

S. 9-80 Inhalt

S. 83-89 Invar-Torre Hollaus: Der Inhalt von Eberhard Havekosts Malerei

S. 91-96 Invar-Torre Hollaus: The Content of Eberhard Havekost's Painting

S. 99-114 Index

S. 115-116 Andreas Fiedler: Bikini, Ocean und Mark Rothko (Vorwort)

S. 117-118 Andreas Fiedler: Bikini, Ocean, and Mark Rothko (Foreword)

S. 121-122 Biografie / Biography

Herausgeber / Editor
Andreas Fiedler
2016



KINDL ZENTRUM FÜR
ZEITGENÖSSISCHE
KUNST

SternbergPress ✨

Invar-Torre Hollaus

Der Inhalt von Eberhard Havekosts Malerei

Die Inspiration für seine Bildmotive nimmt Eberhard Havekost aus ganz unterschiedlichen Medien: Zeitungen, Wissenschafts- oder Unterhaltungsmagazine können ebenso als Vorlage dienen wie Bilder aus Werbung, Fernsehen, Film und Internet oder es sind eigene Fotografien, in denen er Eindrücke aus seiner unmittelbaren, alltäglichen Umgebung festhält. Diese Bilder zeigen oft Banales und Unspektakuläres; Dinge, denen wir nicht zwingend unsere Aufmerksamkeit schenken würden. Er begnügt sich nicht mit den in der fotorealistischen Malerei häufig eingesetzten Stilmitteln wie Hyperrealismus oder Unschärfe, die die technisch sterile, körperlose Oberflächenwirkung und die eher kühl-distanzierende Ästhetik digitalisierter fotografischer Bilder in der Art des Trompe-l'Œil malerisch bloß imitieren. Bevor Havekost die Bildquellen als Vorlage für seine Gemälde nutzt, bearbeitet er diese digital. In das Motiv, oder auch nur in Details davon, wie auch in die Farbigkeit oder die Hell-Dunkel-Kontraste greift er verfremdend ein. So wird durch diese Manipulationen die Vorlage bereits abstrahiert und in ein neues, artifizielles Bild überführt, bevor durch den Übertragungsprozess des fotografischen in ein gemaltes Bild die auf der jeweiligen Vorlage festgehaltene ‚Realität‘ ohnehin abstrahiert und verfremdet wird. Diese Verfremdung und Verzerrung relativieren auch die Bedeutung des Dargestellten, mit der das Bild bei klarer Erkennbarkeit und eindeutiger Zuordenbarkeit aufgeladen wäre. Wenn Eberhard Havekost mit der Malerei beginnt, ist das ursprüngliche Bildmotiv – gerade bei jüngeren Arbeiten – also oft schon nicht mehr deutlich zu sehen.

en p.91

83

Havekost hält beharrlich an der Malerei fest, um in diesem klassischen Medium nach einer adäquaten, kritischen Antwort auf die durch ihre vielfältigen technischen Möglichkeiten nahezu ins Grenzenlose angewachsene digitale Bildproduktion und Bildreproduktion zu suchen und auf diese Weise die Funktion und Aufgabe des Bildes in unserer medial gesättigten Konsumkultur zu reflektieren. Denn die Malerei bietet alternative Formen der Wahrnehmung von Welt, die digitalisierte Bilder nicht bieten können. Dabei sind gerade solche digitalisierten Bilder durch das tägliche Nutzen und Konsumieren der verschiedensten Informationsmedien und Social-Media-Plattformen für viele – oft ohne eine differenzierte Auseinandersetzung oder Hinterfragung – prägend und maßgebend für das Wirklichkeits- und Wahrheitsverständnis der Welt geworden.

Wir sehen uns dabei mit einer paradoxen Situation konfrontiert: Wer die verschiedenen Medien und Technologien zur Bildproduktion und -reproduktion benutzt, muss eine Unmenge unterschiedlichster Objekte und Materialien verarbeiten, die nur über die glatte Oberfläche eines digitalen Bildträgers wahrgenommen werden. Trotz einer Überpräsenz des Körperlichen als Motiv in den Medien erzeugen gerade diese digitalisierten

Bilder eine entsubjektivierte, körperlose Welt. Haptisch-sinnliche Erfahrungen sind bei einem solchen konsumierenden Umgang mit Bildern nicht möglich, beziehungsweise die anhand solcher Bilder gemachten Erfahrungen führen zu verzerrten Rückschlüssen auf die tatsächliche, reale Substanz des Wahrgenommenen.

Gerade die (Digital)Fotografie verfügt über eine Oberflächenqualität, mit der sie die Gegenstände von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit abstrahiert und entfremdet. Oberflächen aus Metall wirken beispielsweise eher weich, während Wolken hart erscheinen. Diese medialisierte Verzerrung der materiellen Realität beziehungsweise unseres Wissens und unserer haptischen und sinnlichen Erfahrung der Gegenstände schafft neue Wirklichkeitsbezüge, mit der sich der Betrachter auseinandersetzen kann. Die - digitale - Fotografie erweist sich als ein subtraktives Medium, in dem durch den technischen Herstellungsprozess Informationen gewissermaßen gelöscht werden. Malerei dagegen ist ein additives Medium. Mit jedem Pinselstrich und jeder Farbschicht, die auf die vorangegangene aufgetragen wird, lagern sich auf dem Bild kontinuierlich mehr Informationen ab, die sich durch die Reflexion und das beständige Prüfen und Hinterfragen des entstehenden Bildes zusätzlich verdichten und intensivieren.

en p.91

Bei Havekosts Vorgehen verschiebt sich während des Malens der Fokus der Wahrnehmung auf andere spezifische Details als in der Vorlage. Das Bild wird so beim Übertragen ins Medium der Malerei nicht nur aus seinem ursprünglichen medialen Kontext entbunden, sondern im Kontext der Kunst mit einer neuen Bedeutung und Gewichtung aufgeladen. Erst diese Verwandlung in ein Kunstbild und die kritische Befragung seitens des Künstlers machen dem Betrachter letztlich die Wahrnehmungsmodalitäten und unsere Konventionen von ‚Realität‘ ebenso bewusst wie die subversive Macht, die Bildern innewohnen kann. Durch die inhaltliche Veränderung, die die ursprüngliche Lesart des Bildes im Abstraktionsprozess seiner Übertragung in die Malerei erfährt, wird dem Betrachter vor Augen geführt, in welchem Maße unsere Wahrnehmung - und damit auch unsere soziale, ethische, politische, kulturelle Haltung - von Bildern abhängt und wie sie dadurch gezielt manipuliert werden kann. Havekost bietet mit seiner malerischen Methode die Möglichkeit, über zentrale Aspekte der Wahrnehmung kritisch nachzudenken. Dass er dabei die Motive seiner Bilder ohne erkennbares empathisches Interesse oder eine emotionale Bindung auszuwählen und diese ganz nüchtern und sachlich malerisch zu verarbeiten scheint, erleichtert dem Betrachter die kritisch-differenzierte Auseinandersetzung und Hinterfragung der Bilder, die uns täglich umgeben.

Nimmt der Betrachter das Angebot des Künstlers an, wird er die Auseinandersetzung mit diesen Bildern als Emanzipierung erfahren, da er sich über sein eigenes Sehen von Welt bewusst wird und wie sich dieses subjektive Sehen mit anderen Standpunkten und Meinungen verhält. So kann

84

ein kritisch-differenzierter Diskurs kultiviert werden, der keinen Platz für Polemik, Ignoranz oder Populismus lässt.

Visuelles Abtasten und Erfassen von Oberflächen

Die Bandbreite heterogener Motive und deren malerisch vielseitige Umsetzung erzeugen in Havekosts Schaffen einen ambivalenten Eindruck. In seinen figurativ-gegenständlichen Bildern - der Künstler spricht in diesem Zusammenhang von reproduktiven Bildern - wird dieser Effekt vor allem durch die glatte, anonym wirkende Oberfläche ausgelöst, auf der keine signifikante Geste des Pinsels sichtbar ist. Die dargestellten Objekte werden zudem aus perspektivisch ungewöhnlichen Winkeln, einer irritierenden, den Gegenstand optisch verzerrenden Nahansicht oder einen gänzlich anderen Fokus auf das Dargestellte gezeigt (beispielsweise Arbeiten wie Zucker, B13, S. 51 oder Wesen, B15, S. 80), wodurch eine rasche Identifikation und genaue Zuordnung des Gesehenen erschwert wird. Der durch diese Art der Wiedergabe ausgelöste Abstraktionsgehalt lädt den Gegenstand mit einer von seiner ursprünglichen Materialität und seinem ursprünglichen Kontext losgelösten neuen Wirklichkeit auf. Eine deutlich verlangsamte Wahrnehmung und Verarbeitung der visuell und intellektuell erfassten Daten sind die Folge. Ocean, B12 (S. 73) aus dem Jahr 2012 ist ein geeignetes Beispiel, um die Konsequenzen dieser neuen Wirklichkeit aufzuzeigen, mit der der Künstler das ursprüngliche Bild durch die Verlagerung des Blickwinkels aktiviert. Als Grundlage für dieses Gemälde dient das Bild einer Werbekampagne einer international agierenden Modekette, auf dem sich ein Model in einem Bikini an einem Strand liegend zur Schau stellt. Der Detailausschnitt, den Havekost wählt, führt nicht nur die Suggestivkraft, mit der die Werbung spielt, ad absurdum, sondern rückt Dinge in den Fokus der Aufmerksamkeit, die bei der Gesamtansicht des Werbefildes zahlreichen Betrachtern vermutlich gar nicht aufgefallen wären. Das neue Bikinimodell rückt in den Hintergrund. Dafür fallen die geradezu surreale Farbigkeit und die disparate Wirkung der verschiedenen Oberflächen von Himmel, Meerwasser und sonnengebräunter Haut ins Gewicht. Durch die Malerei wird die immaterielle, aseptisch saubere Oberflächenwirkung der Fotografie in eine Widerständigkeit umgekehrt, die dem Auge fast wehtut. Dies zeigt sich beispielsweise in der groben Körnigkeit der Sandkörner wie auch der harten Kontraste der Reflexionen des Wassers auf dem angewinkelten Oberschenkel der Frau, die sich eher wie Blessuren auf der stark sonnengebräunten Haut ausnehmen. Durch die Malerei erhalten die verschiedenen Substanzen eine eigene physische Präsenz und visuelle Greifbarkeit, die sich auf der Fotografie in dieser Weise nicht konkretisiert.

85

Parallel zu solchen Arbeiten entstehen regelmäßig Einzelbilder sowie mehrteilige Werkgruppen (wie Gefühl, B15, S. 75 oder Licht, B13, S. 68/69), in denen das Ausgangsmotiv entweder gerade noch schemenhaft zu erkennen und über die Imagination zu rekonstruieren ist oder regelrecht ausgemalt zu sein scheint und von zahllosen, subtil übereinanderliegen-

den, dünn aufgetragenen Farbschichten verborgen wird. Der Betrachter blickt auf diffuse Farbschleier kalter und warmer Farbtöne, die eher immateriell zu schweben scheinen, als dass sie eine Tiefenräumlichkeit suggerieren. Gerade in den mehrteiligen Werkgruppen setzt Havekost ein bestimmtes Motiv mehrmals ein, um in der parallelen Abfolge die sich verändernden Bildstrukturen sowie die Wahrnehmungsmodalitäten klarer analysieren zu können, in denen wir als Betrachter denken. Er tastet die Oberfläche des Bildträgers visuell ab, um die Beschaffenheit und die Wirkung des dargestellten Objekts im und über den Malprozess zu begreifen.

Bildhierarchische und narrative Konventionen werden in diesem scheinbar willkürlichen und disparaten Nebeneinander genauso ausgehebelt wie die Erwartungshaltung des Betrachters, vielmehr werden Imagination und assoziative Wahrnehmung aktiviert. Dabei haben die mit Bedacht gewählten Titel eine Art Triggerfunktion, die das Motiv mit zusätzlichem Inhalt anreichern. Die Baum, B15 (S. 70/71) betitelte Arbeit aus dem Jahr 2015 ist nicht nur mit früheren Werken verknüpft, die - obschon sie ein anderes Motiv zeigen - denselben Titel tragen, über den Titel wird das Motiv gewissermaßen weitergedacht. Die Verästelungen der zersprungenen Glasoberfläche des dargestellten Smartphone-Touchscreens erinnern nicht nur an Zweige eines Baumes, der Titel weist in übertragener, assoziativer Weise auch auf die Bedeutung digitalisierter technischer Datenträger in unserer Gesellschaft hin, die für viele Nutzer konventionelle Printmedien wie Bücher, Lexika oder Anthologien als offensichtlich vertrauenerweckendere und leichter zugängliche, aber eben auch fragile und beschädigungsanfällige Wissensquelle (digitale Datenbanken wie Wikipedia oder Google als neuer ‚Baum des Wissens‘) längst abgelöst haben.

Die Loslösung von narrativen Konventionen beziehungsweise das Auflösen mit einer neuen, vom Gegenstand gelösten Inhaltlichkeit zeigt sich gerade in dreiteiligen Werkgruppen wie Materie 1, B12/13 (S. 22/23) oder Theorie Geometrie, B15 (S. 37), in denen man vergeblich nach offensichtlichen erzählerischen Verbindungen suchen wird. Mit dem rhetorischen Bildaufbau eines traditionellen Triptychons haben diese Arbeiten nichts zu tun. Erkennbare Objekte oder Chiffren werden parallel mit ungegenständlicher, farbintensiver, dick aufgetragener, unvermischter, reiner Malerei kombiniert. Bei diesen Werken kommen auch die für die Ölfarbe charakteristische sinnliche Oberflächenqualität und die suggestive Tiefenwirkung der vielfältig eingesetzten, saturierten Farbtöne zur Geltung. Ohne dass sich der Künstler in einer ausladenden Gestik erschöpft - diese Gemälde sind von vergleichsweise kleinem, überschaubarem Format - wird mit jedem Pinselstrich die ganze Energie und die Präsenz des jeweiligen Farbtons sichtbar gemacht. Bei manchen dieser Arbeiten ist zudem nicht die gesamte Fläche der Leinwand mit Farben ausgefüllt. Es finden sich immer wieder Leerstellen, an denen das Weiß oder Grau der Grundierung als Farbwert zum Tragen kommt, die Komposition dabei strukturiert und die anderen Farbtöne in ihrer Wirkung potenziert.

Gerade diese ungegenständlichen Arbeiten, in denen sich die Komposition aus pastos aufgetragenen und mitunter unvermischten Farben in kräftig geführten Pinselstrichen aufbaut und verdichtet, dürften den Betrachter am meisten überraschen, wenn nicht sogar irritieren. Bei Arbeiten wie Sommer, B15 (S. 63) oder Lichtung, B15 (S. 58) mag die Titelgebung die assoziative Wahrnehmung des Betrachters inspirieren und ihm dabei helfen, das Dargestellte durch Erinnerungen an Landschaftliches oder Erlebnisse in der Natur einer Art Gegenständlichkeit oder realen Bezügen zuzuordnen. Bei Werken wie Endless, B10/11 (S. 54/55) funktioniert eine solche Lesart schon weniger und das Relative der Bedeutung, die wir den uns umgebenden Gegenständen und den Bildern beimessen, wird augenfällig.

Es offenbart sich hier auch die ganze Komplexität von Eberhard Havekosta künstlerischem Ansatz und seiner kritischen Bild- und Medienbefragung. Wie komplex er verschiedene Bildtypen miteinander vergleicht und in seinem Schaffen einsetzt, wie er auch über ein weitreichendes kunsthistorisches Bilderwissen verfügt, verdeutlichen jüngere Arbeiten wie Schöner Wohnen, B12 (S. 78), Copy + Property, B12 (S. 46/47) oder Copy 2, B13 (S. 20/21), denen Gerhard Richters Farbtafeln beziehungsweise die ungestrich gemalten frühen Arbeiten von Ellsworth Kelly als Inspirationsquelle zugrunde liegen, oder Werke wie Bikini A, B14 (S. 72), Stein, B14 (S. 52/53) oder Flatscreen X, B14 (S. 24), die sich an die abstrakte Farbfeldmalerei von Mark Rothko anlehnen und die vom Titel und der Farbigkeit her ganz andere, eben haptisch greifbare Assoziationen freisetzen. Havekosta's assoziative Bilderwelt adressiert damit sowohl die rationale als auch die sinnlich-empathische Wahrnehmung des Betrachters. Er zeigt so nicht nur die schier unerschöpflichen malerischen Ausdrucksmöglichkeiten im Vergleich zur Begrenztheit sprachlicher Mittel auf, sondern auch unsere Abhängigkeit gegenüber sprachlichen Kategorisierungen, denen oftmals ohne Differenzierung leichtgläubig gefolgt wird. Entscheidend für Havekosta's Motivwahl ist nicht ein spezifisches Thema oder Genre. Er befreit die dargestellten Gegenstände von solchen Konventionen und der damit verbundenen Erwartungshaltung seitens des Betrachters. Ihn interessiert, nach welchen Modalitäten und Konventionen wir Realität wahrnehmen und wie sich das, was sich auf dem Bild - beziehungsweise auf der Oberfläche des Gegenstands - zeigt, als verlässliche, allgemein verbindliche Wirklichkeit identifizieren lässt und aufgrund welcher Komponenten sich letztlich Realität in einem Bild materialisieren kann.

Wie die Wirklichkeit sehen?

Man kann sich fragen, wozu das klassische Medium der Malerei in unserer technisch hochgerüsteten Epoche noch gut sein soll. Wenn ein Künstler wie Havekost mit den Mitteln der Malerei auf die neuen Medien kritisch reagiert, kann er Wahrnehmungsprozesse und -modalitäten auf eine Weise sichtbar machen und befragen, wie es die neuen Medien nicht in der Lage sind zu tun. Und vielleicht bieten gerade im Zeitalter des Überflus-

ses digitaler Bildreproduktion malerische Positionen innovativere und nachhaltigere alternative Verständnis- und Möglichkeitsräume bezüglich der Komplexität der Dinge unserer Welt an. Vor allem zeigen solche individuellen malerischen Positionen dem Betrachter einen autonomen Standpunkt inmitten der anonymen Beliebbarkeit und Austauschbarkeit digitaler Bilder an, von dem aus sich dieser als Subjekt wahrnehmen und verorten kann.

Letztlich geht es in Havekosts Schaffen auch um die Infragestellung der beiden Pole Figuration/Gegenständlichkeit und Abstraktion/Ungegenständlichkeit, die sich aus der Ungewissheit der Sehdaten beziehungsweise dem Akt der Wahrnehmung zwangsläufig ergeben. Beständig ist man bemüht, verlässliche Orientierungspunkte für das zu finden, was man sieht. Künstler sind diesem Phänomen weitaus folgenreicher ausgeliefert. Denn im Prozessverlauf des Malens, solange der Künstler das Objekt sehend befragt, verändert sich dieses permanent. Im Sinne eines von Havekost gewählten Titels Benutzeroberfläche bedeutet dies: Wie tasten wir die Oberfläche des wahrgenommenen Gegenstands visuell ab und was wird bei diesem Prozess in uns aktiviert? In seinen Bildern geht es damit auch um ein grundsätzliches visuelles Begreifen von Strukturen und Zusammenhängen und darum, wie unser analytisch-kritisches Sehen und kontemplativ-empathisches Schauen mit der Außen- wie Innenwelt korrespondiert und wie beides unserem Verstehen von Welt zuarbeitet. Im - verhältnismäßig - begrenzten Handlungsspielraum, den die technisch-malerischen Möglichkeiten und die räumlich begrenzte Bildfläche Havekost bieten, sieht er sich einem schier grenzenlosen Gedankenfreiraum ausgesetzt, indem er die Komplexität des Wahrgenommenen reflektieren und Pinselstrich für Pinselstrich, Bild für Bild in eine neue Realität übersetzen kann, die der ebenso real existierenden Ausgangsquelle ebenbürtig ist.

Eberhard Havekost geht es nicht um malerische Simulation oder Illusion von bekannten, realen Objekten und Motiven. Vielmehr: Wie durchlässig sind die einzelnen Medien in Bezug auf das jeweils andere? Wo bleiben Inhalt und Bedeutung hängen, beziehungsweise wo und durch welche Faktoren werden diese deformiert und zu etwas Anderem und Neuem verändert?

Die scheinbar zusammenhanglosen Motive und die Heterogenität des malerischen Stils in Havekosts Schaffen führen die verschiedenen medialen, heterogenen Bildwelten vor Augen, die uns umgeben und unsere Vorstellung von Wirklichkeit formen. Auf diese Weise thematisiert er das komplexe Ineinandergreifen der verschiedenen Medien und weist auf Widersprüchliches und Bruchstellen, die im Kontrast zum - meist - schönen Schein dieser Bilder stehen. Was heißt Realität, wenn sie überwiegend medial und damit hergestellt und inszeniert und bereits vorverdaut wahrgenommen wird? Begreifen wir Wirklichkeit erst dann, wenn wir mehr als nur den menschlichen Blickwinkel in Betracht ziehen,

also uns auch über die medialen Blickwinkel im Klaren sind? Es gibt jedenfalls verschiedene Arten, die Welt zu sehen: Es gibt den humanen - rational-intellektuell wie sinnlich-empathisch geprägten - Standpunkt, dem die vielleicht irrationale, aber dinghafte Natur gegenübersteht, und den medialen, abstrakt-reduzierten. Realität und damit ein besseres Verständnis der Zusammenhänge unserer Welt sind vermutlich nur über ein Bewusstsein aller dieser Ebenen vorstellbar und nachvollziehbar.

Invar-Torre Hollaus (geb. 1973) ist promovierter Kunsthistoriker, Kurator und Buchautor und lebt in Basel. Dort unterrichtet er Bildgeschichte, -theorie und -gattungsfragen an der Hochschule für Gestaltung und Kunst. Zahlreiche Veröffentlichungen, zuletzt eine umfangreiche Monografie zu Frank Auerbach, erschienen im Piet Meyer Verlag.

Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung / This book is published on the
occasion of the exhibition

Eberhard Havekost

Inhalt

23. Oktober 2016-19. Februar 2017
Kindl - Zentrum für zeitgenössische Kunst
Maschinenhaus M1 + M2

Kuratiert von / Curated by: Andreas Fiedler

Ausstellung / Exhibition

Künstlerischer Direktor / Artistic director:
Andreas Fiedler
Kuratorische Referentin / Curator, executive
assistance to the director: Valeska Schneider
Kaufmännische Leitung / Business administration
manager: Johannes Leppin
Koordination / Coordination: Anke Grossmann
Assistenz / Assistance: Linda Rasch
Projektorganisation / Project organization:
Salome Sommer
Pressearbeit / Press relations: Denhart v. Harling
Haustechnik / Building technician: Edgar
Goldstein
Ausstellungsaufbau / Installation: Kamil Rohde,
Jan Reinbold

ISBN 978-3-95679-292-2

Erschienen bei / Published by:
Sternberg Press
Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78
10243 Berlin

www.sternberg-press.com

Publikation / Publication

Herausgeber / Editor: Andreas Fiedler
Texte / Texts: Andreas Fiedler (S. / pp. 9-80, S. /
pp. 115-118), Invar-Torre Hollaus (S. / pp. 83-96)
Lektorat / Copy editing: Valeska Schneider
Übersetzungen / Translations: Anthony de
Pasquale (de > en), Leslie Kuo (de > en)
Korrektur / Proofreading: Cornelia Reichert (de),
Anthony de Pasquale (en), Leslie Kuo (en)
Gestaltung / Design: Büro Otto Sauhaus, Berlin

Fotografie / Photography: Werner Lieberknecht,
außer / except for: Geheimnis, B13, Geist, B12,
Mondsteine (moon rocks), Berndt Borchardt;
Poison, B14, Galerie Gebr. Lehmann/Anton Kern
Gallery; Raum 6, B06, Juliane Mostertz; Saurier,
B16, Anton Kern Gallery

Bildbearbeitung / Image editing: Max Color, Berlin
Produktion / Production management: Büro Otto
Sauhaus, Berlin
Druck und Verarbeitung / Printing and binding:
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Courtesy der Werke / Courtesy of the works:
Galerie Gebr. Lehmann (Dresden) und / and
Anton Kern Gallery (New York), außer / except
for: The End 2, B11, Galerie Éric Hussenot, Paris
/ Galerie Gebr. Lehmann, Dresden; Zucker, B13,
Jörg Waldeck; Luft, B15, Privatbesitz / Private
collection, Dresden; Poison, B14, Privatbesitz
/ Private collection

©2016 Eberhard Havekost, Kindl - Zentrum für
zeitgenössische Kunst, die Autoren / the authors,
Sternberg Press

Bibliografische Information der Deutschen Natio-
nalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deut-
sche Nationalbibliothek: The Deutsche National-
bibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data
are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.