

Relief der Translation des hl. Benedikt und wurde als ein Teil der modernen Portalgestaltung verwendet.

Der Fund wirft neues Licht auf die Baugeschichte des Portals, auf die Datierung und das stilistische Verhältnis der Skulpturen zueinander. Im besonderen erlaubt das neu entdeckte Relief neue Einblicke in die bildhauerische Praxis des Hochmittelalters.

Verlauf und erste Ergebnisse der Restaurierung sind der Öffentlichkeit bereits in einer Kurzpublikation zugänglich: *Saint-Benoît-sur-Loire, Abbaye de Fleury, Portail Nord/Patri-*

moine restauré, hrsg. von der Direction Régionale des Affaires Culturelles, Conservation Régionale des Monuments Historiques, Orléans 1996; siehe ferner die Notiz von Jacques Moulin und Eliane Vergnolle im *Bulletin monumental* 154/IV, 1996, S. 352. Eine ausführliche Publikation derselben Forscher ist für 1998 in derselben Zeitschrift angekündigt. Dank des freundlichen Entgegenkommens von Alain Marais, Conservateur régional des M.H., Orléans, können hier Ansichten des Neufundes gezeigt werden.

Ilse Thiel

Face à l'histoire

Paris, Centre Georges Pompidou, 18. Dezember 1996-7. April 1997

Die Kuratoren des Centre Georges Pompidou lieben ambitionierte Themenausstellungen. War es 1995/96 *Féminin, masculin*, so sollten nun die Bezüge der Kunst zu gesellschaftspolitischen Ereignissen veranschaulicht werden durch ein Mammutprojekt mit an die 200 Künstlern und 450 Werken, über zwei Etagen verteilt. Und wie damals kam auch die neue Präsentation kaum über eine pure Aneinanderreihung hinaus. Die Fragen waren viel zu allgemein gestellt, als daß neue Antworten möglich gewesen wären: Wie schauen die Vertreter der Moderne auf ihre Gegenwart? Welche Darstellungsweisen wählen sie, welche Visionen stellen sich ein, obwohl doch die moderne Kunst meist keine realitätsbezogenen Motive und keine bestimmten Inhalte mehr kennt? Daß die Avantgarden, die sich gerne als unabhängig vom Alltäglichen sehen wollten, doch auf ihr Jahrhundert reagierten, überrascht nicht. Auch nicht, daß sie es in ihrer Individual- oder Gruppen-»Sprache« taten.

Ferner hatte man sich die Chance entgehen lassen, die von diktatorischen Machthabern propagierte offizielle Kunst mit der »entarteten« und »dekadenten« zu konfrontieren (vielleicht im Hinblick auf eine geplante Ausstellung des Musée d'Art Moderne de la Ville

de Paris, zu den 30er Jahren). Der Chefkurator des Pompidou, Jean-Paul Ameline, setzte nicht bei den Anfängen der Moderne im 20. Jh. ein, als Futuristen, Expressionisten, Dadaisten unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs und seiner Folgen Stellung gegen das erschreckend Katastrophale bezogen, sondern erst 1933, weil, wie er sagte, Künstler seitdem vermehrt das Gefühl haben, daß sich die Geschichte gegen sie wendet, ja zerstörerisch für ihr Werk und eine existentielle Bedrohung für sie selbst sein kann.

Die Ausstellung war in vier Perioden unterteilt, diese wiederum waren in Sektionen gegliedert. Den ersten drei Zeitabschnitten, die bis 1980 reichten, war die Grande Galerie in der 5. Etage gewidmet: die Kunstwerke befanden sich in Kojen links und rechts von einer »Zeitachse«, auf der Zeitschriften, Pressefotos, Plakate und Bücher die Ereignisse dokumentierten. Hier wurde deutlich, daß im 20. Jh. die Fotografie die Aufgabe übernommen hat, die Bilder der Zeit zu gestalten. Sie steht bei aller Subjektivität den Ereignissen viel näher als die »Kunst«, die sich das Aktuelle eher vom Leib halten möchte, die sich Motive und Inhalte nicht vorschreiben lassen will. Dies erfuhr man schon zu Beginn bei

»1933/1945: la vision de l'Apocalypse«. Während im Werk der tschechischen Surrealistin Toyen noch konkrete Kritik am Regime sichtbar ist, bringen Miró, Dali oder Ernst eine allgemeine, bedrückende Stimmung zum Ausdruck. Ihr zwischen Faszination und Ekel schwankendes Verhältnis zur Grausamkeit ist meist mehrdeutig. So läßt sich Dali auch nach dem Luftangriff der Legion »Condor« auf Guernica keineswegs politisch einordnen; sein Gemälde »L'Enigme de Hitler« (1938), bei dem ein Bildchen des Diktators in einem Teller liegt, der in einer mit düsteren Wolken verhangenen Landschaft steht, bleibt ein Rätsel. Selbst wenn die Ausstellungsmacher die Kunst lieber im Dienst der Freiheit und des Antifaschismus sehen wollten – der Künstler baumelte viel eher zwischen den Stühlen, wie Georges Grosz karikierend feststellte. Das Mitglied der NSDAP Franz Radziwill zum Beispiel, der für den entlassenen Paul Klee an die Akademie nach Düsseldorf berufen wurde (jedoch schon 1935 gehen mußte), war mit einer überarbeiteten apokalyptischen Stadtscene vertreten; der »entartete« Otto Dix malte in seinem tolerierten altmeisterlichen Stil 1935 eine symbolbeladene Winterszenerie mit einem jüdischen Friedhof. Steht der Künstler 'Auge in Auge' mit den Ereignissen, hält sein Blick oft nicht stand. Wie schwer es ihm fällt, Judenverfolgung und Internierungslager realistisch festzuhalten, zeigen die Gemälde von Felix Nussbaum (1944 in Auschwitz ermordet), die Zeichnungen von Bedrich Fritta, Karel Fleischmann und Zoran Music. Wladyslaw Strzeminski wählte einen vom Surrealismus beeinflussten biomorphen Zeichenstil, der Abstand schafft. Max Beckmann wendete seine Ahnungen des Kommenden im Triptychon »Abfahrt« von 1932-33 ins Mythologische. Kokoschka wählte in seinen Allegorien, die politische Haltung Englands und Frankreichs kommentierend, eine individuelle Symbolik. Auch sonst bestätigte sich wieder, daß je persönlicher formuliert wird, je allgemeiner die Thematik ist, desto überzeugender die Arbeiten gelingen. Von Picasso wurden Studien zu »Guernica« präsentiert, dem wohl

schlagendsten Ereignisbild unseres Jahrhunderts. Doch schon in seinem »Massaker in Korea« reichte der Rückgriff auf Goyas Formulierungen des Schreckens nicht mehr aus, um einem aktuellen Geschehen bildnerisch gerecht zu werden.

Das Ungegenständliche führte zu einer Krise der Darstellung des Historischen. Die Künstler widmeten gleichsam eines ihrer Werke einem Ereignis, so daß nur noch die Titel Auskunft geben können. Diese Haltung von Newman, Motherwell, Vedova oder Miró erscheint im nachhinein geradezu naiv. Es gibt keine Historienbilder ohne konkrete Bezüge. Auf dem schmalen Grad des gerade noch Sagbaren und doch schon zur Auflösung und zum Unausprechlichen tendierend stehen die Geiselnbilder Fautriers. Der Raum, der eigene seiner »Otages« vereinte und somit teilweise die berühmte Ausstellung von 1945 rekonstruierte, war in dieser Sektion das Beeindruckendste. Der Künstler setzte sich mit der Erschießung von Geiseln durch das deutsche Militär in Chatenay-Malabry auseinander. Mit seinen kopfartigen, rosa fleischfarbigen Formmassen, die sich schrundig aus dem Malgrund abheben, ist Fautrier »une hiéroglyphe de la douleur« (Malraux) geglückt.

Erst in der 68er-Zeit, während der Mai-Unruhen in Paris und der Jugendproteste in Berlin und anderen deutschen Städten, versuchten Künstler, nicht nur zu kommentieren, sondern die Welt zu verändern. Ein neuer Realismus sollte politische und gesellschaftliche Inhalte in breiten Bevölkerungsschichten verständlich machen, Plakate und Flugblätter sollten unabhängig von der etablierten Medienwelt rasch und eindrücklich informieren, elitärer und teurer Kunst wurden Druckgraphik und Multiples entgegengesetzt.

In diesem Abschnitt der Schau dominierten denn auch die Kritik an Politik und Gesellschaft (Vostell, Hamilton, Komar und Melamid, Kabakov, Boulatov) sowie die Auseinandersetzung mit den Massenmedien (Pop art), die von nun an »Weltbilder« propagierten. Meist wurden nur solche Ereignisse berücksichtigt, die medial gegenwärtig waren. Marcuse bezeichnete Kunst als »die Große Weigerung« gegenüber der Welt, so wie sie ist. Für die sozialen Utopien fanden Mario Merz mit seinem Iglu und Joseph Beuys in seinen Aktionen eigen-

ständige Ausdrucksformen. Ein Video zeigte Beuys, wie er am 1. Mai 1972 den Berliner Karl-Marx-Platz fegt und den Müll der Demonstranten sammelt; sein Glaube an die revolutionäre Kraft der Kreativität scheint unerschütterlich. Daneben hing wie eine Publikumsbeschimpfung »Das große Schimpftuch« (1968), auf dem Sigmar Polke seine Protestwörter sammelte.

In der Nordgalerie des Mezzanins folgten die Jahre von 1980 bis zur Gegenwart, zusammengestellt vom Gastkurator Chris Dercon, dem Direktor des Museums Boymans van Beuningen in Rotterdam. Dort verbanden sich Film und Zeichnung, Malerei und Text, Sprache und Fotofolgen, Plastik, Video und Installation zu einer labyrinthischen Schreckenskammer. Die Zeitachse entfiel. Statt dessen waren von On Kawara Datumsbilder und die zugehörigen, wie Särge in den Boden versenkten Schachteln mit Zeitungsausschnitten zu Ruanda, Somalia, Serbien und Kroatien im Raum verteilt. Es war trotz Mängeln (so fehlten Holzer oder Boltanski), die eindrucklichste Abteilung: das bestechend schön inszenierte

Grauen in Jeff Walls leuchtendem Großfotokasten; dagegen Richters Folge unscharfer Fotos von Baader und Meinhof, die Wiederholung wackliger Filmsequenzen aus einem militärischen Camp, die präzisen Aufnahmen von geschundenen Rücken (Susan Meiselas) und von einigen Quadratmetern Golfkriegswüste mit einer Decke und einem Laufgraben (Sophie Ristelhueber), oder das »South America Triangle« von Bruce Nauman.

Hier wurde deutlich, daß mit den modernen Medien wieder »Historienbilder« — ohne auf die wichtigste Gattung akademischer Malerei zurückzugreifen — möglich sind, deren persönliche Sicht überzeugt. Ein »Geschichtsbild« hat sich freilich weder aus den Stellungnahmen von Künstlern der letzten sieben Jahre noch aus traditionellen Historiendarstellungen ergeben. — »The reality has been very different« steht auf dem Foto von Katharina Sieverding.

Andrea Domesle

Verstreutes zur romanischen Skulptur in Frankreich

MARIE-THÉRÈSE CAMUS

La sculpture romane du Poitou. Les grands chantiers du XI^e siècle
Paris, Picard 1992. 342 Seiten, 310 Abb. ISBN 2-7084-0426-1

MAYLIS BAYLÉ

Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie
Art de Basse-Normandie Nr. 100 bis. Caen, Pongheol o. J. (ca. 1991). 471 S., 754 Abb.

KATHRYN HORSTE

Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade
Clarendon Studies in the history of art, 7. Oxford, Clarendon 1992. 251 S., 218 Abb. ISBN 0-19-817508-6

ELIANE VERGNOLLE

L'art roman en France. Architecture, Sculpture, Peinture
Paris, Flammarion 1994. 383 S., 483 Abb. ISBN 2-08-010765-1

Ich zeige hier auf durchaus altmodische Weise einige vor Jahren erschienene Neuerscheinungen zur romanischen Skulptur in Frankreich an. Die Erforschung der romanischen Kunst Frankreichs gehört nicht zu den Themen, wel-

che gegenwärtig die kunstgeschichtliche Aktualität bewegen. Aber der Fluß der Publikationen ist keineswegs völlig versiegt, und gerade weil dieses Gebiet, sieht man von Burgund und der Provence ab, für die deutsche