

oder gerade wegen ihrer Bindung an die Werkvorbereitung: Mit den Entwürfen für Kladrau (Kat. Nrn. Z 26, Z 27, Z 28), ihrer Spontaneität, 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

einem dritten Teil sind schließlich in einer Anthologie verschiedene historische Texte abgedruckt, die teilweise von Künstlern, Kunsthistorikern oder Kunstkritikern stammen und als wichtige theoretische Grundlagen für die kunsthistorische Forschung auf diesem Gebiet angesehen werden können (S. 332—392/260—304). In einem Anhang wurden als zusätzliche informative Ergänzung zu den Texten Künstlerbiographien mit spezifischen Literaturangaben sowie eine ausgewählte Bibliographie zum Thema Plastik in diesem Jahrhundert zusammengestellt (S. 394—444/306—345).

Der Titel des französischen Katalogs geht auf den Titel einer Publikation von Robert Goldwater aus dem Jahr 1969 zurück (R. Goldwater, *What is Modern Sculpture*, New York/Greenwich, Conn. 1969). Wollte Goldwater seinerzeit aber ein grundlegendes Handbuch für den laienhaften Besucher des Museum of Modern Art erstellen und die von ihm eingegrenzte Periode anhand von ausgewählten Beispielen, Themen und Stil-kategorien vermitteln, liegt Rowells Ansatz auf einer anderen Ebene. Sie ist sehr viel stärker an rein kunstwissenschaftlichen Fragestellungen orientiert und arbeitet nach einer anderen Methodik. Margit Rowell will keine Entwicklungsgeschichte der Plastik im 20. Jahrhundert nach herkömmlichem Muster aufbereiten, sondern vielmehr eine Neu-einschätzung moderner Plastik anregen.

Wirft der Titel der französischen Publikation eine Reihe von Fragen auf, die auch zu einem großen Teil angesprochen werden, so ist die Wahl des deutschen Titels mit einigen Problemen verbunden.

Mit „Skulptur im 20. Jahrhundert“ werden andere Fragen gestellt und scheint der Versuch unternommen zu sein, eine Entwicklungsgeschichte der modernen Plastik zu geben. Aber gerade das möchte Rowell nicht. Ihr Konzept wird durch eine subjektive und nicht immer objektivierbare Auswahl an Künstlern gestützt, kann damit folglich keinen umfassenden Anspruch nach einem Überblick einlösen.

Darüber hinaus ist der Begriff 'Skulptur' mit weitgehend traditionellen Inhalten belegt und trifft gerade auf die statuarische Plastik des 19. Jahrhunderts zu, die von Rowell mit Recht von der neu zu definierenden dreidimensionalen Gestaltungsweise im 20. Jahrhundert deutlich abgesetzt wird. Eine Begriffsklärung wäre deshalb zu wünschen. Rowell selbst spricht in der deutschen Fassung stets von 'Plastik', einem aus inhaltlichen Gründen wesentlich einsichtigeren Oberbegriff für eine nach vielen Bereichen sich ausweitende Gattung. Plastik im 20. Jahrhundert beschäftigt sich zunehmend mit Raumgestaltung, Raumdefinition und expansiven gattungsspezifischen Fragen einerseits (vgl. etwa die Entwicklung vom Konstruktivismus zur Minimal Art bis zur Etablierung der Raum-installation), andererseits mit neuen Themen, Inhalten und Materialien (vgl. die neuen Kategorien der Collage, Assemblage und Objektkunst bis hin zum Environment). Der Begriff 'Skulptur' kommt dabei am wenigsten den vielfältigen Expansionsbestrebungen der modernen Plastik nach. Diesbezüglich würden sich eher die Begriffe 'Plastik' oder 'plastische Gestaltung' anbieten, die dem für die moderne Plastik kennzeichnenden Drang nach einer Kombination unterschiedlicher Materialien und Medien noch am ehesten entsprechen.

Daß auch in anderen europäischen Sprachen das traditionell für dreidimensionale bildnerische Ausdrucksformen verwendete Wort 'Skulptur' ('Sculpture', Englisch/Französisch etc.; 'Scultura', Italienisch; 'Escultura', Spanisch etc.) zumindest in bezug auf die

moderne Plastik durch andere Begriffe ersetzt werden könnte, zeigt u. a. der Versuch des amerikanischen Künstlers Donald Judd, nicht allein Arbeiten der Minimal Art, sondern große Teile der neueren Plastik unter den Begriff 'Objekt' zu subsumieren (Vgl. D. Judd, *Specific Objects — Spezifische Objekte* (1965), in: G. de Vries (Hrsg.), *Über Kunst — On Art*, Köln 1974, S. 120 ff.). Judd hat zu zeigen versucht, daß ein mit neuen Inhalten belegter Begriff des 'Objekts' für große Teile an dreidimensionalen bildkünstlerischen Ausdrucksformen gewählt werden kann. Auch die immer häufigere Verwendung von Begriffsbildungen wie 'plastische Arbeit' oder 'plastisches Gebilde' in verschiedenen europäischen Sprachen zeigt, daß die Verwendung des Begriffes 'Skulptur' für die Plastik im 20. Jahrhundert kaum mehr zu halten ist. (Würde man — was an dieser Stelle leider nicht erfolgen kann — genauer auf die seit der römischen antiken Kunsttheorie festgelegte Unterscheidung zwischen Plastik und Skulptur eingehen, so könnten sich darüber hinaus noch verschiedene Argumente für eine Wahl des Begriffs Plastik und gegen eine Bevorzugung des Begriffs Skulptur finden lassen.

In ihrer Einführung versucht Margit Rowell zunächst eine historische Eingrenzung und Definition des Themas vorzunehmen (S. 11 ff./7 ff.) Als historischer Ansatz und zeitbegrenzende Größe dient ihr vor allem die Bezeichnung 'modern': „Le 'moderne' appartient par définition à l'époque présente" (S. 11/7). Die deutsche Übersetzung verändert hier leider etwas den Sinn der Aussage in Richtung auf eine inhaltlich zwar richtige, aber von der Verfasserin sicher nicht so gemeinte Einengung des Begriffs 'modern' auf das jeweilig Gegenwärtige. Die „*époque présente*" wird aber drei Zeilen später als „... 'présent' que nous avons choisi de situer entre 1900 et 1970" definiert. Der Begriff der Gegenwart wird folglich mit dem der Moderne gleichgesetzt, und beide Termini werden auf den genannten historischen Zeitraum bezogen. Eine solche Definition ist insofern sinnvoll, als unter moderner Kunst primär diejenigen Kunstrichtungen zusammengefaßt werden können, in denen eher Brüche mit Traditionen als ein Zugehen auf sie erkennbar sind. Dabei werden die Eckdaten 1900 und 1970 zwar als „*toute symbolique*" bezeichnet, müssen aber genauer untersucht werden.

Eine exakte Bestimmung und ein zeitliches Eingrenzen der modernen Kunst bzw. der modernen Plastik ist nur bedingt zu leisten und stets von der Interpretation historischer Zusammenhänge abhängig. Eine genauere Bestimmung könnte allein in einer eigenen Untersuchung erfolgen. Rowell benennt als Gründe für eine Fixierung des Beginns der modernen Plastik um 1900 den Wandel der Inhalte und Aufgaben einer Plastik. Bestand die Hauptaufgabe der Skulptur im 19. Jahrhundert hauptsächlich darin, statuarische Qualitäten mit repräsentativen Funktionen — etwa als Erinnerungsmonument, Denkmal oder dekoratives Werk — zu verbinden, so sieht Rowell einen absoluten Bruch mit dieser Tradition in der Hinwendung der Gestaltungsintentionen zum plastischen Gebilde, das als die autonome Schöpfung eines einzelnen Künstlers bezeichnet wird. Dieser Umbruch läßt sich aber nicht auf die Zeit um das Jahr 1900 festsetzen, sondern ist ein längerer Entwicklungsprozeß.

Kann man dennoch mit gewissen Vorbehalten die Jahrhundertwende als historischen Ansatz akzeptieren, so ergeben sich bei einer Begrenzung der modernen Plastik auf die Zeit bis 1970 größere Probleme. Nach den Beobachtungen der Verfasserin waren die plastischen Hervorbringungen aus der Zeit von 1968 bis 1974 einer „*métamorphose*

structurelle et conceptuelle'' unterworfen. In dieser Periode erweiterten zahlreiche Künstler das Feld an plastischen Ausdrucksformen über die Arte Povera, Land Art und Concept Art bis hin zu individuellen Haltungen (vgl. hierzu den wegweisenden Katalog von Harald Szeemann, *Wenn Attitüden Form werden*, Kunsthalle, Bern 1969). Gleichzeitig weist Rowell darauf hin, daß sich in dieser Zeit auch „l'éthique et l'esthétique du postmodernisme'' ankündigte, deren Folgen in allen Künsten bis heute spürbar sind. Von der Publikation ausgespart bleiben damit Plastiken, die sich ganz bewußt auf Traditionen berufen, Vorbilder zitieren oder die Gattung paraphrasieren.

Obwohl sich ein Bruch mit der modernen Tradition durch eine sog. postmoderne Stilhaltung in gewisser Weise nachvollziehen läßt, erscheint doch eine zeitliche Fixierung der modernen Plastik auf die Zeit bis 1970 kaum annehmbar. Tendenzen wie die Arte Povera, Concept Art und Land- bzw. Earth Art sowie andere künstlerische Positionen, die an den Richtlinien eines für die moderne Kunst grundlegenden Gegenwartsbezugs orientiert sind, behaupten sich gegenüber eklektizistischen Stilhaltungen der 70er und 80er Jahre immer stärker und dürften für die nächsten Jahre der Kunstgeschichte wieder bestimmend werden. (In diesem Zusammenhang darf man besonders auf das Konzept von Manfred Schneckenburger für die *Documenta 8* in Kassel gespannt sein.) Darüber hinaus kann man die Plastik, die unter der Geisteshaltung des Postmodernismus steht, keinesfalls als eine homogene Stil Tendenz bezeichnen, denn auch innerhalb dieser gibt es eine Reihe von gestalterischen Lösungen, die den Richtlinien moderner Raumgestaltung entsprechen.

Neben den bereits genannten Charakteristika moderner Plastik formuliert Rowell eine Reihe weiterer Aspekte, die die Vorstellung einer in sich geschlossenen kunsthistorischen Epoche noch weiter konkretisieren.

Als wesentliche Charakteristika führt sie u. a. die erweiterten Möglichkeiten an formalen Ausdrucksmitteln, an neuen Inhalten und Bedeutungen sowie an neuen Funktionen an. Diese bilden die Grundvoraussetzungen für das Konzept eines individuell gestalteten plastischen Gebildes, das in seiner materialisierten Form objektivierter Träger subjektiver Erfahrungen ist. Sie verbindet dieses Konzept sehr eng mit spezifisch westlichen, d. h. vor allem europäischen Traditionen. Aufgrund dieses Argumentes beschränkt sie die Werkbeispiele auf die Kulturbereiche Europas und Amerikas.

Grundlagen für die um 1900 stattfindenden tiefgreifenden Umwälzungen im Bereich der bildenden Kunst sieht Rowell in einem Übergang des „mode perceptif au mode conceptuel'' (S. 12/8) gegeben, d. h. in einem Wechsel von der Statue zur Plastik, von der Figur zum plastischen Gebilde, „Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit'' (hier als Zitat der wichtigen Publikation von Werner Hofmann, Köln 1970, vom Verf. eingefügt).

Als die beiden wesentlichen Bezugssysteme des modernen Bildhauers, mit denen er die historischen Traditionen neutralisieren oder überwinden sollte, benennt die Verfasserin einerseits ein „système de références transversal, ou transculturel, axé exclusivement sur le présent immédiat ou sur un avenir imaginaire'', andererseits das Ziel „de se dégager complètement du mouvement linéaire de l'histoire par des renvois aux formes intemporelles des cultures populaires, primitives et archaïques ou au substrat mythique de certaines philosophies de la nature...''. Der Einfachheit wegen beschränkt Rowell ih-

re Begrifflichkeit auf die „... bipolarité anthropologique nature/culture, et leurs paramètres temporels respectifs à l'opposition immédiat/éternel.“

Beiden Auffassungen ist die Ablehnung der Vergangenheit und die der Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart eigen. Die moderne Plastik basiert damit nicht auf theoretischen und praktischen Traditionen, sondern auf „d'autres disciplines, d'autres doctrines philosophiques, d'autres systèmes de croyances ou de connaissances“ (S. 12/8).

Eine genauere Benennung der Grundlagen, die den Künstlern auf der Seite der 'Kultur' als Inspirationsquellen gedient haben, erfolgt durch Begriffe wie „découvertes contemporaines et les percées scientifiques, philosophiques, mathématiques, techniques ou même technologiques“. Als weitere Aspekte werden „... la peinture, la poésie et la littérature...“, der Glaube an die „...valeurs de la civilisation moderne et du progrès...l'abstraction et, partant, un certain rationalisme...“ angeführt. In Beziehung mit diesem Bezugssystem werden die totale Expansion technischer und materieller Möglichkeiten sowie das Aufkommen der Assemblage als derjenigen plastischen Technik erwähnt, die eine Umsetzung der wahrgenommenen Wirklichkeit in die Bereiche der bildenden Kunst am spontansten ermöglicht. An Kunstrichtungen, die dem Bereich der Kultur zuzuordnen sind, zählt Rowell aus dem früheren 20. Jahrhundert den Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Konstruktivismus und die de Stijl-Bewegung auf, aus der Zeit nach 1945 Tendenzen wie den Nouveau Réalisme und die Pop Art, die malerische Plastik und die Minimal Art.

Für den Pol der 'Natur' führt die Verfasserin vor allem Aspekte wie „les manifestations intemporelles de l'univers, les phénomènes cycliques du cosmos, les phases biologiques de la nature et les vérités pérennes du mythe et du mysticisme“ an (S. 13/9). Als gestalterische Grundlagen dienen dem diesem Bezugssystem zuzuordnenden Künstlern u. a. Formen primitiver Kunst, die kaum stilistischen Veränderungen unterworfen sind, sowie organische Gebilde, die biologische und universelle Gesetzmäßigkeiten versinnbildlichen. Als Ausdrucksmittel wurden meist traditionelle Gestaltungsarten ausgewählt, um einerseits Dauerhaftigkeit, andererseits aber auch die Gesetze von Werden und Vergehen zu umschreiben. Hauptziel der damit verbundenen Künstler war es, die aus Gründen einer allmählichen Zerstörung der Beziehung zwischen Mensch und Natur herbeigeführte Abstraktion durch eine mythische Orientierung an der Natur wieder zurückzugewinnen.

Solche Gedanken findet man in Kunstrichtungen wie dem Primitivismus und Expressionismus, der Archaischen Figuration und Organischen Abstraktion (Moore, Picasso, Brancusi, Giacometti), den Bereichen der sog. Spiel- und Traum-Objekte (Calder, Giacometti, Ernst, Miró, Cornell), der Rehabilitierung des Abfalls (Picasso, Dubuffet, Nevelson, David Smith, Tinguely, Chamberlain), der Plastik als Prozeß (Joseph Beuys) und der Arte Povera (Manzoni, Merz, Kounellis).

Rowell entwickelt ihre bipolare Begrifflichkeit aus den in Wilhelm Worringers 1907 erschienenem Buch gegenübergestellten Begriffen „Abstraktion und Einfühlung“, ohne dabei sein konzeptuelles Grundmuster zu übernehmen. Aus Worringers „Abstraktion“, die dieser im „lebenverneinenden Anorganischen, Kristallinen“ (Ausgabe 1976, S. 36) verkörpert sah, leitet sie die formalen Mittel der geraden Linie, der reinen Fläche

und der Geometrie für die moderne Plastik ab, aus seinem Begriff der „Einführung“, die er am ehesten durch das Organische erklärt sah, die Gestaltung runder Massenvolumen und organoide, naturbezogener Formen. Beide Grundhaltungen kommen den Polen Rowells in bezug auf ihre Negation der Tradition entgegen, beide sind von einer Sehnsucht nach dem „Urzustand“ geprägt.

Problematisch an der polaren Begrifflichkeit ist die Notwendigkeit, nach einer Reihe von subjektiven Kriterien Werkbeispiele zusammenzustellen, die das theoretische Konzept bestätigen. Einige der Künstler, die die Verfasserin in ihr Schema miteinbezieht, aber vor allem auch eine große Zahl von entwicklungsgeschichtlich wichtigen Bildhauern, die nicht erwähnt werden, ließen sich mit verschiedenen Werkbeispielen in unterschiedliche Gruppen der verschiedenen Pole einordnen (hier sind besonders Picasso, Brancusi, Laurens oder auch César und Chamberlain zu nennen).

Die subjektive Auswahl an Künstlern erscheint darüber hinaus dort nicht mehr so schlüssig, wo über die Protagonisten moderner Plastik hinausgegangen wird. Zu Recht wird die konstruktivistische Künstlerin Katarzyna Kobra miteinbezogen, während dagegen Künstler wie Pablo Gargallo, John Storrs, Robert Jacobsen, Jorge de Oteiza, Eduard Serra Güell, Leandre Cristófol oder Jean Peyrissac kaum als unabdingbare Voraussetzungen für ihre Bereiche gelten können und durch eine Reihe anderer zumindest ebenso wichtiger Bildhauer ersetzt werden könnten.

Leider bleibt der für die Entwicklung der modernen Plastik so wichtige Grundgedanke der 'Raum — Zeit' in der Publikation weitgehend ausgespart. Als einziger theoretischer Beleg hierfür wird das *Realistische Manifest* der Brüder Gabo und Pevsner aus dem Jahr 1920 abgedruckt, ohne aber genauer ausgewertet zu werden. Eine so wichtige Publikation wie das Bauhausbuch des Konstruktivisten Laszlo Moholy-Nagy (*Von Material zu Architektur*, Passau 1929) — er war Leiter des Vorkurses und der Metallwerkstatt am Weimarer Bauhaus — bleibt nicht nur im Text unerwähnt, sondern wird auch im bibliographischen Anhang nicht berücksichtigt.

Das Konzept Margit Rowells, das in der im Sommer 1986 im Pariser Centre Pompidou präsentierten Ausstellung mit zum großen Teil hervorragenden Werkbeispielen sehr anschaulich nachvollzogen werden konnte, zeigte gerade hier viele überraschende und unerwartete Aspekte, aber auch einige Probleme. Entsprechend der polaren Unterteilung moderner Bildhauer in solche, die der Kultur und solche, die der Natur verpflichtet sind, wurden die Werkbeispiele auf zwei formalästhetisch entgegengesetzte entwicklungsgeschichtliche Hauptstränge verteilt. Dadurch ergaben sich sehr viele neue, interessante Beziehungen und Gegenüberstellungen, ohne daß das Konzept aber insgesamt aufgegangen wäre.

Zu viele subjektive Kriterien und eine allzu streng gefaßte formalästhetische Grenzziehung offenbarten an vielen Stellen Integrationsprobleme einzelner herausragender Künstlerpersönlichkeiten. Dies zeigte sich zunächst im Weglassen eines der Wegbereiter der modernen Plastik, Auguste Rodin, ohne dessen Werke die Plastiken von Alberto Giacometti und anderen nicht denkbar sind. Auch das Nichteinbeziehen von Plastiken Medardo Rossos, Aristide Maillols oder Wilhelm Lehmbrucks eröffnet eher Kritikpunkte, als daß dieses Vorgehen das Konzept stützen und schlüssiger machen könnte. Zu viele Bildhauer, die sich deutlich auf Traditionen berufen und dennoch der modernen

Plastik zuzuordnen sind, behaupten ihre Position in der Kunstgeschichte, auch in bezug auf die Frage der innovativen künstlerischen Kraft, auf die Margit Rowell in ihrem Gesamtkonzept einen großen Wert legt.

Problematisch erscheint die auf den ersten Blick hin überzeugende bipolare Gliederung der Plastik besonders in der Zeit nach 1945, in der sich die meisten Künstler eher einer stilistischen Einordnung widersetzen, als daß sie eine solche akzeptieren würden. Es ist und wird immer sehr schwierig sein, gerade die künstlerischen Manifestationen in Kategorien einzuteilen, die sich mit viel Einsatz für eine Entgrenzung der Kunst und für gattungsübergreifende, interdisziplinäre Kunstformen einsetzen.

Insgesamt bleibt festzuhalten, daß das vorgelegte Buch eine Reihe von zentralen Fragen zum Thema der modernen Plastik im 20. Jahrhundert aufwirft, erfreulicherweise ein umfangreiches Material an Gedanken und wichtigen Texten zusammenträgt und aus dem gängigen Schema der kunsthistorischen Literatur zum Thema Plastik herausfällt.

Er wurde hier nicht wie so oft ein entwicklungsgeschichtlicher Abriß der plastischen Gestaltung in diesem Jahrhundert angestrebt, sondern die Verfasserin versuchte mit Erfolg, durch ein neues theoretisches Grundkonzept einem lange Zeit unbeachtet gebliebenen Thema und einer durch eine sich rasch ausbreitende Flut an malerischen Ausdrucksformen zurückgedrängten Gattung eine neue Diskussionsgrundlage zu geben. Die Texte Margit Rowells, die diversen Essays und die historischen Texte zur Plastik in Verbindung mit einem sowohl in der französischen als auch in der deutschen Ausgabe hervorragend gedruckten Abbildungsteil geben den Publikationen den Charakter eines Handbuchs für Kunsthistoriker. Gerade die deutsche Publikation könnte eine sehr gute Grundlage dafür sein, daß die im frühen 20. Jahrhundert in diesem Land begonnene, in den 50er und 60er Jahren wieder aufgegriffene und seither nicht mehr weitergeführte Diskussion zum Thema 'Plastik im 20. Jahrhundert' neue Anregungen erhält.

Rolf Lauter

TONY GODFREY, *The New Image: Painting in the 1980s*, Oxford, Phaidon Press Limited 1986, 160 S. mit 132 Abb., davon 52 in Farbe, £ 19.95.

Der erste große Durchbruch gelang der bislang jüngsten Tendenz ohne einheitlichen Namen mit Gruppenausstellungen zwischen 1980 und 1982 in Berlin, Kassel, Köln, London, München u. a. O. Ihre Präsentationsformen entsprechen meist einer figurativ-expressiven Variante der traditionellen Gattung Malerei oder sind ihr verwandt. Die Relativierung der visuellen Präsenz durch Einbeziehung nicht-mimetischer Zeichenfunktionen in Präsentationsformen, die bis Mitte der 70er Jahre ein wichtiges künstlerisches Problemfeld war, ist von einer Thematisierung dieser Präsenz mit häufig mimetischen Mitteln abgelöst worden.

Godfrey schließt in seinem Überblick über diese neue Richtung Werke von Künstlern einer älteren Generation wie Baselitz (*1938), Penck (*1939), Polke (*1942), Immendorf (*1945) und Kiefer (*1945), die bereits vor dem neuen Trend einer figurativ-expressiven Malerei nahe stehende Präsentationsformen wählten, nicht aus, betont aber