

□
K
I
R
C
H
E
U
N
D
K
U
N
S
T
□

IM GESPRÄCH:

Emil Cimiotti



**Künstlerseelsorge im Bistum Hildesheim
2008**

Ein Künstlerleben mit der Bronze

Interview mit Emil Cimiotti
am Donnerstag, 18. Dezember 2007
in seinem Atelier in Hedwigsburg / Dorstadt



Schmalstieg:

Herr Cimiotti, Sie sind 1927 in Göttingen geboren, damit beinahe im Alter meiner verstorbenen Eltern. Ich bin ihnen jetzt mehrfach persönlich begegnet und empfinde großen Respekt vor ihrer Schaffenskraft, die Ihnen bis ins hohe Alter mitgegeben ist.

Meine erste Frage möchte ich zu Ihrer eigenen Familie stellen. Erzählen Sie doch etwas zu den Anfängen in Göttingen bis hin zu den ersten Studien innerhalb der Akademie.

Cimiotti:

Ja, gern. Ich komme aus ganz einfachen Verhältnissen. Mein Vater war Arbeiter. Ich habe lediglich die Volksschule besucht, war allerdings ein ganz passabler Schüler. Ich konnte beispielsweise besser

zeichnen und malen als die Mitschüler und habe das auch als Kind bereits gerne getan.

Und das ist in der Schulzeit auch schon aufgefallen?

Ja, das ist aufgefallen. Für mich war es eigentlich immer klar, dass ich einmal beruflich irgendetwas in dieser Richtung machen würde. Das war natürlich für meine Eltern ganz unvorstellbar.

Ich habe als Heranwachsender noch den Krieg miterlebt und bin noch in den letzten Kriegsmonaten zum Militär gekommen. Ich war an der Ostfront zu der Zeit, als alles zurückwich, um nicht in russische Gefangenschaft zu kommen. Ich bin später bei den Engländern gefangen gewesen. Aber das waren Erlebnisse, die mich alle nicht sehr geprägt haben.

Nach der Freilassung habe ich in Göttingen eine Lehre als Steinmetz absolviert. Davon hatte ich mir mehr erwartet, denn es ging dabei nicht um Bildhauerei, sondern darum, Grabsteine zu machen, gerade Flächen zu ziehen oder Schriften in den Stein zu meißeln.

Es muss dann doch irgendwo jemand den Startschuss gegeben haben, der Ihnen über Ihre Talente hinaus einen Weg gewiesen hat. Wer war das?

Das war Hans Pistorius, ein Maler. Er war Schüler am Bauhaus in Weimar gewesen und lehrte an der pädagogischen Hochschule in Göttingen. Er war in der Lage, Kunst nahe zu bringen, eindringlicher, als man das vom Zeichenunterricht gewohnt war. Er war es, der mir die Wege wies zum Sehen und zu Kenntnis dessen, was an Kunst im Deutschland der Nazizeit Jahrzehnte lang an uns vorbeigegangen war. In der Nazizeit gab es außer ein paar politisch orientierten Kunstzeitschriften - die mir in meiner häuslichen Umgebung auch nicht begegneten - nichts, was über das Kunstgeschehen in der Welt orientiert hätte.

In Ihrer Lebenswelt spielte das alles keine Rolle?

Nein. Und insofern waren für mich die Jahre 1946/48 eine großartige Aufbruchzeit, ein Ahnung von dem, was mir einmal die Welt bedeuten würde.

Man kann also sagen, die Zeit des Wiederaufbaus hat sie so richtig neugierig gemacht?

Sie hat mich nicht nur neugierig gemacht, sondern sie war für mich ein unerhörter Beginn. Im Jahr 1949 bin ich nach Stuttgart gegangen und habe mein Studium begonnen.

Da mussten Sie sicher etwas zur Bewerbung vorweisen?

Nun, ich hatte sehr viel gezeichnet. Gemeinsam mit einem Freund, der später auch Maler wurde, hatten wir Kurse bei Hans Pistorius besucht und um die Wette gearbeitet. Tagsüber haben wir Steine bearbeitet und abends gezeichnet und gemalt. Wir sind sogar noch spät in der Nacht einer zum andern geeilt, um die Ergebnisse auszutauschen.

Um es noch einmal zu sagen: Vom Elternhaus her gab es keinerlei Vorstellungen über ein mögliches Studium, schon gar nicht über ein Studium der Kunst. Außerdem gab es keinerlei finanzielle Mittel. Ich habe mein Studium begonnen mit wenigem Ersparten, vielleicht ungefähr 50 DM. Es war unmittelbar nach der Währungsreform, und mir war klar, dass ich mein Studium durch Jobben finanzieren musste, denn Stipendien gab es zu dieser Zeit noch nicht.

Ja. Ich verstehe.

Es gab auch keine Gelder wie Bafög oder ähnliches. So musste man von dem leben, was man über die Studentenvermittlung verdienen konnte, also etwa Kohlen laden, Pakete sortieren, Teppiche klopfen – kurz, alles, womit ein paar Mark zu verdienen waren.

Im Studium war es in Stuttgart dann sehr spannend. An der Akademie war ich sofort aufgenommen worden und war in der Vorklasse für Bildhauerei. Ich arbeitete viel und habe wohl mit einigen meiner ersten Arbeiten eine gewisse Aufmerksamkeit hervorgerufen. Man hatte wahrgenommen, dass da jemand war, der sich schon ein wenig erarbeitet hatte.

Das lag aber alles noch im zeichnerischen Bereich?

Nein, es war im Bereich der Plastik. Nach dem ersten Semester ergab es sich, dass die Studienstiftung des Deutschen Volkes, die bis dahin nur Studenten auf dem Gebiet der Natur- oder Geisteswissenschaften gefördert hatte, die ersten Studenten im Bereich der Kunst zu fördern begann. Eines dieser ersten Stipendien habe ich damals erhalten. Von da an gab es während des Studiums keine finanziellen Probleme mehr, denn mit stolzen 150 DM im Monat war ich für einen Studenten gut versorgt.

So konnten sie sich also ungeteilt Ihrer Arbeit widmen?

Ja.

Herr Cimiotti, vielen Dank. Es tauchen in ihrer künstlerischen Ausbildung Namen auf wie: Otto Baum (Stuttgart), Willi Baumeister (Prof. f. Malerei), dann Karl Hartung (Berlin), mit dem es heftigen Streit gab,

Hans Uhlmann, Karl Hofer, die sich für Sie einsetzten. Welche Gestalten haben Sie besonders geprägt und was verdanken Sie Ihnen an Impulsen für Ihr Schaffen?

Die entscheidende Figur in Stuttgart war ohne Zweifel Willi Baumeister, der auch *die* Figur im Nachkriegsdeutschland gewesen ist. Baumeister war ein Kopf. Ein Mann, der nicht nur ein großer Maler war, sondern der auch sein Metier von Grund auf geistig durchdrungen hatte. Er entwickelte nicht nur Theorien, sondern gab hervorragende Korrekturen. Bei ihm gab es keine Rezepte, keine Hinweise auf Verfahrensweisen, wohl aber intensives bildnerisches Denken.

Schon also durch die Weise, wie er anleitete, hat er sich sehr unterschieden?

Genau. Häufig ist es doch so, dass die künstlerische Lehre ein Meister-Schüler-Verhältnis nach sich zieht. Das war bei Baumeister weniger der Fall. Bei ihm lag die Prägung weniger im Gestalterischen als vielmehr im Geistigen.

Nun waren Sie selber nicht in der Malklasse, wenn ich es recht verstanden habe.

Ich war in der Vorklasse für Bildhauerei und dann bei Otto Baum. Aber irgendwie passte ich wohl nicht so ganz in den Klassenrahmen, so dass man mir bald einen kleinen Raum als Atelier anwies, in dem ich ungestört arbeiten konnte. Hier besuchte mich gelegentlich Willi Baumeister und verwickelte mich in Gespräche, in denen er nie etwas über Plastik sagte, sondern immer allgemeine künstlerische Phänomene ansprach. – Aber diese Gespräche sind es wohl, denen ich am meisten verdanke.

Herr Cimiotti, Sie haben 1951 einen Paris – Aufenthalt gehabt. Das war für einen Deutschen der Nachkriegszeit gewiss eine ganz schön spannende Geschichte.

Ja, aber vorher sollte es erst noch einen kleinen Umweg über Berlin geben.

Einverstanden.

Ich war also zwischendurch – 1950 / 51 für ein Semester an der HBK Berlin. In Berlin war Karl Hartung mein Lehrer. Von dem souveränen, gelassenen Baumeister zu Hartung, der strikte Vorstellungen hatte, was ein Student bei ihm zu lernen habe - einen größeren Gegensatz konnte man sich nicht vorstellen.

Nur unwillig folgte ich seinen Anweisungen - das Aktstudium interessierte mich zu dem Zeitpunkt nicht mehr und sicherlich kam es dadurch auch zu mäßigen Ergebnissen. Ich wollte meine Formstudien, die ich in Stuttgart begonnen hatte, fortsetzen. Das tat ich und wurde prompt aus der Klasse gewiesen mit der Begründung: mangelnde Begabung und Arroganz.

Konnte Hartung nicht mit Ihnen umgehen, oder war solch ein Stil zwischen Student und Professor nicht erlaubt?

Die Wellenlänge stimmte einfach nicht. Dabei war Hartung sicherlich kein schlechter Lehrer – mit Günter Grass, der ein Semester später in seine Klasse kam, ist er gut zurechtgekommen.

Nun zu Ihrem Paris- Aufenthalt.

In Paris, an der Ecole de la Grande Chaumiere bei Ossip Zadkine war ich nur wenig am Arbeiten. Fast die ganze Zeit nutzte ich, um im Louvre und im Musee d'Art Moderne und in den Galerien viel zu sehen. – Alles das, was mir in der Anschauung, an Wissen und an Kenntnis fehlte. Ebenso machte ich Besuche in Künstlerateliers: Bei Le Corbusier z. B., bei F. Leger, oder am wichtigsten: bei Constantin Brancusi.

Da sind Sie eigenständig auf diese Künstlerpersönlichkeiten zugegangen?

Ja, sicher. Ich habe die Zeit genutzt, um wie ein Schwamm alles in mich aufzusaugen.

Hatte Constantin Brancusi schon zu Ihrer Zeit einen Namen?

Selbstverständlich kannte man Brancusi in Kunstkreisen. – Sein Lebenswerk lag ja bereits hinter Ihm. – Aber er genoss noch nicht annähernd die Publizität, wie man sich das heute vorstellt bei einem bahnbrechenden Künstler. Vergessen Sie nicht: es gab damals kaum Kunstzeitschriften, Fernsehen gab es nicht und Kataloge konnte man damals auf der Briefwaage abwägen, während sie heute kilogrammweise zu haben sind. In Deutschland wurde Brancusi erst etwa zehn Jahre später allgemein bekannt.

Wie alt war er damals in etwa?

Er war ungefähr siebzig Jahre alt. Ich habe ihn besuchen können in seinem später legendär gewordenen Atelier in der Impasse Ronsin. Das ist jetzt als Replik, als nachgebautes vor dem Centre Pompidou aufgestellt.

Was steht von der Begegnung des Studenten Cimiotti mit dem Meister Brancusi im Vordergrund der Erinnerung?

Tja, also ich erzähle immer wieder gern die folgende Anekdote: Als ich mit meinem Freund Hajek bei ihm vor der Tür stand und wir angeklopft hatten, wir hatten uns angemeldet, da machte er die Tür vorsichtig auf, fragte was wollt ihr, und als wir ihm sagten, wir kämen um ihn und sein Werk kennenzulernen, da erwiderte er: "Kommt rein, aber wenn ihr lacht, dann schmiere ich euch eine.", im breitesten Pariser Argot! Ich war sehr betroffen darüber, dass einem so gewichtigen, fundierten, schon berühmten Mann gegenüber offensichtlich so viele Verletzungen stattgefunden hatten, dass er sich auf diese Weise zur Wehr setzen musste.

Zurück in Stuttgart (1952/ 53) habe ich mein Studium bei Baum fortgesetzt. In dieser Zeit hatte ich auch Kontakt zu Max Bense, Professor an der TH Stuttgart, Mathematiker und Philosoph, der sich vorwiegend mit Informationstheorien und Kybernetik beschäftigte und auch über Ästhetik las. Er machte Angebote im sogenannten „Studium generale und lud dazu in kleinen Zirkeln ein.

Der Kontakt mit Bense ging noch über das Hören der Vorlesung hinaus?

Ich war nie in seinen Vorlesungen und von mathematischen Grundlagen und Kybernetik habe ich keine Ahnung – hingegen interessierten mich seine ästhetischen Ansätze sehr, wenngleich ich manchen seiner Thesen („Quantifizierbarkeit des Schönen“) eine gehörige Portion Skepsis entgegenbrachte.

Ihr Interesse an einem interessanten Austausch war demnach größer.

Der Umgang mit Max Bense war sehr anregend. Er war ein faszinierender Sprecher und Redner. In unseren kleinen Zirkel lud er Leute nach Stuttgart, die man sonst nie getroffen hätte, Ortega Y Gaset zum Beispiel. Oder wir machten Besuche bei Jean Giono in Manosque in der Provence. Bense blickte über den Tellerrand hinaus.

Ich merke an der Art, wie Sie das beschreiben, dass der Studienalltag damals völlig anders aussah. Das Ganze entsprach anscheinend der Sehnsucht nach Orientierung in der Nachkriegszeit, wo es darum ging, wieder neue Horizonte gewinnen, ...

Genau...

...und Ausschau zu halten, wo es hingehen kann.

Bisweilen wird der Name Max Bense auch in Verbindung gebracht mit den Studentenunruhen.

Ja, das kann schon sein. Bense war ein sehr unkonventioneller Kopf, will ich mal sagen. Und dass man sich da ein wenig auf ihn berufen hat, mag schon sein. Aber einer der direkten Anführer ist er nie gewesen.

Herr Cimiotti, wir hatten schon einmal darüber gesprochen, wie Sie kunstgeschichtlich gemeinhin verortet sind oder verortet werden. Man spricht vom Informel oder auch vom Tachismus.

Es gab zu Beginn und in der Mitte der fünfziger Jahre Tendenzen in der Malerei und in der Bildhauerei, die von allem bis dahin in der Kunst Bekannten deutlich abwichen. Dies ließ sich ebenso beobachten in Paris wie in Düsseldorf, in New York wie in Stuttgart, und hier ließen sich meine neuen Formversuche am ehesten einordnen. Diese neuen Formulierungen nannte man einige Jahre später Tachismus oder das Informel.

In diesen fünfziger Jahren habe ich erstmals meine Arbeiten mitausgestellt. Sie stießen auf absolutes Unverständnis und wurden von der Kritik heftig verrissen. Aber wenige Jahre später, im Jahr 1957 erhielt ich den Kunstpreis „junger westen“, der damals die einzige Auszeichnung für junge und avantgardistische Kunst in der Bundesrepublik Deutschland war. Und von diesem Zeitpunkt an wurden meine Arbeiten, die noch kurze Zeit zuvor durch die Kritik verspottet worden waren, hoch gelobt. Bis dahin hatte ich noch nie eines meiner Objekte verkaufen können. – Von nun an konnte ich meine kleine Familie ernähren. Vorher hatte uns meine Frau mit ihrem bescheidenen Referendarsgehalt finanziert.

Die Preisverleihung war im Jahr 1957. Wann hatten Sie geheiratet?

1954. Den gleichen Preis habe ich 1959 noch einmal erhalten, und zwar war der Preis in diesem Jahr für Handzeichnungen und Grafik ausgelobt. Diese beiden Preise hatten – obgleich mäßig dotiert - eine ungeheure Wirkung: Schon 1958 war ich auf der Biennale in Venedig ausgestellt, 1959 auf der 2. Documenta, d.h. ich wurde sofort – eigentlich viel zu früh – auf das internationale Parkett gehoben.

War Venedig damals schon so wichtig wie heute?

Die Biennale in Venedig war für die Kunstszene damals noch wichtiger als heute, weil es die heute üblichen großen Inszenierungen und Kunstmessen noch nicht gab.

Sie waren damit so etwas wie ein Star geworden?

Ja, so würde man das heute nennen.

Herr Cimiotti, Sie haben Mitte der fünfziger Jahre erste Arbeiten in Bronze gegossen. Die Frage, die ich daran knüpfen möchte: Haben Sie immer schon in Wachs modelliert. Anders gewendet: Gab es davor andere Ausdrucksweisen?

Bis Mitte der fünfziger Jahre waren meine Formstudien in Gips, in Holz, Ton oder Stahl oder in Papier entstanden. Das Material war bis dahin eher unwichtig. Aber gegen Ende meines Studiums, um 1953/54 wies mich der Gießermeister Herbert Heinzel an der Akademie in Stuttgart auf die Bronze hin für die Realisierung der Dinge, die bis dahin als Modelle in meiner Werkstatt gestanden hatten. Heinzel war Schüler von Kirchner in München gewesen. Und Kirchner hatte diese uralte Technik des Gusses in verlorenem Wachs, also direkten Arbeitens in Wachs für die Bronze, an die Studierenden als Möglichkeit weitergegeben. Dies ist mit kurzen Unterbrechungen seitdem meine Arbeitstechnik geblieben.

Sie sagten „mit kurzen Unterbrechungen“. Es gibt zu einer gewissen Zeit nur Zeichnungen von Ihnen, die aber im Grunde doch meistens ihr Werk begleiten? Ihre Zeichnungen scheinen skizzenhaft das plastische Werk zu begleiten.

Nein, Zeichnungen sind keine Skizzen. Da muss man unterscheiden. Es gibt bei meinen Zeichnungen einmal die sogenannten Werkskizzen. Das sind eigentlich Notierungen, die können bis hin zu Geschriebenem gehen. Die legen keinen Wert auf die Darstellung, sondern sind Notationen von Gedanken, von Vorstellungen, Formen...

..also Ideen für den Formprozess.

Ideen, ja, die manchmal Eingang in die plastische Arbeit finden aber häufig auch nicht. Werkskizzen, die den Formprozess begleiten. Das ist mein Sauerteig, aus dem ich *manchmal* etwas heranziehe. Und daneben gibt es die zeichnerische Arbeit.

Und das ist dann Zeichnung im eigentlichen Sinn, als eigener Bestandteil des Werkes.

Ja, aber das ist auch nichts Besonderes. *Alle* Bildhauer zeichnen. Oder fast alle. Ich kenne kaum einen Bildhauer, der der nicht auch zeichnerisch hervorgetreten wäre.

Ich stelle mir Wachs als Formmasse laienhaft und vielleicht völlig unzutreffend ähnlich vor wie Ton. Aber zugleich denke ich, das wird auch eine Rolle spielen: dieses warme und formbare Wachs ist doch irgendwie anders. Wie würden Sie das beschreiben?

Wachs verhält sich in der Bearbeitung ganz anders. Ton ist abhängig von der Feuchtigkeit. Wachs ist abhängig von der Wärme. Je wärmer es ist, umso leichter lässt sich's handhaben, bis hin zum Flüssigzustand, wo sich's dann nur noch gießen lässt. Aber dazwischen gibt es viele Stadien, in denen man mit dem Wachs arbeiten kann. Es hat den Vorteil, dass ich unendlich oft korrigieren kann. Ich brauche nicht davon auszugehen, dass irgendwelche Schichten sich nicht verbinden, und ich kann immer wieder zugeben oder wegnehmen. Man spricht ja deswegen auch bei Arbeiten, wie ich sie mache, von der Plastik und nicht von der Skulptur. Skulptur im strengeren Sinne ist ja die Kunst, von einem Block, also von einem festen Material etwas wegzunehmen, solange bis das fertige Objekt da ist, während die Plastik erlaubt, zuzusetzen und wieder wegzunehmen.

Aber die Begriffe sind heute weitgehend schwammig und unklar geworden. So bezeichnen die Kunstschreiber heute Installationen oder auch einen Filzanzug von Beuys als Skulpturen, obgleich es sich um Objekte handelt.

Herr Cimiotti, sie machen hier sehr gut die Relativität mancher Begrifflichkeit deutlich. Denn im Zusammenhang der neueren plastischen Kunst trifft meiner Meinung nach „Bildhauer“ wieder eher auf sie zu, obwohl diese Bezeichnung auch erst die Aufmerksamkeit in die falsche Richtung lenkt, und deswegen dann der Begriff „Plastiker“, der etwas formt, es wieder besser der trifft.

Sie merken selbst, Herr Schmalstieg, wie schillernd die Begriffe sind. Unter Plastik versteht man heute ganz etwas anderes. Unter Plastik versteht man heute Kunststoffe.

Herr Cimiotti, wir haben das, wie ich meine, schon einmal angesprochen, aber ich möchte Sie bitten, es noch einmal zu formulieren versuchen:

Sie hatten einmal eine zeitlang nicht in dem Wachsausschmelzverfahren gearbeitet, sondern im so genannten Sandgussverfahren und sind dann wieder zu dem ursprünglichen zurückgekehrt. Was ist der Vorteil, oder auf beide bezogen, der Unterschied,

der sie dann veranlasst hat, wieder zu dem Wachsausschmelzverfahren zurückzukehren?

Ich sagte ja schon, das Wachsausschmelzverfahren ist das alte, seit tausenden von Jahren seit der Bronzezeit gepflegte Verfahren, mit der Bronze umzugehen. Das Sandgussverfahren ist eine Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts und hat den Vorteil, dass man beliebig häufig reproduzieren kann. Man kann beliebig viele Güsse herstellen. Der Nachteil ist: Man muss gussgerecht konstruieren. Und alle meine komplizierten Formen, meine durchbrochene Form, meine aufeinander abfolgenden Formen mit Zwischenräumen, so etwas herzustellen, wäre im Sandgussverfahren technisch nicht möglich. Das Sandgussverfahren bedingt es, dass die Formen einfach und überschaubar sind und keine Unterschneidungen aufweisen. Der weitaus größte Teil meiner Arbeiten ist im Wachsausschmelzverfahren entstanden. Meine Formen sind aus dieser Technik heraus entwickelt und nur in dieser Technik möglich. Das bedeutet zum Beispiel auch, dass sie auf der einen Seite absolut fälschungssicher sind, hat aber den Nachteil, dass sie nicht reproduzierbar sind.

Dass jedes Stück einzigartig ist.

Ja.

Und selbst der große Brunnen vor dem Staatstheater in Braunschweig ist in Wachs modelliert?

Ja. Da braucht man freilich große Gießereien, um das bewältigen zu können.

Kann es sein, dass die Herausforderung, mit diesem Material immer wieder zu neuen Verwirklichungen von Form zu kommen, ein Stachel ist, der Sie immer neu zum Gestalten antreibt.

Gewiss. Ich bedaure, dass ich meine technischen Erfahrungen nicht weitergeben kann, weil die jungen Bildhauer heutzutage aus Kostengründen dieses Verfahren kaum noch benutzen.

Das ist gewiss auch bei Ihren eigenen Anfängen recht schwierig gewesen?

In den Anfängen war es insofern nicht so schwierig, weil damals der Bronzeguss im Vergleich zu den anderen Verfahren eher billiger war. In den fünfziger Jahren spielten die Löhne noch nicht so eine Rolle und man konnte manches selber machen. Ein paar Schritte wenigstens konnte man mit vollziehen und dadurch die Kosten minimieren. Das geht heute alles nicht mehr.

Ihre fertig modellierten Plastiken geben Sie in die Gießerei. Werden diese nach dem Guss noch weiterbearbeitet?

Der Gießer hat den Auftrag, das Objekt zu gießen und den Objekten die Angüsse zu entfernen. Alles Weitere mache ich selbst.

Welche Möglichkeiten von Nachbearbeitung gibt es überhaupt?

Theoretisch könnte man manche Dinge bis zur Möglichkeit der Politur nacharbeiten. Aber das ist nicht der *Sinn* meiner Arbeit. *Ich* lasse die Arbeiten möglichst in einem so genannten „gussrauen Zustand“. Aber Sie sehen an den Objekten, die hier aufgestellt sind: manche Stücke sind insofern weiterbearbeitet, als sie sogar bemalt sind.

Die sind mir schon aufgefallen..

Die Frage „warum hast Du die bemalt?“ ist oft gestellt worden. Und dazu hole ich dann manchmal ganz gerne aus und weise darauf hin, dass Plastik in den meisten Zeiten farbig gewesen ist. Kunstgeschichtlich lässt sich das verfolgen. Nur bei antiker Plastik ist die Farbe verloren gegangen, so dass man lange Zeit der Meinung war, dass diese unfarbig gewesen sei. Aber auch die griechische und ägyptische Plastik ist immer farbig gewesen.

Also auch die Bronzen?

Auch die Bronzen. Das hat sich eigentlich erst um 1520 herum geändert. Das heißt, der Perseus von Cellini (*Anm.: nach 1547*) ist nie farbig gewesen. Also um diese Zeit herum waren auch bei uns in Deutschland Skulpturen zum großen Teil *nicht mehr* farbig. Die Goethezeit z. B. hat sich Plastik nicht farbig vorgestellt. Die klassizistische Vorstellung ist deswegen die Glätte, das Kühle und das Weiße der Plastik.

Die Begründung, warum *meine* Arbeiten farbig sind, ist ein bisschen kompliziert: Die Farbe tritt an die Stelle einer größeren Differenzierung der Form für diese Zeit, in der ich das gemacht habe. Das waren ungefähr im Verlauf acht bis zehn Jahre. Dann ist für mich diese Phase vorbei, in der durch die Farbigkeit zeitweilig eine andere Materialwirkung gegeben ist. Wie viele meiner Ideen wurde es zuerst angegriffen, dass ich die Bronze bemale. Es hieß dann: „Nun bemalt er seine edle Bronze.“ Darauf erwiderte ich immer: „Gerade, weil ich es *nicht* edel haben will, deswegen bemale ich sie“.

Trotzdem ist es dann später nachgeahmt worden. Das geht wohl immer so, wenn man etwas tut, das unkonventionell ist: Zuerst wird es verschrien und hinterher wird es nachgemacht.

Interessant finde ich, wenn wir jetzt einmal auf dieses große Relief dort blicken („Sierra Nevada“ v. 1991). Es ragt dort wie ein Bergmassiv auf. Ich stelle mir vor, wie ein Stück aus den Alpen.

Ja.

Es ist verblüffend. Wenn man länger hinschaut: Auf der einen Seite gibt es etwas sehr naturalistisches daran durch diese Materialverfremdung. Wenn man aber einmal ausblendet, dass dahinter eigentlich Bronze ist, könnte es aus heutigen modernen Materialien etwas völlig anderes, möglicherweise sehr leichtes sein. Auf der anderen Seite wird also durch die Farbfassung diese Schwere verborgen. Das ist in der Wirkung schon aufregend. - Das macht für mich auch deutlich, wie nachfolgende Veränderungen in der Plastik ganz neue Blicke auf Ihre Werke aus einer ganz anderen Zeit zurückwerfen.

Ja.

Eine Frage biographischer Natur, die wir eigentlich vorhin schon hätten behandeln können: 1957 war Ihr steiler Aufstieg, als die Stimmung aus der Sicht der Skeptiker plötzlich umschwenkte. Wann kam für Sie der Wechsel nach Norddeutschland?

Mein Umzug in den Norden kam durch die Berufung an die Hochschule für bildende Kunst nach Braunschweig. 1963 ist diese Hochschule gegründet und bin ich als eines der Gründungsmitglieder berufen worden. Ich hatte noch häufiger Möglichkeiten, an andere Hochschulen zu gehen, habe das aber nicht mehr wahrgenommen. Als Bildhauer ist man nicht so flexibel, ich jedenfalls bin es nicht. So bin ich hier in gewisser Weise verblieben, weil die Familie schon eingewachsen war und es dann ein wenig umständlich gewesen wäre, zu wechseln.

Ich kann mir eine Tätigkeit als Professor an einer Kunsthochschule nicht vorstellen, weil ich Geisteswissenschaft studiert habe. Wie geht es zusammen, auf der einen Seite selber für sich etwas zu arbeiten, und andererseits Menschen zu unterrichten? Es ist ja nicht zuletzt eine Zeitfrage.

Das Unterrichten an einer Kunsthochschule ist nicht so zeitaufwendig. Ich meine, es reicht aus, wenn man einmal oder zweimal in der Woche Korrektur gibt. Man darf die Studierenden in ihrem Arbeitsgang nicht dauernd gängeln und unterbrechen. Ohne dass man den Studierenden da etwas nimmt, ging und geht das sehr gut miteinander.

Herr Cimiotti, bis wann sind Sie an der Hochschule der Bildenden Künste in Braunschweig tätig gewesen?

Bis 1992.

Sie haben vorhin aus ihrer Studienzeit erzählt, wo der Professor zu Ihnen kam und es sehr inspirierende Gespräche gab, offensichtlich auch für seine Erfahrung. Haben Sie das auch umgekehrt erlebt, dass Sie als Professor durch die Studenten, die Sie dort angeleitet haben, einmal dachten: du meine Güte, der oder die haben da aber etwas Interessantes geschaffen?

Das hat's durchaus gegeben. Ich hatte in meiner Bildhauerklasse zum Beispiel auch Maler bzw. Malerinnen. Es wurde also auch in meiner Bildhauerklasse gemalt und nicht nur Bildhauerei betrieben.

In den vergangenen Jahren ist der Lehrbetrieb offenbar durchlässiger geworden.

Bei der Werkübersicht in Ihrem Katalog¹ ist mir aufgefallen, dass ein großer Teil Ihrer Plastiken nicht bloß der Natur entnommen scheinen -wobei Sie ja nichts einfach abbilden- sondern auch Naturtitel „Berg“ und „Hügel“ tragen. Sind Sie ein Bergfreund, ein Bergwanderer möglicherweise sogar? Wie erklären Sie die Konzentration auf diese Archetype Berg und Hügel?

Ich bin nie Bergsteiger gewesen. Nein das hat damit gar nichts zu tun. Es hat damit zu tun, dass ein Berg, eine Erhebung, ein Hügel sozusagen die elementarste Form von plastischem Phänomen ist. Und je elementarer Plastik geworden ist in der neueren Zeit, je stärker Plastik abgegangen ist von den alten, vertrauten Motiven, - die Geschichte der Plastik war fast immer eine Geschichte der Figurendarstellung - ist zwangsläufig dieses Motiv in den Vordergrund gerückt. Die Leute, die über meine Arbeit geschrieben haben, sprechen von „Landschaftsplastik“ und betonen, dass es das noch nie gegeben habe. Landschaftsplastik kam höchstens einmal als Andeutung im Relief vor, etwa in gotischen Reliefs wie beispielsweise in Bamberg am Marienaltar von Veit Stoss: das Geschehen vollzieht sich wie in einer Landschaft. Das hat es schon gegeben. Aber als plastisches Gebilde für sich gab es das nicht. Das war eine der Neuerungen. Es tritt bei mir erstmals 1959 in Rom auf. Da gibt es dann „Der Berg und seine Wolken I“ (1959) und solche Titel. Kurz und gut: Dinge, wo jetzt nicht mehr Figuren und auch nicht abstrakte

¹ Emil Cimiotti, Hrsg. v. Th. Bergenthal u. J. Stracke, Kehrer Verlag Heidelberg 2005

Formgebilde, sondern wo regelrechte Hügel auftreten. Das ist etwas, was mit meiner Arbeit erstmalig aufgetreten ist. Und das ist als solche Neuerung auch von einigen Kunsthistorikern beschrieben worden. Derartige Motive wie Berg und Hügel gibt es seitdem eine ganze Menge bis hin zu Beuys und Ruthenbeck und zur Landart, aber das ist alles deutlich später.

Das haben Sie also, mit andern Worten, nicht bewusst initiiert, sondern es ergab sich?

Nein, natürlich nicht. Es hat mich interessiert und deshalb habe ich es gemacht. Ich komme doch nicht mit dem Vorsatz „Ich will jetzt mal was ganz Neues machen“. Sondern ich habe etwas gemacht und es war dann etwas Neues.

Sie haben in Äußerungen immer wieder unterstrichen, dass ihre Plastiken nicht impressionistische Ausdrücke von vorher aufgenommenen Eindrücken seien, dass Sie vielmehr Ihre Bilder und Vorstellungen realisieren.

Ich will damit sagen, ich wandere nicht durch die Landschaft, sehe etwas und sage mir: oh, so etwas kannst Du machen. Sondern es geht immer aus von einem Formvorstoß. Und der führt dazu, dass Erinnerungen ahnungsweise möglich sind. Erst kam die Arbeit, an der mich die Faltungen interessieren. Als die Arbeit fertig war, ist mir der Titel eingefallen, weil mir die Erinnerung kam: Etwas Ähnliches hast du schon einmal gesehen, als du in Kalifornien nach Westen fuhrst, auf die Sierra Nevada zu, ein Bergmassiv, wie solch eine Kette.

In diesem Zusammenhang fällt mir eine weitere Arbeit von Ihnen ein, mit einem so interessanten Titel, dass ich direkt nachgeschlagen habe, was das für eine Landschaft war. Ich sehe einmal nach, ob ich es im Katalog finde.

Meinen Sie „Zabriskie Point“?

Ja! Genau.

Das ist ja eine landschaftlich sehr interessante Geschichte.

Sie wissen, was Zabriskie Point ist?

Nein, ich wusste es eben nicht!

Das ist im „Death valley“ in Kalifornien. Sagt Ihnen das etwas?

Das ist diese Senke, ich glaube in Nevada, der angeblich heißeste Punkt der Erde. Und da gibt es so merkwürdige Faltungen. Ich glaube, es sind Gipsformationen. Als ich die Zeichnung fertig hatte, da erinnerte ich mich: da war doch so etwas. Ganz merkwürdige

Formationen. Irgendwo im Hintergrund zwei Figuren, die sich ganz in der Ferne bewegten. Und dann gab es doch den Film von Polanski. Jedenfalls bezieht sich die Zeichnung direkt auf die Landschaft und auf den Film. Allerdings entsprang auch dieses Werk nie dem Wunsch, zu abstrahieren von irgendetwas und das dann darzustellen, sondern etwas zu machen, was Assoziationen und Erinnerungen ermöglicht.

Diese Arbeit gehört ja auch in die Reihe der Handzeichnungen, bei denen selbst die Farbe des Papiers mitwirkt an dem farbigen Gesamteindruck. Ich meine die Mischtechniken, die Sie verwendet haben, als Sie zeitweilig sogar mit Kugelschreiber gearbeitet haben.

Diese Blätter sind alle in der Toskana entstanden. Dort unter den toskanischen Lichtverhältnissen war mir das weiße Papier zu grell und ich habe das farbige Papier genommen. Und aus diesem Papier ergaben sich enorm viele neue Möglichkeiten.

Ist das Papier dort Ihnen gewissermaßen entgegengekommen? Gab es das dort?

Ja. Und das habe ich dann für mich entdeckt.

Mir ist durch Urlaubsaufenthalte in fremden Regionen aufgefallen, wie beträchtlich sich die Lichtverhältnisse an unterschiedlichen Orten unterscheiden können.

Ja.

Ich fotografiere nämlich gern und achte darauf, wie es mit den jeweiligen Lichtverhältnissen bestellt ist. Es verblüfft mich immer wieder, wie unterschiedlich dadurch auch die Farbigkeit ausfallen kann. -

Herr Cimiotti, die Titel Ihrer Werke sind, wenn ich es richtig verstehe, so gewählt, dass sie beim Betrachter helfen, mit dem Werk zusammen Assoziationen auszulösen. Bei der Durchsicht der Werkbezeichnungen ist mir an einigen Stellen aufgefallen, vor allem bei der Plastik war es einmal so, dass plötzlich ein Titel vorkommt, der nicht mehr aus dem Bereich der Natur stammt, sondern ausdrücklich aus dem der Religion. Ich meine Ihre Arbeit „Monstranz“ von 1997.

Für uns Katholiken ist sie ein sehr geprägter Gegenstand. Diesen Begriff als Bezeichnung eines Ihrer plastischen Werke zu verwenden, finde ich sehr faszinierend. Denn er löst bei mir etwas aus.

Als Katholik denken Sie natürlich sofort an die Monstranz in der Kirche. Ich meine aber den Titel sehr viel allgemeiner. Das lateinische

Wort „monstrare“ heißt zeigen, und wie diese Plastik sich „zeigt“, wie sie sich dem Betrachter auffaltet und ihre Strukturen vorweist, ihre Einschnitte und Verwerfungen oder Verletzungen, das soll der Titel unterstreichen.

Ja, gerade das finde ich interessant. Ich möchte einmal erzählen, was es bei mir ausgelöst hat: Sie zeigen dort praktisch das Material, mit dem Sie gearbeitet haben.

Ja.

Sie zeigen eine Plastik, ...

Ich zeige die Strukturen...

Genau. Und Sie möchten, dass man da hinschaut...

Und diese Strukturen haben immer Analogien zu etwas anderem.

Ihre Monstranz verweist auf sich selbst, eine kirchliche Monstranz dagegen auf das besondere Stück Brot in der Mitte. Sehen Sie, für uns Katholiken ist das Stück Brot, das in der Eucharistiefeyer eine Verwandlung durchmacht, die aber gedanklicher, spiritueller Art (dabei aber nicht weniger wirklich) ist, immer noch Brot. Aber es ist für uns nicht mehr dasselbe Brot, dieselbe Materie, wie vor der sakramentalen liturgischen Feier. So betrachtet, hat auch Ihre Plastik eine Verwandlung hinter sich: von dem Wachs, das Sie geformt haben, in die Bronze. Ihre Monstranz zeigt sich, zeigt von Ihnen bearbeitete Materie: Unsere Welt, gläubig gesprochen „die Schöpfung“, hat, wie jeder Mensch erfährt, auch solche Verwerfungen, Schnitte, Verletzungen, wie die Bronzeplastik sie zeigt. Ich finde das ungemein tiefsinnig: Wirklichkeit als Begegnung mit dem Schöpfer.

Also eine ganz fantastische Tiefenebene. Eine, die die gegebenen Begriffe sprengt. Sie sprengen ja auch immer die tradierte Form, die immer etwas einengend ist. Sie öffnen Sie immer neu. Und in diesem Bedeutungszusammenhang von verwandelter Materie wird der Titel äußerst tiefsinnig.

Ein anderes Werk, bei dem ich über den Titel gestaunt habe, war eine Ihrer Zeichnungen. Ich meine die Kreidezeichnung „Hagar am Brunnen“ von 1990.

Ja, das ist nun wirklich ein Thema aus der Bibel.

Das ist ein ganz starkes Thema. Es geht um die wunderbare Rettung des Jungen Ismael, der am verdursten war und den Gott schreien hörte.

Ja, ausgeführt natürlich nicht als Illustration, sondern als ein Blatt, das Anspielungen enthält auf Körperhaftes, auf eine weibliche Figur. Im engen Sinn der Illustration eines Vorganges ist das nicht gedacht.

Nein, nein. Eben das finde ich auch. Es löst sehr weit führende Gedanken in mir aus.

Ja.

Wenn man sich dazu in der Bibel auskennt, also die Geschichte von Abraham, Hagar und Ismael kennt, finde ich es ungemein tiefsinnig und offenbart Sie zugleich als einen sehr differenzierenden Bibelleser...!

Nein, das bin ich sicher nicht.

Es gibt im Buch Genesis innerhalb der Erzählung mit Abraham einmal Hagar an der Quelle (Gen 16,7) und es gibt Hagar am Brunnen (Gen 21,14-21)! Das muss man erst einmal auseinanderhalten können.

Ja. Aber da sehen Sie sicherlich...

Da sehe ich als Theologe wahrscheinlich noch mehr darin als Sie....

... mehr und weiter, als es damals von mir aus gemeint war.

Nun, vielleicht darf ich an dieser Stelle einmal unabhängig von einzelnen Arbeiten fragen: Inwiefern sehen Sie sich als einen religiös geprägten Menschen? Ich weiß auch gar nicht von welcher Konfession.

Ich bin sicherlich kein religiös geprägter Mensch und gehöre auch keiner Glaubensgemeinschaft an. Es mag allerdings sein: Wenn man in seinem ganzen Leben etwas macht und formt, etwas, was es so vorher nicht gab, etwas was direkten Bezug zu unserer Existenz hat, dann mag es entfernte Parallelen zu religiösem Denken geben, wenn man dies denn so nennen will. Aber das ist für Sie alles sicherlich viel zu vage und vielleicht auch zu anmaßend.

Nein, ganz und gar nicht.

In diesen Grenzbereichen wird es uns schwer, in Worten zu formulieren. Ich versuche es dennoch einmal: Sie sind als schaffender Künstler, als einer, der etwas „bildet“, nach dem christlichen Menschenbild in gewisser Weise ein sehr ausdrücklich an dem Schöpfungsauftrag des Menschen Beteiligter. Jeder schaffende Künstler lebt das auf seine Weise aus, verarbeitet Wahrnehmungen und Erfahrungen, aber er drückt sich zugleich aus in einer vollkommen zweckfreien und nicht zu verzweckenden Weise. Und da

haben Sie sehr stark teil am Schöpfergeist... Ich stelle mir das manchmal, wenn ich von unserem Gottesbild her denke, so vor: Gott der Creator, der Schöpfer, der beinahe aus reiner Spielfreude schafft, aus sich heraus, aus seiner eigenen Vollkommenheit immer weiter sich aus-formt in die Schöpfung hinein, sich ausdifferenziert, schließlich den Menschen schafft nach seinem Abbild, wie es in der Bibel heißt. Es ist dieses kreativ- Sein, das auch dem Künstler zu eigen ist.

Ich arbeite nicht, um Plastiken herzustellen, die ich hinterher verkaufe. Sondern, wenn ich etwas mache, hat es irgendwo etwas Bekennerhaftes, etwas wofür ich stehe und wofür ich da bin. Kurz: es ist Ausdruck meiner Existenz!

Genau. Sie sind einer, der Freude hat am Formen, der sich nicht durch Worte auszudrücken sucht, sondern durch die Form.

Sie haben das Schlusswort gesprochen.

Ich sage Ihnen ein großes Danke schön, Herr Cimiotti!



Gesprächspartner:

Pastor Ulrich Schmalstieg, Goslar (*kursiv*)

Prof. Emil Cimiotti, Wölfenbüttel

Fotos: Ulrich Schmalstieg

Das Künstlergespräch ist von Emil Cimiotti im August für die Veröffentlichung durch den Künstlerseelsorger im Bistum Hildesheim im Internet autorisiert worden.

Goslar 2008

