Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 17: Collaboration Peter Fischl/david Weiss

Artikel: Das Vermessen der Empfindung: Zu Imi Knoebel = Imi Knoebel: The surveyal of sensation

Autor: Wechsler, Max / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680553

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Vermessen der Empfindung:

Zu Imi Knoebel

MAX WECHSLER

Von den Bildern Imi Knoebels zu sprechen heisst vom Raum reden; vom Raum, den sie einnehmen, und vom Raum, den sie schaffen – von der verdichteten und dadurch spürbar gemachten Präsenz der Leere, die den Raum schliesslich ausmacht oder erfüllt. Dabei sollen die in ihrer Vielschichtigkeit nicht unproblematischen Begriffe des Bildes, des Raumes und der Leere vorerst möglichst konkret verstanden werden, denn wie sehr Knoebels Kunst auch zu metaphysischen Spekulationen einlädt, so sehr manifestiert sie sich in nachprüfbarer, gleichsam handwerklicher Gegenständlichkeit. Das Bild artikuliert gewissermassen den Raum, indem es durch seine klare Formgestalt den Umraum definiert und zu einer Art von begehbarem Rahmen macht, der hinwiederum auf die Erscheinungsform des Bildes einwirkt. Das heisst, Bild und Raum gewichten sich gegenseitig und entwickeln eine Beziehung zueinander, die vom Betrachter als Spannungsfeld wahrgenommen werden kann – und zwar auf visueller wie auch auf geistiger Ebene. Dabei nimmt das Bild nicht notwendigerweise eine dominante Rolle ein, sondern lässt durch eben seine diskrete Präsenz den ihm zugewiesenen Raum aufleben. Es trägt zuerst einmal dazu bei, jene Atmosphäre konzentrierter Ruhe und gelassener Heiterkeit zu schaffen, in der die subtilen Schwingungen des Spannungsfelds zum Tragen kommen und die bewusste Wahrnehmung des Bildes erst ermöglicht. Doch Knoebels Werk-Raum-Inszenierungen sind, um Missverständnissen vorzubeugen, keine «Installationen» im engeren Sinne, sondern «Bilder-Ausstellungen», die den Raum als Dialogpartner, aber auch als Widerstand in ihr Konzept einbeziehen.

Sehr schön illustriert dies die Photographie einer neuen Inszenierung zweier älterer Arbeiten in den Räumen der Dia-Art-Foundation in New York. An der linken, in den Raum eingesetzten Wand sehen wir die rekonstruierte Fassung einer WEISSEN KONSTELLATION, die Knoebel 1975 für seine Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf gemalt hatte, und rechts hinten eine sehr strenge Anordnung des GENTER RAUMS von 1980; was aber ganz

MAX WECHSLER ist Kunstkritiker in Luzern. Er publiziert regelmässig in Artforum und anderen Kunstzeitschriften.

unmittelbar ins Auge fällt, ist der weite, leere Raum und das Bild, das die Sonne durch die Fenster auf den Boden projiziert – die Bilder des Künstlers verbinden sich mit dem Bild des Raumes.

Erstens: Es existiert nichts.
Zweitens: Wenn etwas existierte, ist es für den Menschen unerkennbar.
Drittens: Ist es erkennbar,
so ist es unaussprechlich und nicht mitteilbar. GORGIAS

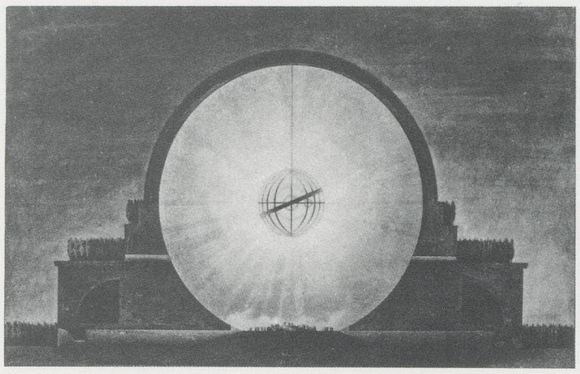
Und so wie das Bild, das vom Künstler letztlich als malerische Problemstellung verstandene Werk, immer wieder skulptural in den Raum vorstösst, so tendiert es gleichzeitig dazu, die Idee des Raumes in sich aufzunehmen und zu umreissen. Das Bild fasst den dem Raum innewohnenden Hang zur masslosen Ausdehnung in eine definierte Gestalt, um damit potentiell seine eigenen Grenzen zu sprengen. Hier sind der Punkt und das Moment angesprochen, wo die formale Logik des Bildes in die Irrationalität der Bedeutung umkippt – wo dem Betrachter die Klarheit der Erscheinung zum undurchschaubaren Rätsel wird und ihn in andere Dimensionen entführt. Die strenge Form evoziert die masslose Verlockung der totalen Entgrenzung und den damit verbundenen erhabenen Schrecken der Selbstauflösung, sie evoziert die vage Sehnsucht nach dem wahren Grund des Seins, vielleicht, nach der undenkbaren Leere, in der wir uns aufgehoben träumen und die uns, wenn überhaupt, nur als Fall widerfährt, als eine in der Art von Edgar Allan Poe imaginierte, phantastische Fahrt in den jenseitigen Raum der Ungewissheit. Obwohl nur selten direkt angesprochen, bildet diese metaphysische Dimension der Geometrie eine stets mitschwingende Bedeutungsebene in Knoebels Werk, genauso wie sie bei seiner frühen Inspirationsquelle Kasimir Malewitsch aufscheint, oder bei seinem Lehrer und Freund Joseph Beuys. Ihre Evokation bleibt jedoch stets diskret, zuweilen gar poetisch verspielt. In STERNENHIMMEL, einer 1975 als Katalogbuch produzierten Arbeit, hat der Künstler 54 Photographien des nördlichen und südlichen Sternenhimmels mit je einem zusätzlichen «Sternpunkt» versehen und so die informelle Tendenz dieser wissenschaftlichen Bestandesaufnahme vollends in ein tachistisch anmutendes Bild überführt. Unweigerlich drängt sich hier ein Hinweis auf den französischen «Revolutionsarchitekten» Etienne-Louis Boullée auf, der in seinem Projekt für ein NEWTON-DENKMAL auch mit der kosmischen Weite des «Sternenhimmels» spielte, dieser aber in dem als kugelförmigem Gebäude konzipierten Kenotaph räumliche Wirklichkeit verleihen wollte. Das dunkle Kugelinnere, in dessen Zentrum stehend der Betrachter das durch kleine Öffnungen in der kaum zu erfassenden Begrenzung eindringende Licht als Himmelsillusion erfahren sollte, versetzte diesen zugleich in einen Raum, der bei aller Präzision seiner Gestaltung letztlich immateriell erschiene. Es ist aber nicht nur diese vom Thema gegebene Verwandtschaft, die den Verweis auf Boullée rechtfertigt, sondern vielmehr ein noch wenig beachtetes Detail, die Tatsache nämlich, dass Boullée seine architektonischen Visionen als tableau verstand, als Bild. Das heisst, die angestrebte raffinierte Raumwirkung richtete sich primär an das Auge, das er mit der klaren Geometrisierung der Formgestalt in seiner scheinbar vernünftigen Disposition unterstützte, die wahrgenommenen Dinge für die Wirklichkeit zu halten, um schliesslich das irritierende Wunder der Raumillusion in ihrer schrecklichen Schönheit noch zu steigern.

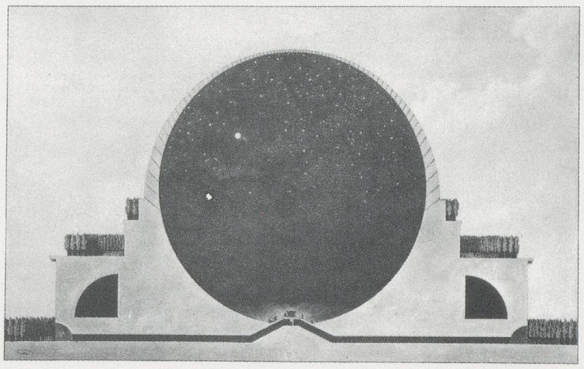
Wahr sind nur die Gedanken, die sich selber nicht verstehen.
THEODOR W. ADORNO

Bei Knoebel ist selbst der BLICK IN DIE UNENDLICHKEIT vorerst eine sehr irdisch praktische Sache, denn das gemeinte Bild, das er für seine erste repräsentative Ausstellung in der Schweiz – 1983 im Kunstmuseum Winterthur – geschaffen hat, präsentiert sich frontal gesehen als ungerahmt an der Wand hängende, natürlich gemaserte Sperrholzplatte, deren selbstverständliche materielle Präsenz ganz unwillkürlich zu einer genaueren Betrachtung ihrer Dinghaftigkeit auffordert. Erst jetzt offenbart sich die auf den ersten Blick verborgene Innenwelt dieses Bildes, lässt sich an den Rändern doch erkennen, dass es sich dabei um drei, genau aufeinander montierte Sperrholzplatten handelt, von denen die beiden äusseren auf ihrer Innenseite eine rote und die mittlere beidseitig eine weisse Bemalung aufweisen. Diese Art von «Sandwich-Bildern», um dem Ding mal einen Namen zu geben, verbirgt das scheinbar Wesentliche des Bildes, die Malerei, um sie vom Rande her ins Zentrum der Imagination zu rücken. Der Bildraum wird so zu einem in der Faktizität der Gegenstände verankerten geistigen Raum, der Platz für Vorstellungen bietet. Es ist erst der Kontext des Bildes – ein in die damalige Hängung integriertes symbolistisches Bild Ferdinand Hodlers, ABENDRUHE (1903), und der bei Hodler entliehene Titel des Werks –, der die Metaphysik ins Spiel bringt: BLICK IN DIE UNENDLICHKEIT ist ein Werk, das gewissermassen unsichtbar bleibt, ohne dabei seine Materialität zu verleugnen. Es ist dies ein Phänomen, das in Knoebels Arbeit wie eine Art Leitmotiv immer wieder auftaucht, so jüngst auch in jener dreifach durchbrochenen, gemauerten und verputzten Wand, die er als Beitrag zur letztjährigen documenta 8 errichten liess – ZU HILFE! ZU HILFE! SONST BIN ICH VERLOREN; ein Bild, das als Fortführung seiner Idee der Figurenbilder eine reale räumliche Situation schuf, deren Verhältnismässigkeit nur von wenigen bewusst wahrgenommen wurde, die aber dennoch die direkte, sinnliche Qualität des Bildes erfahren haben, indem sie es durchschritten. Im gleichen Kontext, auch wenn sie schon fast wie ein Widerspruch dazu erscheinen, sind die Projektionen anzusiedeln, mit denen der Künstler anfangs der 70er Jahre experimentiert hat. Hier war es die «Immaterialität» einer reinen Lichtprojektion, die sich als klares, geometrisch definiertes Bild buchstäblich wie eine Vision auf das jeweils angestrahlte Stück Weltwirklichkeit legte. Dass dabei der präzise Umriss des künstlerischen Weltbildes in Form einer Lichtgestalt immer an den Unebenheiten der Welt gebrochen wurde, an den Rändern gleichsam ausfranste, ist ebenso bedeutungsvoll wie die Tatsache, dass das projizierte Bild nicht nur sich selbst feierte, sondern gleichzeitig auch seinen Hintergrund und seine Herkunft sichtbar machte. Hier versteht man denn auch, dass das Prinzip der Schichtung oder Überlagerung, das so viele Werke Knoebels charakterisiert, eben nicht primär eine simple Arbeitsmethode darstellt, sondern ein dialektisches Prinzip, das keine Behauptung ohne Gegenbehauptung aufstellt. Und auf diesem Hintergrund sind denn auch die angesichts der dominierenden, konstruktiv rationalen Formensprache vielleicht befremdlich wirkenden Ausschweifungen auf der Ebene eines freien, schon fast expressiven Ausdrucks zu sehen – wie in den MESSERSCHNITTEN (1977), zum Beispiel, den DRACHENZEICHNUNGEN (1980/81), den Materialbildern oder den eigentlichen Malereien der letzten Jahre. Die Schichtungen sind, so gesehen, ein Instrument der Mehrdeutigkeit, das den Weg zu einer Offenheit eröffnet, die nicht in Unverbindlichkeit ausmündet, sondern in jedem einzelnen Schritt des Vorgehens nachprüfbar bleibt, und die komplexen Beziehungen im Gefüge der Werkseinheit aufdeckt. Die Schichtung schafft Räumlichkeit in die Tiefe des Werks und bildet eine Annäherung an den Betrachter.

> Was ihn erstaunte, war, dass die Katzen genau dort zwei Löcher im Pelz haben, wo ihre Augen sitzen.
>
> G. C. LICHTENBERG

Die Schichtung als Bezugssystem greift aber auch über das einzelne Werk hinaus, indem dieses immer in einer artikulierten Beziehung zu vorangegangenen Phasen der Arbeit steht. Dies geschieht nicht im Sinne einer stilistischen Ent-

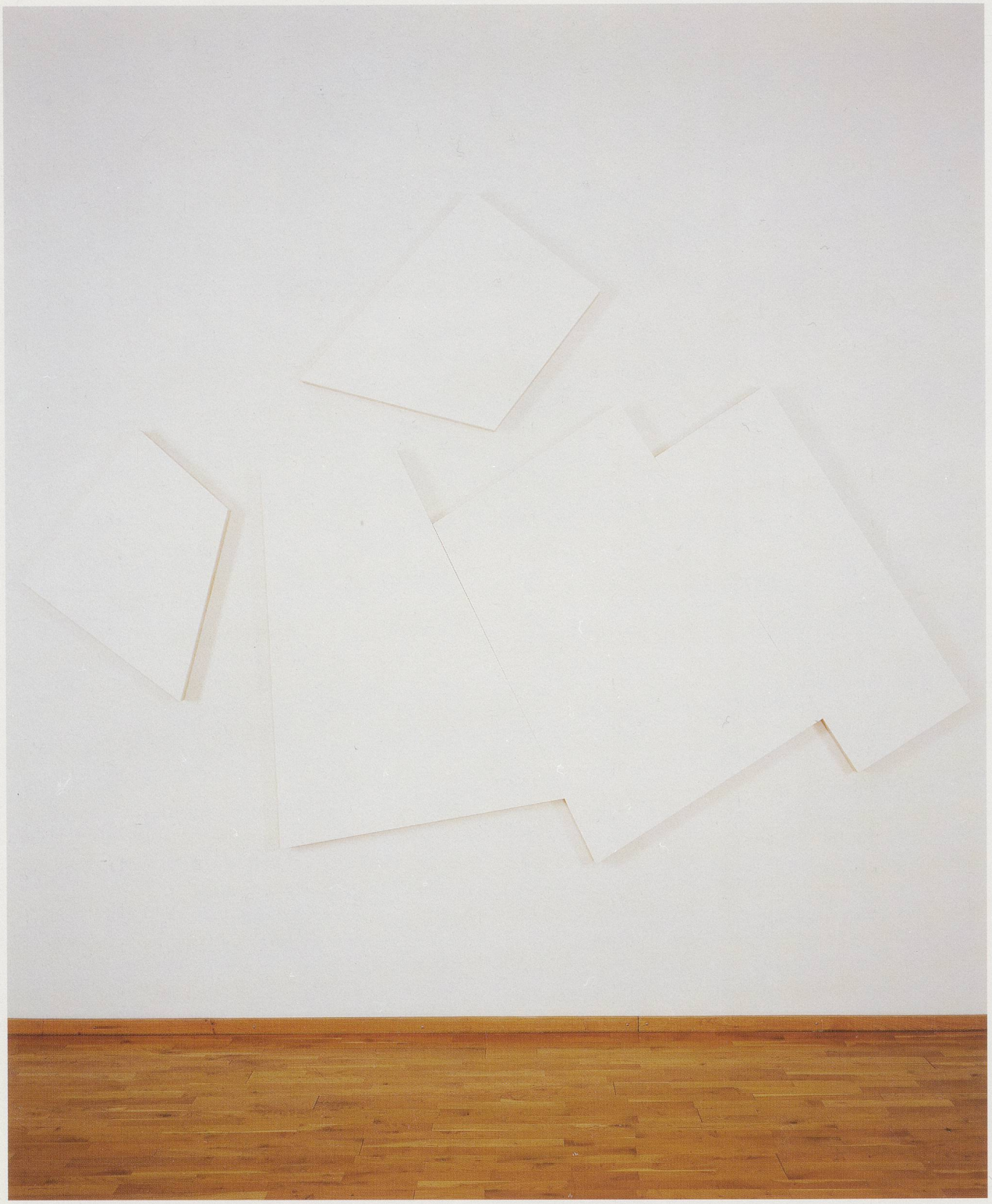




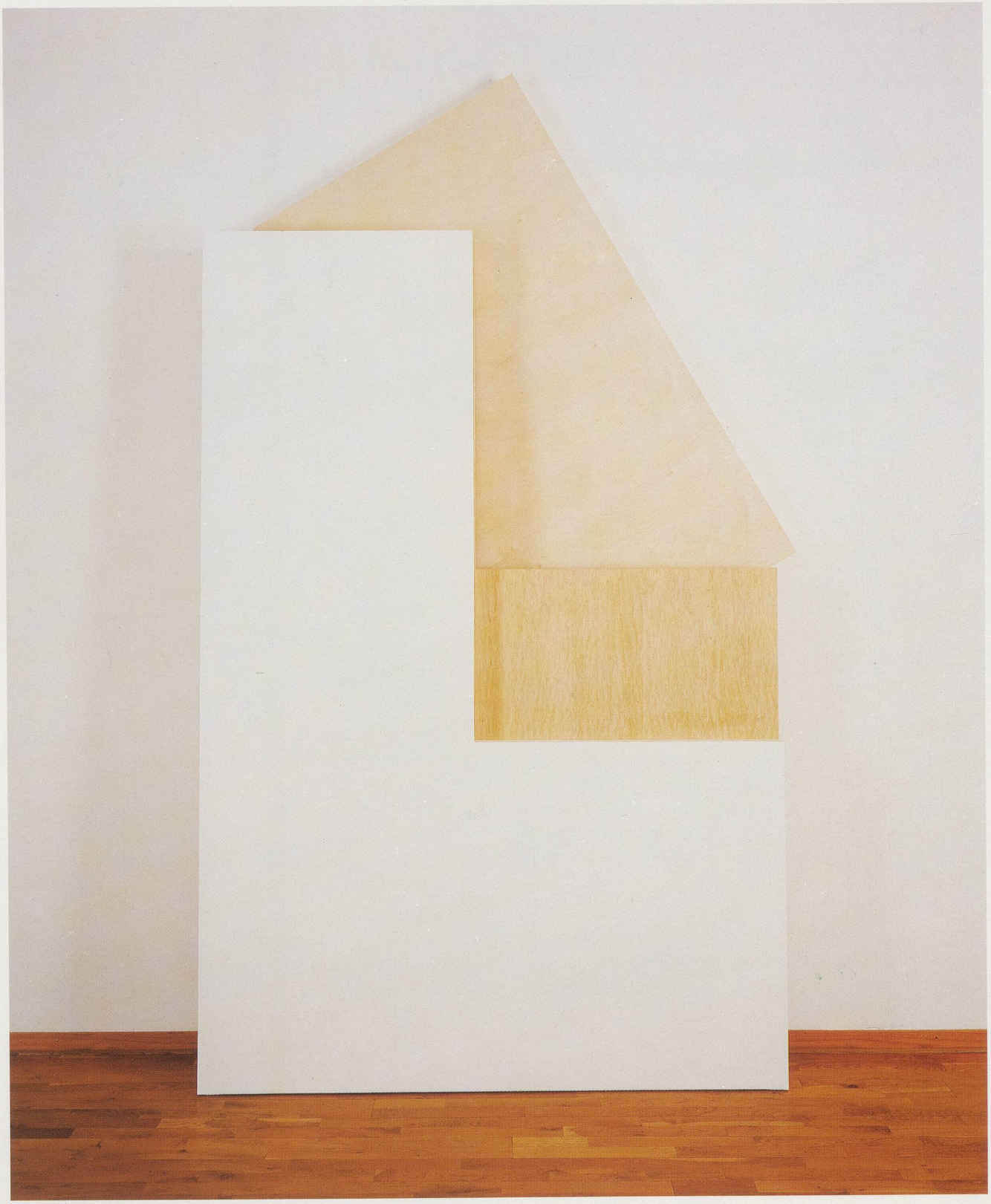
VORHERGEHENDE SEITE / *PRECEDING PAGE:*
IMI KNOEBEL, INSTALLATION DIA ART FOUNDATION NEW YORK, 1987, LINKS / *LEFT:* 24-TEILIGES WEISSES BILD / *WHITE PICTURE IN 24 PARTS, 1974/87.* RECHTS / *RIGHT:* GENTER RAUM, 1980. *(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)*

ETIENNE-LOUIS BOULLÉE (1728–1799), ENTWURF ZU EINEM MONUMENT FÜR ISAAC NEWTON / *PROJECT FOR A ISAAC NEWTON MEMORIAL,* TAG- UND NACHTEFFEKT / *DAY AND NIGHT EFFECTS.*

wicklung oder ähnlicher Formfragen, sondern im Sinne eines kontinuierlichen Transports der erarbeiteten Positionen auf den jeweils neuesten Stand der Entwicklung. So sind denn die Rekonstruktionen älterer, beschädigter oder schmuddelig gewordener Bilder zumeist nicht Restaurierungen der üblichen Art, sondern eher Präzisierungen eines noch immer gültigen Gedankens – wobei, wie im Falle der eingangs erwähnten WEISSEN KONSTELLATION (1975/87), das Bild eine neue Form annehmen kann, weil es die handwerklichen Bedingungen erfordern. In solchen Arbeiten, und noch deutlicher vielleicht in den an der Substanz des Werks nichts verändernden, dem jeweiligen Raum angemessenen Installationen des frühen HARTFASERRAUMS (1968) und des GENTER RAUMS, manifestiert sich augen- und sinnfällig die intuitive Komponente von Knoebels Schaffen, das die Strenge seines künstlerischen Prinzips nicht in die Erstarrung in einer Methode abgleiten lässt. Und eine weitere Komponente dieser selbstverständlichen Faktizität dieses Werks liegt im Ursprung seines Formenvokabulars, das sich nicht etwa aus einem rein geometrischen Kalkül ableitet, sondern aus der Konzentration oder Verwesentlichung von Bildern des Alltags, die dann in einem weiteren Prozess verdichtet und reflektiert werden. Bei Knoebel, um es kurz zu fassen, kann eine schiefe Konstellation abgründige Diskussion über Verhältnisse zwischen Linien, Flächen und Räumen auslösen – sie kann aber schlicht auch Zuneigung meinen.



IMI KNOEBEL, VIVUNT, 1975/87, (WEISSE KONSTELLATION),
ACRYL, SPERRHOLZ / *ACRYLIC, PLYWOOD,* 266 x 367 cm / *104 3/4 x 144 1/2 ".*
(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



IMI KNOEBEL, VIVIT, 1987,

ACRYL, SPERRHOLZ, LIMBA, BIRKE / *ACRYLIC, PLYWOOD, LIMBA, BIRCH,* 300 x 170 cm / 118 x 67 ".

(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Imi Knoebel:

The Surveyal of Sensations

MAX WECHSLER

Talking about Imi Knoebel's pictures means talking about space: the space they occupy and the space they create. One might also talk about the condensed and palpable presence of emptiness which ultimately defines or fills space. Concepts like picture, space or emptiness – not unproblematic in their complexity – should be read as concretely as possible, especially since Knoebel's art manifests itself in a physical, almost craftsman-like objectivity despite its invitation to metaphysical speculation. The picture might be said to articulate space by defining its environs through clarity of shape and turning them into a kind of traversable frame, which in turn affects the appearance of the picture. In other words, the interaction between picture and space establishes a mutual rapport that can be perceived by the viewer as a field of tension, both visually and mentally. But the picture does not necessarily play a dominant role; instead its discreet presence enlivens the space that has been allotted to it. It propagates an atmosphere of concentrated serenity and abandoned joy whose subtle vibrations permit conscious perception of the picture. Strictly speaking, it would be a mistake to interpret Knoebel's works in space as "installations." They are in fact "picture exhibitions" that establish a dialogue with space or incorporate space as opposition to their concept. An excellent case in point is the photograph of two older works recently reinstalled at the Dia Art Foundation in New York. The partition on the left shows the reconstructed version of WEISSE KONSTELLATION *(White Constellation), which Knoebel painted for his show at the Kunsthalle Düsseldorf in 1975, and in the background on the left, we see a particularly severe arrangement of* GENTER RAUM *(Gent Room, 1980). But the viewer is struck first and foremost by the large empty space and the picture projected onto the floor by the sun shining through the window – the artist's pictures blend into the picture of the room.*

First: Nothing exists.
Secondly: If something exists, man cannot recognize it.
Thirdly: If it can be recognized, it is ineffable and cannot be communicated.

GORGIAS

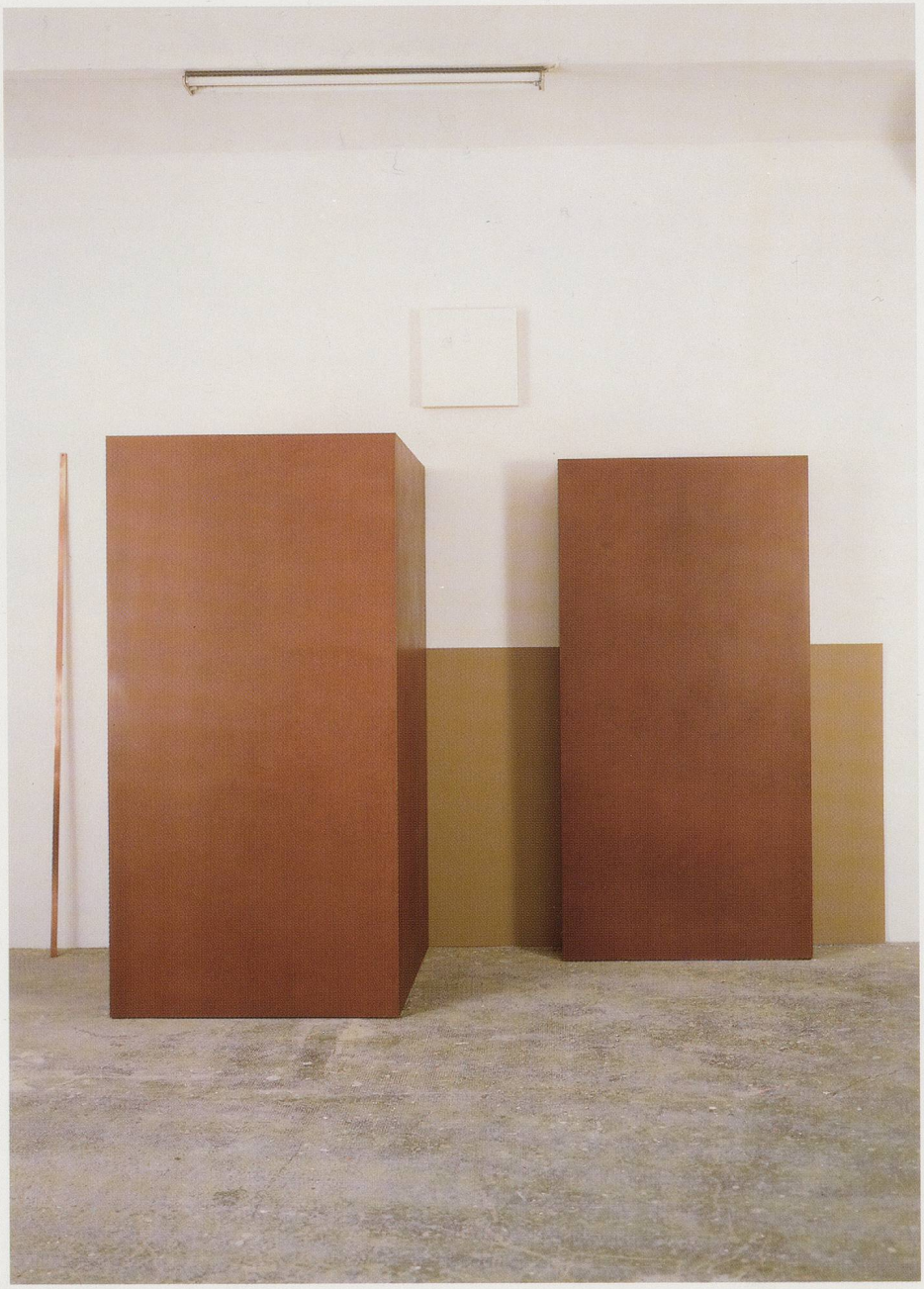
While the image, ultimately interpreted by the artist as a painterly issue, frequently penetrates with sculptural effect into the third dimension, it simultaneously tends to absorb and delineate the idea of space. The image anchors space's propensity to uninhibited expansion in a definite shape in order to potentially explode its own boundaries. Here the point or moment is addressed where the formal logic of the image topples over into the irrationality of meaning, where clarity of appearance turns into an incomprehensible riddle and spirits the viewer away into other dimensions. The severity of form evokes the infinite temptation of total delimitation and the attendant sublime horror of self-dissolution; it evokes our vague longing for the true source of being, for the inconceivable void in which we dream of being sheltered and which we encounter, if at all, as a fall after the fashion of Poe's fantastic journey into the beyond of uncertainty. Although rarely addressed directly, this metaphysical dimension of geometry always hovers in the semiotic background of Knoebel's work, reflecting his early source of inspiration, Kasimir Malevich, and his association with friend and mentor, Joseph Beuys. Their evocation is, however, consistently discreet and sometimes even poetically playful. In STERNENHIMMEL *(Night Sky), produced in 1975 in the form of a catalogue, the artist added another "star" to each of the 54 photographs of the northern and southern skies thus utterly transforming the informal tendency of this scientific record into a suggestively tachistic image. One cannot help thinking of the French "revolutionary architect," Etienne-Louis Boullée, whose project for a* NEWTON MEMORIAL *also toyed with the cosmic expanse of the skies. His plans for a cenotaph, designed as a spherical structure, were to lend the skies a three-dimensional reality. Standing in the center of the dark interior, the viewer would perceive the light, penetrating the barely apprehensible dome through small holes, as the illusion of the skies. Despite its great precision of design, the room would appear to be virtually immaterial. However, the affinity between Knoebel and Boullée rests on more than their common subject matter. Little attention has been given the not insignificant fact that Boullée referred to his architectural visions as tableaux, as pictures, which means that the intricate spatial effects he sought to achieve were directed towards the eye. With a clarity of geometrical shape, he reinforced the seemingly reasonable assumption that what our eyes see is in fact reality, thus lending even greater impact to the terrible beauty of the irritating miracle of spatial illusion.*

True are only thoughts that do not even understand themselves.

THEODOR W. ADORNO

For Knoebel, even the BLICK IN DIE UNENDLICHKEIT *(View into Infinity) is basically a very profane, practical affair. Created for his first major show in Switzerland at the Kunstmuseum Winterthur in 1983, the picture as seen from the front is an unframed wall piece made of natural-grain plywood, whose self-evident material presence quite unwittingly calls for closer inspection of its physical reality. Only then does one discover the picture's inner world hidden from superficial view. A look at the edges reveals three layers of plywood, the two outer ones painted red on the inside and the middle layer painted white on both sides. "Sandwich pictures" of this kind, as they might be called, conceal the apparent essence of the picture, the painting, shifting it from the edges into the center of the imagination. The pictorial space thus becomes a mental space anchored in the facticity of the objects and*

MAX WECHSLER is an art critic in Lucerne. He is a regular contributor to Artforum and other art publications.



IMI KNOEBEL, PAPA, LOOK AT THE MOUNTAINS, 1987,

315 x 412 x 120 cm / *124 x 162 x 47 1/4 ". (Photo: Nic Tenwiggenhorn)*

ZU HILFE, ZU HILFE, SONST BIN ICH VERLOREN /
O HELP ME! OH HELP ME! CAN NOBODY HEAR ME?, 1987
(DOCUMENTA 8) *(Photo: Nic Tenwiggenhorn)*

as such, providing room for ideas. It is only through the context of the picture – the appropriation of Ferdinand Hodler's title and the integration into the show of another work by Hodler, the symbolist painting, ABENDRUHE (Evening Rest, 1903) – that metaphysics come into play. BLICK IN DIE UNENDLICHKEIT is a work that remains invisible, as it were, although it does not deny its materiality. This phenomenon runs through Knoebel's oeuvre almost like a leitmotif, most recently in his wall with three gaps constructed for last year's DOCUMENTA 8 and entitled ZU HILFE! ZU HILFE! SONST BIN ICH VERLOREN (Oh help me! oh help me! can nobody hear me?). As an extension of his notion of FIGURENBILDER (Configurations), the picture created a situation with real volume, whose proportions were not consciously perceived by most viewers. But they did experience the immediate sensual quality of the picture in the act of walking through it. Although they would seem to be a contradiction, the PROJEKTIONEN (Projections) with which the artist experimented at the beginning of the '70s share the same context. In this case it was the "immateriality" of pure projected light, as a clear, geometrically defined picture, resting literally like a vision on a selected slice of the world's reality. The fact that the precise outline of the artistic image of the world in the form of projected light was refracted on the uneven surface of reality, as if unraveled at the edges, is just as significant as the fact that the projected image not only celebrated itself but also brought its background and its origins to light. Here it becomes clear that the principle of stratification or superimposition which characterizes so many of Knoebel's works is more than a simple working method; it is a dialectical principle that pits every assertion against a counter-assertion. It is against this background that we must read works like MESSERSCHNITTE (Knife Cuts, 1977), DRACHENZEICHNUNGEN (Dragon Drawings, 1980/81) or the matter-pictures and the paintings of recent years, especially since their largely constructive and rational vocabulary makes an unexpected companion to forays into a free, almost expressive gesture. Seen in this light, Knoebel's layering is an instrument of ambiguity, open to a wide range of meanings that does not, however, result in a lack of commitment. On the contrary, his openness allows every step of the process to be verified and reveals complex relations within the configuration of the work as a whole. The use of layering generates volume in the depth of the work and also reaches out to the viewer.

What astonished him was
that cats have two holes in their fur exactly where their eyes are.

G.C. LICHTENBERG

Layering as a referential system goes beyond individual works because it is always an articulated part of phases that have gone before. This is not a consequence of stylistic development or related issues of form but rather an on-going transfer of acquired positions to the latest stage of development. When Knoebel reconstructs older, damaged or scruffy pictures, he is not restoring them in the conventional sense of the word but is instead refining thoughts that are still valid, whereby a piece may acquire a new form because the material conditions have changed as in the WEISSE KONSTELLATION (1975/1987) mentioned at the outset. But the intuitive component of Knoebel's production is visually and sensually even more striking in the different installations of his early HARTFASERRAUM (Fiberboard Room, 1968) and GENTER RAUM, designed as they are to adjust to the given space without affecting the substance of the work. These installations demonstrate Knoebel's ability to prevent the severity of his artistic principle from petrifying into method. Another component of the self-evident facticity of Knoebel's work lies in the origin of its formal vocabulary, derived not from purely geometric calculation but from the distillation or reduction to essentials of everyday images which are then further condensed and reflected in a subsequent process. In short, one of Knoebel's oblique constellations can generate a profound discussion about the interrelations of line, surface, and volume; it can also simply mean a leaning toward affection.

(Translation: Catherine Schelbert)

IMI KNOEBEL, KATALOGBEITRAG ZU / *CONTRIBUTION FOR CATALOGUE:*
IMI KNOEBEL, KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1975.