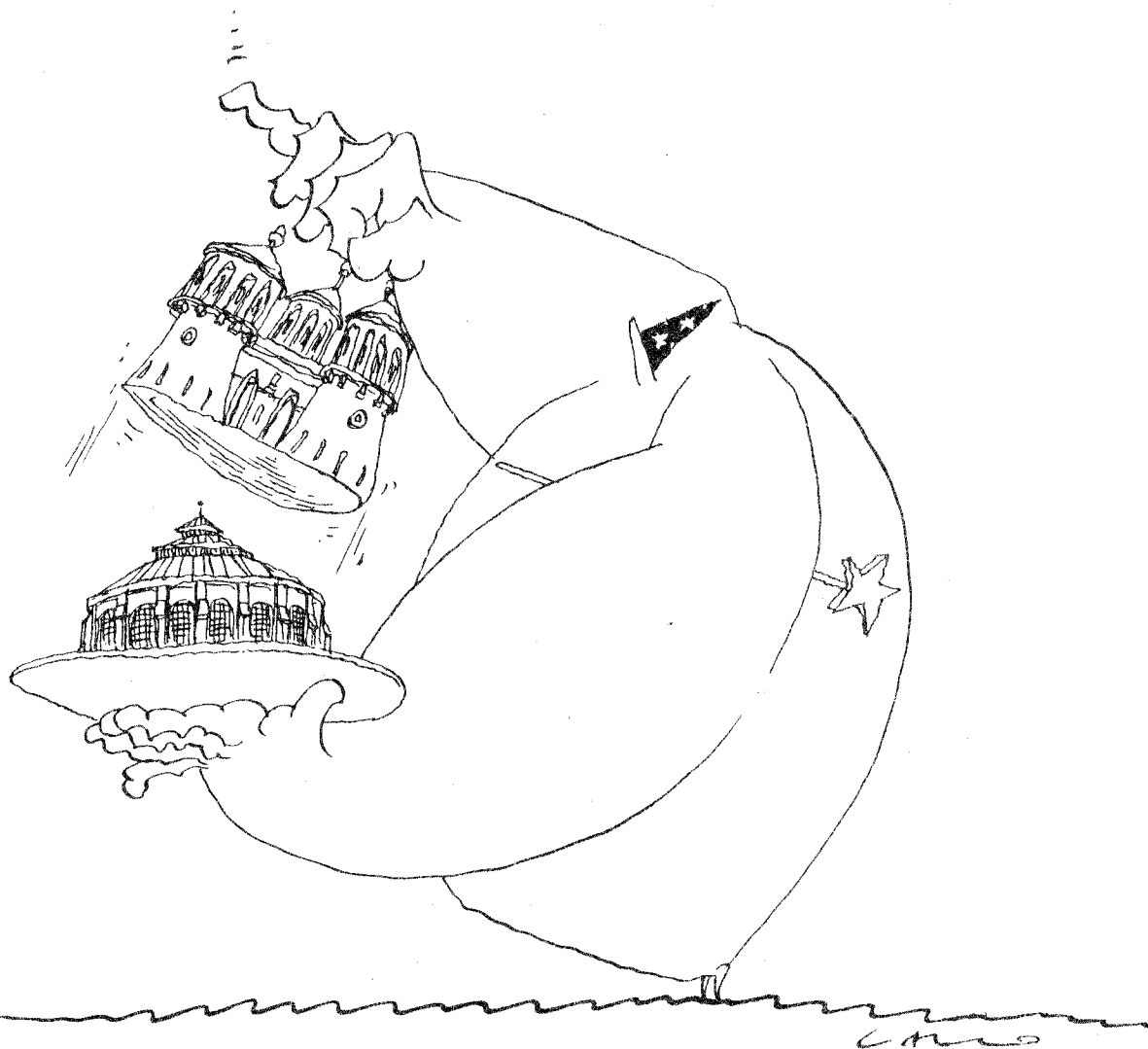




Carlo Schmitz

Räume für Kunst

Jahre zurück liegt die Diskussion um ein Museum für moderne Kunst mit dem Standort Drei Eichen, verbunden mit dem Namen I. Ming Pei spaltete sie die Luxemburger Gemüter in ein Lager der Befürworter und Gegner. Im Kulturjahr erhielt die Diskussion über ein Zentrum für zeitgenössische Kunst erneuten Auftrieb durch einen Gesetzesvorschlag, den der grüne Abgeordnete Robert Garcia am 8. Februar ins Parlament einbrachte - neuer Standort: das Bahnhofsviertel.

Ein europaweites Phänomen?

"Nahezu täglich kommen dicke Kataloge von Ausstellungen und sogenannten Sammlungen, lesen wir von neuerbauten Museen, von gigantischen kulturellen Einrichtungen der verschiedensten Art; tatsächlich handelt es sich dabei um schwindelerregende Summen, die staatlich, städtisch oder privat für Kunst und Kultur ausgegeben werden, und es wäre interessant, einmal die Gesamtsumme zu erfahren, die in der gesamten westlichen Welt in den letzten 10 Jahren dafür ausgegeben wurde. Egal, wie hoch sie genau sein mag, sie würde schlagend unsere Mitleidlosigkeit gegenüber dem Elend der Armen beweisen." (Gerhard Richter, 5.9.1992)

Gerne wird der in den siebziger Jahren in Deutschland vehement einsetzende 'Museumsbauboom' schlagwortartig als 'postmodernes Phänomen' verbucht. An reinen Baumaßnahmen ist zu registrieren, daß von den 68 im ehemaligen West-Berlin im Jahre 1987 bestehenden Museen und Sammlungen immerhin 38 in den Nachkriegsjahren gegründet wurden. Ungefähr ein Drittel der in Deutschland bestehenden Museen sind zwischen 1971 und 1981 entstanden. Als Beleg des Booms entstand 1981 die Neue Pinakothek München, 1982 die Bremer Kunsthalle, 1986 in Köln das Wallraf-Richartz-Museum und das Museum Ludwig, 1991 das Museum Ludwig Aachen und dann natürlich: 1989 das Vitra Design Museum (740 qm) in Weil am

Rhein für 2,5 Mill.DM von Frank O. Gehry;
 1991 Museum für moderne Kunst (4100 qm) in
 Frankfurt mit 48 Mill.DM von Hans Hollein;
 1992 Kunsthalle Rotterdam (3000 qm) für 31 Mill.
 Gulden von Rem Koolhaas;
 1992 Kunstmuseum Bonn (4700 qm) von Axel
 Schultes;
 1992 Bundeskunsthalle (5412 qm) von Gustav Peichl
 für 128 Mill.DM;
 1994 Kunstmuseum Wolfsburg (3500 qm) von Peter
 P. Schwager für 60 Mill.DM;
 1994 Fondation Cartier in Paris von Jean Nouvel für
 101 Mill. F.F;
 1994 Museum Groningen (9000 qm) für 40 Mill. Gul-
 den von Alessandro Mendini in Zusammenarbeit
 mit Philippe Starck und COOP Himmelblau.

Kunst am Bau versus bildende Kunst

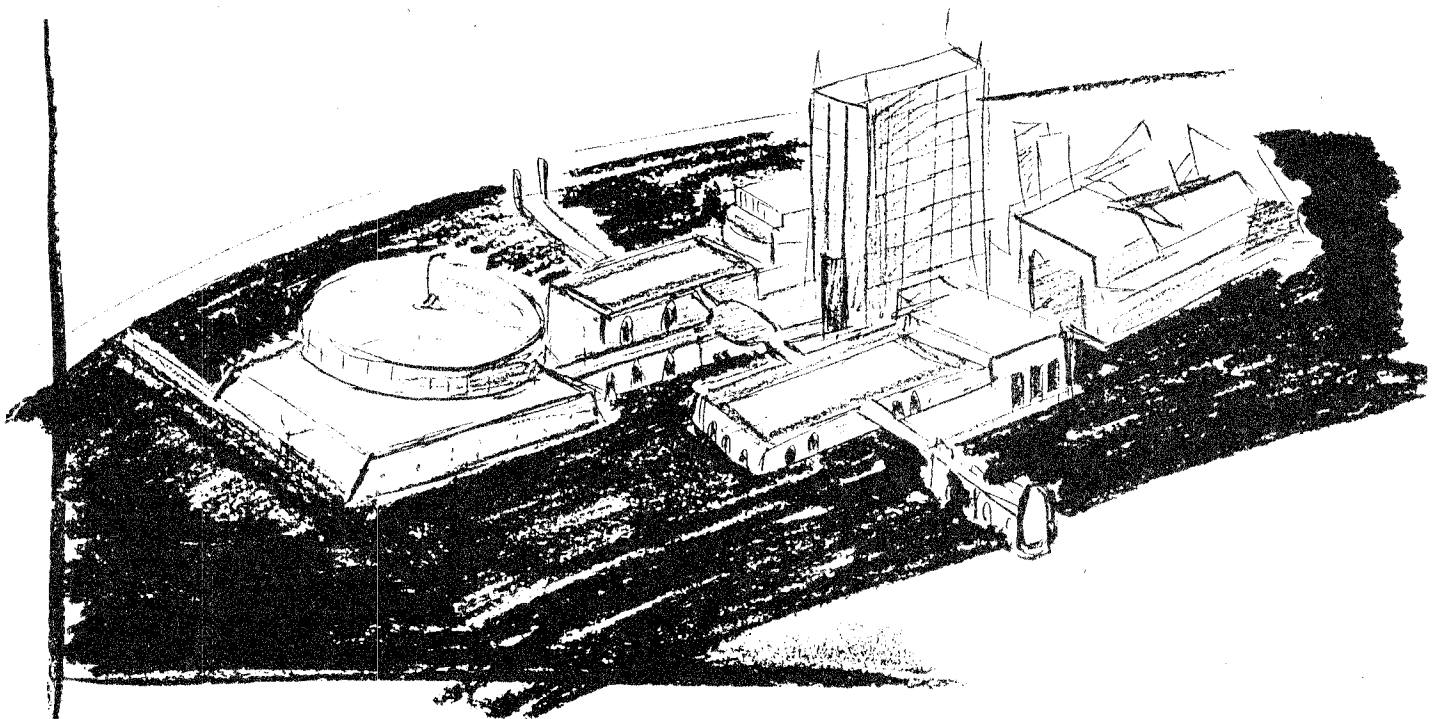
"Die Architektur des Centre Pompidou steht zwischen der Moderne und der Postmoderne. Sie ist einerseits eine aggressive Erwiderung auf die Architektur des Paris des 18. Jahrhunderts und des Louvre und verkörpert gleichzeitig die konzeptuelle Intensität des postmodernen Minimalismus, einer Vermittlung zwischen Inhalt und Form." (Thomas Krens) Dem sogenannten 'Beaubourg'-Effekt, dessen Vorreiter das 1977 in Paris von Richard Rogers und Renzo Piano fertiggestellte Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou sein könnte, wohnte der Gedanke der 'neuen Museologie der achtziger Jahre' inne. Hauptgefahrenmoment dieser Entwicklung lag darin, daß in einigen Fällen die Eigenmacht des Gebauten die Kunst im Innenraum zu relativieren drohte. Als einer der Architekturrepräsentanten könnte der Franzose Jean Nouvel Pate stehen mit dem minimalistischen Entwurf für die Pariser 'Fondation Car-

tier'. J.Nouvel erteilte harsche Kritik durch Geneviève Beerette in 'Le Monde'. Ihr Vorwurf richtet sich gegen die Dominanz der Architektur, die "monumentale Auftragswerke des amerikanischen Bildhauers Richard Artschwager nahezu hinter ihren Spiegelungen im allgegenwärtigen Glas" verschwinden läßt. Heinrich Klotz, Leiter des Kunst- und Medienzentrums Karlsruhe und ehemaliger Direktor des deutschen Architektur museums in Frankfurt, formuliert zu diesem Phänomen: "Zwei Ästhetiken konkurrieren miteinander: die der Architekten und Ausstellungsmachers und die des Kunstwerks."

Die Architekten der neuen Generation zeigten wenig Bereitschaft eine nur 'dienende Funktion' innezuhaben, reine Instrumentalisierung der Architektur wird abgelehnt und besonders die Väter der Dekonstruktivisten, wie die Wiener Architektengruppe Coop Himmelblau, Frank O.Gehry und Rem Koolhaas bemühten sich um narrative Aufladung ihrer Architektur. Richtungsweisend hätte die Äußerung in den vierziger Jahren durch den finnischen Architekten Alvar Aalto (1898-1976) gegenüber der Zeitschrift DOMUS durchaus sein können: "Es scheint mir, daß wir daran sind, eine Einheit in der Kunst zu gestalten, deren Quellen viel tiefer liegen als jene der oberflächlichen Vereinigung der verschiedenen Kunstgattungen."

Die Praxis der letzten Jahrzehnte bestätigt jedoch, daß es zu keiner Vereinheitlichung kam, sondern daß sich weit eher eine rivalisierende Situation abzeichnet. Zwar hat man in Frankreich die Zusammenarbeit von Künstlern und Architekten weitgehend institutionalisiert, so ist es in andern Ländern eher ein Zufallsprodukt, häufig bleibt nur ein Dialog zwischen Künstler und Architekt möglich. Als Beispiel für ein derartiges Zustandekommen von dialogisierenden Momenten sei auf das Bauvorhaben der Hypo-Bank Luxemburg verwiesen. Hier zeigen sich verbindende

Das Groninger Museum
 Zeichnung: Jan Nottrot



Kommunikationsstrukturen zwischen dem amerikanischen Künstler Frank Stella und seinem 'Sarreguemines' im Vorhof des Gebäudes mit dem eigentlichen Gebäudekomplex des Architekten Richard Meier.

Unter der Prämisse, daß das Bild in der Kunst, wie es Theodor W. Adorno in seiner "Ästhetischen Theorie" formulierte, ein "Seht einmal", ein "kollektives Subjekt" ansprechen will und darüberhinaus Kunst eine gesellschaftsbeobachtende Komponente inne- wohnt, dann müßte bei der Diskussion um eine Museumsarchitektur auch Funktion und Struktur einer Gesellschaft berücksichtigt werden. Durch den gesellschaftlichen Wandel in den letzten Jahrzehnten ist der Anspruch an Kunst nicht mehr nur einer gesellschaftlichen Elite vorbehalten. "Das Museum ist das Wohnzimmer der Gesellschaft, wo deren mit besonderem Stolz bedachten Besitztümer zur Schau gestellt werden." (A.C.Danto in: David Reed) Demzufolge sind es die Massen, die in die 'Tempel des Schönen' strömen und wohlgerne auch strömen sollen, so wünschen es die Ausstellungsmacher! Ein Faktum auf das die Architektur reagierte, indem sie Schauräume schuf und sich selbst oft genug als Kunstwerk feiern ließ. Nicht alleine steht der Architekt Peter Eisenmann, wenn er fragt: "... soll die Architektur Hintergrund für die Kunst sein?" und auch direkt die Antwort liefert: "Auf keinen Fall. Architektur sollte die Kunst herausfordern. Wir müssen dieses Verständnis von Architektur als dienender Profession verdrängen ... In Museen möchten selbst die radikalsten Künstler, daß die Architektur klein beigt und als Sockel oder Staffelei fungiert." Sicherlich ist dies genau der wunde Punkt, an dem die Fronten aufeinanderstoßen. Denn als Gegenposition zum Architekten fordert der Künstler mit der gleichen Berechtigung: "Architektur müßte die Größe haben, sich so angelegt darzustellen, daß Kunst in ihr möglich wird, daß sie eben nicht durch eigenen Anspruch Kunst vertreibt." (Markus Lüpertz) Oder Richard Serra, der auf einem Symposium in *Des Moines* bekundet, daß für ihn die besten Museen diejenigen sind, die Ende des letzten oder zu Beginn dieses Jahrhunderts erbaut wurden, unter anderem das Stedelijk van Abbe Museum in Eindhoven.

Wozu diese Ausflüge in die widerstreitenden Positionen von Architektur und Kunst? Will man die Museumsdiskussion hier vor Ort in Luxemburg führen, kommt man nicht umhin, ein wenig über den Teller- rand zu schauen und vielleicht von Erfahrungen, Irritationen und Fehlentwicklungen auf diesem Gebiet zu profitieren. Bei alledem, was bisher angeführt wurde, wird immer wieder eins deutlich: Es geht um einen Ort für Kunst und bei eben dieser Kunst sollten deren Entwicklungen in den letzten Jahrzehnten nicht übersehen werden. Genau an diesem Punkt geht nun die Diskussion weiter und berührt einen wunden Punkt in der luxemburgischen Gesamtkonzeption: die inexistente Sammlung. Wie soll die Frage nach der äußeren Hülle eine Klärung erfahren, wenn die Frage nach dem, was die Hülle füllen soll, nicht geklärt ist? Gerade die obengenannten Museumsbauten signalisieren nur zu deutlich, welche Bedeutung einer Sammlung zukommt. Zielrichtungen für diese Sammlung wurden bereits 1991 von Paul Reiles for-

muliert: "Profitions de notre 'table rase', transformons cette carence en avantage et tournons-nous vers l'art de demain." Geschehen ist diesbezüglich jedoch innerhalb der letzten vier Jahre rein gar nichts!

Über die Ausgangslage in der Museumsdebatte

Geht man davon aus, daß der Kulturbegriff auch den Aspekt der 'Pflege' beinhaltet, dann schließt dies ein, daß der Boden, auf dem etwas gedeihen soll, gepflegt werden muß. Raubbau kann nur unter Ausschluß der Kultur geschehen. Wobei wir nun bei der alten Debatte angelangt sind um das Anfang der neunziger Jahre angestrebte Museumsprojekt auf drei Eichen und einem Bauland, das Teile von Fort Thüngen unter sich begraben hätte. Als Erbauer wurde der namhafte sino-amerikanische Architekt I.Ming Pei aus- erkoren. I.M.Pei hatte gerade im Vorfeld Schlagzeilen gemacht und war von Mitterand als "Architekt der Stunde" auserwählt worden, um 1983 den Erweiterungsbau am Louvre in Angriff zu nehmen. 1988 waren die Bauarbeiten abgeschlossen und als aufse- hererregendes Monument hatte der Perfektionist I.M.Pei im Cour Napoléon eine Glaspyramide in rein geometrischer Form entstehen lassen, "ein Kristall, eine natürliche Form unseres Universums" (Pei). Der Architekt, der bereits während seines Bauvorhabens in Paris mit den Denkmalschützern zu kämpfen hatte, sah sich in Luxemburg mit einer Petition von 14.000 Unterschriften gegen die teilweise Zerstörung Fort Thüngens konfrontiert, doch die Gegenstimmen in Luxemburg schienen ihm nicht maßgeblich genug zu sein. In einem Gespräch, das er unter anderem mit dem Direktor des Kunsthistorischen Museums am 31.10.1991 in Luxemburg führte, urteilte der Architekt recht geringschätzig über jene 'Zeugen der Ver- gangenheit': "I think the consideration of the past is very important to me. But we have to be very selec- tive, otherwise we will be burdened with nothing but archaeological ruins in the world ... If this were the Acropolis - I exaggerate of course - I wouldn't touch it at all, I would just say: Restore it, and leave it there as a monument. But I don't feel that way about Trois- Glades." Deshalb erschien es I.M.Pei auch ausrei- chend, die Geschichte des Forts in seinem Museum zu erzählen und die Realmonumente zu begraben. Nicht unwichtig war in jenem Moment: "Dem rück- sichtslos bauenden Architekten gegenüber muß der Denkmalspfleger unbeugsam seine Grundsätze entge- halten." (Börsch-Supan)

Ein Museum für die Politoperette?

Eben jener Autor warnt auch vor der Gefahr, daß "Naturzerstörung und materieller Untergang der Kunstwerke, sichtbar zuerst an den Baudenkmälern" Hand in Hand gehen. All diese Erwägungen wurden in luxemburgischen Politikerkreisen ignoriert, zu verlockend war doch die Idee, die hinter dem Mu- seum stand! Eben jene Interessenlage, die Günther Uecker (Gruppe ZERO) in den siebziger Jahren nur zu treffend entlarvte: "Wird der Museumsbesuch, das

Wozu diese Ausflüge in die wider- streitenden Positionen von Architektur und Kunst? Will man die Museumsdis- kussion hier vor Ort in Luxemburg führen, kommt man nicht umhin, ein wenig über den Teller- rand zu schauen und vielleicht von Erfahrungen, Irritationen und Fehlentwick- lungen auf diesem Gebiet zu profitieren.

Eine architektonische Metamorphose von Bahnhöfen, Hallenbädern, Fabriken, Markthallen, oder wie in diesem Fall das Phänomen der Rotunden, können unter verantwortungsvollen Architekten zu reizvollen Begegnungstätten mit zeitgenössischer Kunst werden.

Schauerlebnis, zu einer Politoperette..." Luxemburgs Politiker suchten ein Museum als Repräsentationsort - deshalb auch die angestrebte EG-Nähe - in der Kultur als "Ornament", als "Sahnehaube" auf dem Weg in Richtung "Weltstadt" dienen sollte. "Es geht um die schöne Stadt, ein Ziel, das schon immer mit Verschleierung zu tun hatte. Die bombastische Inszenierung der herrschenden Kultur feiert das Bestehende: wir bauen schön, damit alle sehen, daß es schön ist, wie es ist. Und vor allem bauen wir Museen." (Häußermann; Siebel, Neue Urbanität) Aus derartigen Beweggründen unterlief auch der Trugschluß, daß "der Architekt für einen Museumsbau am geeignetesten sei, der die originellste Bauform bringt, oder es sei derjenige, der die Inhalte möglichst optimiert. Eine Positionierung zur Kunst wird üblicherweise nicht gefordert." (Peter Guth) Natürlich sind Politiker gezwungen, in die Entwicklungsprozesse innerhalb des Kulturbetriebs einzugreifen; allerdings könnte in diesem Fall dennoch die Forderung an eben diese gestellt werden, daß sie sich bemühen, Spreu von Weizen zu trennen, d.h. über fundierte Bewertungsgrundlagen, über entsprechende Begründungen, Grundsätze und eine Gesamtkonzeption zu verfügen. Nur so können politische Kreise erwarten, daß ihre Zielsetzungen auf die erforderliche Akzeptanz innerhalb der Bevölkerung stoßen. Beim Pei-Projekt wurde von politischer Seite mißachtet, daß ein Konzept, das auch inhaltliche Momente einer Museumsidee einschließt, nicht vernachlässigt werden darf. Zu den klassischen Aufgaben des Museums gehören nun einmal Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln!

Ein nach wie vor existentes Kernübel bleibt die nicht-existierende Sammlung, denn nur mit einer solchen lassen sich visuelle Erlebniszonen schaffen wie sie auch von dem Ausstellungsmacher Urs Raussmüller gefordert werden: "Wir müssen Orte schaffen, an denen diese unmittelbaren, primären, das Subjekt, den Einzelnen betreffenden Wahrnehmungsmöglichkeiten wieder vonstatten gehen können!"

Museum ja - Sammlung nein

Wie soll dies nun miteinander funktionieren? Der Direktor des kunsthistorischen Museums Paul Reiles bestätigte anläßlich dieses Artikels, daß sich innerhalb der letzten Jahre an dem Phänomen Sammlung nichts geändert hat, d.h. sein Anschaffungsetat wurde keineswegs erhöht. Bezüglich einer Sammlung tritt man also nach wie vor auf der Stelle. Doch schaut man sich die letzten Jahrzehnte und die in dieser Zeit stattgefundenen Wandlungen innerhalb der internationalen Kunstszene an (einen hervorragenden Beitrag hierzu leistet der erst kürzlich erschienene Band von Albert Schug über "Die Kunst unseres Jahrhunderts"), bleibt die Erkenntnis, daß spätestens seit der Minimal Art neue Museumsstrukturen erforderlich sind, da mit diesen neuen Kunstrichtungen eine räumliche Entgrenzung einherging. Bei eben jener Kunst der Zweiten Moderne, die sich unmittelbar im Raum zu artikulieren sucht, sollte auch nicht der erweiterte Kunstbegriff eines Joseph Beuys vergessen werden. Günther Uecker, um derartige Momente wissend, fragte bereits 1969: "Kann ein Museum, wie

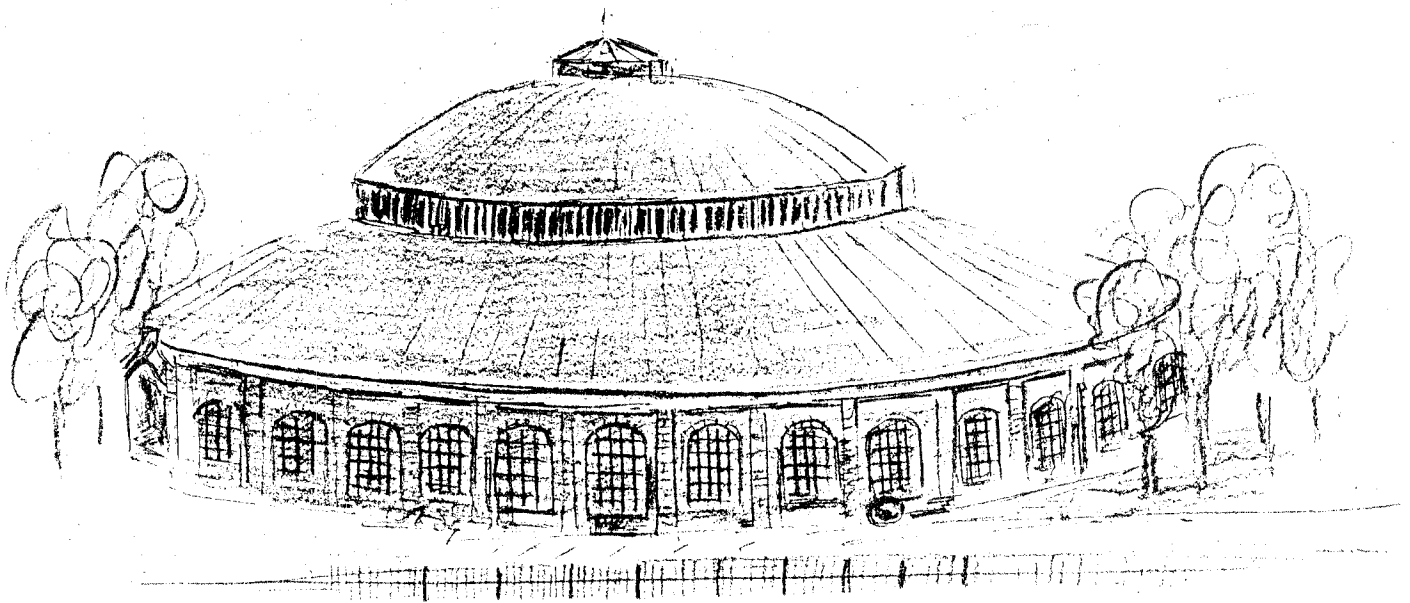
es sich heute darstellt, noch den Forderungen der Künstler entsprechen?"

Ebenso lassen sich unter den heutigen Künstlern derartige Fragestellungen finden. Ein Beispiel dafür, David Reed, der zur Zeit im Kölnischen Kunstverein ausstellt: "Gemälde gehören dahin, wo sie Teile des Alltagslebens sind und in persönlichen Momenten der Tagträumerei betrachtet werden können." Die Werke der neueren Kunstströmungen sind nicht mehr geschlossen, monadisch, auratisch und autonom, sondern offen, entmystifiziert oder, wie in der Medienkunst, vernetzt. Hierzu der Erbauer jenes 'Tortenstücks' als Museum für Moderne Kunst in Frankfurt: "Insbesondere die Vermittlung zeitgenössischer Kunstäußerungen bedarf eines Ansatzes, der über die traditionelle Museumsidee hinausgeht, da sich die Plastik vom Sockel gelöst hat, das Bild auf den isolierenden Raum verzichtet und die Installation (Environment) eine räumliche Gesamtheitlichkeit darstellt, die über die additive Werkgruppe hinausgeht und in einer spezifischen Dialektik zum Raum steht." (Hans Hollein)

Dies sind neuere Phänomene in der Kunst, die Fehlplanungen innerhalb der Architektur provozieren oder aber zum Alleingang in der Architektur führen und Gebäude entstehen lassen, die sich selbst Kunst genug sind. Die Gefahr ist - einem 'Christoeffekt' gleich - eine Hülle zu schaffen, bei der Momente der inneren Realisation durch den Künstler unberücksichtigt bleiben. Auch Pei blieb 1991 recht unberührt von der Innengestaltung des Museums. Auf die Frage, ob eine bestehende bzw. noch nicht bestehende Sammlung Einfluß auf seine Planung ausübe, kam die Antwort: "No, I don't think so. I think the design would be the same." Neuester Auswuchs architektonischer Selbstherrlichkeit ist sicherlich das Groninger Museum, dessen Bau durch seine Eigenmacht einen Disneylandeffekt erreicht, und im Innenbereich eine Assoziation an die Inschrift im Fries des Fideicianums zur documenta 7 von Lawrence Weiners wachruft: "Viele farbige Dinge nebeneinander angeordnet bilden eine Reihe vieler farbiger Dinge." Noch treffender reagierte allerdings die Amsterdamer Tageszeitung 'de Volkskrant' auf den spektakulären Bau in Groningen: "Wer den Zeitgeist heiratet, wird schnell Witwe!" ...

Neue Wege?

Nun sind wir mitten im Kulturjahr, notdürftig konnte die Museumsücke über die Renovierung des Casinos kaschiert werden. Der grüne Abgeordnete Robert Garcia sah gerade zum jetzigen Zeitpunkt die Möglichkeit, die nie völlig verstummte Museumsdebatte in Luxemburg mit neuem Leben zu füllen. Am 8. Februar unterbreitet er seinen Gesetzesvorschlag dem Parlament. Damit ist R.Garcia bereits einen Schritt weiter als die Regierung im Jahr 1991 mit dem Pei-Projekt, das damals nicht einmal dem Parlament vorgestellt wurde. Neuer Ort des Geschehens um Kunst sollen die Rotunden hinter dem Bahnhof darstellen. R.Garcia verweist bei der Vorlage seines Projektes darauf, daß die Idee bereits vor Jahren von Michel Pauly eingebracht wurde. Luxemburgische Indu-



strikultur spiegeln die historisch klassierten Rundbauten mit Tambour aus dem Jahr 1875. Beide Gebäude bieten zusammen eine Nutzfläche von 6000 qm. Für den Umbau in eine Museumsfunktion mit wechselnder und permanenter Ausstellung müßten, laut Aussage des grünen Abgeordneten, rund 1,5 Milliarden Flux veranschlagt werden, das hieße ein Drittel der Kosten des Pei-Projektes. Ebenso bedeutend könnten die Argumente für die Standortwahl sein, direkte Nähe zum Bahnhof und entsprechenden Busverbindungen, Parkhäuser und die Innenstadt ist zu Fuß in erreichbarer Nähe. Aspekte der Verkehrsanbindung erscheinen auch deshalb wichtig, da ein Museum in Luxemburg nur dann Sinn macht, wenn die Großregion Saar-Lor nicht außer acht gelassen wird.

Als museale Vorbilder führt R. Garcia unter anderen das 1986 eröffnete *Musée d'Orsay* an, ein von der italienischen Designerin Gae Aulenti umgebauter Bahnhof der Belle Époque. Desweiteren die *Laiterie* in Straßburg, *Le Magasin* in Grenoble oder auch das *Pumpwerk Alte Emscher* in Duisburg. Um den Gesichtskreis zu erweitern, seien noch die von Urs Raussmüller umstrukturierten Räume einer industriellen Halle in die *Hallen für Neue Kunst* in Schaffhausen genannt, die sich in die Reihe derartiger Museumsumbauten einfügen. 5500 qm Ausstellungsfläche bietet die ehemalige Textilfabrik für großräumige Installationen der sechziger und siebziger Jahre, darunter "Das Kapital. Raum 1970-1977" von Joseph Beuys.

Wichtig bei der Umsetzung dieses Projektes bleibt die Notwendigkeit, von gemachten und längst revidierten Fehlern zu profitieren. Es ist bei weitem nicht unbedingt der Stararchitekt, der die einzig mögliche Umsetzungslösung für ein Museum liefern kann. Eine architektonische Metamorphose von Bahnhöfen, Hallenbädern, Fabriken, Markthallen, oder wie in diesem Fall das Phänomen der Rotunden, können unter verantwortungsvollen Architekten zu reizvollen Begegnungsstätten mit zeitgenössischer Kunst werden. Auch das spanische Nationalmuseum in der

Reina Sofia, die Hamburger Deichtorhallen, die Bremer Weserburg sind den Beweis angetreten, daß sich die Kunst des 20. Jahrhunderts in der Fabriksituation der Jahrhundertwende bestens einrichten kann. Natürlich sollte auch bei diesen bereits bestehenden Bauten nicht versäumt werden, von Fehlern und Fehlplanungen im Innenbereich anderer Museen zu lernen. In diesem Zusammenhang sei auf eine Feststellung des Museumsleiters Heinrich Klotz verwiesen: "Die Wirkung des Kunstwerks kann sich in den fließenden Großräumen und der allseitigen Offenheit verlieren. Die Abstrahlung des Kunstwerks geht in der Unspezifität des unbegrenzten Umfelds unter. (Das Museum für Moderne Kunst im Centre Georges Pompidou, ein einst von variablen Stellwänden besetzter, nach allen Richtungen davonfließender Großraum, mußte umgebaut und in seinen Raumdifferenzierungen gefestigt werden)".

Bedenkenswert im Fall Luxemburg und der zur Debatte stehenden Rotunden bleibt das Faktum, daß die Gebäude zwar klassiert sind, was jedoch keineswegs ausschließt, daß sie nicht eines Tages, wenn man sie nicht mit einer neuen Funktion belegt, dem Abriß anheim fallen. Dies sollte sicherlich vermieden werden, nicht aus falsch verstandenem Denkmalschutz heraus, sondern allein aus dem Grund, daß die Rundbauten in Bonnevoie eine durchaus faszinierende Architektur aufweisen, die sicherlich unter den Händen eines Architekten wunderbar für museale Ansprüche umfunktioniert werden könnten. Sicherlich eine Chance für Luxemburg ein Museum mit originärem Charakter zu kreieren in bereits bestehenden Gebäuden, deren Möglichkeiten ein kompetentes Fachgremium überprüfen müßte. Und dennoch bleibt ein Wermutstropfen. Für welche Sammlung bitteschön?

Ina Nottrot

Richter Gerhard: Text, Frankfurt 1993
Winkler Oszkár: Alvar Aalto, Berlin 1987
Uecker Günther: Schriften, St.Gallen 1979
Schug Albert: Die Kunst unseres Jahrhunderts, Köln 1995
Häußermann, H.; Siebel, W.: Neue Urbanität, 1987
Kölischer Kunstverein: David Reed, Köln 1995