

stehen, die sich aus einer sinnvollen Beziehung von Raum und Bildern ergeben sollten. Vielmehr drängt sich der Eindruck einer flüchtig eingerichteten Messehalle auf, die mit Show und Erlebnis im Vorbeiflanieren rechnet. Treppenhaus wie „Straße“ sind tatsächlich Durchgänge, die das Betrachten beschleunigen und eine der Konzentration nicht förderliche Betriebsamkeit erzeugen, keinesfalls aber als Herausforderung an den mündigen Besucher zu verstehen sind. Die niedrige Hängung im „offensten und menschenfreundlichsten Museum der Welt“ (Borger) leugnet die Fremdheit des historischen Objekts und gaukelt eine trügerische Nähe, ein „Du auf Du“ mit dem Bild vor („Bilder, wie heute gemalt“, *Köln. Rundschau* 5. 9. 1986). Es wird unterstellt, man könne die ausgestellten Kunstwerke gleichsam 'anfassen'. Die gesamte Anlage, die Darbietung einschließlich der gerahmten Ausblicke und das Vokabular der Verantwortlichen verraten das vor allem konsumistische Prinzip, das im ganzen Museum waltet und dem ungebrochen der Glaube an Popularisierbarkeit als vermeintliche didaktische Theorie zugrundeliegt. Dem sollte die Öffnung des Baus durch Fenster dienen, die dem Vorübergehenden Einblicke gewähren. Ob dadurch tatsächlich Hemmschwellen abgebaut werden, bleibt mangels vermittelbarer Kriterien fraglich. Mag man den regen Besuch darauf zurückführen oder nicht, erfreulich ist er.

Eine letzte Bemerkung zum bewußt kleingeschriebenen 'Forschen': Das „Herz des Museums“ schlug lange nicht, die graphische Sammlung war monatelang unzugänglich. Die Kunst- und Museumsbibliothek war nicht mit eingeplant, mußte aber in den Neubau hineingestopft werden, da sie den vorgesehenen eigenen nicht erhielt. Ihre Öffnungszeit von zwölf Stunden pro Woche ist erst auf Druck ihrer Benutzer verlängert worden. Leuchtet Köln? ... Vogelgeschwätz ... allemal.

Christoph Bellot, Wolfgang Augustyn

## Ausstellungen

COSMAS DAMIAN ASAM 1686—1739. LEBEN UND WERK  
Kloster Aldersbach/Niederbayern, 15. August—19. Oktober 1986.

Das umfangreiche Werk Cosmas Damian Asams (1686—1739) mit mehr als fünfzig Freskenzyklen nimmt eine herausragende Stellung in der Kunst des süddeutschen Barock in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein. Die Vielfalt und Verschiedenartigkeit seines Schaffens und die weiten räumlichen, künstlerischen und inhaltlichen Zusammenhänge, in denen es steht, werfen die Frage nach dem Künstlertypus auf, den er vertritt. Gehört zu seiner mitunter visionäre Züge zeigenden Gestaltungsgabe und Phantasie mehr als der Impuls barocker „Künstlerfrömmigkeit“? Angesichts der komplexen und gelehrten ikonographischen Programme, die er auf Wänden, Decken, Gewölben und Ölgemälden ins Bild zu setzen verstand, erstaunt es, daß kein konkreter Beleg einer intellektuellen Schulung Asams vorgelegt werden kann. Wie reflektiert war seine Kunst? Wie groß ist sein eigenständiger Anteil bei der inhaltlichen Konzeption seiner Arbeiten? Oder verwirklichte er im wesentlichen die Concetti gelehrter geistlicher Auftraggeber?

Eine erste seinem Schaffen gewidmete Ausstellung 1982 konnte nur einen Teilbereich seines Werkes vorstellen (*Asam in Ettlingen, 1732—1982*, Ettlingen). Umso zwingender war der Wunsch, Asams von der Pfalz bis Schlesien sich ausbreitendes Schaffen endlich einmal in einer großangelegten Gesamtschau zu präsentieren. Mit der Ausstellung zum 300jährigen Geburtstag des Künstlers in Aldersbach legte die Forschung zugleich ein Resümee des gerade in den letzten Jahren vertieften Kenntnisstandes vor (B. Rupprecht 1980; H. Trottmann 1980, 1984, 1986; B. Bushart 1982; B. W. Lindemann 1984). Mehr als 100 000 Besucher bezeugten, welches Interesse dem Maler und seinen Fresken, Ölgemälden und Zeichnungen entgegengebracht und durch diese Ausstellung sicherlich noch angeregt wird. Die große Besucherzahl wirkt umso erstaunlicher, als sein Œuvre nicht etwa in der Kunstmetropole München geehrt wurde, sondern an abgelegenen Ort. Als Gründe für den Erfolg wird man neben dem bis in japanische Bildbände reichenden Bekanntheitsgrad der Münchner Asamkirche und einiger weiterer Arbeiten der Künstlerbrüder vor allem die professionelle Werbungskampagne des Trägers der Ausstellung nennen — des Fremdenverkehrsverbandes Ostbayern. Die Ortswahl war gleichwohl nicht willkürlich. Hier stehen zum einen in den noch rechtzeitig wiederhergestellten Abteigebäuden des alten Zisterzienser-Klosters die erforderlichen, großzügigen Räume zur Verfügung. Zum anderen konnte man hier das für die Gebrüder Asam spezifische Ambiente nachempfinden: einen Großteil ihrer Aufträge erhielten sie ja von den kulturell und geistig aktiven süddeutschen Klöstern, die im 18. Jahrhundert eine letzte große Blüte erlebten.

Hauptexponat war die Klosterkirche selbst, deren künstlerische Innenausstattung exemplarisch die eigentliche Bestimmung der zusammengetragenen Einzelwerke Asams nahebrachte: Im Ausstellungsrundgang konnte der Besucher von einem Oratoriumsbalkon aus die Ausgestaltung der Kirche, in der sich zwei Altarblätter und die Deckenfresken von Cosmas Damian sowie die Stukkierung seines Bruders Egid Quirin (1720/21) mit der übrigen Ausstattung zu einem harmonischen Ensemble zusammenfügen, aus einem ungewöhnlichen Blickwinkel betrachten, der zudem eine interessante Nahsicht auf die Deckengemälde gewährte.

In der Kirche wurde das Zusammenspiel von Architektur, Stukkaturen, Ornament, Malerei und Plastik erlebbar, das konstitutiv ist für die meisten Schöpfungen Cosmas Damians. Durch die bewußte Konzentration auf Cosmas Damian allein mußten aber leider die gemeinsam geschaffenen Werke der Asam-Brüder (z. B. in Weltenburg) in ihrer kongenialen, „symbiotischen“ Einmaligkeit in den Hintergrund der Ausstellung treten.

Cosmas Damians Aldersbacher Hauptfresko — es illustriert die Weihnachtsvision des Heiligen Bernhard von Clairvaux — ist ein Schlüsselwerk. Rupprecht bezeichnet es als eines der „bahnbrechenden Werke der Deckenmalerei des 18. Jahrhunderts“ (*Die Brüder Asam*, 1985, S. 35). Mit ihm fand Asam zu seinem persönlichen Stil, indem er sich von der durch italienische Vorbilder geprägten Logik des Illusionismus löste, die Rücksicht auf festgelegte Blickwinkel des Betrachters zu nehmen pflegte. Indem er so die Inszenierung — den „Realitätsgrad“ — des Bildes ins Irreale wendete, gab er die Quadraturmalerei auf, wie er sie selbst wenig vorher in Weingarten in enger Anlehnung an

Andrea Pozzos kanonisches Vorbild „korrekt“ gemeistert hatte (Flachkuppel „Aussendung des Hl. Geistes“ über dem Chor, 1718/19).

In Aldersbach setzte er, auf bis dahin nicht gesehene Weise, dem eher nüchtern konstruierenden Vorbild einen neuen „expressiven“ Stil entgegen, der den unmittelbar sensitiven Eindruck intensivieren und — unter Einsatz der geläufigen Skala der Darstellung von Affekten — die fromme Empfindung der Kirchgänger „rühren“ sollte. Für diese Ausdruckssteigerung wählte er „irrationale“ Stilmittel, wie die Verzerrung der Perspektive oder die Überzeichnung von Bildfiguren. Asams Entscheidung erscheint erstaunlich aktuell, wenn man bedenkt, daß etwa gleichzeitig die folgenreichen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* des Abbé Dubos erschienen (1719), in denen dem „Gefühl“ (sentiment) die tragende Rolle in der Rezeption von Kunst zugewiesen wird. Insofern war Asam also durchaus ein Kind seiner Zeit. Jedoch lebt der Franzose Dubos in einer Welt, in der das „moderne Kunstleben“ (Alfred Dresdner) einsetzt, das Publikum kunstkritische Ansprüche erhebt und von der Intelligenz das „Irrationale als philosophisches Problem erkannt wird“ (Alfred Bäumler, *Das Irrationalitätsproblem...*, 1923, S. 5), wohingegen Asams Kunstverständnis von den spezifischen Verhältnissen der französischen Kunstszene so gut wie unbeeinflusst bleibt. Er hält sich an das vorgegebene zumeist theologische Programm, seine Anliegen sind das Visionäre und Überweltliche. Reflektiert erscheinen die eingesetzten Mittel lediglich im Sinne der künstlerischen Wirkungsabsicht, aber nicht in der Rückbesinnung auf das Warum des eigenen Tuns. So konnte Asam mit seinen Deckenfresken wohl beispielgebend für die süddeutsche Großmalerei wirken, doch nicht für die europäische Entwicklung, die zu diesem Zeitpunkt vor allem durch Impulse der Venezianer belebt wird. Während die venezianische Malerei in ihrer Form- und Gestaltungsorientiertheit dem auflebenden Rokoko, auch dessen Bedürfnis nach der dekorativen Formel entgegenkommt, bleibt Asams Freskokunst — abgesehen von einzelnen Anleihen bei diesen „progressiven“ Meistern (v. a. in den profanen Werken, z. B. dem Rittersaal-Fresko des Mannheimer Schlosses; im Krieg zerstört) — in ihrer Zielsetzung vorwiegend auf „barocke“ Weise inhaltsverpflichtet.

Einen aufschlußreichen Vergleich hierzu bieten beispielsweise Asams Weihnachtskuppel in Einsiedeln (1725/26) und Jacopo Amigonis nahezu zeitgleiche Kuppelausmalung in der Abteikapelle des Klosters Ottobeuren (1725): Asam richtet den gesamten Figurenkomplex im Sinne des dramatisierenden Bildaufbaus auf das zentrale Geschehen (die Geburt Christi) aus, während Amigonis Darstellung des „Blutigen und unblutigen Opfers“ die Figuren zu beruhigten, „entspannten“ Gruppen ordnet, ganz im Sinne des neugewonnenen Zeitideals der wohlponderierten „Convenance“, welche eine übertriebene Dramatik verbietet. Wichtiger noch in unserem Zusammenhang ist vielleicht die unterschiedliche Behandlung des Lichtes. Asam inszeniert mit seiner Hilfe, nutzt die wörtlich genommene Nachtszene als Gegengewicht zur Helligkeit des Oktogons und hebt die Hauptfiguren, Maria und das Kind, als gewissermaßen überirdisch selbstleuchtend heraus. Amigoni hingegen wählt eine gleichmäßige, harmonisierende Lichtführung, die das Bild, passend zu der aufgehellten Palette, in heiterer Konsonanz strahlen läßt; das anspruchsvolle Programm des Abtes, das zur Andacht anleiten soll, kann man darüber jedoch leicht übersehen. Cosmas Damians Kunst entspricht einfühlsamer den

Bedürfnissen des neuen „Andachtsstils“ (H. Bauer) in den katholischen deutschen Ländern und führt ihn zu einem Höhepunkt. Aus kunsthistorischer Sicht handelt es sich dabei um ein für Deutschland mehrfach als „charakteristisch“ beschriebenes selbständiges Spätphänomen. Eine grundsätzliche Öffnung den die neuen Entwicklungen der monumentalen Deckenmalerei gegenüber, wie sie z. B. bei J. B. Zimmermann in den zwanziger Jahren zu beobachten ist, läßt sich bei Asam nicht finden.

Die Ausstellung selbst widmete zunächst einzelne Räume der Kloostergeschichte Aldersbachs (eigene Publikation), erläuterte dann die Familiengeschichte der Asam und gab in zwei ehemaligen Mönchszellen Einblick in Entstehung und Restaurierung eines Asam-Freskos. In zwei Fluren präsentierte man Leuchtkästen mit Großdias der Deckenfresken Asams in Gesamt- und Detailaufnahmen, die von Grundrissen und erklärenden Schrifttafeln begleitet waren. Natürlich stellte sich hier die Frage nach Authentizität, Möglichkeit und Sinn der „Ausstellung“ eines Freskanten. Das Dia kann die spezifische ästhetische Eigenqualität des Freskos nicht vermitteln, seine Wirkung erschöpft sich in der Dokumentation: die gewiß sorgfältig angefertigten Lichtbilder erschienen als ein buntes, kaum im Gedächtnis haftendes Kaleidoskop, blieben visuelles Surrogat. Doch wie anders soll man das Gesamtschaffen eines Künstlers im Überblick darstellen, dessen bedeutendster Anteil eben in Freskenzyklen besteht? So tröstete der Besucher sich mit der Aldersbacher Kirchendekoration und mit der Tatsache, daß die Ausstellungsräume selbst mit den Fresken von Asams Hauptschüler Matthäus Günther im ehemaligen Bibliothekssaal und der Portenkapelle (1767), schließlich mit J. B. Modlers (1746) Stukaturen in den Prälatenzimmern zusätzlich originales Anschauungsmaterial enthalten.

Vorgänger, Umkreis und Nachfolge Asams wurden belegt mit Werkbeispielen seines Vaters Hans Georg Asam, des nach wie vor zu wenig bekannten Johann Anton Gumppe sowie Melchior Steidls, des bereits erwähnten M. Günther, Nikolaus Gottfried Stubers (Vetter von Cosmas Damian), Christoph Schefflers und nicht zuletzt von Egid Quirin Asam.

Gerade in diesem Teil der Ausstellung hätte man sich allerdings zusätzlich die Einbindung Asams in ein weiteres künstlerisches Umfeld wünschen können, um so seine Situation und Bedeutung im europäischen Zusammenhang herauszustellen. Dazu gehören die bereits angerissenen gleichzeitigen Entwicklungen in Frankreich und Venedig. Zum Vergleich hätte sich als konkretes Beispiel der Deckenbildentwurf G. A. Pellegrinis für den Deutschen Pavillon im Dresdner Zwinger (Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Inv. Nr.: Hagen 72) von 1725/26 angeboten. Ebenso wäre ein näherer Blick auf die Deckenmalerei in den Österreichischen Erblanden aufschlußreich gewesen, die, obwohl in vielem der bayerischen Großmalerei verwandt, den italienischen Einflüssen doch sehr viel offener gegenüberstand und als Verbindungsstelle zwischen Nord und Süd nicht übersehen werden darf. Neben den großen, von einer eben solchen Welle der Frömmigkeit wie in Bayern getragenen kirchlichen Aufträgen stehen in Österreich ebenbürtig die profanen Aufgaben: aus einem neu gestärkten Selbstgefühl und Machtbewußtsein heraus verlangten der Kaiserhof und die Aristokratie von den Künstlern in großem Stil repräsentative, programmatische Darstellungen (Beispiel: Daniel Grans Freskendekoration in der Wiener Hofbibliothek, 1726/30), mit deren Dimensionen der Mittelstaat Bayern nicht konkurrieren konnte (vgl. zuletzt F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der*

*Staatsidee Kaiser Karls VI.*, 1981). Ebenso muß an die „gesamtkunstwerklichen“ Tendenzen bei Michael Rottmayr (1654–1730) in Zusammenarbeit mit den Architekten L. v. Hildebrandt und J. B. Fischer v. Erlach auf deutschem Boden erinnert werden. Diese Tendenz sollte ja gerade für die Brüder Asam bezeichnend werden; Rupprecht verwendet dafür den Begriff „Gesamtbildwerk“ (vgl. z. B. Kat. Aldersbach 1986, S. 11).

Das in Aldersbach ausgestellte „Selbstbildnis“ Asams (Diözesanmuseum Freising; im Katalog Nr. G 15), auf dem er sich vermutlich mit seinen beiden Brüdern dargestellt hat, kontrastiert auffallend zu den eleganten an Hyacinthe Rigauds Muster orientierten zeitgleichen Bildnissen von Künstlern am Münchener Hof, etwa dem Selbstporträt Vivians aus der Zeit um 1720 (Bayer. Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 53; vgl. zuletzt: Helmut Börsch-Supan, Ein Selbstbildnis von Joseph Vivian in der Kunstsammlung der Universität Göttingen, *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 25, 1986, S. 109–114). Asams Bild wirkt kaum als Selbstrepräsentation eines „Malerfürsten“ (Kat. Aldersbach 1986, Nr. G 15, S. 304), setzt solcher Stilisierung vielmehr eine expressive Überzeichnung, grüblerische Intensität des Blickes, pathetischen Schwung und bei all dem eine verblüffende Kombination von Selbstbewußtsein und Unbeholfenheit — oder besser vielleicht, Unbekümmertheit — entgegen. Ungeachtet seiner Münchener, Freisinger oder Mannheimer Hofämter bleibt Asams Herkunft aus dem Handwerk immer offenkundig.

Ein besonderer Akzent der Ausstellung lag auf Asams großformatigen Altarblättern (insgesamt waren 15 seiner Ölgemälde zu sehen), die im Bibliothekssaal gut ausgeleuchtet präsentiert wurden. Zum ersten Mal seit 180 Jahren waren in Aldersbach die drei ehemals die Korbinianskapelle in Weihenstephan (bei Freising, 1803 abgebrochen) ausschmückenden Altargemälde (Kat. Nrn. G 11 — G 13; vgl. H. Trottmann, Die zerstörte Korbinianskapelle ..., 1984, S. 81ff.) gemeinsam zu sehen.

Bei den Ölgemälden zeigt sich Asam von seiner schwächsten Seite. Sicherlich war er ein guter, doch keineswegs ein überragender Ölmaler (entgegen dem Urteil: „...Die Qualität seiner Gemälde ist auch der der Fresken durchaus ebenbürtig...“, H. Trottmann, *Cosmas Damian Asam*, 1986, S. 61). Dennoch muß er auch auf diesem Gebiet gefragt gewesen sein, denn rund sechzig Bilder seiner Hand sind uns überliefert. Sie waren tatsächlich, wie Trottmann in Ablehnung der Auffassung von Adolf Feulner im Aldersbacher Katalog (S. 43) feststellt, „keine Nebensache“. Erstaunlich stark wirken hier die Eindrücke seiner kurzen römischen Lehrzeit (1712/13) nach. Die Prägung durch Carlo Maratti, der Einfluß Luigi Garzis oder von Benedetto Luti, dann die Vorbilder, die er während seines italienischen Aufenthaltes selbst studieren konnte, werden angereichert mit zitathaften Motivanleihen von Raffael über Rubens bis Cortona. Es kommt vor, daß sich auf einem Gemälde die Hl. Theresa Berninis neben einem Hl. Petrus von Maratti und einer Christusfigur von Guercino in fast wörtlicher Übernahme findet („Die Hl. Therese von Avila und Petrus von Alcantara als Fürsprecher vor Christus“, 1713, Straubing, Kat. Nr. G 1). Auch auf den gelungensten Gemälden, wie dem „Letzten Abendmahl“ in Michelfeld (1720/21, Kat. Nr. G 8), bleibt er bei der Wahl der Gestaltungsmittel — sei es die Monumentalität und Plastizität der Figuren, sei es die ausgeprägte Licht/Schattenmalerei oder die düstere Gesamtfarbigkeit — weitgehend seinen italienisch-römischen Vorbildern verpflichtet.

Die durchaus zeitübliche Praxis bedenkenloser Übernahme von Bildfiguren und des Aufgreifens von Bildtraditionen (z. B. bei den Märtyrerdarstellungen), verweisen im Vergleich zu seinen Fresken auf eine begrenzte Selbständigkeit der Ölmalerei Asams. Nicht umsonst wirkt er als Ölmaler dann am überzeugendsten, wenn er Erfahrungen der Deckenmalerei nutzt, wie etwa: „... die Bildfläche ähnlich wie bei großen Deckenbildern in ein Gefüge von verschiedenen, gegeneinandergesetzten Figurengruppen aufzulösen ...“ (Kat. Aldersbach 1986, S. 44).

Führende zeitgenössische Maler, die beide Techniken pflegten, arbeiteten auch in der Ölmalerei weitaus eigenschöpferischer. Beispiele fanden sich bereits zu Lebzeiten Asams vielfältig in Bayern: Giovanni Battista Tiepolo und Giovanni Battista Pittoni in Dießen, Sebastiano Conca in Schleißheim, Giovanni Battista Pellegrini in Füssen, Jacopo Amigoni in Benediktbeuern, Sebastiano Ricci in Augsburg. Bildlösungen dieser Künstler verwiesen in die Zukunft, stimulierten die Neuorientierung der Staffeleimalerei in Bayern nach 1720. Asam pflegte dagegen das Erbe des Seicento. Allerdings sollten seine Ölgemälde selten als Einzelstücke wirken, sie galten vielmehr als Teile einer Gesamtdekoration und -konzeption, denen in der Regel eine ausgeprägte „rhetorische Struktur“ zugrunde lag: in Räumen wie gerade Aldersbach, Weltenburg oder Kladrau. Isoliert und ihres notwendigen Zusammenhangs beraubt, entblößen sie ihre Schwächen.

Im weiteren Verlauf der Ausstellung folgte ein Überblick über die Asamsche Druckgraphik, darunter Kupferstiche für *Fortitudo Leonina*, die Festschrift der oberdeutschen Jesuitenprovinz zu Ehren des aus dem Exil heimkehrenden Kurfürsten Max Emanuel (1715).

Den Abschluß und einen unerwarteten Höhepunkt bildeten die in großer Zahl ausgestellten Zeichnungen. Dreiundvierzig von fünfundsechzig im Katalog aufgeführten Blättern waren zu sehen (davon annähernd dreiviertel aus dem Besitz der Staatlichen Graphischen Sammlung, München). Wenn sich inzwischen auch bei der Zuschreibung von Zeichnungen an Asam aufgrund der genauen Kenntnis seines Zeichenstils große Sicherheit erreichen läßt (B. Hamacher publizierte im Katalog eine Asam-Zeichnung des Weilheimer Stadtmuseums, Kat. Nr. Z 59, die dort unter M. Günther lag; H. Trottmann konnte in Bremen eine angebliche Francesco Solimena-Zeichnung als Entwurf für Asams Altarbild „Rosenkranzspende“ im Freisinger Diözesanmuseum, Kat. Nr. Z 7, bestimmen), so erweist sich sein zeichnerisches Œuvre in Hinsicht auf seine Funktionsbestimmung doch als „kompliziert und heterogen“ (B. Bushart, Kat. Aldersbach 1986, S. 51). Wir finden erste Ideenskizzen, Gesamtentwürfe, Figurenstudien usw. in unterschiedlichen Kontexten, wobei es nicht ohne weiteres möglich ist, ihre chronologische Abfolge im Schaffensprozeß zu ermitteln. Einziges Beispiel einer bildmäßig ausgeführten Bewerbungsskizze (zur Vorlage beim Auftraggeber) ist das bunte Aquarell mit dem „Heiligen Jakobus dem Älteren von Compostela“ (Kat. Nr. Z 13) für St. Jakob in Innsbruck. Als ausgesprochene Rarität kann der „Moldausturz des Heiligen Johann Nepomuk“ (Kat. Nr. Z 61) gelten, laut Katalog wahrscheinlich Entwurf für ein Silber-, Stuck- oder Holzrelief.

Die Bedeutung der Zeichnungen im Verhältnis zur Ausführung (in Öl, al fresco usw.) wurde in Aldersbach eindrucksvoll dokumentiert. Darüber hinaus wurde der hohe Rang anschaulich, den Asams Zeichnungen auch in künstlerischer Hinsicht einnehmen, trotz

oder gerade wegen ihrer Bindung an die Werkvorbereitung: Mit den Entwürfen für Kladrau (Kat. Nrn. Z 26, Z 27, Z 28), ihrer Spontanität, Leichtigkeit und Dichte, beschreitet Asam einen Weg, der bis zu den „hingehauchten“, ätherischen Zeichnungen seiner letzten Jahre führt (z. B. Kat. Nr. Z 60 für die Münchner Damenstiftskirche St. Anna). Die Zeichnung gewinnt mit der Zeit bei Asam eine eigenständige ästhetische Qualität.

Der Katalog verneint zwar weise den Anspruch einer vollgültigen Monographie (S. 198), behandelt aber doch alle Aspekte des Schaffens von C. D. Asam und wird wohl für lange Zeit den Maßstab für die Forschung setzen. Neben Beiträgen ausgewiesener Spezialkenner zu Asams Deckenmalerei, Ikonographie und Inhalt, Ölbildern, Zeichnungen und Architektur steht ein Aufsatz zur Technologie der barocken Wandmalerei von H. F. Reichwald. Hervorzuheben ist die Mitarbeit von P. Preiss und M. Vilímková, die sich mit den böhmischen und schlesischen Arbeiten auseinandersetzen und damit das Gewicht dieser zumeist stiefmütterlich behandelten Schöpfungen Asams im östlichen Europa unterstreichen. Dem großen Bildteil schließt sich ein sorgfältiger Werkkatalog Asams („...zum ersten Mal ein systematisches, kritisches und ausführlich kommentiertes Werkverzeichnis des gesamten erhaltenen und gesicherten Œuvres...“, S. 7) an, ergänzt durch eine Zusammenstellung der in Aldersbach ausgestellten Werke des Asam-Umkreises.

Wolfgang Holler

## Rezensionen

Qu'est-ce que la sculpture moderne? Hrsg. MARGIT ROWELL, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1986. 448 Seiten, FF 250. Deutsche Ausgabe: *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur, Raumkonstruktion, Prozeß*, München 1986, Prestel Verlag. 348 Seiten, DM 98,—.

Der Katalog zu der Ausstellung *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, der erfreulicherweise in einer kaum veränderten deutschen Fassung unter dem Titel *Skulptur im 20. Jahrhundert* erschienen ist, zeigt den eindrucksvollen Versuch Margit Rowells, das Thema der modernen Plastik auf neue Fragestellungen hin zu untersuchen und es damit wieder stärker in den Vordergrund der kunsthistorischen Diskussion zu stellen.

Die Publikation wurde von der Herausgeberin sehr übersichtlich in drei Teile gegliedert. (Die in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich jeweils auf die französische und deutsche Publikation.)

In einem ersten Teil (S. 6—14/7—10) formuliert die Hauptautorin Margit Rowell ihre Thesen zur Plastik im 20. Jahrhundert und versucht, durch eine zweigeteilte Zuordnung plastischer Gestaltungen bestimmter Kunstrichtungen in Gruppen, die mit „*Esthétique de la culture*“ (S. 26—136/21—132) und „*Esthétique de la nature*“ (S. 138—231/133—226) überschrieben sind, eine neue Differenzierung der Plastik und die Herleitung ihrer Grundlagen unter zwei Gesichtspunkten vorzunehmen.

In einem zweiten Teil des Katalogs werden kritische Texte von verschiedenen Autoren zum Thema Plastik im 20. Jahrhundert zusammengetragen (S. 246—329/228—257). In