

OTTO BENKERT und PETER GORSEN (Hrsg.), *Von Chaos und Ordnung der Seele. Ein interdisziplinärer Dialog über Psychiatrie und moderne Kunst*. Berlin, Heidelberg u.a., Springer-Verlag 1990. XIII u. 272 S., 122 Abb. u. 90 Farbtafeln

Vorab seien einige Bemerkungen erlaubt: Zu dem umfassenden Themenbereich Kunst und Krankheit gibt es eine kaum noch überschaubare Publikationsflut. Die einzelnen Publikationen behandeln das jeweilige Thema zumeist entsprechend der betreffenden Wissenschaftsdisziplin. Nachdem man sich – zumindest weitgehend – von dem durch die Romantik geprägten und durch Cesare Lombroso (*Genio e follia*, Milano 1864) außerordentlich publik gewordenen vermeintlichen Abhängigkeitsverhältnis von Genie und Wahnsinn losgelöst hatte, standen für die Psychiatrie und später auch für die Psychoanalyse die formalen und inhaltlichen Korrespondenzen zwischen dem Krankheitsbild und der bildnerischen Produktion im Kernpunkt des Interesses. Zu dieser Entwicklung hat jüngst der amerikanische Kunsthistoriker und Psychoanalytiker John M. MacGregor eine umfassende historische Studie vorgelegt, die nicht nur eine Fülle von neuem Material eröffnet, sondern bisherige Vorstellungen dieser Entwicklung in großen Teilen revisionsbedürftig erscheinen läßt (*The Discovery of the Insane*, Princeton 1989).

Eingreifende Veränderungen innerhalb der Psychiatrie sowie ihres Umfeldes haben die therapeutischen Möglichkeiten und damit die Lebensbedingungen der Erkrankten maßgeblich beeinflußt. Die kreative Beschäftigung wurde stärker in Hinblick auf ihren therapeutischen Nutzen erörtert. Manifestationen dieser Entwicklung sind die heute zum Klinikalltag gehörende Beschäftigungstherapie sowie die sich langsam etablierende „Kunsttherapie“ (ein Begriff, der außerordentlich problematisch ist). In diesen Kontext gehören ebenso die unterschiedlichen Kreativitätstheorien, die weitestgehend Vorstellungen unterstützen, nach denen plastisches oder zeichnerisches Arbeiten der Patienten auch Restitutionsversuche der Psyche sind, Suche nach Ordnung des chaotisch Gewordenen. Im weiteren Sinne zählt hierzu aber auch die zunehmend diskutierte Therapie mit Kunst. Damit haben der im 19. Jh. einsetzende Prozeß der Entdeckung des „Verrückten“ durch die Psychiatrie und die sich anschließende Entdeckung ihrer Bildnerie, das zunehmende Interesse der Avantgarde-Künstler an dieser Bildnerie sowie die eher verhaltene Rezeption der Kunstgeschichte einen Punkt erreicht, an dem die Kommunikationsmöglichkeiten zwischen dem Erkrankten und dem Gesunden nun auch von der anderen Seite her über das Medium des Bildes oder der Plastik erprobt werden und längst nicht mehr auf psychotische Erkrankungen beschränkt bleiben. Der kommunikative Aspekt ist unbestritten, diskutierbar bleibt bislang der therapeutische Wert.

In dem 1990 erschienenen umfangreichen Band, den der Psychiater Otto Benkert und der Kunsthistoriker Peter Gorsen herausgegeben haben, wird ein interdisziplinär angelegter Dialog versucht, durch den die jeweiligen Fragestellungen unmittelbar miteinander konfrontiert werden. Beide Herausgeber sind aufgrund ihrer jahrelangen Beschäftigung mit diesem Themenkomplex bekannt. Gorsen gebührt das Verdienst, innerhalb der Kunstgeschichte unverdrossen derartige Grenz-

bereiche der Kunstgeschichte immer wieder neu zu thematisieren und dabei eigene Standpunkte kritisch zu hinterfragen und gegebenenfalls zu revidieren. Die Mitautoren sind ebenfalls auf dem entsprechenden Arbeitsfeld ausgewiesen.

Gorsen begreift den hier angeschnittenen Dialog von der anderen Seite her, indem er nicht das therapeutische Potential der Kunst für die Psychiatrie hinterfragt wie Benkert, sondern die von der Kunst selbst vorgenommenen Grenzüberschreitungen untersucht, womit indirekt das Kommunikationspotential für die Psychiatrie angesprochen ist.

Längst ist Selbsterfahrung oder, wie Gorsen sehr treffend formuliert, eine Kartographie des Selbst integrativer Bestandteil der Gegenwartskunst. Vielfach wird eine Art kulturell-simulative Annäherung an die Geisteskrankheit erprobt, ermöglicht auch durch die Relativierung des tradierten Krankheits- bzw. Gesundheitsbegriffes und den anthropologisch erweiterten Kunstbegriff. Nicht nur die Identität in Übergängen (s.u.), sondern insbesondere die durch Zerstückelungs- und Auflösungsphantasien fragmentierte Identität wird in ihrer destruktiven Bedeutung aufgefangen durch einen sie bergenden, vereinheitlichenden „kosmischen Raum“ (z.B. David Salle, Paco Knöllner). Die tendenzielle funktionale Verschiebung innerhalb der künstlerischen Arbeiten von Diagnostik zu Therapie läßt im übrigen einen zur Psychiatrie analogen Entwicklungsprozeß aufscheinen. Einzelne Künstler, wie z.B. Peter Bömmels, haben in ihren Arbeiten dezidiert Stellung gegen eine derartige therapeutische Funktion von Kunst bezogen. Für den Erkrankten steht nicht der ästhetische Ausdruck im Vordergrund, sondern ein Kommunikationsversuch, der sich primär auf ihn selbst und seine imaginierte Welt bezieht und erst sekundär auf einen möglichen Adressaten. Für den Künstler aber, so Gorsen, muß der Ausdruck ästhetisch bedeutsam sein, auch wenn das ästhetisch Abgeschlossene nicht mehr oberste Richtlinie ist. Der Rezeptionsprozeß, den Prinzorns *Bildnerei der Geisteskranken* durchlaufen hat, ist nur durch sorgfältige Differenzierung in seiner ganzen Komplexität und auch Historizität erfaßbar. Insgesamt birgt die „Verkunstung“ des psychopathologischen Ausdrucks die Gefahr, den ihr eigenen Kontext außer acht zu lassen. Es ist naheliegend, daß Gorsen, auch in Hinblick auf die zur Zeit in der Kunstgeschichte geführte Methodendiskussion, die Berücksichtigung der unterschiedlichen Funktionalität dieser Arbeiten einklagt. Die von Gorsen zu Recht geforderte Differenzierung erfordert allerdings ein ihr adäquates methodisches Instrumentarium, das in der bisherigen Auseinandersetzung kaum zu finden ist. Weder eine rein deskriptive Vorgehensweise noch etwa die von Navratil entwickelte Kreativitätstheorie vermögen dem Umstand des individuellen und funktionalen Gestaltungsprozesses beim Künstler und beim Psychotiker Rechnung zu tragen. Navratil differenziert z.B. nicht zwischen künstlerischer und allgemeiner Kreativität, grenzt Kunsttherapie nicht von künstlerischer Produktion ab.

Eine psychoanalytisch orientierte Kunsttheorie würde zwar den unmittelbaren Ausdrucksqualitäten Rechnung tragen und somit das Ästhetische nicht auf das Formale begrenzen; der von Kuhns hierzu geforderte Forschertypus, so Gorsen, sei jedoch kaum in Sicht. Noch immer gibt es, vielleicht muß man mit MacGre-

gor sagen, vor allem verstärkt seit den 70er Jahren, eine Stilisierung und Romanisierung des Geisteskranken, eine kritische Distanzierung von diesem romantischen Erbe bleibt aus. Prinzhorn hat sehr bewußt den Begriff der Bildnerie verwandt, wenn auch heute seine Vorstellung von einer kulturunabhängigen, autonomen Persönlichkeit ebenso widersinnig erscheinen muß wie die Dubuffets von einer kulturell unabhängigen Kunst.

Gorsen ist unbedingt zuzustimmen: „So wie es eine Fehleinschätzung und Diskriminierung der geistig Erkrankten durch ihre Ausgrenzung und Isolierung vom kreativen Prozeß der Kunst und Kultur gibt, so gibt es auch ihre Fehleinschätzung und Diskriminierung durch Gleichschaltung und Nivellierung mit dem Entwicklungsprozeß der expansiven, grenzüberschreitenden Künste.“ (S. 39/40).

Abschließend kehrt Gorsen zu einem frühen Kapitel der Beziehung Kunst und Psychiatrie zurück, indem er das Ideal der von den Surrealisten propagierten konvulsivischen Schönheit unmittelbar auf die von Charcot in der Salpêtrière durchgeführten Hysterie-Studien zurückführt. Deren bildliche Manifestationen – die Photographien – wurden auch in surrealistischen Zeitschriften publiziert. Schon der von Charcot für die Hysterikerin gewählte Begriff als „*Œuvre d'art vivante*“ zeigt, daß Charcot an der ästhetischen Emanzipation der Krankheit nicht unbeteiligt war. Die Tatsache, daß er andererseits ikonographische Modelle der Darstellungen von Besessenen in der Kunst studierte, verdeutlicht, daß es zu diesem Zeitpunkt zu einer verstärkten diskursiven Überlagerung von ästhetischen und medizinischen Konzepten kommt, auf die zuletzt Sigrid Schade-Tholen hingewiesen hat. (Vortrag während der 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg unter dem Titel „*Die Körpersprache der Hysterie und die Pathosformel bei Warburg*“). Die Rezeption Charcots in den 70er Jahren durch Helmut Pfeuffer bestätigt noch einmal den von Gorsen nachdrücklich betonten Rezeptionswandel.

Gorsens Aufsatz eröffnet deutlich Perspektiven für die weitere kunsthistorische Forschung, die diesen eben nicht auf formale Übernahmen einzugrenzenden Rezeptionsprozeß weiter aufdecken muß. Gorsens Vorgehensweise bietet dazu zahlreiche Anhaltspunkte. Insbesondere für die erste Phase kann inzwischen auf die Arbeit von MacGregor zurückgegriffen werden.

Ein frühes Kapitel dieser Beziehungsgeschichte begutachtet Stefanie Poley in ihrem Aufsatz über das Vorbild des Verrückten. Kunst in Deutschland zwischen 1910 und 1945. Im Sinne Gorsens sucht sie weder nach formalen Analogien, noch intendiert sie eine deskriptive Erfassung stilistischer Phänomene, die eine Klassifizierung in „gesund“ und „krank“ ermöglichen. Ihr Interesse gilt den von den Künstlern gesuchten Identifikationsmodellen. So wie Schönberg aufgrund seiner „Verrücktheit“ für Kandinsky zu einer Art „persönlichem Held“ avancieren konnte, suchte Klee in einer Lebensphase intensiver Auseinandersetzung mit sich selbst nach „Weggefährten“, die die Seele Belastendes bildlich gestalten. Kandinskys Ästhetik der inneren Notwendigkeit hatte so auch für Klee Geltung. Poley gelingt es, das beiden Künstlern gemeinsam zugrundeliegende Interesse noch deutlicher herauszuarbeiten, indem sie die vielzitierte Bemerkung Klees über die Uranfänge der Kunst in ihren originären Kontext der Rezension zu einer Ausstel-

lung des Blauen Reiters vom Dezember 1911 zurückführt. Hier kristallisiert sich das vorgängige Interesse, auf das Prinzhorns *Bildnerei der Geisteskranken* stoßen konnte, deutlich heraus. Klee und Kubin haben unmittelbar, wie sie überzeugend darlegt, auf dieses Material reagiert. Grundlegend aber ist vor allem ihr Hinweis auf den sowohl den Arbeiten von Erkrankten als auch von Künstlern inhärenten Bezug auf Theosophie und Anthroposophie. Erst dieser Bezug läßt die Affinität des einen zum anderen vollkommen einsichtig erscheinen. Ebenso direkt reagiert Ernst, der schon während der Bonner Studienzeit aufgrund seiner Besuche in der dortigen Universitätsnervenklinik den Plan gefaßt hatte, ein Buch über die Kunst der Geisteskranken zu verfassen. Spätestens durch ihn haben die Surrealisten Einblick in Prinzhorns Buch gewonnen. Poleys Analyse der 1931 entstandenen Collage „Ödipus“ zeigt nicht nur deutlicher als bisher die Abhängigkeit von August Natterers (oder Neters) Arbeit „Wunderhirte“, sondern macht zudem die Differenz zwischen dem psychotisch Verschränkten und dem rationalen Kalkül des Künstlers Ernst erkenntlich. Zu betonen ist, daß diese Differenz grundsätzlich nicht die zwischen irgendeiner Form von kreativer Gestaltung und Kunst impliziert.

Die „Verbrüderung“ mit dem „Verrückten“, die die angezeigte Entwicklung gewissermaßen zu einem vorläufigen (Zwangs-)Endpunkt bringt, findet in der Beziehung zwischen Bruno Taut und dem an Schizophrenie erkrankten Paul Goesch statt. Tauts Kulturplan, in dem die Zusammenarbeit mit Kindern und „Kündern“ propagiert wird, ist letztlich auf Kandinsky zurückzuführen. Sein „Haus des Himmels“ zeigt zudem deutliche Analogien zum ersten Goetheanum, an dem Goesch anfangs als Architekt beteiligt war. Das gemeinsame Projekt, der Lindenhof in Berlin, ist gewissermaßen materialisierter Ausdruck dieser Verbrüderung von Taut und Goesch.

Der von Poley, und ja auch schon von Gorsen, beschrittene Weg, das Verhältnis zwischen Kunst und Psychiatrie stärker als bislang unter dem Aspekt des ihnen gemeinsamen Kontextes zu erörtern, eröffnet die Möglichkeit, das jeweilige Potential dieses Dialoges durchsichtig zu machen.

Nur so wird nicht nur die Historizität der einzelnen Arbeiten erkennbar, sondern auch die dieser Beziehung, die einen deutlichen Wandel durchläuft.

Die schon in Gorsens Artikel angesprochene Identität im Übergang wird von Wolfgang Welsch aus der Sicht der Philosophie der Postmoderne beleuchtet. Welsch geht es dabei um den aktuellen Bezug zwischen den beiden klassischen Abweichungssphären Kunst und Psychiatrie. Ähnlich wie Gorsen erscheint auch ihm Cindy Shermans Arbeit als Paradigma unserer Zeit, in der Identität immer weniger monolithisch, nur noch plural möglich. Die Identität weiß sich in Übergängen zu bewegen. Diese Pluralisierung dringt bis in den Binnenraum des Individuums vor. Individualisierung besteht – und hier bezieht sich Welsch vor allem auf das Kultidol „Madonna“ – in der Fähigkeit der unterschiedlichen Rolleneignung. Im Gegensatz zu „Madonna“, bei der es sich lediglich um ein Remake von Rollen handelt, werden bei Sherman Verwandlungen gezeigt, die auch Unbekanntes aufscheinen lassen, so daß sie selbst in der Differenzierung zu der ange-

eigneten Rolle Gestalt annimmt. Arnulf Rainer hingegen problematisiert die Identitätsfunktion von Person und Bild. Geboten ist, so Welsch, die Überschreitung der traditionellen Rasterung, ihre Überwindung in Übergängen, da Norm und Abweichung ihre Position getauscht haben. Im Sinne der Postmoderne muß eine tendenzielle Ablösung des Einheits- und Ganzheitsdenkens als Befreiung angesehen werden. Der Kunst kommt dabei die Aufgabe zu, neue Identitätsformen zu generieren und vorzuleben.

Innerhalb der Psychiatrie nimmt die Kunst noch – er bezieht sich dabei auf das, was unter dem Begriff „Kunsttherapie“ subsumiert wird – eine disziplinierende Funktion ein, obwohl sie Bestärkung, Befreiung sein könnte.

Katharina Sobota legt eine neue sozialwissenschaftliche Interpretation zur Bedeutung der Bildnerie psychisch Erkrankter aus der Sicht der Rhetorikforschung vor.

Das Normbewußtsein zu dem Zeitpunkt, als das Abnorme zum Untersuchungsgegenstand avancierte, erscheint der heutigen Zeit fremd, da zumindest in der Medienkultur das Anormale derartig überbewertet wird, daß zwischen ihr und der Realkultur eine große Differenz besteht. Die allgemeine Devianz-Neigung ist auch durch die Frage nach der zunehmenden Interdependenz zwischen Kunst und Psychiatrie erhellbar. Das rhetorische System „Kunst“ ist nicht Ersatz, sondern originäres Medium der Metaphysik.

Die zunehmende Differenzierung der Gesellschaft zieht gegenläufige Strategien nach sich, zu denen auch der Versuch einer Wiedergewinnung ganzheitlicher Gewißheit in Form der Regression gehört. Im Sinne dieser Regression bewertet Sobota die Rezeption von Kinderzeichnungen, Art Brut u.a.. Die diesen Phänomenen unterlegten Analogien sind ihnen nicht inhärent, sondern bestehen aufgrund einer gemeinsamen Sozialprojektion, anders gesagt, nach Luhmann liegt keine substantielle, sondern lediglich eine funktionale Äquivalenz vor, wobei „funktional“ hier im gegenwärtigen Bezug zu verstehen ist.

Die von seiten der psychoanalytischen Kunsttheorie vorzubringenden Einwände gegen eine derartige These sind für Sobota unerheblich, da sie dieser allein auf der terminologischen Ebene einen nur literarisch-metaphorischen Charakter zuerkennt. Benkert hat mittels der neuen Systemtheorie bestimmte Zeichenzusammenhänge in der Kunst der Primitiven, Art Brut etc. mit mathematisch erfaßten Chaos-Systemen zusammengebracht, d.h. strukturelle Ähnlichkeiten werden auf generelle Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt. Grundsätzlich bleibt dabei erst einmal die biologische, sprachliche und soziale Überformung unberücksichtigt.

Da die künstlerische Reduktion bei Erkrankten sowohl in „primärhafte“ Entfesselung als auch „sekundärprozeßhafte“ Erstarrung führen kann, erweist sich das hierarchische aus der Psychoanalyse adaptierte System als problematisch. Im Sinne der von Sobota bevorzugten Entwicklungstheorie wären „Affekt“ und „Kontrolle“ nicht zwei aufeinanderfolgende Wesensschichten im Sinne eines primären Unten und eines sekundären Oben, sondern beide Antagonisten würden hier als in immer neuer Ausgestaltung auf jeweils höherem Differenzierungsniveau gesehen. Die Affinität zwischen beiden Bereichen besteht aber vornehm-

lich nicht aufgrund eines Wunsches nach weniger Differenziertheit, sondern primär aufgrund der Devianz.

Der Blick auf den Kunstmarkt und die ihn diktierenden Mechanismen macht jedoch deutlich, daß jegliche Form von Exzentrizität längst zur Pose erstarrt ist. Eine derartige Doppelbödigkeit führt die Autorin zu der These einer in diesem Bereich vorherrschenden selbstnegatorischen Sinnstruktur, bei der die gesellschaftliche Identifikation aufgrund einer Nicht-Identifikation zustandekommt. In Übereinstimmung mit dieser These steht Benkerts Therapieansatz, der das Deviante in einer Heilfunktion einsetzt, damit das irritierende Spiegelbild der kranken Psyche zu einer Selbstregulierung führt.

Die hier analysierte Abweichungsempathie bezieht sich ausschließlich auf den kulturellen Bereich. Ähnlich wie Gorsen bewertet Sobota diese Art von Vereinnahmung negativ, da die Eigenart der Individuen und ihre Lebensstrategien außer acht bleiben.

Gerade der Aufsatz von Sobota macht deutlich, wie notwendig sich in diesem Bereich eine interdisziplinär angelegte Untersuchung erweist. Es dürfte sich lohnen, von den Thesen der Autorin ausgehend weitere Untersuchungen anzuschließen.

Der Psychoanalytiker Hartmut Kraft schlägt in seinem Aufsatz „Die Reise der Bilder durch den Kopf. Psychoanalytische Perspektiven zum Thema ‚Kunst und Psychiatrie‘“ eine auf Empathie und Introspektion sowie nachfolgender Reflexion und Strukturierung der Daten beruhende Rezeption vor, die in Ergänzung zu kunsthistorischen, sozialgeschichtlichen und anderen Methoden steht. Bei den von ihm intendierten „Dyaden zu dritt“ kommt es mittels „mehrfacher zirkulärer Selbst-Objekt-Passagen“ dazu, die vorliegende Bildstruktur immer in bezug zum Betrachter selbst als auch dem abwesenden Dritten – der Künstler oder auch andere Personen – zu lesen. Dabei bleibt die jeweilige Aktualsituation der Beteiligten berücksichtigt. Kraft bezeichnet diesen Vorgang als analytische Rezeptionspsychologie. Ähnlich wie Gorsen zeigt auch er an einigen Beispielen die von Künstlern versuchten Grenzüberschreitungen in dem Umfeld Kunst und Psychiatrie, wobei es ihm insbesondere um das dialogische Potential der Arbeiten zeitgenössischer Künstler geht, bzw. die Erprobung dieser „Dyade zu dritt“. Dabei wird erkennbar, daß Kraft dieses Potential auch hinsichtlich seiner therapeutischen Möglichkeiten hinterfragt, da er an verschiedenen Stellen einen möglichen Therapeuten als „Dialogvermittler“ miteinbezieht.

Benkerts Aufsatz schließt sich mit seiner Frage nach den therapeutischen Dimensionen der Kunst hier nahtlos an. Zu Beginn skizziert er die eingangs erwähnte Entwicklung von der Rezeption der Bilderei Geisteskranker bis zur Kunsttherapie. Die 1987 in Mainz erprobte Konfrontation von Gegenwartskunst und psychisch Erkrankten scheint nach der hierbei geführten empirischen Studie therapeutisch wenig Perspektive zu zeigen, da eher Irritation oder Indifferenz von seiten der Patienten zu verzeichnen war, wobei aber zu betonen ist, daß eine therapeutische Interaktion bei diesem Versuch ausblieb. Weitere Untersuchungen sind hier sicherlich abzuwarten.

Insgesamt weist der hier vorgestellte Band ein weites Spektrum zu diesem Bereich entwickelter Fragestellungen auf. Zwei Phänomene seien abschließend noch einmal betont: Die einzelnen Autoren nehmen sehr dezidiert Stellung zu der Distanzlosigkeit, mit der psychisch Erkrankte bzw. ihre Arbeiten vereinnahmt werden, ohne daß den Entstehungsbedingungen dieser Arbeiten Rechnung getragen wird. Hinsichtlich einer Forschungsperspektive ist die Forderung auch nach einem modifizierten Instrumentarium von seiten der Kunstgeschichte deutlich geworden. Eine den jeweiligen Kontext berücksichtigende Forschung wird sicherlich in Zukunft die Rezeptionsgeschichte weiter aufarbeiten müssen.

Den Herausgebern ist es gelungen, durch diesen Band nachdrücklich nicht nur auf die bisherigen methodischen Unzulänglichkeiten aufmerksam zu machen, sondern Alternativen zu herkömmlichen Methoden aufzuspüren und damit den gesamten Arbeitsbereich neu den unterschiedlichen Disziplinen an die Hand zu geben mit der deutlichen, wenn auch unausgesprochenen Forderung, dieses nicht in Form von Abgrenzung der einen zur anderen Disziplin zu tun, sondern auch hier so etwas wie Grenzüberschreitung zu erproben. Die Forschungsperspektive für die Kunstgeschichte kann den Beiträgen von Gorsen und Poley entnommen werden.

Barbara Schellewald

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Jörg Garms und Angiola Maria Romanini (Hrsg.): *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*. Wien, Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften 1990. 464 S., 212 Tafeln mit 12 Farb- und 507 s/w Abb., öS 998,-/DM 144,-.
- Richard W. Gassen: *Romanik in der Pfalz. Das Zeitalter der Salier und Staufer*. Landau/Pfalz, Pfälzische Verlagsanstalt 1991, 508 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 49,-.
- Peter Gendolla: *Phantasien der Askese*. Über die Entstehung innerer Bilder am Beispiel der Versuchung des heiligen Antonius. Reihe Siegen, Bd. 99. Heidelberg, Winter 1991. 231 S. mit 34 s/w Abb., DM 78,-.
- Robert Gerlich: *Fotografie in Burghausen*. Burghäuser Geschichtsblätter, 45. Folge. Stadt Burghausen 1991. 211 S. mit zahlr. s/w Abb., DM 15,-.
- Harald Gieß: *Fensterarchitektur und Fensterkonstruktion in Bayern*. Vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Arbeitsheft 39. München, Bayer. Landesamt für Denkmalpflege 1990. 196 S. mit zahlr. s/w Abb.
- Bob Haak: *Rembrandt. Leben und Werk*. Köln, DuMont 1991, Taschenbuch Nr. 37. 133 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., DM 14,80.
- Jeffrey R. Hayes: *Oskar Bluemner*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1991. XVI, 222 S. mit zahlr. s/w u. Farbabb., £ 50,00; \$ 70,00.
- Benedikt Große Hovest/Marita Heinrich: *Die „Wiedenbrücker Schule“*. Kunst und Handwerk des Historismus. Paderborn, Bonifatius 1991. 124 S. mit 87 Farb- und 36 s/w Abb., DM 39,80.