

Gegenteil scheint er mit den stets verfeinerten Methoden der technischen Analyse immer mehr hinter seinem Werk zu verschwinden, da sich keine der ausgestellten und mit seinem Namenszug versehenen Arbeiten mit letzter Sicherheit als in allen Teilen eigenhändig identifizieren läßt. In einem Werkstattbetrieb, wie man ihn sich mit Blick auf die Massen erhaltener Werke wohl vorstellen muß, wurde im Team gearbeitet. Die fertigen Werke wurden dann mit dem Namen des Werkstattleiters versehen. Der Meisternamen wurde gleichsam zur Fabrikmarke und bürgte nicht für die Eigenhändigkeit, sondern nur für die geprüfte technische Qualität der Ausführung.

Die intensive Suche nach einem Beweis der künstlerischen Identität Pieter Brueghels d. J. führte damit zu einer verblüffenden Feststellung: Die von einem kennerschaftlichen Konzept getragene technologische Untersuchung

frühneuzeitlicher Kunstproduktion, ihrer Bedingungen und ihrer Rezeption kann dazu beitragen, die vom Geniegedanken getragene Suche nach dem künstlerischen Individuum *ad absurdum* zu führen. Das könnte die längst überfällige Neubewertung Pieter Brueghels d. J. zur Folge haben. Er erscheint nun nicht mehr als ideenloser Epigone seines Vaters, sondern als erfolgreicher Kunst-Unternehmer, der sich durch geschicktes Marketing das Überleben auf einem übersättigten Kunstmarkt sicherte.

Der zur Ausstellung erschienene, reich bebilderte Begleitband (hg. von Peter van den Brinck) bietet viel neues Material zum Kopienwesen in den Niederlanden sowie detaillierte Untersuchungen zum Werkprozeß und Daten und Fakten zur technischen Analyse einzelner Bilder.

Nils Büttner

Kein »Röntgenbild des Surrealismus«: La Révolution Surréaliste

Paris, Centre George Pompidou, 6. März — 24. Juni 2002; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 20. Juli — 24. November 2002

Bildgeschichte ohne Subjekte

Mit der Kunst wollten die Surrealisten programmatisch Schluß machen. Das innere Bild als Produkt und als Erkundungsinstrument des Menschen, das in materielle Bilder, Textbilder, kollektive Zeichnungen, Collagen und in die Malerei überführt wurde, stand im Mittelpunkt einer Bewegung, die sich damit auch als anthropozentrisch auswies. In der vom Ersten Weltkrieg ausgelösten Zivilisationskrise und im Zuge der seit 1900 projektierten Ideen zum Neuen Menschen wollten sie sich nunmehr dem Geistigen und Inneren als Ausgangspunkten des individuellen Menschen zuwenden. In der Abkehr von Konven-

tionalisierungen jeder Art distanzieren sich die Surrealisten auch von Werken und Programmen der Avantgardekunst des 19. Jh.s, dem Impressionismus, Realismus und Postimpressionismus, die längst schon in die bürgerlichen Distributionsapparate der Kunst eingebunden waren. Von der Gegenwart aus gesehen gibt es keine historische künstlerische Bewegung, die so sehr den Bildbegriff vorge-dacht hat, wie er heute von einer Kunstgeschichtsforschung gefordert wird, die sich zu einer historisch kritischen Bildwissenschaft entwickeln will: Es geht um eine wissenschaftshistorisch und anthropologisch orientierte, historische Bildwissenschaft, die sich gerade

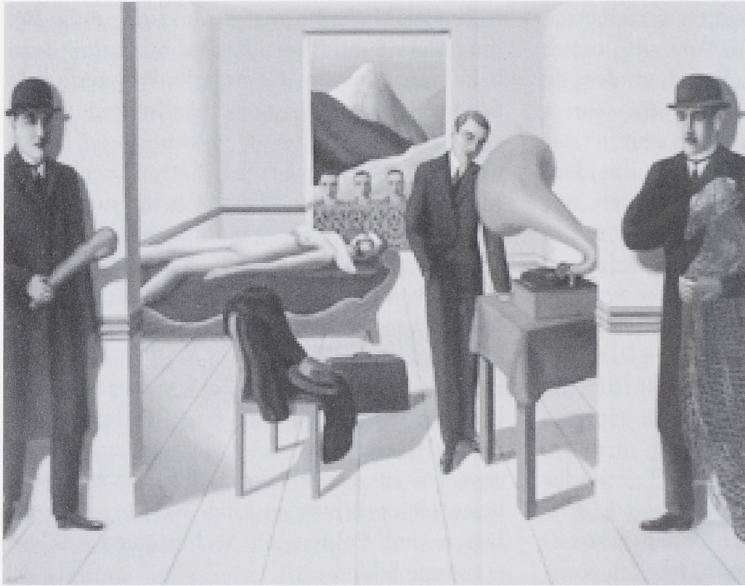


Abb. 1 René Magritte, *L'Assassin menacé*, Öl auf Leinwand, 1926 (*La Révolution Surréaliste*, S. 159)

auch mit den Nivellierungsprozessen von Kunst und Wissenschaft beschäftigen soll, was aus einer Position, die ideologisch an der einen oder anderen Disziplin festhält, nicht mehr möglich scheint (vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie*, München 2001. Jüngst wurde das Projekt einer Kunstgeschichte als historische Bildwissenschaft erneut auf der Konferenz *Frames of Viewing*, 17./18. Mai, Haus der Kulturen der Welt, von Horst Bredekamp und Hans Belting u. a. mit amerikanischen Kollegen wie Benjamin Buchloh, Anne Friedberg, Caroline A. Jones und Terry Smith kontrovers diskutiert). Und die surrealistische Bewegung hat auch etwas vorgemacht, was nicht nachahmenswert ist: Sie hat einen eurozentrischen Begriff des Anthropologischen installiert, der nur die europäische Seele und deren Bilder im Blick hat, das Innere des europäischen weißen Mannes, der sich die psychischen Energien des Weiblichen und des Exotischen zunutze macht. Deshalb hat Cindy Shearman die surrealistische Bewegung als Macho-Kultur bezeichnet (vgl. Ausst.Kat. *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*, hrsg. v. Andrea Lampe, Kunsthalle Biele-

feld, 2001, S. 46), und deshalb erscheint sie bei all ihren programmatischen Entgrenzungen für einen Kunst-, Kultur- und Bildbegriff, der sich globalisiert und kulturhistorisch erweitert, eher verengt. Ihr historisches Potential als universal gedachte Revolution am Ende eines Prozesses der Nationalstaatenbildung und der materialistischen und mechanistischen Eroberung des Inneren und Äußeren des Menschen, der sich seit dem 19. Jh. entfaltete, trifft heute auf die Wirklichkeit globaler Raumerfahrung und technischer Erzeugungen des Menschen in der Biomedizin.

Was der surrealistische Bildbegriff in der gegenwärtigen Diskussion um Bild und Bilderfahrung deutlich machen kann, ist das anthropologische *surplus* des Bildes als etwas, das nur in Beziehung zum Subjekt entsteht. Das innere, mentale Bild machten die Surrealisten zum Ausgangs- und Fluchtpunkt ihrer Bildpraxis. Dieses »Röntgenbild des Surrealismus« (vgl. Walter Benjamin, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 1, hrsg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.

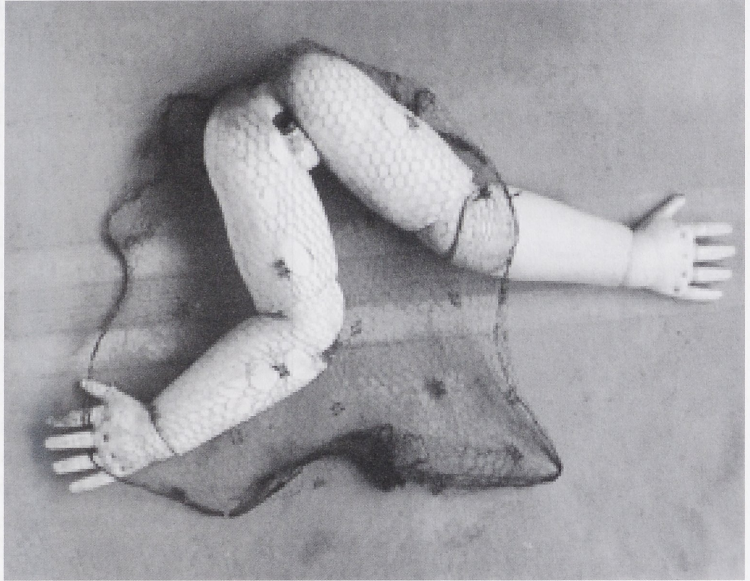


Abb. 2
Hans Bellmer,
Jointure à boule,
Assemblage, 1934-36
(*La Révolution
Surréaliste*, S. 245)

1977, S. 295-310, hier 302. — Benjamin wendet sich gegen die Sicht auf den Surrealismus als *l'art pour l'art*, die durch die hier besprochene Ausstellung eine Wiederbelebung erfährt sichtbar zu machen und damit das »stupéfiant image« (Louis Aragon: *Le Paysan de Paris*, Paris 1926, S. 81), das Rauschgift Bild als Mittel und Produkt der zerebralen Revolution »als dem erfolgreichste(n) Schutz des Individuums« (Artaud) begreifbar zu machen, hat die Ausstellung *La Révolution Surréaliste* im Centre Georges Pompidou versäumt. (Artaud machte diese Äußerung 1927 im Zusammenhang seiner Ablehnung von Bretons Beitritt zur *Parti Communiste* und traf dabei gleichwohl einen Kern der von den Surrealisten projizierten psycho-physiologischen Revolution. Breton warf ihm dagegen »soziale Stimmenthaltung« vor; vgl. André Breton: *Entretiens. Gespräche*, aus dem Frz. u. hrsg. v. Unda Hörner u. Wolfram Kiepe, Dresden 1996, S. 179.) Die surrealistischen Praktiken einer radikalen Vereinheitlichung von Kunst und Leben im Namen einer neuen Erklärung der Menschenrechte, wie sie auf dem Titelblatt der ersten Nummer der Zeit-

schrift *Révolution surréaliste* (Nr. 1, Paris, Dezember 1924, Reprint: Arno Series of Contemporary Art No. 3, o. J. um 1970) gefordert wurde, und die allein durch einen analogen Blick auf die Protagonisten des Surrealismus als Handelnde dieser Praxis deutlich werden können, bleiben zugunsten der Präsentation einer großen Werkauswahl ausgeblendet. Daß die Bilder der Ausstellung in ihrer Ästhetik verharren, aber nicht das preisgeben, was Aragon in *Le Paysan de Paris* beschrieb, wo er ausruft, daß jedes »image« Veranlassung gibt, das Universum zu revidieren, mag auch daran liegen, daß die Bilder so dezidiert in ihrer Bildhaftigkeit im Sinne des »picture« daherkommen, also des Bildes, das an der Wand hängt, während das mentale Bild (»image«), das immer auch das Subjekt als die Instanz, die es hervorbringt, umschließt, angesichts der kunsthistorischen Ordnung nicht nur nicht geahnt werden kann. Vielmehr wird sein Stellenwert in der surrealistischen Bewegung auch nicht deutlich (vgl. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago u. London 1994. Mitchell hat sich in der Debatte der deutschen Kunst-



Abb. 3 André Breton in seinem Atelier in der Rue Fontaine, Paris, Fotografie (La Révolution Surréaliste, S. 360)

geschichtsforschung um die »Bildwissenschaft« dafür ausgesprochen, sich der im Begriff des »Bildes« aufgehobenen Unterscheidung zwischen »picture« und »image« bewußt zu bleiben und damit im übrigen auch eine Differenzierung zwischen massenmedialem Bild und dem Bild als [Kunst-]Objekt aufrechtzuerhalten).

Ungeschmälert bleibt hiervon die beeindruckende Leistung des passionierten Ausstellungskurators und großen Max-Ernst- und Picasso-Kenners Werner Spies, eine derart reiche Werkauswahl zusammengetragen und damit einen großen Publikumserfolg initiiert zu haben.

Multimediales ‚all over‘

In zwanzig Räumen wird in einer lockeren Chronologie das Ziel verfolgt, die »heroische« Periode des Surrealismus von den 1920er bis in die 1940er Jahre vorzustellen. Unter diesem Terminus, den Maurice Nadeau einst auf die Jahre 1923 bis 1925 beschränken wollte (*Geschichte des Surrealismus*, Dt. v. Karl Heinz Laier, Hamburg 1992, Kap. II. Die heroische Zeit des Surrealismus, 1923–1925, S. 49ff.), sollen die Kernjahre und die Werke der meist männlichen Helden dieser künstlerischen Bewegung vor ihrer geographischen, personellen und auch formanalytischen und stilgeschichtlichen kunsthistorischen Erweiterung in den Mittelpunkt gestellt werden (vgl. dazu im Ausst.Kat. *La Révolution Surréaliste* 2002 Werner Spies' Ausführungen zur New Yorker Ausstellung *Fantastic Art Dada Surrealism*, 1936/37, S. 39). Man schreitet die Inkunabeln der surrealistischen Kunst in abgedunkelten Räumen ab, die es ermöglichen, die multimediale Bandbreite der surrealistischen Arbeit auf einen Schlag wahrzunehmen: Malerei und Skulptur, Graphik, Fotografie und Filmausschnitte, illustrierte Bücher und Objekte bilden ein sinnliches ‚all-over‘, das ohne seine Produzenten auskommen will, damit aber auch von der lebendigen Geschichte suspendiert erscheint. Die hier und da freigelassenen Glaswände im sechsten Stock des Centre Pompidou erlauben dabei immer wieder einen großartigen Blick auf die Dächer von Paris, ein dem Thema und dessen ästhetisierender Präsentation kongenialer Ausstellungsort, der von der zweiten Station der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen nur schwer überboten werden kann.

Ein Hauptakzent der Werkauswahl liegt auf der Malerei von Max Ernst, Magritte, Miró und Picasso. Leihgaben aus Privatsammlungen und internationalen öffentlichen Sammlungen machen es möglich, so schöne bildliche Arrangements zu sehen wie eine Gegenüber-

stellung je einer Unterwasser- und einer Wüstenlandschaft Yves Tanguys aus der 2. Hälfte der 1920er: Sie oszillieren zwischen Wirklichkeit und Imagination und scheinen zu zeigen, daß jenes »paradis terrestre«, von dem Breton sprach, so sehr jenseits der zivilisierten Welt zu finden ist wie in den Tiefen der Träume und Phantasien des Menschen.

Kunst und Wissen

Aus dem reinen Genuß der Bilder reißen den Besucher dann die Arbeiten Hans Bellmers heraus. Dessen nackte Puppen junger Mädchen mit zusammengesteckten multiplen Gliedmaßen und fetischartiger Bekleidung, wie weißen Söckchen und schwarzen Schnalenschuhen, wirken heute verstörender denn je: Sie sind nicht mehr ohne die Erinnerung an die Arbeiten der Chapman-Brüder zu sehen, die mit ihren Puppen-Plastiken rigoros die Praxis der Pädophilie in unserer Gesellschaft thematisieren. Unweigerlich wird die avantgardistische Fetischisierung der Kindfrau aufgerufen, die Bretons rimbaudesker Freund Jaques Vaché einmal sagen ließ, man solle alle Mädchen über 13 Jahren töten. Das Prinzip der Zerstreung, dem die Ausstellung auch zu folgen scheint, wenn es um kritikwürdige und gegenwartsbezogene Themen und Motive geht, macht es indes möglich, die Brisanz, die in der surrealistischen Kunstfigur Frau liegt, auszublenden. Explosive und penetrante Zusammenstellungen, die mit der außerordentlich reichen Auswahl möglich gewesen wären, bleiben den Besuchern erspart. In René Magrittes »L'Assassin menacé« von 1926 (Abb. 1) erfährt die ermordete Frau eine assoziationsreiche visuelle Einfassung zwischen dem Gitter des Balkons und dem Netz der Männer, die auf den Mörder lauern. Unter der narrativen Oberfläche des Bildes steckt eine Obsession, die sich durchaus ohne weitere textliche Erklärungen erschlossen hätte, wäre das Bild neben Bellmers Bild-Skulptur »Jointure à boule« (1934-1936) (Abb. 2) zu

sehen gewesen, die geradezu verloren in einer Ecke weiter hinten in der Ausstellung (nach der eigentlichen Bellmer-Koje) präsentiert ist: Sie besteht aus zwei Armen, die wie Beine um ein geschlechtsähnliches Gelenk gesteckt sind und von einem zerrissenen Netz überdeckt werden, das sowohl das Einfangen wie die konventionelle Erotisierung durch Netzstrümpfe konnotiert.

Man ist versucht zu denken, daß nicht nur verstörende, sondern jede Art von Lebendigkeit der Geschichte in dieser Schau vermieden werden sollte. Entsprechend erfährt man nichts über die Künstler, die ja auch Protagonisten eines von ihnen als individuell und revolutionär antibürgerlich verstandenen Daseins waren. Fotografien, die schon in anderen Zusammenhängen gezeigt worden sind und reichhaltig erhalten sind, müssen dabei nicht einfach als biographische Dokumente verstanden werden. Vielmehr zeigen sie ja auch die Mittel der Selbstinszenierung und -erfindung der Surrealisten, die dabei nicht selten auf gegebene Ikonographien von Künstlerporträts zurückgriffen, um diese für ihre Zwecke umzumodeln. Ein Beispiel ist ein Selbstbildnis Bretons von 1938: Er sieht von einem Mikroskop auf, während eine lachende Frau im Hintergrund der Szene beiwohnt. In Anlehnung an Davids Porträt des Ehepaares Lavoisier und an die Ikonographie des von einer Frau spielerisch inspirierend begleiteten Dichters und Denkers, gibt sich der löwenköpfige Anführer der Bewegung hier als künstlerischer Wissenschaftler zu erkennen. Nicht ohne Berechtigung übernimmt und vermittelt die Ausstellung die wissensgenerierende Attitüde der Surrealisten, indem man sich am Ariadnefaden von Zitaten aus Bretons und Éluards *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) entlanghangeln kann: Man findet Erklärungen surrealistischer Techniken, wie der »écriture automatique«, als deren erstes gemeinsames und von den Surrealisten als wissenschaftlich deklariertes Produkt die *Champs magnétiques* (1921) gezeigt werden. Die Frot-

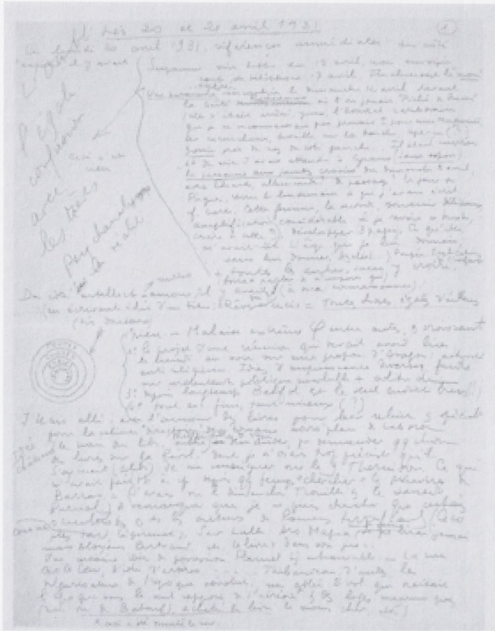


Abb. 4 André Breton: »Le 20 et 21 avril 1931«. Unpublizierte Manuskriptseiten für die »Vases Communicants« (*La Révolution Surréaliste*, S. 348)

tage-Technik Max Ernsts oder die kritische Paranoia Dalis werden in ihren Umsetzungen und Ergebnissen anhand der Ausstellungstücke nachvollziehbar.

Geschichte von unten

Die Bedeutung des Kollektivs beschränkte sich bekanntlich für die Surrealisten nicht auf die Sozialgeschichte ihres Kreises, sondern war ein Element ihrer quasi-wissenschaftlichen Vorgehensweise, die sich in den Dialogen über ihre Träume, dem Spiel der »Cadavres exquis« und den in gemeinsamen Büchern entspinnt. Der soziale und der kreative Zusammenhang ist dabei unauflöslich verbunden, wie die in den Schaukästen der dickwandigen weißen Ausstellungsarchitektur präsentierten Werke zeigen. Neben einigen wenigen Originalma-

nuskripten von Breton sind diese nicht allein, wie Werner Spies in der Einleitung zum Katalog ausführt, Beweise dafür, daß im Surrealismus das Wort nie das Bild und das Bild nie das Wort übersteigt. Vielmehr liest man sich anhand der illustrierten Gedichtbände, Originalbriefe, Notizen und Widmungen auch hinein in einen romantisierenden Freundschafts- und Liebeskult voller Zeugnisse der Bewunderung und Zuneigung, Liebe und Rivalität, der die glatte Fläche des formanalytischen Zugriffs der Ausstellungsmacher durchbricht und einmal mehr zeigt, daß der *trash* des Alltags unauflöslich in der *high art* der Surrealisten eingelagert ist.

Der Ausstellungskatalog erweitert und vertieft konsequent den Ansatz der Präsentation. Die Bildverfahren werden in ihren geistes- und stilgeschichtlichen Kontext gesetzt, Bücher und Bilder als Spiegel der Leidenschaft und Ängste einer Epoche, nicht der Individuen verstanden (vgl. Spies im Katalog der Ausstellung, S. 21). Deren freudiges Interesse an allem Blasphemischen und Kriminellen, das die seit Ende des 19. Jh.s etablierte Kriminalanthropologie und Psychopathologie auf den Kopf stellte, wird nur am Rande erwähnt. Letzteres paßt nicht wirklich in das allzu schöne Bild des Surrealismus, das hier so kenntnisreich gemalt wird. Das surrealistische Faible für den anarchistischen Kult des Bösen wird aber dennoch – neben vielen anderen Motiven – in der umfassenden Filmreihe, die die Ausstellung begleitet, und dem darin präsenten Kriminalgenre deutlich.

Eine Geschichte des Surrealismus gleichsam von unten, die die Lebenspraktiken ins Verhältnis zu den Atelierpraktiken setzte und den Bildern und Objekten damit wieder eine Tiefe gäbe, die sie heute in einer Zeit zu verlieren drohen, in der die Evidenz der Bilder ohnehin auf dem Prüfstand steht, ist hier gleichwohl nicht versucht worden (vgl. Ausst.Kat. *Surrealism. Desire unbound*, hrsg. v. Jennifer Mundy, Tate Modern, London 2001). Daß man sich bewußt nicht auf das vielleicht noch

unsichere Terrain der Alltagsgeschichte und der Geschichte der individuellen Anthropologien begeben wollte, macht auch die auf die Einführung folgende Chronologie deutlich, die der von Breton redigierten und unter dem Titel *Éphémérides surréalistes* 1955 publizierten folgt. Essays führen dann in die Geschichte der Zeitschriften der Surrealisten, in die Verfahren der Sprache, der Objekte, der Fotografie, des Films, ja auch in die in der Ausstellung wenig artikulierte politische Geschichte des Surrealismus ein. Fast durchweg bleibt auch hier der Schwerpunkt auf der Form-, Ideen- und Philosophiegeschichte. Der Einfluß von Charcots und Richers sakralistischer Ikonographie der Hysterie und der erotischen Obsessionen des Okkultismus sind bekannte historische Kontexte des Surrealismus, die dargelegt werden, ohne daß die Chance genutzt würde, daran eine Kritik der repressiven verwissenschaftlichten Poetisierung der Frau bis hinein in die Sozialgeschichte der Surrealisten nachzuzeichnen. Nicht, daß es des kritischen Verstandes ermangelt hätte. Vielmehr ist es abermals die Politik eines bereinigten Bildes des Surrealismus, die in der Ausstellung wie im Katalog vorherrscht. Darüber können auch die wenigen kritischen Töne nicht hinwegtäuschen, wie das Eingeständnis des Museumsmannes Werner Hofmann, die museale Rekonstruktion der berühmten Atelierwand Bretons, die in der Ausstellung zusammen mit weiteren Rekonstruktionen von surrealistischen Ausstellungen gezeigt wird, müsse auf die Aura lebendiger Geschichte verzichten, da sie nicht mehr als konstitutiver Teil des *genius loci* Bretons nachzuvollziehen sei (Ausst.Kat. *La Révolution Surréaliste* 2002, S. 364: »Tout instructive qu'elle soit, la reconstruction muséale de l'atelier, fût-elle la plus minutieuse, est forcée de renoncer à cette aura, à l'authenticité du 'vécu'. Autrement dit: L'espace du musée reste fermé au *genius loci*.«). Immerhin ist es symptomatisch, daß man sich an so eindringlichen Bildern geradezu festsieht, die genau das vermitteln und die die beiden herausragenden

Essays des Kataloges begleiten: Hofmanns Essay ist ein Foto des gealterten Breton vorangestellt (Abb. 3), der wie eingebaut in die materiale Collage seines Lebensraumes erscheint. Und dem brillanten Essay über die Spracharbeit der Surrealisten von Jacqueline Chénieux-Gendron sind drei bisher unpublizierte Manuskriptseiten Bretons für die *Vases communicants* beigegeben (Abb. 4): Unterteilungen mit Linien, Klammern, Pfeilen, Kommentaren und einer kleinen Zeichnung, die aus dem Satz »Toutes choses égales d'ailleurs« besteht, dessen Wörter in konzentrischen Kreisen untereinander lyrisch angeordnet sind und in hypnotisierende Schwingungen versetzt erscheinen, machen die Kreativität im Ordnungsprozeß, die Ordnung in der Kreativität greifbar, materialisieren die surrealistische Projektion einer Überwindung der Gegensätze im Dienste einer Wissenserzeugung über das Wunderbare.

Der Ansatz der Wissenschaftlichkeit setzt das surrealistische Projekt in Bezug zu einer Zeit in der Geschichte der Wissenschaften, in der bis ins 18. Jh. hinein das Wunderbare als konstitutiver Bestandteil der Wissensbildung begriffen wurde. Vgl. zur Geschichte des Wunderbaren im Verhältnis zu den Begriffen der Tatsache und der Objektivität, Lorrain Daston: *Wunder, Beweise und Tatsachen*, Frankfurt a. M. 2001. Darüber hinaus ist die Rolle der Aufmerksamkeit, der Neugierde und der Syntheseleistung im wahrnehmungsgeschichtlichen Kontext für die surrealistischen Verfahren noch nicht erforscht und müßte bei folgenden Studien ansetzen: Jonathan Crary: *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/Mass. 1999, Kap. 1; Lorrain Daston: *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit* (= Carl Friedrich v. Siemens Stiftung, Themen, 17), hrsg. v. H. Meier, München 2001. Zudem sei im Hinblick auf die Diskussion der Wissenschaftlichkeit des Surrealismus auf eine in Kürze erscheinende Arbeit über Surrealismus und Mathematik hingewiesen: Gabriele Werner: *Mathematik im Surrealismus. Man Ray, Max Ernst, Dorothea Tanning*, Marburg (Jonas Verlag) 2002.

Der »hundertprozentige Bildraum« als Leibraum

Mit dem gegenwärtigen Interesse am vormalig Marginalen, wie es sich auch in der Literaturwissenschaft abzeichnet, wo Tagebücher und Manuskripte von Schriftstellerinnen und

Schriftstellern eine neue Aufmerksamkeit erfahren, lockert sich nicht einfach eine werkorientierte Geisteswissenschaft auf. Vielmehr ist dies eine Erweiterung der Frage nach dem *Wie*, die die Werke als Teil subjektiver Wissensgenerierungen zu begreifen sucht. Natürlich ist das ein Symptom einer Gesellschaft, die sich darüber bewußt zu werden beginnt, daß die Materialität und Präsenz des Erzeugten und Erarbeiteten abhanden zu kommen droht, obgleich allein dies Einblick in die Herstellung der Wirklichkeit zu bieten scheint. Vielleicht waren die Kunstgeschichte als Werkgeschichte, begleitet von Künstlerbiographien, und die Rekonstruktion einer Entwicklungsgeschichte der Moderne gerade das richtige Pendant für eine Lebenswirklichkeit der Arbeit und industriellen Hochproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg, und vielleicht entsprach die Sozial- und Politikgeschichte der Kunst dem revolutionären Atem der späten 1960er Jahre und der beiden nachfolgenden Jahrzehnte. Aber was seit den 1990er Jahren zugleich in den Lebenswissenschaften mit ihrer Monopolisierung des Lebens und einer immer offensichtlicher werdenden Fiktionalisierung des Lebens durch Bilder geschieht, die Wirklichkeit mitzuerzeugen scheinen, ist etwas, was uns genauer fragen läßt, wer wie was gemacht hat — in dieser Reihenfolge. Die Nahsicht aber als Instrument für eine Differenzierung der Fernsicht kann nur aus der Analyse der subjektiven Praktiken entstehen, die eine neue Archivarbeit in Gang setzen wird, die bisher als marginal betrachtetes Material als Teil der historisch epistemologischen Arbeit der Subjekte zutage fördern wird.

Auch diese Praktiken als Teil des politischen Handelns zu begreifen, das zum »hundertprozentigen Bildraum führt« (Benjamin 1977, S. 309), setzt den erweiterten Politikbegriff Foucaults voraus, der den Kern der konfliktreichen und konzeptionell problematischen politischen Geschichte des Surrealismus ausmacht. Daß es ohne Subjekte keine Kritik an

wie auch immer radikalen oder revolutionären Systemen geben kann, sei es das der Bilder, der Kultur oder der Politik, hatte Breton erkannt, als er bei aller ideologisierten Systemkritik nicht von den »Erfahrungen und Experimente(n) mit dem Innenleben des Individuums« lassen wollte und damit der Totalisierung jedweder Systeme jenseits des Individuums und seiner subjektiven Erfahrungsgeschichte entsagte (*Légitime défense*, September 1926; zit. nach Ausst.Kat. *Die Surrealisten*, hrsg. v. Arturo Schwarz, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1989, S. 53).

»Die niederträchtigen Kampagnen mit den Parolen ‚Frankreich erwache‘ und ‚Frankreich den Franzosen‘ tragen allmählich ihre vergifteten Früchte (...)«. Dies sind Zeilen, die man im Januar 1939 im surrealistischen Publikationsorgan *Clé* lesen konnte, die aber in den letzten Wochen unserer Gegenwart hätten geschrieben sein können. Man kann es den Ausstellungsmachern nicht vorwerfen, daß die eigenartige Signatur ihrer Präsentation ausgerechnet in eine Zeit fällt, in der in Frankreich für einen Wahlgang lang die nationalistischen und rechten Parolen *Le Pens* die Linke überflügeln konnten, woraufhin Millionen, vor allem junge Menschen auf die Straße gingen. Einmal mehr wurde klar, daß nur aus der Bewußtseinsbelegung des Einzelnen eine verantwortliche Gesellschaft entstehen kann. Eben das war das Ziel surrealistischer Arbeit, die mit der Durchleuchtung des Eigenen begann.

Auch wenn das Projekt Surrealismus als gescheitert angesehen wird, birgt es erstaunlich aktuelle Verbindungslinien nicht nur zur gegenwärtigen Erfahrung einer logozentrischen, das Leben immer mehr okkupierenden Wissenschaft, sondern auch zur aktuellen Debatte um das, was ein Bild sei. Die surrealistische Provokation zu behaupten, Wissenschaft folge in ihrer Wissenserzeugung keineswegs logischen Parametern, wie Breton und Apollinaire es formulierten, als sie meinten, »die Eroberungen der Wissenschaft

beruhen viel mehr auf einem surrealistischen als auf einem logischen Denken« (zit. nach Benjamin 1977, S. 302), ist längst zu einem Forschungsprogramm der Wissenschaftsgeschichte geworden, die sich seit ca. zwanzig Jahren weniger der Ideengeschichte als den Praktiken des Experiments und der Rolle des Zufalls zuwendet (vgl. Hans-Jörg Rhein-

berger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge*, Göttingen 2001). An die gleichzeitig mit dem Surrealismus artikulierten Überlegungen Aby Warburgs zu den psychokulturellen Bedeutungen des Bildes gilt es jedoch noch immer und unter immer dringlicher werdenden Vorzeichen der Gegenwart anzuknüpfen.

Bettina Gockel

Das Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg

»Ich meine, wir sollten jetzt mit der Naziriecherei Schluß machen.« Dieses 1952 geäußerte Statement Konrad Adenauers war zwar auf die weithin eher als lästig denn als unumgänglich empfundene Entnazifizierung Deutschlands bezogen, ist aber doch auch symptomatisch für ein Jahrzehnte andauerndes, von interessierter Seite verfolgtes Bemühen, der notwendigen Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur zu entgehen. Wenn etwa erst in jüngster Zeit manche wissenschaftlichen Disziplinen oder auch Industrieunternehmen damit beginnen, ihren Beitrag zu Durchsetzung und Aufrechterhaltung der NS-Herrschaft systematisch zu erforschen, wenn etwa die Entschädigung der Zwangsarbeiter zur Zeit des Zweiten Weltkriegs erst unlängst – unbefriedigend – geregelt werden konnte, so zeigt dies eine bis heute anhaltende Virulenz des Themas Nationalsozialismus. Trotz einer ebenfalls seit Jahrzehnten anhaltenden Flut an einschlägigen Publikationen kann von einer erschöpfenden historischen Aufarbeitung aller Aspekte der NS-Diktatur keine Rede sein, vor allem aber erreicht dieses Schrifttum in der Regel nur ein Fachpublikum. Aufarbeitung der NS-Zeit heißt jedoch – über deren wissenschaftliche Erforschung hinaus – auch (und zumindest) die Bildung eines allgemein verbreiteten historischen Wissens um eine der entscheidenden zivilisatorischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts, wobei hier die Kontroverse um die Singularität der NS-Verbrechen zu vernachlässigen ist. In diesem Sinn haben

zahlreiche Organisationen, die gegen die Verdrängung der NS-Zeit Sturm liefen und Erinnerungsarbeit einforderten, erreicht, daß die von Staats wegen betriebene »Vergangenheitspolitik« (Norbert Frei) nicht umhin konnte, dem – seit den 1960er Jahren erstarkenden – Interesse an den Jahren 1933 – 1945 mit der Einrichtung von für die breite Öffentlichkeit bestimmten NS-Dokumentationszentren entgegenzukommen.

Neben den sogenannten Opferorten, der Öffentlichkeit präsent durch die dort errichteten KZ-Gedenkstätten und Mahnmale, begann man sich endlich auch einiger besonders bedeutsamer Täterorte zu besinnen und deren Authentizität in den Dienst der historisch-politischen Aufklärung zu stellen. Den Anfang machte Berlin: Hier richtete man 1997 unter dem Titel »Topographie des Terrors« in der Albrecht-/Wilhelmstraße eine Dokumentationsstätte über die NS-Diktatur ein. Im Oktober 1999 folgte auf dem Obersalzberg bei Berchtesgaden die Eröffnung eines weiteren Dokumentationszentrums zum Nationalsozialismus.

Aufgrund des Orts seiner Unterbringung spektakulär ist das Anfang November 2001 in Nürnberg eingeweihte, auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände befindliche NS-Dokumentationszentrum mit seiner Dauerausstellung »Faszination und Gewalt«. Das große öffentliche Interesse an diesem bislang jüngsten Beispiel der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit im Rahmen von Ausstellungen spie-