Die vorliegende, nach bestimmten Kriterien gegliederte photographische Dokumentation von Strukturelementen, die das Zusammenspiel zwischen Natur und menschlichem Handeln zum Inhalt hat, verfügt über mehrere Dimensionen. Sie kann nicht unter ausschließlich sachlichen Aspekten, sondern muß unter solchen betrachtet werden, die dem Dazwischen gelten. Aus ihm entwickelt sich jene Sprache, die ein Hinübergleiten in jene Zonen erlaubt, die den Ursprung aller Kultur kennzeichnen. Eine durch sichtbar werdende Bewirtschaftungsprozesse, von ihnen veränderte oder geschaffene und bestimmte Natur läßt eine direkte Linie zu Formen des Bauens erkennen.

Die Wurzeln menschlichen Empfindens und Denkens, sofern es sich anders als sprachlich manifestiert, sind auch in sichtbar werdenden Einstellungen gegenüber der durch sie bestimmten Natur zu finden. In und parallel zu ihr entwickelt sich ein Vokabular, das zu einem bestimmten Formbewußtsein führt (das natürlich auch wieder vergessen werden, verlorengehen kann). Auf welche Art derartige Vorgänge noch nachvollzogen werden und auf verschiedene Weise aufgenommen werden können, ist Thema dieses Buchs.

Seine Konzeption - und auch schon die über das jeweilige Bild vermittelte Form des Sehens - ist zur einen Hälfte sachgebunden, zur anderen über das Faktische hinaus in Bezirke des Ästhetischen verweisend. Aus ihnen heraus wird argumentiert. Denn wo es sich um angeeignete, vom Menschen geformte Natur handelt, wird in ihr auch eine Systematik sichtbar, die ein Denken mit dem Auge zur Folge haben kann. Damit ist es möglich, zu erkennen, in welcher Form sich Systeme organisch entwickeln und mit der Umwelt eine Symbiose eingehen, anstatt sich über sie zu legen. Reproduktive kann als Vorstufe für eine produktive Semantik erlebt werden. Auch ein wenig Gestaltungslehre kann daraus gezogen werden, etwa in dem Sinn, wie Paul Klee es in seinem „Pädagogischen Skizzenbuch" definiert hat: „Gestalt ist eine Form mit zugrundelegenden lebendigen Funktionen, sozusagen eine Funktion aus Funktionen."

Es ist mehr als eine Begleitmusik, durch die der Mensch seine Anwesenheit in der Natur zum Ausdruck bringt. Einer Natur, die überall dort von ihm aus- und umgeformt wird, wo er lebt, seine Zeichen setzt - Zeichen des Tätigseins, die über sich selbst hinaus aber auch eine Wirklichkeit vermitteln, die einer Notenschrift gleicht. Er legt sie über die Vorgegebenheiten einer noch nicht dechiffrierten Natur und erzeugt dadurch eine eigene Tonalität. Wir nennen das die „Kulturlandschaft".

Von dieser geformten, geordneten, systematisch bereicherten Landschaft legt dieser Katalog einer imaginären, aber erfahrbaren „Ausstellung" Zeugnis in einer Form ab, wie sie Egon Friedell gemeint hat, wenn er davon sprach, daß wir Menschen und Völker nach dem Grade ihrer Kunst verehrten, „zu stufen, zu gliedern, zu scheiden: Ja das, was wir Kunst nennen, ist fast identisch mit dieser Fähigkeit". Damit ist jene vom Menschen angeeignete und bereicherte Natur gemeint, die auch Reimer Jochims (1) im Sinn hat, wenn er sagt: „Leben lernen können wir nur von den Epochen und Personen, die eine ästhetische Kultur hatten und haben."

In Bereichen, die „entwickelt", dem „Fortschritt" unterworfen wurden, trifft man diese Fähigkeit des Lebens mit der Natur kaum noch an. Wohl aber dort - in Europas „dritter Welt" -, wo traditionelle Vorgänge und Überlieferungen aus welchen Gründen immer noch zu finden sind. Es ist eben jene „grenzenlose, vornationale und vorindustrielle bäuerliche Welt", der Pier Paolo Pasolini nachgetrauert hat, wobei er feststellte, daß er sich nicht umsonst so lange wie möglich in Ländern der dritten Welt aufgehalten habe, „in denen sie noch überlebt, obgleich auch die Dritte Welt nun in die Bahn der sogenannten Entwicklung eintritt" (2).

Nun, Pasolini hätte diese Welt noch in der ihm vertrauten Region des Friaul (speziell in Karnien, dem nördlichen, rauheren und wenig „erschlossenen" Gebiet des Landes), vor allem aber auch in den Seitentälern um die oberitalienischen Seen und speziell jenen um den Monte Rosa finden können. Sie existiert dort (es sei denn, die Wintersportindustrie hätte sich irgendwo ausgebreitet) in einem Maß, das dem in normierten Touristenbahnen reisenden und zu keinerlei anderen Entdeckungen mehr aufgerufenen, auf völlig andere Blickrichtungen fixierten Menschen kaum noch vorstellbar erscheint.

Das Leben mit der Natur und die daraus entwickelten Resultate haben es mit der Ökonomie einer (verhältnismäßigen) Armut zu tun, ohne die ein Aufnehmen, Verwenden, Umformen, Gliedern und Kultivieren nicht möglich scheint. Denn es setzt das Respektieren des Vorhandenen, Vorgegebenen im Gegensatz zu dem voraus, was durch technisch-industrielle, von außen kommende Mittel und ohne Rücksicht auf die geographischen, klimatischen und von langen Traditionen bestimmten Bedingtheiten über dieses Vorgegebene gelegt wird. In solchen Regionen galt seit jeher die alte (und - etwa durch Erich Fromm - wieder erneuerte) These, daß Sein mehr bedeute als Haben. So läßt es sich schon bei Augustinus nachlesen: „Die sollen sich für reicher halten, die stärker sind im Ertragen der Armut. Es ist nämlich besser, weniger zu brauchen als viel zu haben." Im übrigen steckt im lateinischen Begriff der „humilitas" ursprünglich das, was „dem Boden (humus) nahe" ist.

Das Entstehen und Tradieren von Kultur ist eng verbunden mit Ortsansässigkeit (vermutlich auch ein Grund für die von Benediktinermönchen geforderte „stabilitas loci"; ihre Klöster bilden kulturell-ökonomische Mittelpunkte seit Jahrhunderten). Eine mobile Gesellschaft kann nichts entstehen lassen, das ein Wachsen,

Überwachen, Pflegen und eine Identifikation mit dem Vorhandenen zur Voraussetzung hat. Die Gebundenheit an ein- und denselben Ort konnte andererseits in vielen Menschen den Wunsch wach werden lassen, ihn zu verlassen - nur um an anderer Stelle wieder ortsfest zu werden und fortzuführen, was sie von hier nach dort gebracht oder weitergetragen, was sie erfahren hatten oder wußten (wie etwa die Kolonisatoren, wofür die Walser aus dem oberen Rhônetal, die sich nach Süden ins Piemont und nach Norden bis Vorarlberg ausbreiteten, ein gutes Beispiel abgeben). Wer einen Ort hat, verfügt auch über eine Orientierung. Der Unterschied zwischen Seßhaftigkeit (die auch im urbanen Bereich die Möglichkeit für das Ausbilden einer städtischen Kultur mit sich brachte) und Mobilität ist vergleichbar mit dem zwischen dem Bauern- und dem Fabriksbrot.

Die alte, sich nach außen hin bezeugende, den unmittelbaren Lebensbereich nicht nur aus Not respektierende Art des Seins besteht - was tradierte Bewirtschaftung und die daraus resultierenden Landschaftsformationen oder die sich in ihnen organisch eingebundenen Einsprengsel aller Art angeht - überall dort, wo etwa Wein angebaut wird, wo (im steilen Gelände) noch mit der Hand oder kleinen maschinellen Hilfsmitteln gearbeitet werden muß und in Bereichen, die sich zu Zeiten überhaupt so „exotisch" ausnehmen, daß man sich - wie ein den photographierenden Autor Begleitender einmal anmerkte - vorkommen kann, als halte man sich „in Polynesien" auf. Aber dieses „Polynesien" zählt kulturell zum mitteleuropäischen, ja eigentlich alpinen Einzugsbereich: Es ist das Innere der Halbinsel Istrien.
Das in jeder „dritten Welt" wieder und neu Wahrgenommene könnte zu seiner Rettung beitragen und als Anregung für ein Weltverständnis dienen, das aus

der Erkenntnis der Notwendigkeit, zusammenzuführen anstatt zu zerreißen, neue Regeln gewinnt; sie würde dazu dienen, die gewachsenen Kulturzonen zu schonen und aus ihnen für jene zu lernen, die neu zu entwickeln oder zu verändern sind. Wobei eben auf das - in jeder Hinsicht bewährte - Zusammenspiel von Natur und Kultur zu achten ist, wie es in allen vorindustriell verbliebenen Bereichen noch heute erlebt werden kann - und zwar überall dort, wo es sich nach wie vor als sinnvoll und möglich erweist. Aus der Beobachtung dieses Zusammenspiels läßt sich die Erkenntnis gewinnen, „. . . daß der Gegensatz Natur-Kultur weniger eine Eigenschaft des Wirklichen widerspiegelt", wie Claude Lévi Strauß (3) meinte, „als vielmehr eine Antinomie des menschlichen Geistes: Der Gegensatz ist nicht objektiv, es sind die Menschen, die das Bedürfnis haben, ihn zu formulieren. Er stellt vielleicht eine Vorbedingung zur Entstehung der Kultur dar."

Die in dieser Publikation gesammelten Beispiele graphisch-plastischer - aus Arbeitsprozessen entwickelten - Formen und Annexe sollten nicht als ein Neben-, sondern als ein sich gegenseitig erklärendes Miteinander gelesen werden. Und zwar in einem Sinn, den Umberto Eco (4) in einer auch für die hier gemeinten Zusammenhänge wichtigen Passage so kennzeichnet:

„Eine Struktur ist eine Form, nicht als konkreter Gegenstand, sondern als System von Relationen, von Relationen zwischen ihren verschiedenen Ebenen (der semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven; der Ebene der Themen und der Ebene der strukturellen Beziehungen und der strukturierten Antwort des Rezipierenden; usw.) Von Struktur statt von Form wird man sprechen, wenn weniger die körperliche individuelle Beschaffenheit des Gegenstandes hervorgehoben werden soll als seine Analysierbarkeit . . ."

Es handelt sich hier also um einen Katalog von Strukturen, die sich einerseits auf Rückzugsgebiete vorwiegend in der Alpenregion konzentrieren, andererseits auf Neubildungen durch eine mechanisierte Art der Feldbestellung und deren Folgen für eine veränderte (an Vielfältigkeit meist verarmte), von Menschen bestimmte Naturlandschaft verweisen.

In jedem Fall handelt es sich um gestaltete Natur, die ja rein und amorph nur dort bestehen bleibt, wo sie vom Menschen weder genützt, in seinen Dienst gestellt, geordnet und gepflegt noch zu einem Faktor umgeformt wird, durch den eine jenseits von Natur und der in ihr verrichteten Arbeit liegende Dimension eindringt, die als ästhetische wahrgenommen und erkannt wird.

Das tun vor allem Künstler in jenem Maß, in dem ein Teil dieser Welt durch Um- und Neuorganisationen, durch Aufgabe oder ein Nutzen unter anderen Voraussetzungen, verlorengeht. Was zuvor sozusagen „natürlich" und funktionsbedingt, jedenfalls ohne primäre Absicht, zum ästhetischen Produkt - und erst neuerdings als solches wahrgenommen - werden konnte, suchen Künstler neu aufzunehmen und auf ihre Art zu tradieren, wenn sie etwa mit den Materialien Schilf, Stroh, Weidenruten und in ihrer ursprünglichen Form beibehaltenen, gewachsenen Hölzern hantieren und daraus Gebilde entstehen lassen, deren Verwandtschaft zu Formen der bäuerlichen Welt evident ist.

Überhaupt sind es die Künstler, die durch ihre Reaktionen, durch ihr Verweisen auf sie anregende Vorgegebenheiten Entdeckungsprozesse auslösen, durch die ein neues Erkennen und Betrachten derartiger Relikte jene „zwanzigtausend Jahre Geschichte" wieder zu Leben erwecken, von denen Claude Lévi Strauß (5) meinte, sie seien „unwiderruflich verspielt ... Heute begnügt sich die Menschheit mit der Monokultur."

Erweiterungen der Natur durch den gestaltenden Eingriff können als „wissentliche und willentliche Betätigung des Menschen" angesehen werden, „die auf ein außer ihr liegendes Ziel gerichtet ist" (6). Aber daß es der künstlerischen Tätigkeit bedürfe, „um der sichtbaren Form der Natur nur überhaupt nahe kommen zu können", hat schon Konrad Fiedler (7) erkannt. „Die geistige Entwickelung des Menschen beginnt erst da, wo er aufhört, sich bloß sinnlich wahrnehmend zu verhalten, wo er anfängt, die sinnlich wahrgenommene Wirklichkeit als ein gegebenes Material anzusehen und gemäß den Forderungen seines Verstandes zu bearbeiten, zu verwerten, zu verwandeln".
Damit verbunden ist auch das, was Werner Hofmann - wenngleich in einem anderen, aber auch für unsere Überlegungen zutreffenden Zusammenhang - als „die Erfindung der Wirklichkeit" bezeichnet hat: „Während sich die Künstler, dem Illusionismus entsagend, von der Oberfläche der Naturerscheinungen, der natura naturata, abwenden, treffen sie an den Wurzeln ihrer Suche nach dem Ursprünglichen und Elementaren mit der natura naturans zusammen. Mit anderen Worten: Das im Kunstwerk exemplifizierte *Leben der Formen* koinzidiert mit den *Formen des Lebens*" (8).

Wenn es (nach Fiedler) die Wahrnehmung sei, von der unser ganzer Besitz an Wirklichkeit tatsächlich abhänge, so trifft sich eine derartige Erkenntnis auch mit der neuesten eines „Generalisten", nämlich der des Erforschers ästhetischer Zusammenhänge, Bazon Brock, der gemeint hat, „daß der größte Teil der Veränderung in der Entwicklung der Kunst der nächsten fünfzig Jahre von der Seite der Betrachter ... ausgehen wird". Für diesen Betrachter ist die vorliegende, quasi aus Fundstücken (aus einem Zusammenhang herausgelöste und damit in eine veränderte Dimension gerückte) oder Vorgeformtem zusammengefügte und einer nicht immer ganz systematischen Ordnung unterworfene Sammlung von Bildern gedacht.

Natürlich liegt es in diesem Zusammenhang nahe, an ein Phänomen zu denken, das der Kunst dieses Jahrhunderts bis hin zur sogenannten „Spurensuche" und der „Land art" einen Stempel aufgedrückt hat und das vom sogenannten „objet trouvé" - dem die verschiedensten Funktionen einnehmenden Fundstück als einer Art Präfiguration also - seinen Ausgang genommen hat. Ohne die Vorarbeit von Künstlern, die unser ästhetisches Wahrnehmungspotential auf die verschiedenste Weise bereichert haben (auch im Sinn des Antithetischen, sich also gegen Ästhetisierungsprozesse und die damit verbundenen Rituale wendenden Prinzipien), hätte eine Idee, wie sie sich in diesem Buch konkretisiert, nicht gefaßt werden können - und ohne die Vorkenntnis der Entwicklung künstlerischer Denkweisen in diesem Jahrhundert kann kaum nachvollzogen werden, was mit der Folge der hier gesammelten und gegliederten Bilder über die Dokumentation von Zuständen, Analogien und Überlappungen der Natur-Wirklichkeit mit der Kunst-Wirklichkeit hinaus gemeint und beabsichtigt ist. „Das *objet trouvé*", formulierte Christian Kellerer (9), „stellt formal nichts

anderes dar als die nicht mehr unter Mitwirkung der gestaltenden Hand, sondern allein vom Auge vollzogene Wahl erlebnisauslösender vorgegenständlicher Strukturen im Sinne eines vom Auge gelenkten Zufalls. Im *objet trouvé* wird die Dingwelt also in einem unmittelbaren malerischen Rückführungserlebnis auf die elementarsinnliche Erlebnisschicht erfahren."

Und was das Phänomen der anthropologischen Selbsterforschung betrifft, wie sie von den Archäologen unter den Künstlern betrieben wird, so handelt es sich dabei um einen Ermittlungsversuch, den die Wissenschaft „wegen ihrer spezialisiert und beweisabhängigen Rationalität nicht erarbeiten kann: eine Schärfung des Sinnes für die Zusammenhänge von Leben, Zusammenleben, Zeit und Imagination" (10) - womit ziemlich exakt auch *eine* der diesem Buch zugrundeliegenden Vorstellungen fixiert erscheint.

Die Analogien, die nun gefunden werden können, sind reich und vielfältig; sie reichen bis zu jenen Gebäuden, die nach Frank Lloyd Wright „nach dem Bild des Baumes" gestaltet werden sollten, aus der Landschaft herauswachsend und eine vorgegebene Ordnung organisierend. Daher besteht zwischen den Ackerfurchen (am Beginn) und den aus Stroh und Stein, dann aus Holzskeletten errichteten Bauten am Ende (wobei zahlreiche Vor- und Zwischenstufen in der Mitte zu finden sind) ein Bezug, der den Gliedern einer Kette gleicht, wie Jean Dubuffet sie gesehen hat. Er erkannte, „daß alle Aspekte, die sich in der physischen Welt entfalten (und die geistige Welt ist sicherlich darin enthalten), in der gesamten Ausdehnung aller Ereignisse, ob es sich nun um Berge oder Gesichter, um Bewegungen des Wassers oder um Formen der Wesen handelt, Glieder derselben Kette sind und sich alle nach demselben Schlüssel vorwärts bewegen . . ." (11).

Eine der Botschaften dieser Bilder ist in der durch sie zu festigenden Einsicht zu finden, daß sie als Signale und Symbole von Kreisläufen wirken können, die durch Natur, Arbeit und ästhetische Wahrnehmungsmöglichkeiten bestimmt werden und dadurch erst Ausgangspunkte und Ziele des Menschen faßbar machen. „In einer im letzten Sinn befreiten Gesellschaft", so sieht es Reimer Jochims (12), „würde Kunst nicht auf Tafeln, Steine, einzelne Räume usw. beschränkt sein, sondern die gesamte Realität würde Kunst sein." So stellt auch der Informationstheoretiker Abraham A. Moles (13) fest, daß ästhetische Information nicht auf Kunst im eigentlichen Sinn zu beschränken sei.

Auch eine standardisierte Gestalt, durch deren semantische (zweckgebundene) Funktion bestimmt, verfügt über ein Freiheitsfeld, das individuelle Variationen in hohem Maß zuläßt (wie etwa die Strohgarbe, deren Häufung, Gliederung und Reihung oder Position im Gelände). Und so wählt sich „der ‚Zauberer' - in diesem Fall der Künstler -, jener altbekannte Spezialist, der sich immer mit den tiefgründigen Dingen des Lebens befaßt hat und der sogar früher als von den Göttern inspiriert galt . . . heute dieses ursprüngliche, armselige Material, nämlich das Stroh, als Thema; er hält es seiner Beachtung für wert" (14). Denn „über das Stroh, über den Mist nachzudenken könnte vielleicht heute wichtig sein. Es bedeutet, über die Anfänge, über das ganz elementar Natürliche, über den Ursprung der Lebenskraft zu meditieren . . . Es handelt sich aber auch darum, daran zu erinnern, daß es in der Welt noch viele Strohlager gibt, daß der Künstler sich dafür mehr interessiert als für die Lagerstätten der Götter, ihrer Abgesandten oder für die Pfähle der Reichen, die diese Götter anbeten".

Die Kulturlandschaft hält für uns Signale, Symbole, Botschaften bereit: Dort

wird dies, andernorts jenes angebaut, kultiviert, ausgesät, in seinem Wachstum gefördert, geerntet. Damit parallel gehen Verformungen, Abstufungen, Gliederungen und Ordnungen des Geländes in Begleitung dessen, was in ihm an natürlichem Wachstum (das aber auch ein bestimmtes, gesetztes sein kann) existiert: Bäume, Sträuche, Felsen, Steine - zum Teil wieder nutzbar gemacht für Mauern, Zäune, Abgrenzungen und Gliederungen eines Terrains. Formationen aufgeschichteten Heus signalisieren eine Methode, einen Brauch, eine Jahreszeit, eine temporäre Bereicherung der Landschaft; dasselbe gilt für Stroh- oder auch Maisblattkegel. Der Wechsel von Formen weist auf weit zurückreichende und sich regional verschieden ausbildende Überlieferungen hin. Ein und dieselbe Arbeit, ein und dasselbe Nutzbarmachen drückt sich auf verschiedene und individuelle Weise aus, läßt kulturelle Eigenheiten erkennen sowie Notwendigkeiten, die von den geographischen Verhältnissen, der Bodenbeschaffenheit, dem Klima und von Erfahrungen bestimmt werden, die uralt sind.

Die Monokultur, der Silo, das Genossenschaftswesen ließ all dies anderswo verschwinden, wo sich nun andere Strukturformen ergeben, die ins Großflächige - und vertikale Gliederungen vermeidend oder aufgebend - münden, ins tendenziell Unbegrenzte ausufern, nur noch durch Wegführungen oder Waldränder gestoppt und somit an Überschaubarkeit und Geschlossenheit, vor allem aber auch an Formenreichtum verlieren - dafür an Großzügigkeit gewinnen. Denn andererseits werden auch diese großdimensionierten Systeme ihrerseits wieder strukturiert durch Wege, Straßen, Bahnen, Leitungen, Stränge und Knoten - der anonymen Supergraphik analog einer „anonymen Skulptur" oder einer „anonymen Architektur" zugeführt (15).

Ich lese eine Glosse: „Der Naturfreund tritt aus dem Wald und sucht die Flur, wo der Weizen zum Teil noch steht, andere Felder, dicht benachbart, gemäht, schon kahl und gelbbraun sind. Garben gibt es nirgends mehr. Sie waren vor fünfzig Jahren noch wie Altäre der Natur. Die Maler haben sie verehrt." (16) So etwa Manet die Heuhaufen, und Emile Zola schrieb ihm darauf, er sehe sie nun mit dessen Augen (vielleicht, weil er sie zuvor überhaupt nicht gesehen oder als eigene Textur wahrgenommen hat).

„Wer gibt den Lehrern die Sicherheit zurück" (so setzt die Glosse fort), „daß es sinnvoll und für die Erlebnisfähigkeit entscheidend ist, Heranwachsende an Blüten und Blütenstand, Blätter und Blattform, Früchte, Äste, Zweige, Hügel, Hänge, Ebenen und Täler gelassen heranzuführen? Wer lehrt die Lehrer?"

Auch dies gehört zum Thema und zur Aufnahme der Erkenntnis, daß *der* Künstler sein kann, der zu betrachten gelernt hat, der „Informationseinheiten" zu sammeln, zu ordnen und als elementaren Teil eines Ganzen zu begreifen lernt, auf das auch „Kunst" abzielt. Die Einsicht allerdings - so wieder Konrad Fiedler (17) -, „daß die Dinge nicht nur durch ihr bloßes Dasein Gegenstand der Wahrnehmung und infolgedessen irgendeiner Art geistigen Besitzes sein können, sondern daß der der Empfindung und Wahrnehmung fähige menschliche Organismus nur Wirkungen empfängt, die er zu Besitztümern des Bewußtseins gestaltet - diese Einsicht scheint dem Menschen keineswegs immer in allen ihren Konsequenzen gegenwärtig zu sein".

Anmerkungen

1 Reimer Jochims, Visuelle Identität. Frankfurt/M. 1970

2 In: Freibeuterschriften — Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Gesellschaft. Berlin 1978

3 Zitat aus Günther Schiwy, Der französische Strukturalismus. Hamburg 1971

4 In: Das offene Kunstwerk (opera aperta). Frankfurt/M. 1977

5 Traurige Tropen, Köln 1960

6 K. Kosik, Die Dialektik des Konkreten. Frankfurt/M. 1967

7 Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit. 1887. In: Schriften zur Kunst I, München 1971 (Nachdruck)

8 Werner Hofmann, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890—1917. Köln 1970

9 Christian Kellerer, Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. Hamburg 1969

10 Günter Metken, Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst. Köln 1977

11 Zitiert aus dem Katalog der Retrospektive Berlin—Wien—Köln 1980/81

12 a. a. O.

13 Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln 1971

14 Antoni Tàpies, Nichts ist gering. In: Die Praxis der Kunst. St. Gallen 1976

15 Kristian Sotriffer, Wege zu Wegen. In: Katalog der Ausstellung „Expansion". Wien (Secession) 1979

16 K. K., Wer lehrt die Lehrer. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 9. 8. 1980

17 a. a. O.