



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hurlements en faveur de Guy

Guy Debord im Kontext seiner Zeit:
Leben, Werk und Rezeption

Verfasserin

Melani Murkovic, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbst und ohne fremde Hilfe verfasst und nur die hier angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Melani Murkovic

Wien, Juni 2010

À David Pierson

Danksagung

Ich möchte mich bei Frau Prof. Dr. Brigitte Marschall für die schnelle und unkomplizierte Betreuung meiner Diplomarbeit bedanken. Außerdem gilt mein Dank der Universität Wien, die mir durch ein Forschungsstipendium die Recherche in Paris genehmigte.

Auch möchte ich meiner Familie, insbesondere meinen Eltern danken, die mir durch ihre fortwährende Unterstützung das Studium ermöglichten und mich durch ihre oft notwendige Lenkung ans Ziel gebracht haben.

Anna, Marlies und Julia danke ich für das Korrekturlesen, und auch danke für die beste Wohngemeinschaft der Welt. Mein ganz besonderer Dank gilt Aurélien: merci pour tout.

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG.....	5
II. LEBEN.....	9
1. Zur Biografie Guy Debords.....	9
1.1 <i>Né ruiné, né libre</i> - Die Anfangsjahre Guy Debords	9
1.2 Begegnung mit den Lettristen.....	11
1.3 <i>Les enfants perdus</i> - Die Jahre Saint-Germain-des-Prés	14
1.4 Die Lettristische Internationale (L.I.)	16
1.5 Die Situationistische Internationale (S.I.).....	22
1.6 <i>Le commencement d'une époque</i> – Studentenbewegung und Pariser Mai '68.....	28
1.7 Auflösung der S.I. und die Jahre danach	33
1.8 <i>Cette mauvaise réputation</i> – zum Paradox Guy Debords.....	37
III. WERK.....	39
1. Exkurs: Kulturelle und medienrelevante Vorreiter	39
1.1 Theorien zur Kultur- und Medienkritik im 20. Jahrhundert	40
1.2 Zur Theorie der Avantgarde	42
1.2.1 Die Väter Dada und Surrealismus	44
2. Guy Debords theoretisches Schaffen	47
2.1 <i>La Société du spectacle</i>	47
2.2 Zur Konstruktion von Situationen	49
2.2.1 Psychogéographie & <i>dérive</i>	51
2.2.2 Unitärer Urbanismus.....	53
2.3 Revolution und Aufhebung der Kunst	55
2.3.1 <i>Détournement</i>	57
2.3.2 <i>Récupération</i>	59
2.3.3 Zur Ästhetik der Bild- und Textgestaltung.....	60
3. Guy Debords filmisches Schaffen	63
3.1 Einflüsse und Referenzen	63
3.1.1 Debords Kritik am Film.....	64
3.1.2 <i>Cinéma discrèpant</i> – Der lettristische Film.....	66
3.2 <i>Contre le cinéma</i>	69
3.2.1 <i>Hurléments en faveur de Sade</i> (1952)	70
3.3 Zur Verfilmung situationistischer Theorien	73
3.3.1 <i>La Société du spectacle</i> (1973).....	73
IV. DER CINÉASTE GUY DEBORD	79
1. <i>Sur le passage de quelques personnes</i>.....	79
1.1 <i>Critique de la séparation</i> (1961)	80
2. Das Ende einer Epoche	85
2.1 <i>In girum imus nocte et consumimur igni</i> (1978).....	87

V. REZEPTION	93
1. Rezeptionsgeschichte.....	94
1.1 Die Rezeption im Punk der 1970er	95
1.2 Kommunikationsguerillas	97
1.3 <i>L'insurrection qui vient?</i>	99
2. Aktuelle Rezeptionen.....	103
3. Exkurs: Zur Inszenierung von <i>Scanner</i> am Théâtre Gerard-Philippe	107
3.1 Zur Methode der Inszenierungsanalyse	107
3.2 Das „Spektakel“ <i>Scanner</i>	109
3.2.1 Gliederung und Beschreibung.....	111
3.2.2 Bühnenbild und Licht, bzw. Video Design.....	113
3.2.3 Sound Design	114
3.2.4 Der Raum und die Schauspieler.....	115
3.2.5 Figuren und Symbole	116
3.2.6 Kostüm und Maske	117
3.3 „Détourner Debord“ – eine Interpretation.....	118
 VI. RESÜMEE	 121
 VII. QUELLENVERZEICHNIS	 123
1. Literatur	123
2. Zeitschriften/Artikel.....	128
2.1 Artikel der S.I. und L.I.	129
3. Filme	130
4. Weitere Quellen	131
5. Internetquellen.....	131
 VIII. ANHÄNGE	 133
Daten der Inszenierung.....	133
Transkription.....	134
Abbildungen.....	141
Bildquellen.....	146
Abstract	147
Lebenslauf	149

Voix 1: **Quel printemps! Aide-mémoire pour une histoire du cinéma: 1902 – *Voyage dans la Lune*. 1920 – *Le Cabinet du docteur Caligari*. 1924 – *Ent’racte*. 1926 – *Le Cuirassé Potemkine*. 1928 – *Un Chien andalou*. 1931 – *Les Lumières de la ville*. Naissance de Guy-Ernest Debord. 1951 – *Traité de bave et d’éternité*. 1952 – *L’Anticoncept*. – *Hurlements en faveur de Sade*.**

Voix 5: **„Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d’introduction. Il aurait dit simplement: Il n’y a pas de film. Le cinéma est mort. Il ne peut plus y avoir de film. Passons, si vous voulez, au débat.“**

(G. Debord: *Hurlements en faveur de Sade*, 1952)

I. EINLEITUNG

Filmemacher, Künstler, Autodidakt. Philosoph, Marxistischer Theoretiker, Revolutionär. Schriftsteller, Poet, Pamphletist. Dissident, Aktivist, Monster.

Viele Bezeichnungen werden aktuell in den (französischen) Medien für die Person Guy Debord verwendet.¹ Ihn zu kategorisieren fällt schwer, als „thätiger Mensch“ [sic!] im Sinne von Friedrich Nietzsche ist er in viele Rollen geschlüpft und in verschiedenen Disziplinen beheimatet. Oftmals handelt es sich bei der Rezeption Debords um einen Lobgesang über den absoluten Zusammenhang zwischen seinem Leben und seinem künstlerischen Werk. Dennoch wird der Wunsch spürbar, die hinter seiner Biografie - seinem theoretischen, als auch filmsichen Schaffen - befindliche Paradoxität zu durchleuchten.² So wie sein Autobiograf Vincent Kaufmann meint, „une des choses les plus belles dans son oeuvre, c'est [...] sa cohérence“³. Doch natürlich kann etwas, das einhellig gelobt wird, selten „kohärent“ sein, vor allem, wenn man sich das Leben Debords vor Augen hält.⁴ Aber genau diese Widersprüche und Mehrdeutigkeiten stellen die Faszination an der Person und dem Künstler Debord dar.

In der vorliegenden Arbeit soll in erster Linie Guy Debords Lebensweg im Kontext der historischen Ereignisse der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachgezeichnet werden, dessen Erläuterung für das Verständnis seiner kritischen und künstlerischen Arbeit unerlässlich ist. Ein Schwerpunkt hierbei stellen die Einflüsse und Referenzen dar, auf die sich Debord vor und während seiner Zeit der Situationistischen Internationale (in Folge S.I. genannt) bezieht.

Des Weiteren werden seine theoretischen Schriften und Theorien, unter anderem Texte der Situationisten sowie aus seinem Hauptwerk *La Société du Spectacle*, als auch sein kulturpessimistischer Standpunkt und seine antikapitalistischen Forderungen vorgestellt. Debord kritisierte die Ideologie des Konsums, die unter anderem in der Werbung und im

¹ Die aktuellen Rezeptionen beschränken sich auf Literatur und Beobachtungen im französischsprachigen Raum, ein Anspruch auf Vollständigkeit kann im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht gewährleistet werden.

² Vgl. FINZI, Pierre-Emmanuel: *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978 – 81). Guy Debord et le deuil de l'engagement. Université de Lille III. Berlin: Dipl-Arb., 2002. S. 10

³ KAUFMANN, Vincent: Guy Debord. La révolution au service de la poésie. Paris: Fayard, 2001. Vgl. auch ASSAYAS, Olivier: „L'opera nascosta“ in GHEZZI Enrico et TURIGLIATTO Roberto (commissaires): Guy Debord – (contro) il cinema. Milan/La Biennale di Venezia: Editrice Il Castoro, 2001. S. 123

⁴ Diese „Kohärenz“ findet in seinem letzten Film seinen Höhepunkt. Vgl. Kap. IV.2.1 *In girum* (1978)

Fernsehen Ausdruck findet und sah den Menschen im kapitalistischen System selbst zur Ware werden. Die Spurensuche der lettristischen, bzw. situationistischen Ideen und avantgardistischen Kunstaktionen zeichnet sich im Sinne der medientheoretischen Fragestellungen als äußerst spannend aus. Unter anderem Bezug nehmend auf die Kulturkritik von Adorno und Benjamin, und beeinflusst durch DADA und den Surrealismus, wandte sich Debord stets von den institutionalisierten Kreisen ab und blieb Zeit seines Lebens ein Avantgardist. Somit stellt sich die Frage, inwiefern Debords radikale Theorien und seine künstlerische Arbeit eine praxeologische Fortführung der genannten Medientheoretiker und Avantgarde-Strömungen darstellen, bzw. wie sich die kultur- und medienhistorischen Ereignisse in Debords Theorien widerspiegeln.

Außerdem wird in vorliegender Arbeit sein filmisches Werk einer näheren Betrachtung unterzogen. Seit der Veröffentlichung der kompletten Werksammlung von Guy Debord im Jahre 2005, ist es möglich sein filmisches Oeuvre zu sichten und seine ästhetische Arbeitsweise zu untersuchen.⁵ Seine künstlerischen Techniken und inhaltlichen Forderungen werden exemplarisch an zwei seiner Filme untersucht. Dass als einer seiner größten Referenzquellen der Autobiograf selbst dient, wird anhand seines letzten Filmes *In girum imus nocte et consumimur igni* (in Folge *In girum*) aufgezeigt.⁶

Ob die Zugänglichkeit zu dem Material oder die zeitliche Distanz zu den Schriften und radikalen Theorien ausschlaggebend für die verstärkte Rezeption von Debord ist, soll weiters auf den Grund gegangen werden. Posthum hat sich die Rezeption seiner Person erheblich verändert, zu Lebzeiten missachtet, wurden seine Ideen nach seinem Tod von verschiedenen Seiten vereinnahmt. In seinem Heimatland spaltet er nach wie vor die Meinungen. Zu einem wird er als „l'un des plus grands penseurs de notre temps“⁷ betitelt und sein Nachlass in das Staatsarchiv überführt⁸, zum anderen gibt es aktuelle Literatur zu finden, die ihn für überholt und literarisch, bzw. philosophisch als „nicht überlebenswert“⁹ empfindet. Das 40. Jubiläumjahr der Ereignisse des Jahres 1968 brachte außerdem eine Welle von

⁵ DEBORD, Guy: Œuvres cinématographiques complètes (Coffret 3 DVD). Paris, Edition Gallimard, 2005.

⁶ Die intensive Beschäftigung mit Guy Debord Schriften und Filmen wurde als primäre Quelle für die vorliegende Arbeit gewählt. Das gesammelte Werkband, 2006 im Verlag Quarto Gallimard erschienen, aus dem die Mehrzahl der Texte stammen, wird der Einfachheit halber in Folge als *Œuvres* zitiert.

⁷ Michel Lefèbvre. In: *Le Monde* 2, n° 273. Supplément. 9 mai 2009, S. 59

⁸ Nachdem geplant war, des gesamte Archiv Debords an die amerikanische Universität Yale zu verkaufen, beantragte das BNF (Bibliothèque Nationale de France) die Klassifikation dessen in das nationale Staatsarchiv. Am 29.1.2009 unterschrieb das Kulturministerium den Antrag und der Staat hat nun 30 Monate Zeit, um die Sammlung in ihrer Ganzheit zu erschließen.

⁹ Vgl. SCHIFFTER, Frédéric: „Contre Debord“. Presse Universitaires de France, 2004. In dem polemischen Essay beschreibt Schiffter 41 Kontrapunkte, die Debords Thesen seiner Meinung nach widerlegen.

Veröffentlichungen und Mediatisierungen mit sich. In diesem Rahmen wurde auch erstmals der Versuch eines Theaterstücks zu Guy Debord unternommen, welches sich die Frage nach dem Bezug Debords zur Aktualität stellte. Das Ergebnis heißt „Scanner“ und wurde im April 2008 im Théâtre du Hangar de Montpellier uraufgeführt. Wie schwierig und komplex sich die Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk darstellt, wird im anhand einer Inszenierungsanalyse dieser Theaterinszenierung veranschaulicht

Debord gilt als „artiste maudit“, d.h. als verkannter Künstler, da in der Rezeption kaum eine Trennung zwischen seinem künstlerischem Schaffen und seiner Gesellschaftskritik möglich ist. Und er ist voller Widersprüche: dem revolutionären Anspruch, den die Situationistische Internationale im historischen Kontext innehat, fiel sein diktatorischer Führungsstil zum Opfer. Das Kino bekämpfte er, indem er Filme machte. Doch genau an dieser Schnittstelle, zwischen Revolte und Philosophie, zwischen Kunst und Politik, zwischen Avantgarde und Kulturtheorie, liegt die Essenz von Guy Debords Schaffen und verleiht ihm Jahrzehnte später noch eine nicht abzusprechende Aktualität.

II. LEBEN

Um Guy Debords Werk und seiner Kritik einer umfassenden Untersuchung zu unterziehen, ist es unerlässlich, sich mit der historischen Person Guy Debord im Kontext der zeitgeschichtlichen, kunst- und kulturpolitischen Ereignisse zu befassen. Im folgenden Kapitel wird der Versuch einer Chronologie der Ereignisse unternommen, die zum Verständnis der Komplexität der Person beitragen sollen. Wichtige philosophische und politische Einflüsse sowie Wegbegleiter – unter anderem die der lettristischen Bewegung – werden ebenso erläutert wie gesellschaftspolitische Vorkommnisse, mit denen sich Debord konfrontiert sah.

1. Zur Biografie Guy Debords

„Il aime son époque parce qu’elle est en guerre contre elle-même, et c’est dans cette guerre [...] qu’il se trouve.“¹⁰

Sein Hintergrund, Werdegang und die Erfahrungen, bzw. Einflüsse, die er in jungen Jahren sammelte, führten in logischer Konsequenz zu seiner radikalen Denk- und Arbeitsweise. Debord schrieb über seine Epoche: „Ce siècle n’aime pas la vérité, la générosité, la grandeur.“¹¹ Die Auseinandersetzung mit seiner Ära und der (vergangenen) Zeit, in Bezug auf sein eigenes Leben, wird eine Hauptthematik seines Schaffens bleiben. „Toute ma vie, je n’ai vu que des temps troublés, d’extrêmes déchirements dans la société, et d’immenses destructions; j’ai pris part à ces troubles.“¹²

1.1 *Né ruiné, né libre* - Die Anfangsjahre Guy Debords

Guy Louis Marie Vincent Ernest Debord wurde am 28. Dezember 1931 in Paris geboren. Seine Familie, die nach der Weltwirtschaftskrise den Großteil ihres Vermögens verloren hatte, floh während des Krieges in den Süden Frankreichs, wo sie die Augen vor der Zerrüttung Europas verschloss. Nach dem Tuberkulose-Tod seines Vaters 1935, wuchs Debord bei seiner Großmutter auf. Seine Mutter, Paulette Rossi, hatte mehrere Affären, aus

¹⁰ KAUFMANN, S. 308

¹¹ DEBORD, Guy : *Considérations sur l’assassinat de Gérard Lebovici*. Paris: Édition Gallimard, 1993. S. 11

¹² DEBORD, Guy: *Panégryque*. Tome premier. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1989. In: *Œuvres*, 2006. S. 1656 ff

denen zwei uneheliche Kinder entstammen. 1945 heiratete sie in Nizza den Notar Charles Labaste, den zukünftigen Stiefvater Debords, der zwei Kinder in die Ehe mitnahm. Ein gemeinsamer Sohn folgte. Nicht nur finanziell war somit für den jungen Debord von Beginn an kein Erbe vorgesehen, ihm blieben auch traditionelle Verpflichtungen im Sinne einer familiären Erbschaft verweigert.¹³

Nach Kriegsende wuchs Debord in Cannes auf, wo er das Lycée Carnot besuchte. In seiner Schulzeit beschäftigte er sich mit Rimbaud und den Surrealisten, verehrte Lautréamont, Arthur Cravan und Robert Musil, den *Mann ohne Eigenschaften*. Auch galten Hegel, Marx und Sun Tsé seine Bewunderung, nebst vielen anderen revolutionären Denkern. Zwischen 1949 und 1953 tauschte er sich regelmäßig mit seinem Pariser Freund Hervé Falcou über Literatur, Poesie und Philosophie aus.¹⁴ In seinen Briefen erwähnte er oft, dass er einsam sei und sich nach Mitstreitern sehne. Auch äußerte er schon sehr jung seinen Missmut über die Lebensbedingungen in der modernen Gesellschaft, als auch die Notwendigkeit und den Willen, mit Taten gegen die veralteten Moralvorstellungen anzutreten. Sein Zugang zur Revolte war freier als es dem damaligen Zeitgeist im Sinne von Hervé Bazin entsprach¹⁵, so schrieb er 1950 an seinen Freund:

„Si le monde est acceptable il faut que ce soit au moins en menant la vie la plus libre possible et la plus dégagée des mesquineries qui enferment les gens. Il ne faut admettre les choses. Il faut faire des révolutions. La morale chrétienne est encore à abattre [...] Je ne suis pas contre ceux qui ont trouvé dans la foi chrétienne l'intérêt de vivre. Mais je voudrais effacer absolument tout ce qu'ils ont imprimé dans l'esprit humain.“¹⁶

Seine Erziehung und sein Umfeld verstärkten seine Verachtung gegenüber sämtlichen Formen von Arbeit, hatte er doch, wie er später schreiben wird, die Bourgeoisie in ihrer Niedertracht nie arbeitend gesehen.¹⁷ Der Mangel an traditionellen Werten und wegbereitenden Lehrmeistern¹⁸ ließen ihn einem Kontext vollkommener Ungebundenheit entspringen. Für ihn war kein Erbe in Sicht, ein bourgeois, vorgefertigter Lebensstil, der zum Beispiel ein

¹³ Vgl. KAUFMANN, 2001. S. 26 ff

¹⁴ Vgl. Abb. 20 – 22 im Anhang

¹⁵ Der franz. Schriftsteller übte, der Tradition der Gesellschaftsromane des ausgehenden 19. Jhdts. folgend, Kritik an der bürgerlichen Familie und lehnte sich gegen die katholische Erziehung auf

¹⁶ DEBORD, Guy: *Le marquis de Sade a des yeux de fille, des beaux yeux pour faire sauter les ponts*. Paris: Fayard, 2004. S. 57

¹⁷ Vgl. DEBORD, Guy: *Cette mauvaise réputation...* Paris: Éditions Gallimard, 1993. S. 24

¹⁸ im Unterschied zu vielen anderen Intellektuellen hatte Debord nie einen Professor oder Mentor. Seine Einflüsse finden sich bei den Autoren, die er bewunderte und für seine Zwecke verwenden wusste (Vgl. Kap. III 2.3.1 *Détournement*)

Studium mit sich gebracht hätte, kam nicht in Frage. Kaufmann fasst seinen Ursprung wie folgt zusammen:

„Il est né ruiné, mais il est aussi né décadent et préparé ainsi à l’art de la perdition [...] libéré en somme de toutes les obligations qui collent à la peau d’une bourgeoisie croyant encore à son avenir...“¹⁹

Sein Wunsch nach Mobilität²⁰ und nach Selbstbestimmung wurde bedingt durch die prekären Familienverhältnisse immer stärker. Denn sowohl die großmütterliche Fürsorge als auch die vielen Umzüge während der Kriegsjahre, aufgrund derer sich Freundschaften nur sehr kurzlebig gestalteten, erweckten bei ihm das Bedürfnis, endlich eigenständig über sein Leben und die damit verbundenen Abenteuer entscheiden zu können.²¹ Die Aufbruchsstimmung des jungen Debord lässt sich mit den Worten des sechzehnjährigen Rimbaud beschreiben:

„[...] je me fais cyniquement *entretenir* ; je déterre d’anciens imbéciles de collègue: tout ce que je puis inventer de bête, de sale, de mauvais, en action et en parole, je le leur livre [...] Travailler maintenant, jamais, jamais; je suis en grève. Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* [...]“²²

1950 schrieb Debord 19jährig in einem Brief an seinen Freund Hervé Falco: „Je suis entré dans un pays dont toutes les frontières se sont refermées. Il y a environ six mois que je cherche à en sortir [...] comment finira le voyage?“²³

1.2 Begegnung mit den Lettristen

„Un homme seul est toujours en mauvaise compagnie.“
(Paul Valéry: *Dialogues*)

Der Anfang seiner Reise fand ein Jahr später statt, als er Isidore Isou und weitere Anhänger der Lettristen 1951 während der Filmfestspiele in Cannes traf.²⁴ Die Gruppe Jugendlicher kam aus Paris angereist, um Isous Film *Traité de Bave et d’Éternité* lauthals zu vertreten, ein

¹⁹ KAUFMANN, 2001. S. 30

²⁰ Vgl. Kap. III. 2.2.1 *Psychogéographie & dérive*

²¹ Vgl. KAUFMANN, 2001. S. 25

²² Rimbaud in einem Brief an Georges Izambard, Charleville, am 13.5.1871. Zitiert nach: MENSION, Jean-Michel: Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt. Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre. Beiträge zur Geschichte der Situationistischen Internationale. Berlin: Tiamat, 2002. S. 15

²³ DEBORD, 2004. S. 55

²⁴ Vgl. Abb. 23 im Anhang

Film „[...] presque sans image, et avec des poésies onomatopéiques²⁵ et divers monologues en guise de bande-son.“²⁶

Der aus einer jüdischen Familie in Rumänien stammende Jean-Isidore Goldstein floh mit Hilfe einer lokalen zionistischen Gruppe vor den Nazis in seiner Heimat. 1945 kam er mit seinen Manuskripten und Ideen in Paris an, wo er sich in Isidore Isou umbenannte und erst 20jährig den *Lettrismus* gründete. Aufbauend auf seine Vorbilder des Dadaismus und Surrealismus, erschuf er eine „Avantgarde der Avantgarde“²⁷. Der Kulturtheoretiker Marcus Greil war einer der wenigen, der sich mit dieser „Underground“-Gruppierung auseinandersetzte und meinte zu deren künstlerischen Antriebskraft: „Le moteur de l'évolution sociale n'était pas l'instinct de survie, mais la volonté de créer.“²⁸ Isou baute seine Theorie, die er bereits im Alter von 17 Jahren entwickelte, auf der Poesie auf, denn „la création étant la forme la plus haute de l'activité humaine, et l'art la forme plus haute de la création, la poésie était donc la plus haute forme d'art.“²⁹ Seine Poesie stützte sich auf eine „*amplic* phase (outward looking)“ und eine „*chiselling* phase (inward looking)“³⁰, in deren Verlauf Subjekte zu immer kleineren Einheiten der Forschung reduziert wurden. Das Ziel dieser Theorie war die Revolutionierung der althergebrachten Ästhetik. Nachdem die Sprache für die Lettristen in ihrer Kreativität erschöpft war, zerlegten sie Wörter in Buchstaben, so dass in ihrer Neuzusammensetzung sinnfreie, *onomatopoetische* Laute gebildet wurden. Mit dieser Vorgehensweise sollten bereits bestehende Assoziationen und Bedeutungen aufgelöst werden und

„eine Dichtung, die keiner Erklärung durch Spezialisten [...] bedürfte, weil sie eine tiefere und universelle Ebene der Verständigung aufsuchte, eine Dichtung für die Masse, zu der die Gesetze der herrschenden Kultur den Zugang nicht regeln könnten“³¹

geschafft werden. Bereits sein 1947 erschienenes Erstlingswerk *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, das Manifest des *Lettrismus*, in dem Isou die Geburt einer

²⁵ Onomatopoesie bedeutet Lautmalerei, Tonmalerei, Schallwort. „Nachahmung eines Naturlautes [...] durch die klanglich als ähnlich empfundene Lautgestalt eines sprachlichen Ausdrucks“
<http://de.wikipedia.org/wiki/Onomatopoesie> (06.10.2009)

²⁶ JAPPE, Anselm: Guy Debord. Paris: Édition Denoël, 2001. S. 84

²⁷ GREIL, Marcus: Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle. Paris: Edition Allia, 1998. S. 308

²⁸ Ebda. S. 305

²⁹ Ebda. S. 308

³⁰ FORD, Simon: The Situationist International. A User's Guide. Black Dog Publishing, London, 2005. S. 18.

³¹ OHRT, Roberto: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg: Ed. Nautilus, 1990. S. 19.

poetischen Revolution ankündigte, sorgte in der intellektuellen Pariser Szene für Aufsehen.³² Der talentierte Agitator lernte dadurch bekannte Zeitgenossen wie Tristan Tzara und André Breton kennen, mit denen er sich allerdings vergeblich zu verbünden suchte.

Für großen Wirbel sorgte die Stör-Aktion der Lettristen am 9. April 1950, als vier junge Männer, darunter Michel Mourre und Serge Berna, während der Messe in der Kathedrale Notre-Dame in Paris die Kanzel stürmten und als dominikanische Mönche verkleidet blasphemische Inhalte vorlasen:

„[...] J'accuse
L'Église Catholique d'escroquerie
J'accuse
L'Église Catholique d'infecter le monde de sa morale mortuaire
D'être le chancre de l'Occident décomposé
En vérité je vous le dis: Dieu est mort
Nous vomissons la fadeur agonisante de vos prières
Car vos prières ont grassement fumé les champs de bataille de notre Europe.“³³

Dieser Vorfall ging als „Scandale de Notre-Dame“ in die Geschichte ein und wurde in den französischen Medien heftig diskutiert. Auch die Surrealisten, allen voran André Breton und René Char³⁴, äußerten sich zu dieser Aktion. So seien die Söhne „passé à l'action“, während die „mauvais pères“ sich schämen sollten „de leurs vingt ans passés à attendre dans les cafés et les galeries que des enfants bâtards s'emparent de leur héritage.“³⁵

Dem damals 20jährigen Debord, von dem Zugang der jungen Aktivisten fasziniert, fiel es nicht schwer, die Familie sogleich nach seinem Schulabschluss gen Paris zu verlassen und jeglichen Kontakt zu seiner Vergangenheit abubrechen. Fortan würden „[...] son goût de l'aventure, sa passion pour les combats, les luttes politiques et la guerre“³⁶ sein Leben entscheiden. Dass er sich ab diesem Zeitpunkt Guy-Ernest Debord nannte, verdeutlicht den Übergang in einen neuen Abschnitt seines Lebens. Er selbst, der in seinen Werken immer

³² Wie in Greils Buch nachzulesen ist, stürmten im Jänner 1946 Isou und ein weiterer Lettrist, Pomerand, eine Premiere von Tristan Tzaras Stück *La Fuit*, welches vom früheren Surrealisten Michel Leiris vorgelesen wurde. Mit den Parolen „We know about dada, M. Leiris – tell us about something new! For example – *lettrism!*“ Oder „Dada is dead! Lettrism has taken its place!“ störten sie die Lesung. Aufgrund des darauf folgenden medialen Aufsehens, erregte Isou die Aufmerksamkeit des Verlegers Gallimard, das ihn zu der Veröffentlichung seiner Bücher brachte.

³³ Serge Berna. Zitiert nach: GREIL, 1998. S. 344 ff

³⁴ Der franz. Dichter ging 1940 in den Untergrund und kämpfte in der Résistance gegen die deutschen Besetzer

³⁵ GREIL, 1998. S. 347

³⁶ KAUFMANN, 2001. S. 24

wieder als Autobiograf, gar Autoportraitist zu erkennen ist, spricht in seinem letzten Film *In girum* wie folgt über den Wendepunkt seines Lebens:

“[...] c’est au milieu du siècle, quand j’avais dix-neuf ans, que j’ai commencé amener une vie pleinement indépendante; et tout de suite, je me suis trouvé comme chez moi, dans la plus mal famée de compagnie. C’était à Paris, une ville qui était alors si belle que bien des gens en préféreraient y être pauvres plutôt que riches n’importe où ailleurs.“³⁷

1.3 *Les enfants perdus*³⁸ - Die Jahre Saint-Germain-des-Prés

Die Anfangszeit in Paris (1951 – 1953) und die Begegnungen, die er damals hatte, waren für Debord ohne Zweifel ein wesentlicher Einfluss für seine weitere Entwicklung.³⁹ Wie beschränkt er seine Rezeption im Bezug auf die Ereignisse von 1968 sieht, äußerte er 1989 folgendermaßen:

„Certains pensent que c’est à cause de la grave responsabilité que l’on m’a souvent attribuée dans les origines, ou même dans le commandement, de la révolte de mai 1968. Je crois plutôt que ce qui, chez moi, a déplu d’une manière très durable, c’est ce que j’ai fait en 1952.“⁴⁰

Es war der Beginn eines Lebens in Freiheit, frei von jeglichen Wurzeln, Bänden oder Verpflichtungen. Auf der anderen Seite gab es eine Familie, „die anders war als eine Kleinfamilie, denn alle gehörten dazu. Nicht alle, aber die meisten Leute im *Moineau*⁴¹ waren Freunde.“⁴² Das Paris der fünfziger Jahre war noch aufgewühlt von den Folgen des Krieges. Die Jugendlichen, viele aus jüdischen oder kommunistischen Elternhäuser stammend, trafen sich im Quartier Latin in Saint-Germain-des-Prés um sich auszutauschen, Revolutionspläne zu schmieden und Pamphlete zu schreiben, aber meist um die ganze Nacht zu trinken und wegen öffentlicher Ruhestörung von den Sittenwächtern in Erziehungsanstalten gebracht zu werden.

³⁷ Textauszug aus *In girum*, 1978. Vgl. auch in: *Œuvres*, 2006. S. 1356 ff

³⁸ Debord benützt immer wieder den Begriff der *enfant perdu* um den Zeitgeist seiner Jugend in der Nachkriegszeit in Paris einzufangen. Im literarischen Sinne waren die *enfants perdus* jene Soldaten, die für eine aussichtslosen Einsatz ausgeschickt wurden und somit nie zurückkehrten

³⁹ Vgl. Abb. 24 im Anhang

⁴⁰ DEBORD, 1989. In: *Œuvres*, 2006. S. 1666

⁴¹ Das *Moineau* in Saint-Germain-des-Prés war eine der Stammkneipen der Lettristen, später auch das Hauptquartier der Situationisten

⁴² MENSION, 2002. S. 37

„Es waren entwurzelte Kinder, die aus allen Ecken Europas kamen. [...] Man lebte auf der Straße, in den Cafés, wie ein Rudel streunender Hunde. Wir hatten unsere eigene Hierarchie, unsere Gesetze, die nur für uns galten. Die Studenten, die Leute mit Arbeit waren davon ausgeschlossen. Was die Touristen anging, die kamen um die „Existentialisten“ anzuglotzen, war es erlaubt, sie abzuzocken. Tag für Tag schlugen wir uns durch, um ausreichend Wein und algerischen Haschisch zu haben. Wir teilten alles.“⁴³

In dieser nach Freiheit und Hedonismus suchenden Gesellschaft, trafen Kleinkriminelle, Maler, Existentialisten und Alltagsphilosophen genauso aufeinander wie der junge Debord und seine zukünftigen Wegbegleiter. In den Aufzeichnungen von Jean-Michel Mension, der einer der trinkfreudigsten Lettristen war, erkennt man anhand der einzelnen Biografien die gesellschaftspolitischen Hintergründe und im Folgenden auch die darauf ruhende Attitüde der meist noch minderjährigen Jugendlichen:

„Die Schönheit des Menschen liegt in seiner Zerstörung [...] Alle Mittel sind recht, um sich zu vergessen: Todesstrafe, Drogen, Alkoholismus, Wahnsinn. Abzuschaffen wären aber auch die Träger von Uniformen, Mädchen unter 15, die noch Jungfrauen sind, als gesund geltende Menschen und ihre Gefängnisse.“⁴⁴

Alkohol gehörte zum Lebensmittelpunkt der jungen Vagabunden, die sich wie Mension von der Gesellschaft ausschlossen um sich mit dem Rausch am Leben zu erhalten: „Ich habe getrunken, weil ich es nicht schaffte, nüchtern zu leben.“⁴⁵ Debord war einer von ihnen, auch er hatte mit der Gesellschaft gebrochen, doch kam er aus einem anderen Milieu. Nachdem er offiziell als Student galt, schickten ihm seine Eltern Geld und er musste sich nicht mit Diebstählen über Wasser halten. Er verbrachte die Jahre Saint-Germain-des-Prés damit, von einer Kneipe zur nächsten zu „streunen“, stundenlange Gespräche zu führen und „die Welt tatsächlich vollkommen auf den Kopf [zu stellen], während wir [Mension und Debord, Anm.] einen, manchmal zwei Liter tranken [...]“⁴⁶ Debord beschrieb diese Erfahrungen in seinen Memoiren *Panégryric*:

„J’ai d’abord aimé, comme tout le monde, l’effet de la légère ivresse, puis très bientôt j’ai aimé ce qui est au-delà de la violente ivresse, quand on a franchi ce stade: une paix magnifique et terrible, le vrai goût du passage du temps.“⁴⁷

⁴³ Vali Mezers. In: MENSION, 2002. S. 26

⁴⁴ Jean Michel Mension in der Revue I.L. im Februar 1953. Zitiert nach: MENSION, 2002. S. 5.

⁴⁵ Ebda. S. 52

⁴⁶ Ebda. S. 42

⁴⁷ DEBORD, 1989. In: Œuvres, 2006. S. 1669

Doch Untätigkeit meinte nicht Apathie, auch wenn Debord rückblickend feststellte, dass „j’aurais eu bien peu de maladies, si l’alcool ne m’en avait à la longue amené quelques-unes.“⁴⁸ Durch die Verweigerung gewohnter Abläufe machte er neue, intensive Erfahrungen. Es war Debord „der Ideen hatte, wenn es darum ging, diese Welt, die uns umgab, auf die beste Art und Weise zu zerstören.“⁴⁹ Was ihn von den anderen unterschied war seine Bildung und sein Wille, seine Ideen zu verfolgen um etwas in Gang zu setzen. „Er war ein intelligenter Typ, ein Entdecker, ein Suchender, [...]“⁵⁰

1.4 Die Lettristische Internationale (L.I.)

Hatten die Lettristen noch einige Monate zuvor die Revue *Ion* zusammengestellt, eine über 240 Seiten lange Spezialausgabe zu dem Thema Kino⁵¹, in der auch Debord seine Erstversion des Drehbuchs zu *Hurléments en faveur de Sade* veröffentlichte⁵², kam es im Juni 1952 nach Ungereimtheiten mit Isou zur Spaltung der Gruppe. Gemeinsam mit Serge Berna, Jean-Louis Brau und Gil J. Wolman, „la fraction la plus extrémiste des lettristes“⁵³, gründete Debord die Lettristische Internationale (in Folge L.I. genannt). Bevor noch die offizielle Gründungskonferenz am 7. Dezember 1952 in Aubervilliers stattfand, machte die L.I. von sich hören, als sie die Pressekonferenz zu Charlie Chaplins neuestem Film *Limelight* im Pariser Ritz störte und Flugblätter mit folgenden Parolen verteilte: „Allez vous coucher, fasciste larvé, gagnez beaucoup d’argent, [...] mourez vite, nous vous ferons des obsèques de première classe. [...] Go home Mister Chaplin.“⁵⁴ Zu dieser Zeit gab es zwar noch kein Programm der L.I., aber eine Vorstellung, die im Gegensatz zu den vorwiegend künstlerisch orientierten Lettristen wesentlich politischere Inhalte aufwies und stark linksgerichtet war.

Insgesamt erschienen zwischen 1952 und 1954 vier Ausgaben der Revue *Internationale Lettriste*, für die Debord als Herausgeber fungierte. Am 22. Juni 1954 veröffentlichte er die erste Ausgabe von *Potlatch*⁵⁵, ein Informationsbulletin, in dem politische Stellungnahmen ebenso ihren Platz fanden wie erstmalige Ausformulierungen von späteren Theorien und Methoden der S.I. Dieses einfach gestaltete Heftchen, das bis 1959 dreißig Mal erscheinen

⁴⁸ Ebda. S. 1670

⁴⁹ MENSION, 2002. S. 43

⁵⁰ Ebda. 46 ff

⁵¹ Hierbei soll angemerkt werden, dass es sich um eine Auseinandersetzung mit dem Avantgarde-Kino handelte

⁵² In diesem ersten Drehbuch-Entwurf enthielt der Film neben Dialogen auch noch Bilder

⁵³ Vincent Kaufmann. In: *Œuvres*, 2006. S. 45

⁵⁴ *Finis les pieds plats*. In: *Internationale Lettriste* n°1, Paris Nov. 1952. In: *Œuvres*, 2006. S. 84

⁵⁵ Ein *Potlatch* ist ein festliches Ritual, das die Zerstörung von Eigentum zu einem Akt des gemeinsamen Austausches und einer Leugnung der sozialen Unterschiebe macht.

sollte, wurde nie verkauft, sondern verteilt „à ceux qui la méritait.“⁵⁶ Dennoch kannte im Quartier Latin jeder das *Potlatch* und auch die Gruppe, bzw. den Mann dahinter, denn bald erlangte Debords „Führungsstil“ einen gewissen Bekanntheitsgrad. Im *Potlatch* n° 2 vom 29. Juni 1954 veröffentlichte er eine Liste mit Namen der „Vieille Garde“, die aus der L.I. ausgeschlossen wurden. Darunter auch die Gründungsmitglieder Berna („manque de rigueur intellectuelle“) und Brau („déviation militariste“). Isou bekam das Etikett „Individu moralement rétrograde, ambitions limitées“, während er anderen den „manque de conscience révolutionnaire“ vorwirft.⁵⁷

„In Wirklichkeit existierte kein Ausschließungszeremoniell. Guy hat einfach alle ausgeschlossen, als er mit *Potlatch* anfang, [...] Das heißt nicht, dass er mit allen brach [...] tatsächlich hat er fast die ganze Truppe von *Moineau* gefeuert und ist mit einer neuen Truppe wieder losgezogen, in der auch Michèle Bernstein war, [...]. Er hat eher aufgeräumt als ausgeschlossen, denn es gab ein spielerisches Element darin. In Wahrheit hat er nicht bei Null wieder angefangen, aber er hat die Mannschaft komplett ausgewechselt, während er Beziehungen aufrechterhielt, [sic!] ...“⁵⁸

Debord war inhaltlich nie wirklich ein Lettrist gewesen, sein Interesse an der *Onomatopoesie* hielt sich stets in Grenzen.⁵⁹ Sein erster Film *Hurlements en faveur de Sade* entstand im Juni 1952 zwar noch unter der Fahne des Lettrismus, rückblickend betrachtet ist er aber eindeutig von situationistischen Zügen gekennzeichnet.⁶⁰ Was ihn reizte, war vielmehr die Wiederinbetriebnahme des revolutionären Potenzials, welches sich im Dadaismus und zu Beginn des Surrealismus finden lässt. Die Lettristen, allen voran Isou, der als einer der ersten die Jugend als eine „soziale Klasse“ ansah, strömten diese Kraft der Revolte aus, denn „la jeunesse était une attitude, pas un âge.“⁶¹ Das erkannte auch Mension, der kurze Zeit Mitglied bei der L.I. war und mit dem Grund „simplement décoratif“ ausgeschlossen wurde: „Guys Bildung war schon sehr ausgereift. [...] Ich war die Revolte. Ich nehme an, dass es das war, was Guy interessierte, das und mein Aufenthalt in der Besserungsanstalt [...]“⁶²

Die Abrechnung mit den Vorläufern, bzw. die radikale Linie, mit der die L.I. ihre Kritik verfolgen wollte, äußerte sich im Text von *Manifeste* mit trotzig jugendlicher Radikalität:

⁵⁶ Vincent Kaufmann. In: *Œuvres*, 2006. S. 77

⁵⁷ À la porte. In: *Potlatch* n° 2, 29 juin 1954. In: *Œuvres*, 2006. S. 137

⁵⁸ MENSION, 2002. S. 96

⁵⁹ Vgl. KAUFMANN, 2001. S. 43 ff

⁶⁰ Vgl. Kap. III. 3.1.2 *Cinéma discrèpant*

⁶¹ GREIL, 1998. S. 76

⁶² MENSION, 2002. S. 42

„Nos rencontres sont au hasard et nos contacts précaires s'égarèrent derrière la défense fragile des mots. [...] Pour tout dire, la condition humaine ne nous plaît pas. Nous avons congédié Isou qui croyait à l'utilité de laisser des traces. Tout ce qui maintient quelque chose contribue au travail de la police. Car nous savons que toutes les idées ou les conduites qui existent déjà sont insuffisantes. La société actuelle se divise donc seulement en lettristes et en indicateurs, dont André Breton est le plus notoire. [...] Presque tout nous est interdit. Nous refusons la discussion. Les rapports humains doivent avoir la passion pour fondement, sinon la Terreur.“⁶³

Im September 1953 erschien der Artikel *Manifeste pour une construction de situations*, in dem unter anderem die ersten Gedanken zu einer neuen Methode zur Schaffung einer leidenschaftlichen Struktur für das Leben zu lesen sind.⁶⁴ Zufällige Begegnungen galten als einzig wahre Lösung für die Verbesserung menschlicher Beziehungen, die Forderung lautete: „DES SITUATIONS BOULEVERSANTES DE TOUS LES INSTANTS.“⁶⁵ Ausformuliert wurde die konkrete Problemstellung, nämlich die Möglichkeit des Überlebens in der von der Ökonomie konditionierten Freizeit, im *Potlatch* n° 7, von Michèle Bernstein, Guy-Ernest Debord, Gil J. Wolman, u.a. im August 1954 unterzeichnet:

„Le vrai problème révolutionnaire est celui des loisirs. Les interdits économiques et leurs corollaires moraux seront de toute façon détruits et dépassés bientôt. [...] La construction de situations sera la réalisation continu d'un grand jeu délibérément choisi; le passage de l'un à l'autre de ces décors et de ces conflits dont les personnages d'une tragédie mouraient en vingt-quatre heures. Mais le temps de vivre ne manquera plus. À cette synthèse devront concourir une critique du comportement, un urbanisme influentiel, une technique des ambiances et des rapports, dont nous connaissons les premiers principes.“⁶⁶

Bereits in den frühen Jahren Debords in Paris wurden also die Grundideen für die S.I. geboren. Die Mitglieder der L.I., allen voran Ivan Chtcheglovs (unter dem Pseudonym Gilles Ivain⁶⁷), experimentierten mit Verhaltensweisen, Formen von Dekor, Architektur, Urbanismus und Kommunikation, um anziehende Situationen hervorzurufen. Diese Umherschweifexperimente waren literaturhistorisch gesehen von Baudelaires *flâneur* und De

⁶³ Manifeste. In: Internationale Lettriste n° 2, février 1953. In: Œuvres, 2006. S. 95

⁶⁴ Vgl. Kap. III. 2.2 Zur Konstruktion von Situationen

⁶⁵ DEBORD, Guy-Ernest: Manifeste pour une construction de situations. 1953 In: Œuvres, 2006. S. 105

⁶⁶ ...Une idée neuve en Europe. In: Potlatch n° 7, 3 août 1954. In: Œuvres, 2006. S. 146

⁶⁷ Chtcheglovs war ein Mitglied der L.I. „de loin“, wie Debord schrieb, da er sich langfristig in psychiatrischer Klinik aufhielt. Er hat mit seinem Artikel *Formulaire pour un urbanisme nouveau* eine wesentliche Rolle in der Entwicklung der Theorie des *dérive* gespielt, „das ununterbrochene Umherschweifen“ später aber als „schädlich für die Psyche“ konstatiert. Vgl. CHTCHEGLOV, Ivan: Briefe aus der Ferne. In: I.S. n° 9, August 1964. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg: Nautilus, 1995. S. 171

Quincey *Wanderungen unter Drogeneinfluss durch Manchester und London* inspiriert, die Begrifflichkeit des Flaneurs im Zusammenhang mit dem Thema Großstadt und urbanes Leben führte Benjamin in *Das Passagenwerk* fort.⁶⁸ Ab 1953 setzten sie ihre ersten systematischen Untersuchungen in Paris durch, indem sie zum Beispiel Wohnungen in Gegenden suchten und auf persönlicher Ebene Stadtpläne neu zeichneten, so zusagen ein neues Stadtbild kreierten.⁶⁹ Blanchard beschreibt die Faszination der Jugendlichen, die sich später als *Theorie des Herumschweifens* manifestieren wird, folgendermaßen:

„D’une étrangeté non pas inquiétante mais au contraire attirante, incroyablement séduisante, la critique de l’art et de la culture débouchait sur une utopie de la vie libérée que ces jeunes aventuriers expérimentaient dès maintenant dans les pratiques poétiques telles que la *dérive* à travers la ville [...]“⁷⁰

1953 setzte Debord ein Zeichen, in dem er die Inschrift *Ne travaillez jamais*, sein revolutionäres Programm, am linken Ufer der Seine hinterließ und somit eigenhändig zur Schaffung (s)einer Legende verhalf.⁷¹ Er mystifizierte diesen Ort, indem er ihn als eine Art Grenze bezeichnete. „Es gab damals auf dem linken Seine-Ufer [...] ein Stadtviertel, wo das Negative Hof hielt.“⁷²

Neben der polemischen Auseinandersetzung mit den Surrealisten⁷³ und einigen verbalen Attacken, die er dahingehend veröffentlichte, stellte Debord in dieser Zeit mehrere Metagraphien aus. Auch traf er auf Asger Jorn, einen dänischen Maler, der die Gruppe CoBrA⁷⁴, bzw. 1953 die Bewegung für ein bildnerisches Bauhaus (M.I.B.I.⁷⁵) mitgründete. Die Pariser Künstlergruppe CoBrA formierte sich 1948 mit dem Ziel, sich dem Surrealismus

⁶⁸ Diese unvollständige Schriftensammlung, zwischen 1927 und 1940 entstanden, beschreibt u.a. die Konsumarchitektur in Paris, die s.g. *Passage*, und einen Typus des Passanten, der s.g. *Flaneur*, der ein ambivalentes Verhältnis zur Ware entwickelt. Vgl. BENJAMIN, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. S. 45 – 59. In: BENJAMIN, Walter: Das Passagen-Werk. Hrsg. von. Rolf Tiedemann. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

⁶⁹ Vgl. Abb. 26 und 27 im Anhang

⁷⁰ BLANCHARD, Daniel: Debord dans le bruit de la cataracte du temps. Paris: Sens Tonka, 2000. S. 12

⁷¹ Beeinflusst wurde Debord durch die Surrealisten, so ist in der 4. Ausgabe der *La Révolution surréaliste* zu lesen: "Et guerre au travail!" Vgl. Kap. III.1.3. Die Väter Dada und Surrealismus und Abb. 25 im Anhang

⁷² Textauszug aus *In Girum*. Zitiert nach: MENTION, 2002. S. 23. Im Original heißt der Satz „où le négatif tenait sa cour“, ein *détournement* aus Shakespeares *Henry IV*: „car, dans le couronne des rois, la mort tient sa cour.“ Vgl. *Œuvres*, 2006. S. 1415

⁷³ unter anderem auch mit der belgischen Fraktion unter René Magritte

⁷⁴ Der Name entstand aus den Anfangsbuchstaben der Städte, aus denen die Gründungsmitglieder stammten: Copenhagen, Brussels und Amsterdam

⁷⁵ *Mouvement international pour un Bauhaus imaginaire*



Abb. 1: Portrait von Gil J. Wolman, Metagraphie, Februar 1954.



Abb. 2: *Fin de Copenhague*, 1957

Bildband von Asger Jorn und Guy Debord

abzukehren und den Expressionismus wiederzubeleben. Mit Stilelementen der Volkskunst und spontaner Entstehungsweise der Bilder wollten die Künstler ästhetischen Vorgaben entfliehen. Nicht nur in künstlerischer Hinsicht wandte sich die Gruppe gegen bürgerliche und akademische Vorstellungen, sie verstand sich auch als eine politisch arbeitende Gruppe, die besonderen Wert auf internationale Zusammenarbeit legte.⁷⁶ Debord publizierte Jorns Artikel über die Zukunft der Architektur im *Potlatch n° 15*. Im selben Jahr fuhr er mit Wolman, der einzig übrig gebliebene der Gründungsmitglieder, nach Alba (Italien) zu dem Kongress „Les arts libres et l'activité industrielle“. Bei dieser Gelegenheit lernte er den italienischen Maler Giuseppe Pinot-Gallizio und Constant⁷⁷, ebenfalls Mitbegründer der Gruppe CoBrA, kennen, die in späterer Folge Mitglieder der S.I. wurden. Im Mai 1957 reisten Debord und Jorn nach Dänemark, wo sie das experimentelle Bildband *Fin de Copenhague* binnen 24 Stunden erstellten. Diese „unbefangene Persiflage aktueller Modernismen“⁷⁸, wurde von der M.I.B.I. in zweihundertfacher Auflage gedruckt, kurz darauf veröffentlichte deren Verlag auch Debords psychogeographischen Pläne *The Naked City* und *Guide psychogéographique de Paris*.⁷⁹

Die treuesten Wegbegleiter während der Zeit der L.I waren neben Jorn, Wolman und Debords erste Ehefrau Michèle Bernstein, mit der er von 1954 bis 1972 verheiratet war. Wolmans Skandal-Film *L'Anticoncept*, der 1951 entstand, beeinflusste Debords ersten Film erheblich. Im Rahmen der L.I. war er für den künstlerischen Aspekt verantwortlich und organisierte mehrere Ausstellungen. Von Beginn an Debords Projekten beteiligt, trug er einen wesentlichen Teil zu seiner Entwicklung und der Theorie des *détournement* bei. Nichtsdestotrotz wurde Wolman am 13. Januar 1957 aufgrund seines „lächerlichen Lebenswandels, belegt durch ein mit jedem Tag debiler und kleinkariertes werdendes Denken“⁸⁰ aus der L.I. ausgeschlossen. Die Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit international agierenden Gruppen und Künstlern, „la fusion des lettristes et des *imaginistes*“⁸¹, führte in weiterer Folge zum nächsten Abschnitt in Debords Leben.

⁷⁶ Vgl. BANDINI, Mirella: *L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*. Traduit de l'italien par Claude Galli. Arles: Sulliver Via Valeriano, 1998.

⁷⁷ Constant Anton Nieuwenhuys war ein niederländischer Maler und Bildhauer, der in späterer Folge den Architekten Rem Koolhaas beeinflussen sollte

⁷⁸ OHRT, Roberto: *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*. 1. Auflage. Hamburg: Nautilus, 2000. S. 15

⁷⁹ Vgl. Kap. III. 2.2.1 Psychogéographie & *dérive* und Abb. 27 im Anhang, als auch zu Asger Jorn Kap. III 2.3.3 Zur Ästhetik der Bild- und Textgestaltung

⁸⁰ Vgl. BITTERMANN, Klaus (Hrsg.): *Guy Debord präsentiert Potlatch 1954 – 1957 – Informationsbulletin der Situationistischen Internationale*. Berlin: Edition Tiamat, 2002. S. 211

⁸¹ Vincent Kaufmann. In: *Œuvres*, 2006. S. 298

1.5 Die Situationistische Internationale (S.I.)

„Nous pensons d’abord qu’il faut changer le monde. Nous voulons le changement le plus libérateur de la société et de la vie où nous nous trouvons enfermés.“
(G.-E. Debord: *Rapport sur la construction des situations*, 1957)

Offiziell gegründet wurde die S.I. während der Konferenz in Cosio d’Arroscia (Italien) vom 27. bis 28. Juli 1957.⁸² Schon im Juni erschien ein von Debord verfasster maßgeblicher theoretischer Grundtext unter dem Titel *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste*, welchen er den Mitgliedern der L.I., der M.I.B.I. und der *Comité psychogéographique* in London als vorbereitendes Dokument zu der Konferenz vorlegte.

Aufbauend auf den Ideen der L.I. und Sartres existentialistischer Konzeption der Situation, Bewusstsein der eigenen Existenz innerhalb einer bestimmten Umgebung, formulierte Debord seinen Hauptgedanken, nämlich „[...] la construction concrète d’ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure.“⁸³ Und auch das Feindbild wurde klar definiert: „Le capitalisme invente de nouvelles formes de lutte [...]“⁸⁴ Als Vertreter der „kulturellen Linken“ maßen die Situationisten den alltäglichen Handlungen eine große politische, anarchistische oder sozialistische Bedeutung bei, im Unterschied zu den Gruppierungen, die sich hauptsächlich auf Fragen der Eigentums- und Machtverhältnisse konzentrierten:⁸⁵

„Überall muß [sic !] das Unglück zurückgeschlagen werden. Die Revolution läßt sich nicht in der Frage erfassen, welche Produktionsstufe die Schwerindustrie jetzt erreicht hat und wer sie beherrschen wird. Zusammen mit der Ausbeutung der Menschen müssen die Leidenschaften, die Kompensationen und die Gewohnheiten sterben, die die Produkte der Ausbeutung waren.“⁸⁶

Zu diesem Zweck wurden künstlerische Techniken verwendet, die zur Schaffung neuer Stimmungen und Begierden eingesetzt wurden. Zweckentfremdet konnten die „alte“ Poesie

⁸² „par 5 voix contre 1, et 2 abstentions“ wurde die S.I. in Anwesenheit der Maler Asger Jorn (DK), Giuseppe Pinot-Gallizio (ITA), Ralph Rumney (GB), Piero Simondo (ITA), seiner Ehefrau Elena Verrone (ITA), des Musikers Walter Olmo (ITA), Michèle Bernstein (FR) und Guy Debord (FR) gegründet. Vgl. Abb. 28 im Anhang

⁸³ DEBORD, Guy: *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale*. Paris: Juin 1957. In: *Œuvres*, 2006. S. 322

⁸⁴ Ebda. S. 309

⁸⁵ unter anderem die Gruppe *Socialisme ou Barbarie*, auf die Debord treffen wird

⁸⁶ DEBORD, 1957. Zitiert nach: HECKEN, Thomas: *Gegenkultur und Avantgarde 1950 – 1970. Situationisten, Beatniks*, 68er. Tübingen: Francke, 2006. S. 14

und der „alte“ Film ebenso zur „Konstruktion“ neuer „Umwelten“ eingesetzt werden wie ausgewählte „Getränke- oder Essensarten“⁸⁷, mit der Absicht

„die Totalität entfremdenden kapitalistischen Systems zu bekämpfen, vermittels ästhetischer Formen wie Schrift und Comics gegen die herrschende Architektur anzutreten und durch Wort und Geste zur Zerstörung des herrschenden Stumpfsinns des Warenalltags beizutragen.“⁸⁸

In den ersten Jahren ihres Bestehens gewann die S.I. Mitglieder aus einem halben Dutzend vor allem europäischer Länder und hielt jährlich mehrere Konferenzen ab. Im Juni 1958 erschien die erste Ausgabe der Revue *Internationale Situationniste* (in Folge *I.S.*), in der maßgebende Begriffserklärungen und Thesen zur „kulturellen Revolution“ erläutert wurden. Bis zur zwölften und letzten Ausgabe im September 1969, trat Debord als Herausgeber der Zeitschrift in Erscheinung. Während er in Paris an seinen beiden Kurzfilmen *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*“ (1959) und *Critique de la séparation* (1961) arbeitete - beide von der Dansk-Fransk Experimentalfilms Kompagni produziert - und sich bei den jungen Vertretern des Surrealismus unbeliebt machte⁸⁹, fanden erste Einzelausstellungen von Jorn und Constant statt. Bei diesen Gelegenheiten lernten sie weitere Künstler-, bzw. Künstlergruppen kennen, die sich der S.I. anschlossen, unter anderem die junge Gruppe SPUR aus München. Diese avantgardistische Vereinigung, hauptsächlich aus jungen Malern am Ende ihrer Akademiezeit bestehend, setzte gegen die Behauptung der Funktionalität auf die Ablehnung der Funktionalität. Das Deutschland der fünfziger Jahre war geprägt vom Wirtschaftsaufschwung, dem groß angelegten Wiederaufbau und der Durchsetzung effizienter Verwaltung. Als moderne Kunst und funktionale Architektur den Alltag bestimmten, forderte die Gruppe SPUR, allen voran Helmut Sturm, den Anschluss an die westliche Welt mit der Vernichtung dieser Entwicklungstendenzen.⁹⁰ Bei der dritten Konferenz der S.I. vom 17. - 20. April 1959 in München verteilten sie Flugblätter ihres Manifests *Ein kultureller Putsch während ihr schläft*, in dem sie forderten „Wer Kultur schaffen will, muß [sic !] Kultur zerstören“, und die „abstrakte Malerei“ als ein „hundertfach abgelutschter Kaugummi“ betitelten.⁹¹

⁸⁷ HECKEN, 2006. S. 14

⁸⁸ BAUMEISTER, Biene/NEGATOR, Zwi: Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung. 2 Bde., Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2005. S. 25f

⁸⁹ Bei einer Konferenz zum Thema „Le surréalisme est-il mort ou vivant?“ verhöhnte er die *Nouvelle vague surréaliste* indem er trotz seiner Anwesenheit seine sieben Minuten lange Ansprache mit Gitarrenbegleitung auf einem Tonband abspielte

⁹⁰ Vgl. HECKEN, 2006. S. 21 ff

⁹¹ Ebda. S. 21, Vgl. Abb. 29 im Anhang

Nach dieser Konferenz folgte auch die Einrichtung des *Forschungsbüro für unitären Urbanismus* in Amsterdam durch Constant. Weitere Ausstellungen und Aktionen in verschiedenen Kunstgalerien in Paris als auch in Amsterdam waren von großem Erfolg gekrönt, allen voran Constants *New Babylon*-Serie.⁹² Es war die gründlichste Erforschung der räumlichen und existentiellen Möglichkeiten der situationistischen Kritik des Urbanismus, der Entwurf einer utopischen Stadt, in dem die Bedürfnisse nicht als Lösung in der Zukunft gesucht wurden, sondern im Jetzt: wenn Unterkünfte benötigt werden, werden sie gebaut. Wenn Staus ein Verkehrschaos verursachen, werden Autobahnen erschaffen. Die Problematik des Städtebaus in den 1960er Jahren basierte auf einem krisengebeutelten System, die Wohnsitze waren Betonmassen, in denen man vor Langeweile starb. Diese Form des Urbanismus schien sich den herrschenden Lebensumständen des modernen Kapitalismus zu fügen, da jegliche Form von spielerischer Beschäftigung, d.h. Freizeit und Kreativität, fehlte. Constants Entwürfe folgten der situationistischen Überzeugung, durch Architektur Gefühle und in weiterer Folge neue Verhaltensweisen hervorzurufen.⁹³

„Constant reprend en l'élevant un concept de la grande tradition architecturale, d'après laquelle l'espace suscite ou crée quelque chose, soit le recueillement, soit la joie, soit la tristesse, soit la soumission – enfin, l'espace est actif.“⁹⁴

Trotz, oder gerade wegen der Kooperationen auf internationaler Ebene, führten die unterschiedlichen Auffassungen über das Leitbild der S.I. zu internen Streitigkeiten. Vor allem war es Debord, der die bildenden Künstler und Architekten in seinen Reihen wieder los haben wollte. In dieser Zeit kollaborierte er mit der revolutionären französischen Organisation *Socialisme ou Barbarie* (in Folge S.B.), deren antistalinistisch-marxistische Orientierung und Anleihen aus dem Rätekommunismus die Inhalte der Revue *I.S.* beeinflussen sollten:

„Die kapitalistische Produktion ist gekennzeichnet durch eine Propaganda für den Volkskonsum, deren Macht und Ausmaß unglaublich groß ist. Die Reklame für eine sozialistische Produktion ist nur die logische Konsequenz der Reklame für eine sozialisierte Konsumtion. Das Geld ist die vollständig sozialisierte Ware, die den allgemeinen Wertmaßstab für jedermann angibt [...] Das Geld ist das Maß im sozialen Raum [...] Die Bürokratie ist die Behälterform der Gesellschaft; sie

⁹² So wurde Paris, die *Stadt der Dekadenz*, in den Touristikführern des 19. Jahrhunderts genannt

⁹³ Vgl. Kap. III. 2.2.2 Unitärer Urbanismus und Abb. 30 im Anhang

⁹⁴ LEFÈBVRE, Henri: *Le temps de mépris*, 1975. Zitiert nach: ANDREOTTI, Libero: „Stadtluft macht frei“. Die urbane Politik der situationistischen Internationale. S. 22. In: SCHRAGE, Dieter: *Situationistische Internationale 1957 – 1972*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien: Triton, 1998.

blockiert den Prozess, die Revolution [...] Der wirkliche Kommunismus wird der Sprung in das Reich der Freiheit, der Werte, der Kommunikation sein.“⁹⁵

Der amerikanische Historiker Stephen Hastings-King beschreibt die Bekanntschaft mit den Mitgliedern der Bewegung, unter anderem mit Blanchard, als „Angelpunkt, an dem Debord seinen Übergang vom Künstler zum Revolutionär“ vollzog und die „Situationisten von einer postsurrealistischen Künstlergang zu einer die Negation der herrschenden Ordnung vorantreibenden Verschwörung“⁹⁶ leiten wollte. Debord nahm an den Versammlungen von Fabrikarbeitern in Frankreich und Belgien teil, die im Rahmen der großen Streiks im Winter 1960/61 stattfanden. Doch die Zusammenarbeit währte nicht lange, da die verwandten Gruppen unterschiedliche Ziele verfolgte. Während die S.I. daran arbeitete, ihre Position an den Rändern der neuen kulturellen und politischen Avantgarde zu bestimmen, rang die S.B. intern um die staatspolitischen Veränderungen, auf denen das revolutionäre Projekt aufgebaut war.⁹⁷ Im Februar 1961 brach Debord seine Beziehungen zur S.B. ab.

Der Konflikt der S.I. um die Kunst brach 1962 offen aus, nachdem sich die Gruppe SPUR gegen Debords strategische Ausrichtung äußerte. Die bildenden Künstler, und auch alle anderen, die sich gegen das von Debord propagierte Prinzip vom Ende der institutionellen Kunst aufbrachten, wurden von der S.I. ausgeschlossen. Die meisten Mitglieder, die den ursprünglichen Kern gebildet hatten, verließen die Gruppe bereits davor freiwillig, so auch Jorn, Constant und Pinot-Galizio.⁹⁸ So basisdemokratisch die Gruppe nach außen hin agierte, die „[...] S.I. war letzten Endes der Name, den ein einzelner einer Vielfalt von kulturellen und politischen Manifestationen gegeben hatte, die irgendwann einmal in seinen Aktionsradius geraten waren.“⁹⁹ Diesen Wendepunkt im „projet situationniste“ beschreibt Kaufmann mit den Worten:

„Jorn parti, les situationnisme redeviendra progressivement un art sans œuvres, un art du désœuvrement, un art de la pure critique, un art de la destruction et de l'autodestruction. À ce titre, il sera plus que jamais l'art de Debord.“¹⁰⁰

⁹⁵ JORN, Asger: Das Ende der Ökonomie und die Verwirklichung der Kunst. In: I.S. n° 4 Juni 1960. In: OHRT, 1995. S. 84 ff

⁹⁶ Vgl. HASTINGS-KING, Stephen: Über die Situationistische Internationale und Socialisme ou Barbarie. In: OHRT, 2000. S. 94

⁹⁷ Ebda. S. 74 ff

⁹⁸ Vgl. OHRT, 2000. S. 22 ff

⁹⁹ ANDREOTTI. In: SCHRAGE, 1998. S. 14.

¹⁰⁰ KAUFMANN, 2001. S. 218

Nach dieser ersten internen Krise folgte 1962 die zweite Phase der Aktivitäten der S.I., die eine Radikalisierung des Programms innehatte. Die S.I. entfernte sich zunehmend von provokativen Aktionen im Kunstbereich, wollte sie doch verstärkt politisch agieren. Dies bedeutete die Loslösung von den „intellectuels ambitieux“¹⁰¹ und den „artistes incapables de nous comprendre“¹⁰², um eine vereinte Vision von Kunst und Politik zu erschaffen. Laut Debord gab es im Grunde seit Ende der 1930er weder moderne Kunst noch revolutionäre Politik. Nur durch die Aufhebung der Kunst, „*le dépassement de l'art*“, könnte das revolutionäre Potenzial zurückgebracht werden,

„cela signifie immédiatement relever tout le radicalisme dont furent porteurs le mouvement ouvrier, la poésie et l'art modernes, la pensée de l'époque du dépassement de la philosophie, de Hegel à Nietzsche.“¹⁰³

In den kommenden Jahren verteilte die S.I. unter Debord mehrere politische Traktate in verschiedenen Sprachen, so im Juni 1963 in Odense (Dänemark), wo auch eine kollektive Demonstration stattfand, oder 1964 in Spanien. Außerdem äußerte sich Debord von Beginn an zu den Vorkommnissen im Algerienkrieg. Er verurteilte das Vorgehen der französischen Regierung während der „Klassenkämpfe in Algerien“¹⁰⁴ und warnte 1958 davor, dass die Siedler, die nun „ohne Opposition“¹⁰⁵ herrschten, ihr Ziel weiter verfolgen würden, nämlich „die Steigerung der Kriegsanstrengung Frankreichs zu ihrem Nutzen, was jetzt die Liquidierung der Demokratie in diesem Land erfordert, den Triumph einer faschistischen Autorität.“¹⁰⁶ Nach der Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1962 und dem Ende der Konflikte, verteilte die S.I. 1965 Flugblätter in Algier mit folgendem Inhalt:

„Die Bewegung, die die arabischen Völker zur Vereinigung und zum Sozialismus führt, hat gegen den herkömmlichen Kolonialismus Siege errungen. Aber es wird immer deutlicher, daß [sic !] sie mit dem Islam Schluß [sic !] machen muß [sic !], einer offenkundig konterrevolutionären Kraft wie alle religiösen Ideologien; [...] Es lebe die Selbstverwaltung der algerischen Bauern und Arbeitern! Es besteht jetzt die Wahl zwischen der militarisierten bürokratischen Diktatur und der Diktatur des 'selbstverwalteten Sektors', erweitert auf die gesamte Produktion und auf alle Aspekte des sozialen Lebens“.¹⁰⁷

¹⁰¹ Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art. In: Destruction of the RSG-6, June 1963. In: Oeuvres, 2006. S. 646

¹⁰² Ebda. S. 646

¹⁰³ Ebda. S. 647. Vgl. auch Kap. III. 2.3 Revolution und Aufhebung der Kunst

¹⁰⁴ Ein Bürgerkrieg in Frankreich. In: I.S. n° 18. Juni 1958. In: OHRT, 1995. S. 59

¹⁰⁵ Ebda. S. 60

¹⁰⁶ Ebda. S. 60

¹⁰⁷ Adresse an die Revolutionäre Algeriens und aller Länder. In: I.S. n° 10 März 1966. In: OHRT, 1995. S.187 ff

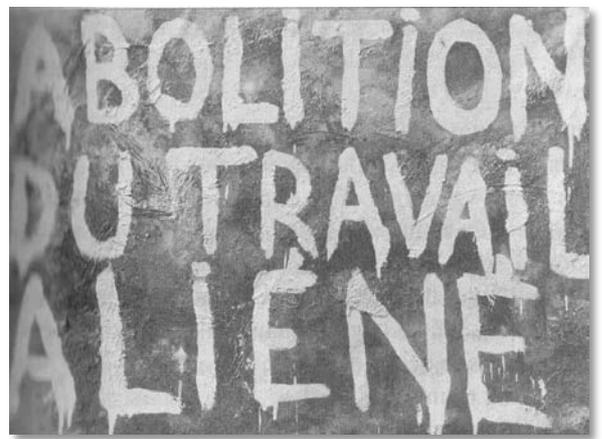
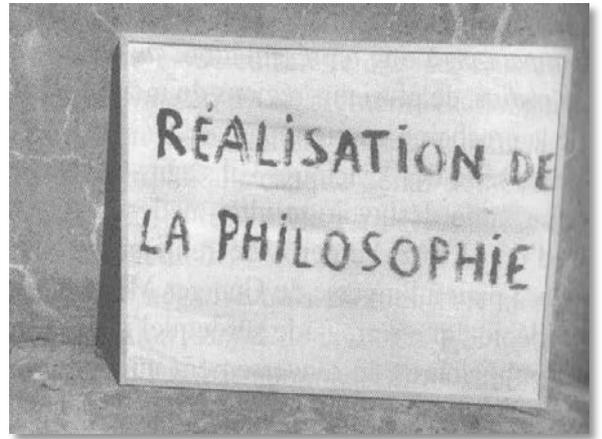


Abb. 3: *Les cinq Directives*

In Dänemark am 17. Juni 1963 entstanden.

Industrielle Malerei nach Pinot Gallizio, von Jorn „compromis situationniste“ genannt.

Im selben Aufsatz beschrieb die S.I. die Unterschiede zwischen dem *konzentrierten* und dem *diffusen Spektakulären*.¹⁰⁸ Während beim Ersteren, in den unterentwickelten Zonen des Weltmarktes vorkommenden Spektakulären, der Konsum „durch die geringe Qualität der wirklich zur Verfügung stehenden Waren“ auf das Bewundern, „das reine Schauen“ reduziert wird, wird beim diffusen Spektakulären, der auf der Stufe des „Warenüberflusses angelangte Kapitalismus“, ein illusorisches Gefühl von Glück und „folglich die des hierarchischen Erfolgs“¹⁰⁹ vermittelt.

Den Begriff des *Spektakels* entwickelte Debord in dem so genannten „theoretischen Buch“¹¹⁰ zur S.I., *La Société du spectacle* (1967) weiter. Auf der Grundlage der Warenform, so sinngemäß die Kernaussage des aus 221 Thesen bestehenden Werkes, hat sich eine gesellschaftliche Struktur herausgebildet, die - aufbauend auf dem kapitalistischen System - durch spektakuläre Bilder Freiheit suggeriert, jedoch Unfreiheit schafft. Die Gesellschaft des Spektakels ist die Trennung des Bildes von der Wirklichkeit, die die Entfremdung des Menschen „von jedem Aspekt des Lebens“¹¹¹ zur Folge hat. Sie muss abgeschafft werden, so Debords Forderung.¹¹² Das Manifest erschien im November 1967, zeitgleich mit einem weiteren situationistischen „coup-de-poing“¹¹³, dem Buch *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* von Raoul Vaneigem. Neben der Straßburger Schrift im selben Jahr sollte es erhebenden Einfluss auf die Ereignisse von 1968 haben: „La révolution de 1968 sera situationniste ou ne sera pas, et ce sera de la littérature orale!“¹¹⁴

1.6 *Le commencement d'une époque* – Studentenbewegung und Pariser Mai '68

Durch das Verteilen von auf Poster gedruckten Slogans und Comics an den französischen Universitäten, in denen sie ihre radikalen Gedanken äußerten, gewann die S.I. Anfang der 1960er Jahre immer mehr an Aufmerksamkeit und Sympathisanten. 1966 erarbeitete eine studentische Gruppe an der Universität Straßburg mit Hilfe der S.I. ein Pamphlet, welches die Missstände an den Hochschulen aufzeigen sollte. Debord schrieb in einem Brief an den situationistischen Kontakt im Elsass: „[...] c'est plutôt une façon choquante de prendre les

¹⁰⁸ Ebda. S. 184 ff

¹⁰⁹ Ebda. S. 185

¹¹⁰ Vgl. DEBORD, Guy: Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe. In: Ders: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Ed. Tiamat, 1996. S. 287

¹¹¹ Ebda. S. 13

¹¹² Vgl. Kap. III. 2.1 *La société du spectacle*

¹¹³ France: Les pages ont la parole. In: *Rolling Stone*. Numéro collector. 68 Rock-Art-Cinéma-Littérature: Les Révolutions. Mai 2008. S. 87

¹¹⁴ Ebda. S. 87

bestiaux de front.“¹¹⁵ Dieses Ziel verfolgend wurde im Folgenden in der Broschüre *De la misère en milieu étudiant*¹¹⁶ der Student exemplarisch als ein Produkt der modernen kapitalistischen Gesellschaft angesehen und mit ironischem Unterton mit Godard und Coca-Cola gleichgesetzt.¹¹⁷

„[...] nous voulons que les idées redeviennent dangereuses. On ne pourra pas se permettre de nous supporter, dans la pâte molle du faux intérêt éclectique, comme des Sartre, des Althusser, des Aragon, des Godard.“¹¹⁸

Niemand sollte nach dem Lesen dieser Schrift noch Stolz auf seinen Status als Student sein können. „Ohne Vorbehalte, ohne Hintergedanken und Distanz gäben sie sich dem kulturellen Spektakel hin“, so die Auslegung seitens Gilcher-Holtey: „Die Kritiklosigkeit gegenüber den Stars des kulturellen Lebens spiegle sich in der Kritiklosigkeit wider, die den Universitätsalltag präge.“¹¹⁹ Bereits der erste Satz stellte die Botschaft unmissverständlich klar:

„Ohne große Gefahr, uns zu irren, können wir behaupten, daß [sic !] der Student in Frankreich nach dem Polizisten und dem Priester das weitestgehendst [sic !] verachtete Wesen ist.“¹²⁰

Das Pamphlet wurde in einer ersten Auflage von 10.000 Stück am 22. November 1966 an den Universitäten verteilt. Die Kosten dafür wurden vom universitären Budget getragen, was zusätzlich zu einem Skandal führte. Bei der am folgenden Tag stattfindenden Pressekonferenz riefen die Drahtzieher, allen voran das damalige Mitglied der S.I., Mustapha Khayati, zu weiteren Störungsaktionen auf. Nachdem die beteiligten Studenten suspendiert wurden und die Presse darüber berichtete, schnappten die Aktionen an weiteren Universitäten über und die Proteste formierten sich zu Störungen des Unterrichtsverlaufs, bzw. zu Streiks. Der Beginn dieser Prozesse ging als „Straßburger Skandal“ in die Geschichte ein, und was die meisten Historiker als eine „Studentenbewegung“ zu etablierten versuchten, „wurde von der S.I. schon

¹¹⁵ DEBORD, Guy: Extraits de quatre lettres à Mustapha Khayati. In: Œuvres, 2006. S. 732

¹¹⁶ Der vollständige Titel lautet: *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*

¹¹⁷ Vgl. OHRT, 1990. S. 221

¹¹⁸ Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg. In: I.S. n° 11 oct. 1967. In: Œuvres, 2006. S. 741

¹¹⁹ GILCHER-HOLTEY, Ingrid: Guy Debord und die Situationistische Internationale. In: GRIMMINGER, Rolf (Hrsg.): Kunst, Macht, Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. Bielefeld/München: Wilhelm Fink, 2000. S. 100

¹²⁰ Über das Elend im Studentenmilieu, Straßburg 1966. In: OHRT, 1995. S. 216

zwei Jahre vor dem Höhepunkt der Ereignisse mit unvergleichlichem Hochmut und Lächerlichkeit“ angezettelt.¹²¹

„Mais bien entendu, la jeunesse révolutionnaire n’a pas d’autre voie que la fusion avec la masse des travailleurs qui, à partir de l’expérience des nouvelles conditions d’exploitation, vont reprendre la lutte pour la domination de leur monde, pour la suppression du travail.“¹²²

In einer zweiten Auflage wurde die Straßburger Schrift 1967 mit 20.000 Exemplaren für den Vertrieb in ganz Frankreich nachgedruckt. Übersetzungen davon verbreiteten sich auch in anderen europäischen Städten und die S.I. wurde in den Medien immer öfter als Drahtzieher dieser Affäre genannt, verstärkt nach dem Erscheinen von Debords Manifest. Er wehrte sich jedoch stets gegen die Vereinnahmung seiner Arbeit im Rahmen dieser Ereignisse. Im Verlauf der Monate wurden die Universitäten nationalweit besetzt und oft kam es auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen mit der Polizei. Zum Höhepunkt der Aufstände im Mai 1968 führte das Ereignis *Le Mouvement du 22 Mars*, bei dem Studenten, unter anderem Daniel Cohn-Bendit¹²³, die Universität von Nanterre besetzten, die die Polizei trotz gesetzlichen Verbots stürmte. Die Proteste verlagerten sich daraufhin in die Sorbonne.

Bezeichnenderweise stand im Mai 1968 Jacques Dutronc mit dem Song *Paris s’éveille* an der Spitze der Hitparaden, als über eine Million Arbeiter und Studenten an einer Massendemonstration in Paris teilnahmen. „Du jour au lendemain, le Quartier Latin s’enflamme, les barricades se dressent, les forces de l’ordre chargent. Grèves, paralysie, révolution [...]“¹²⁴ Ein Komitee, das aus den *Enragés*¹²⁵ und der S.I. bestand, wurde gegründet, mit dem Anliegen, die Rechte der Arbeiter zu vertreten und zum Generalstreik am 13. Mai aufzurufen:

„LE COMITÉ D’OCCUPATION DE LA SORBONNE appelle à l’occupation immédiate de toutes les usines en France et à la formation de Conseils Ouvriers. Camarades, diffusez et reproduisez au plus vite cet appel.“¹²⁶

¹²¹ OHRT, Roberto: Der Herr des revolutionären Subjekts. Einige Passagen im Leben von Guy Debord. In: SCHRAGE, 1998. S. 31

¹²² Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg. In: I.S. n° 11 oct. 1967. In: Œuvres, 2006. S. 742

¹²³ Der deutschstämmige Jude Cohn-Bendit wurde vor allem bekannt, als er am 8. Januar 1968 den damaligen Sport- und Jugendminister Francois Missoffe mit der Frage konfrontierte: „Pourquoi ne parle-t-on jamais de sexualité?“ und bei der Rückkehr in die Sorbonne skandierte: „Nous sommes tous des juifs allemands“.

¹²⁴ Sous les pavés... In: Rolling Stone. Mai 2008, S. 13

¹²⁵ Die radikale Aktivistengruppe „Wütende“ wusste die Ideen der S.I. in Aktionen umzusetzen

¹²⁶ Mai 68. Le comité d’occupation. Sorbonne, 16 mai 1968, 15h30. In: Œuvres, 2006. S. 885

Binnen weniger Tage besetzte ein Großteil von Arbeitern ihren Arbeitsplatz, darunter die Beschäftigten der Flugzeugfabrik Sud-Aviation in der Nähe von Nantes. Am 16. Mai folgten die Arbeiter von Renault-Bilancourt, eine der damals größten Fabriken Frankreichs. Massenweise verteilte das Komitee Flugblätter und organisierte weitere Zusammenkünfte und Aufrufe unter dem Motto „Autogestion généralisée“, bis gar die CFDT (*Confédération française démocratique du travail*) die „bewusste Bestimmung des gesamten Lebens durch alle“¹²⁷ zur allgemeinen Formel erhoben hatte. Kulturelle Institutionen wie das Pariser Theater Odeon und das Film Festival in Cannes folgten den jungen Revoltierenden. Die Vertreter der *Nouvelle Vague*, allen voran Truffaut, verkündeten am 19. Mai den Abbruch des Festivals mit den Worten „La salle est à nous!“¹²⁸ Doch auch wenn mit der Protestbewegung von Studenten und Arbeitern für einen kurzen Moment eine gesellschaftliche und politische Veränderung unausweichlich schien, konnte die geforderte direkte Selbstverwaltung nicht dauerhaft in Interaktionsstrukturen überführt werden.¹²⁹

Nachdem Charles De Gaulle mit der Verhängung des Ausnahmezustands drohte und sich konservative Gegner der Unruhen am 30. Mai zu einem Protestmarsch zusammenfanden, beendeten viele Streikende ihre Betriebsbesetzungen. Die Angst eines aufkommenden Bürgerkrieges, verstärkte staatliche Repression gegenüber der radikalen Linken und vermittelnde Gespräche mit den Gewerkschaften ließen schließlich auch die Arbeiter bei Renault an ihren Platz zurückkehren. Somit nahm der Streik am 18. Juni sein offizielles Ende.

Dass die Jugendlichen den Gehorsam und mit ihm den Respekt vor der Macht gebrochen hatten, sah Debord als zentrale Errungenschaft der Bewegung des Mai 1968 an, propagierte die S.I. bereits seit Jahren die „autogestion de la vie quotidienne“¹³⁰ und „dialogue direct, action directe.“¹³¹ Sie war für ihn „die Bestätigung der gesamten revolutionären Theorie unserer Zeit und hier und da sogar der Beginn ihrer teilweisen Verwirklichung.“¹³² Die Revolution der „jeunesse perdue“ der Nachkriegszeit, die im konservativen Frankreich unter General De Gaulle ihre Freiheit und ihren Wunsch nach Selbstbestimmung von Sexualität und Leben forderte, stellte für Debord viel mehr „eine proletarische revolutionäre Bewegung, die

¹²⁷ Vgl. GILCHER-HOLTEY. In: GRIMMINGER, 2000. S. 103 ff

¹²⁸ L'année cinéma. Révolution de palais. In: Rolling Stone. Mai 2008, S. 76

¹²⁹ Vgl. GILCHER-HOLTEY, Ingrid: Die Phantasie an die Macht: Mai 68 in Frankreich. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995. S. 270 ff

¹³⁰ Mai 68. Le comité enragé – I.S. Textes de quelques-unes des premières affiches apposées sur les murs de la Sorbonne, le 14 mai 1968. In: Œuvres, 2006. S. 881

¹³¹ Ebda. S. 881

¹³² DEBORD, Guy: Der Beginn einer Epoche. In: I.S. n° 12 Sept. 1969. Zitiert nach: OHRT, 1995. S. 253

sich nach einem halben Jahrhundert der Unterdrückung Bahn brach¹³³, dar. Jedoch „folglich völlig mittellos“ in „ihr unglückliches Paradox“ fiel, „lediglich auf dem höchst ungünstigen Gebiet einer Studentenrevolte“¹³⁴ zu gelten. Den „Mangel an Homogenität“¹³⁵ bei den Versammlungen in der Sorbonne als Folge der zu großen Anzahl an Studenten, „die von den Ereignissen dazu gezwungen wurde[n], die Räte-Perspektive vor dem ganzen Land zu repräsentieren“¹³⁶, sah er als Grund des Scheiterns an. Nichtsdestotrotz hatte „die Tiefe der revolutionären Krise“ rückblickend die „funktionierende kapitalistische Ökonomie“ aus dem Gleichgewicht gebracht, und dass „nicht wegen der vollständigen Stilllegung der Produktion für mehrere Wochen, sondern vor allem, weil die französische Bourgeoisie *ihr Vertrauen in die Stabilität des Landes verloren hat*.“¹³⁷ Gilcher-Holtey fasst wie folgt zusammen:

„[...] das als unmöglich Gedachte – und sei es für einen Augenblick – als möglich hervorscheinen zu lassen war für die Situationisten um Debord ‘ein Markstein auf dem Weg der langen Revolution’, den sie mit ihrer Theorie und Strategie der Konstruktion von Situationen zu beschreiten versuchten.“¹³⁸

Es wäre falsch zu behaupten, die S.I. sei für die Ereignisse im Mai ‘68 allein verantwortlich, jedoch trug sie einen wesentlichen Teil dazu bei. Die Wände der Häuser von Paris trugen ihre Handschrift mit Parolen wie *Sous les pavés la plage*, *À bas la société spectaculaire-marchande* oder *FIN de l’université*.¹³⁹ Im Rat für die Aufrechterhaltung der Besetzungen¹⁴⁰ befanden sich eine Reihe von Mitgliedern, Debord an oberster Stelle, seine zweite Ehefrau Alice Becker-Ho¹⁴¹ schrieb Lieder zu den Besetzungen.

Im Juni 1968 ging die Gruppe gesammelt nach Brüssel, um unter dem Namen René Viénet das zeitgeschichtliche Dokument *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations* zu erstellen.

¹³³ Ebda. S. 253

¹³⁴ Vgl. Ebda. S. 254

¹³⁵ Ebda. S. 257

¹³⁶ Ebda. S. 267

¹³⁷ Vgl. Ebda. S. 279

¹³⁸ Vgl. GILCHER-HOLTEY. In: GRIMMINGER, 2000. S. 104

¹³⁹ Vgl. Abb. 31 - 34 im Anhang

¹⁴⁰ *Conseil pour le maintien des occupations* (C.M.D.O.)

¹⁴¹ Debord lebte ab 1964 mit Alice zusammen. Nachdem er sich von Michèle Bernstein offiziell scheiden ließ, heirateten sie im Jahre 1972.

1.7 Auflösung der S.I. und die Jahre danach

„Je connais très bien mon temps. Ne jamais travailler demande de grands talents.“
(G. Debord: *Cette mauvaise réputation...*, 1993)

Die Zeit nach den Ereignissen im Mai 1968 war für die S.I. von versuchter Neuausrichtung gekennzeichnet, jedoch fanden sie zur keiner konstruktiven Aktivität. Die zentrale Gruppe in Paris war von internen Problemen erschüttert, auch aufgrund von Debords schwierigem Führungsstil.¹⁴² Bereits im April setzte sich Debord mit der Reorganisation der S.I. auseinander und sah den Moment der Unruhen als Probe: „L’I.S. doit maintenant prouver son efficacité dans un stade ultérieure de l’activité révolutionnaire – ou bien disparaître.“¹⁴³ Im August 1969 erschien das Nachwort zum selbigen Artikel, in dem er schrieb: „Les situationnistes n’ont pas de monopole à défendre, ni de récompense à escompter“¹⁴⁴, und nachdem er das revolutionäre Potenzial der S.I. ausgeschöpft sah: „Von jetzt an sind wir sicher, da unsere Aktivitäten zu einem befriedigendem Ergebnis führen: Die S.I. wird aufgehoben werden.“¹⁴⁵

Im Juli 1969 kündigte er an, nach dem Erscheinen der zwölften Ausgabe der *I.S.* seine Verantwortung als Herausgeber abzulegen. Vom 25. September bis 1. Oktober 1969 fand die achte Konferenz der S.I. in Venedig statt. In diesem Rahmen gab Khayati seinen Rückzug bekannt, weitere Mitglieder wurden ausgeschlossen oder traten freiwillig aus. So auch Vaneigem, der am 14. November 1970 erklärte, dass „[...] das zu geringe Eindringen situationistischer Theorien und Anliegen in das Bewusstsein der Arbeiterklasse“¹⁴⁶ ihn zu seinem Austritt gezwungen hätte. Nachdem die S.I. nur noch aus Debord und Gianfranco Sanguinetti¹⁴⁷ bestand, wurde sie im April 1972 endgültig aufgelöst. In der letzten Publikation *La véritable scission dans l’Internationale* im April 1972 analysierte Debord in über 60 Thesen die Rolle der S.I. und fasste schließlich die Bedeutung im Hinblick der Unruhen zusammen:

¹⁴² Insgesamt zählte die S.I. während ihres Bestehens 70 Mitglieder, darunter fielen 45 Ausschlüsse, 19 Austritte und 2 Abspaltungen

¹⁴³ DEBORD, Guy: La question de l’organisation pour l’I.S. Avril 1968. In: Œuvres, 2006. S. 875

¹⁴⁴ DEBORD, Guy: La question de l’organisation pour l’I.S. Note ajoutée en août 1969. In : I.S n° 12 septembre 1969. In: Œuvres, 2006. S. 878

¹⁴⁵ DEBORD, 1969. In: OHRT, 1995. S. 283

¹⁴⁶ Zitiert nach: EDELHOFER, Alexander: The Sound and the Fury. Die Situationistische Internationale: Geschichte, Theorien und Rezeption im Punk in Großbritannien von 1975 – 1979. Wien: Dipl.-Arb., 2007. S. 22

¹⁴⁷ Sanguinetti war Mitglied der italienischen Fraktion der S.I. und wurde im Juli 1971 vom französischen Innenminister ausgewiesen. Er blieb in den 1970er Jahren ein enger Vertrauter Debords, dessen Reisen oft nach Italien führten

„Ce qu'on appelle 'des idées situationnistes' ne sont rien d'autre que les premières idées de la période de réapparition du mouvement révolutionnaire moderne [...] L'I.S. a réussi simplement en ceci qu'elle a exprimé le mouvement réel qui supprime les conditions existantes et qu'elle a su l'exprimer [...] Nous avons dit les idées qui étaient forcément déjà dans les têtes prolétariennes, et en les disant nous avons contribué à rendre actives de telles idées [...] L'I.S. n'a pas seulement vu venir la subversion prolétarienne moderne; elle est venue avec elle.

[...] Le mouvement des occupations a été l'ébauche d'une révolution 'situationniste', mais il n'en a été que l'ébauche, et en tant que pratique d'une révolution, et en tant que conscience situationniste de l'histoire. C'est à ce moment qu'une génération, internationalement, a commencé à être situationniste.“¹⁴⁸

Die Auflösung der S.I., bzw. laut Debord die „Spaltung“, sah er in keinster Weise als Niederlage an, ganz im Gegenteil, wie er mit folgendem Zitat von Hegel erkennen lässt:

„Un parti se prouve comme le parti vainqueur seulement parce qu'il se scinde à son tour en deux partis. En effet, il montre par là qu'il possède en lui-même le principe qu'il combattait auparavant et a supprimé l'unilatéralité avec laquelle il entraît d'abord en scène. [...] De cette façon, le schisme naissant dans une parti, qui semble une infortune, manifeste plutôt sa fortune.“¹⁴⁹

Guy Debord konzentrierte sich nach den Jahren der S.I. auf seine filmische Arbeit, unter anderem den Versuch der Bebilderung seines theoretischen Manifests *La Société du spectacle* (1973), worauf 1975 die Antwort mit dem Kurzfilm *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La société du spectacle'* folgte. 1978 erstellte er seinen radikalsten Film als Ausdruck seiner Kritik an der kapitalistischen Ideologie des Konsums, *In girum*.¹⁵⁰ Außerdem entwickelte er in dieser Zeit gemeinsam mit Alice Becker-Ho *Le Jeu de la Guerre*, nachdem er sich bereits Jahre davor mit Strategien der Kriegsführung nach Clausewitz auseinandergesetzt hatte. Das *Kriegsspiel* erschien 1978 erstmals auf dem Markt: „Il s'éloigne d'une représentation totale de la guerre.“¹⁵¹

Mit Hilfe seines Verlegers und Mäzenen Gérard Lebovici, den er 1970 kennenlernte - unter anderem Filmproduzent und Mitbegründer des Verlages Champ libre - veröffentlichte Debord sowohl eine Neuauflage von *La Société du spectacle*, als auch in den Jahren 1978 und 1981 seine polemischen und skandalträchtigen Briefe in zwei Teilen, *Correspondances*. Durch ihn

¹⁴⁸ La véritable scission dans l'Internationale. Paris: Ed. Champ Libre, Avril 1972. In: Œuvres, 2006. S. 1089 ff

¹⁴⁹ Ebda. S. 1087

¹⁵⁰ Eine Analyse des Films findet sich im Kap. IV. DER CINEASTE GUY DEBORD

¹⁵¹ Le „Jeu de la guerre“. Lettre à Gérard Lebovici du 24 mai 1976. In: Œuvres, 2006. S. 1317. Vgl. Abb. 40 im Anhang

wurde erstmals der Versuch gestartet, Debords Filme einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Nachdem Lebovici das Studiokino *Cujas* in der Nähe der Sorbonne in Paris gekauft hatte, zeigte er vom 26. Oktober 1983 bis zum 7. März 1984 täglich ausschließlich seine Filme, auch wenn der Saal häufig leer blieb: „Tagelang wurden die Werke Debords so vor leeren Zuschauerreihen gezeigt.“¹⁵² Debord schrieb in jenen Tagen hochmütig:

„A la sortie de mon dernier film, en 1981 [...] de nombreuses publicités dans toutes la presse, professionnelle et courante, avaient employé la formule *Gérard Lebovici présente*, et c'était la première fois qu'elle était utilisée par le producteur [...] Cette formule n'était pas passée inaperçue dans la profession; elle y avait même fait quelques jaloux.“¹⁵³

Debord genoss im Verlag und in der intellektuellen Szene von Paris einen schlechten Ruf - auch aufgrund seiner sehr freundschaftlichen Beziehung zu Lebovici - und erfuhr viel Missgunst. Viele sagten ihm nach, er wolle das Erbe der Situationisten weiterführen, die durch die terroristischen Ereignisse in den 1970er Jahren in Deutschland oft fälschlicherweise mit den Aktivitäten der RAF gleichgesetzt wurden. Nicht allein aus diesem Grund verbrachte er nach den Unruhen 1968 viel Zeit im Ausland, die Angst vor der Vereinnahmung veranlasste ihn unter anderem, zwischen 1972 und 1975 mit seiner Frau eine Wohnung in Florenz zu mieten. Er hielt sich in dieser Zeit viel in Venedig auf und drehte dort einiges an Material für *In Girum*. Es war in erster Linie eine Flucht, sein selbst gewähltes Exil, da die S.I., so wie alle anderen radikalen linken Gruppen in dieser Zeit, scharf beobachtet wurden. Doch genau dieser Ruhepol fiel ihm erneut zum Verhängnis, so beschreibt er die Vorwürfe an seine Person, die ihn in Verbindung mit der terroristischen Szene Italiens setzten:

„Après cette splendide dispersion, j'ai reconnu que je devais [...] me mettre à l'abri d'une célébrité trop voyante. On sait que cette société signe une sorte de paix avec ses ennemis les plus déclarés, quand elle leur fait une place dans son spectacle. [...] J'ai donc habité, pendant ces années, un pays où j'étais peu connu. [...] J'ai nulle part recherché de société paisible ; et c'est tant mieux: car je n'en ai pas vu une seule. Je suis fort calomnié en Italie, où l'on s'est plu à me faire une réputation de terroriste. [...] non, je vois très distinctement qu'il n'y a pas pour moi de repos.“¹⁵⁴

¹⁵² BOURSEILLER, Christoph: *Vie et Mort de Guy Debord. 1931 – 1994*. Paris: Plon, 1999. Zitiert nach: RAPPL, Werner: *Schweigen Geheul Applaus. Zu den Filmen Guy Debords*. In: *Maske und Kothurn*. Vol. 52 n° 3, 2007. S. 23. Pierre Prier schrieb im *Le Journal du Dimanche* vom 11. März 1984 über „la projection à perte“, sie kostet Lebovici jede Woche „un million et demi de centimes“. Vgl. FINZI, 2002. S. 26

¹⁵³ DEBORD, 1993. S. 37

¹⁵⁴ Auszug aus *In girum*, 1978. Vgl. auch: *Œuvres*, 2006. S. 1394 ff

Auch stellte sein Entschluss des Umzugs eine Flucht aus Paris dar, die Stadt einst Schauplatz (s)eines „Krieges“, dessen Kampf verloren war. „Paris n'existe plus“¹⁵⁵, schrieb Debord 1978 mit nostalgischem Rückblick auf die Jahre Saint-Germain. Trotz seiner vielen Reisen, kehrte er aber immer wieder zurück, sah er doch ein, dass kein Ausweg aus dieser Gesellschaft möglich schien: „Le règne du spectaculaire intégré domine désormais toute la planète.“¹⁵⁶

„Bien que plus tard, quand la marée des destructions, pollutions, falsifications, a atteint toute la surface du monde, et aussi bien s'est enfoncée dans presque toute sa profondeur, j'ai pu revenir aux ruines qui subsistent de Paris, puisqu'alors il n'était plus rien resté de mieux ailleurs. Dans un monde unifié, on ne peut s'exiler.“¹⁵⁷

Einen Höhepunkt seines medialen Negativimages erreichte Debord nach der Ermordung von Lebovici am 5. März 1984. Der oder die Attentäter wurden nie gefunden. Die Presse trug ihren Teil dazu bei, Lebovici durch mysteriöse Machenschaften zu mystifizieren und Debord als engen Vertrauten mit revolutionärem Gedankengut in diese Medienschlacht einzubauen.¹⁵⁸

Seinen Zorn darüber veröffentlichte er in *Considérations sur l'assassinât de Gérard Lebovici*:

„Le plus indulgent des siècles [...] m'a jugé avec une grande sévérité, et même une sorte d'indignation [...] car notre temps ne ressemble à aucun autre, et la bassesse ne se divise pas. Je ne crois pas avoir lu en tout plus de cinq ou six faits vrais rapportés à mon propos [...] Tout le reste était simplement inventé. [...] Jamais tant de faux témoins n'ont environné un homme si obscur.“¹⁵⁹

Kurz vor seinem Tod entstand in Zusammenarbeit mit Canal+ der Dokumentarfilm *Guy Debord, son art et son temps* (1993). Regie führte Brigitte Cornand, Debord überwachte die Gestaltung. Am 30. November 1994 nahm er sich nach einem längeren Leiden an einer schweren Nervenkrankheit in seinem Haus in Champot das Leben. Seine Asche verstreuten seine Witwe Alice und sein Bruder Eugène Becker über der Seine in Paris. Ganz im Sinne des Mannes ohne Eigenschaften, außerstande einer sozialen Rolle zu entsprechen, blieb Debord Zeit seines Lebens kinderlos, in der größten Hoffnung, keine Spuren zu hinterlassen. Dies, so schreibt Kaufmann, „souligne sa vocation pour la liberté la plus absolue, la plus transgressive“.¹⁶⁰

¹⁵⁵ DEBORD, 1978. S. 226

¹⁵⁶ KAUFMANN, 2001. S. 109

¹⁵⁷ DEBORD, 1989. In: Œuvres, 2006. S. 1673

¹⁵⁸ Alles über die Person und den Fall Lebovici: Vgl. BITTERMANN, Klaus: Das Sterben der Phantome. Verbrechen und Öffentlichkeit. Berlin: Ed. Tiamat, 1988.

¹⁵⁹ DEBORD, 1985. In: Œuvres, 2006. S. 1539

¹⁶⁰ KAUFMANN, 2001. S. 31

1.8 *Cette mauvaise réputation* – zum Paradox Guy Debords

„Mon existence même y reste une hypothèse généralement réfutée.“
(G. Debord : *In girum*, 1978)

Debord fühlte sich sein Leben lang missverstanden, „[...] plus de trente années de fausse ignorance et de froid mensonge [...]“, aber in keinem Moment begegnete er „l’imposture spectaculaire“ so stark wie in den Verleumdungen der französischen Presse nach dem Attentat an Lebovici.¹⁶¹ In Folge dessen veranlasste er, dass seine Filme Zeit seines Lebens nie wieder gezeigt werden sollten: „Cette absence sera un plus juste hommage.“¹⁶²

Mit der Veröffentlichung der *Oeuvres cinématographiques complètes* im Jahre 1981 (in einer Neuauflage 1994 bei Gallimard erschienen), also drei Jahre nach Fertigstellung seines letzten Filmes, stellte Debord seinen Bruch mit dem Kino als endgültig fest, sein filmisches Oeuvre war vollendet. Mit dem Entschluss, es in seiner Gesamtheit für 17 Jahre lang dem Publikum zu verwehren, zeigt sich auch seine Art, den befürchteten Verlust über die Kontrolle der Verbreitung zu antizipieren. Debord zog sich in Folge dessen zurück und verbrachte die letzten zehn Jahre seines Lebens mit seiner Frau in einem abgeschiedenen Dorf in der Region Auvergne.

Den Angriffen und Missinterpretationen jahrzehntelang ausgeliefert, finden sich viele Antworten, bzw. Gegenangriffe seitens Debord in seinen Ende der 1980er Jahre erschienen Memoiren *Panegyric I et II*, bzw. in seiner letzten Publikation *Cette mauvaise réputation* (1993), in der er die Pressestimmen ihm gegenüber auflistete und Kontra gab. Vorwürfe wie „Debord fut le chef de parti le plus mauvais du siècle“¹⁶³ oder „Debord est une intelligence paranoïaque“¹⁶⁴ begegnete er mit zynischen Antworten wie „je n’ai pas cherché à plaire“¹⁶⁵. Es schien wie ein letztes Aufbäumen im Kampf um das Verstehen seiner Person, „Debord y apparaît une fois encore - une dernière fois - comme celui qui refuse toute allégeance au regard de l’autre, toute reconnaissance de et par l’autre.“¹⁶⁶

¹⁶¹ Vgl. DEBORD, 1985. In: *Œuvres*, 2006. S. 1539

¹⁶² Mit Unterstützung von Alice Debord erschien 2005 in der Editions Gallimard das gesamte filmische Werk von Guy Debord unter dem Namen *Les Œuvres cinématographiques complètes de Guy Debord*

¹⁶³ DEBORD, 1993. In: *Œuvres*, 2006. S. 1800

¹⁶⁴ Ebda. S. 1807

¹⁶⁵ Ebda. S. 1796

¹⁶⁶ KAUFMANN, 2001. S. 356

Bereits wenige Wochen nach seinem Tod wurde in einem Spezialprogramm der kurz zuvor fertiggestellte Dokumentarfilm auf Canal+ ausgestrahlt, gemeinsam mit seinen beiden Filmen *La Société du spectacle* und *Réfutation de tous les jugements*. Er selbst bevollmächtigte noch am Vorabend seines Suizides den Fernsehsender, einen thematischen Schwerpunkt über ihn auszustrahlen. Er hatte somit Wort gehalten, die Öffentlichkeit hatte seine Filme, während er lebte, nie zu Gesicht bekommen. Man könnte allerdings meinen, mit seiner letzten künstlerischen Geste initiierte er deren Wiederentdeckung.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Vgl. NEYRAT, Cyril: Enfin Debord. In: Cahiers du cinéma, octobre 2005. S. 83 ff

III. WERK

**„Ich sage euch: man muss noch Chaos in sich haben,
um einen tanzenden Stern gebären zu können.“**

(F. Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, 1891)

„Mais les théories ne sont faites que pour mourir dans la guerre du temps.“

(G. Debord: *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978)

Aufbauend auf die Theorie der Frankfurter Schule und marxistischen Denkern wie Lukács, Marcuse, Althusser oder Brecht, ging es bei den Situationisten um die Ausübung akademischer Theorien im Alltag und somit um das Risiko, sich physisch in die Gefahr des Systems zu begeben. Daher entdeckt man in Debords Texten und Filmen verstärkt Einflüsse von Cravan, Sade oder Durutti, „tous hommes qui ont fait de l’histoire personnelle de leur devenir, le devenir collectif de l’histoire“¹⁶⁸. Der theoretische Unterbau und die dazugehörigen Begrifflichkeiten der S.I., die durch Debord mitentwickelt wurden, waren entscheidend für die Aktionen der Gruppe, die sich „am Schnittpunkt von Kunst und Politik“¹⁶⁹ befanden, oder wie Vincent Kaufmann es nennt: „D’un art sans œuvres“¹⁷⁰.

1. Exkurs: Kulturelle und medienrelevante Vorreiter

Eine allgemein gültige Medientheorie als Grundlage zur Analyse von Debord, bzw. als Vergleich heranzuziehen, stellt sich als schwierig heraus. Nichtsdestotrotz ist es notwendig, zumindest einige der Medientheorien über Repräsentationen und kulturelle Reproduktionen zu erwähnen - auch im Hinblick auf den Einfluss, die sie auf Debord übten. Nachdem der Begriff, bzw. die Bezeichnung „Avantgarde“ im Zusammenhang der S.I. unausweichlich gebraucht wird, bzw. das Verständnis von Debords Arbeit aufbauend auf den Konzepten dieser beruht, wird im folgenden Kapitel, neben den gängigen Kulturtheorien des 20. Jahrhunderts, auch auf die Theorien der Avantgarde und deren Einfluss auf den Situationismus eingegangen.¹⁷¹

¹⁶⁸ COPPOLA, Antoine: *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l’avant-garde situationniste*. Paris: Édition Sulliver, 2006. S. 14

¹⁶⁹ Unter anderem setzt sich die folgende Arbeit mit der S.I. aus theaterwissenschaftlicher Perspektive auseinander: WIEGMINK, Pia: *Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg: Tectum, 2005.

¹⁷⁰ Vgl. KAUFMANN, 2001. S. 125 ff

¹⁷¹ Als Grundlage hierfür dient das Standardwerk: BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

1.1 Theorien zur Kultur- und Medienkritik im 20. Jahrhundert

Sowohl der Umgang mit dem Begriff Kultur, als auch die Anschauung der Wirtschaft und die ökonomischen Rahmenbedingungen haben sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte erheblich verändert.¹⁷² Technischer Fortschritt, politische Machtübernahmen und ein entscheidender gesellschaftlicher Wandel in Richtung Populärkultur (=Massenkultur) haben die Medienwelt erheblich beeinflusst. Für die Analyse einer Gesellschaftsstruktur nach McLuhan, ist die Frage nach dem eine Kultur bestimmenden Medium relevant, in dem oder mit dem Informationen gesammelt, gespeichert und verteilt werden. Der von Marx zentral gestellte Begriff der Arbeit- bzw. der Produktionsverhältnisse wird somit durch den Begriff der Informationsverarbeitung, bzw. der Medien ersetzt.¹⁷³ Es geht laut McLuhan nicht um die technische Verwendung der Medien, sondern um den Gebrauch deren Inhalte. Die Medien wirken auf die Sinne ein und bestimmen folglich die Wahrnehmung, somit lautete seine bekannteste Schlussfolgerung *the medium is the message*, da es zum bestimmenden Moment unserer Welterfahrung wird.

Das Kulturindustrie-Theorem von Horkheimer und Adorno hat die endgültige Herrschaft der Warenform über die Kultur und damit deren Zerstörung bereits während dem zweiten Weltkrieg zum Thema. Im Ideologieaufsatz von 1954 gilt das Fernsehen neben dem Kino als das eigentliche Medium der neuen Ideologie und damit auch der regressiven Realitätsanpassung:

„Die erfahrungslose Starrheit des in der Massengesellschaft vorherrschenden Denkens wird von dieser Ideologie womöglich noch verhärtet [...] Je entfremdeter den Menschen die fabrizierten Kulturgüter, desto mehr wird ihnen eingeredet, sie hätten es mit sich selbst und ihrer eigenen Welt zu tun.“¹⁷⁴

Laut diesem Theorem lässt die Kulturindustrie nur konformistische Typen und Schemata durch ihr Raster. Reproduziert wird nur, was kommerziellen Erfolg verspricht. Wesentlich für das Verständnis von Debords kulturpessimistischem Ansatz ist die Annahme von

¹⁷² Als Einführung zu den Begrifflichkeiten empfiehlt sich: ELIOT, T.S.: Notes towards the Definition of Culture. London: Faber and Faber, 1962.

¹⁷³ Vgl. KLOOCK, Daniela: Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medientheorien. Berlin: Spiess, 1995. S. 39

¹⁷⁴ ADORNO, Theodor W.: Beitrag zur Ideologienlehre, 1954. In: Ders., Soziologische Schriften I (= Gesammelte Schriften VIII). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972. S. 476

Horkheimer/Adorno, dass Film der individuellen Phantasie keinen Raum lasse.¹⁷⁵ Sowohl Adorno als auch Debord sind beide unter den wichtigsten Vertretern der kritischen Sozialtheorie, deren Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit dem Begriff *Entfremdung* darstellt. Dabei handelt es sich nach Jappe nicht um

„[...] une vague insatisfaction à l'égard de la 'vie moderne', mais l'antagonisme entre l'homme et les forces qu'il a lui-même engendrées et qui s'opposent à lui comme des être indépendants. Il s'agit de la transformation de l'économie de moyen en but, causée par l'opposition entre la valeur et la valeur d'usage.“

Beide Theoretiker verstehen also unter dem Begriff *Ökonomie* nicht die materielle Produktivität an sich, sondern dessen Organisation als ein Entfremdung verursachendes System, an der sich das gesamte Leben unterordnen muss. Weiters ist bei beiden die Kritik zu finden, dass sich die Vereinigung von Kunst und „Lebenspraxis“ im Zeichen des Warenfetischismus vollzieht. Jappe stellt fest, dass Adorno in seiner Ästhetischen Theorie an der Kategorie der Moderne als einem Qualitativen festhält, jedoch kaum Künstler der Nachkriegszeit anbietet, um seine These zu veranschaulichen.¹⁷⁶

Im Gegensatz dazu steht Benjamin, der den Film nicht als Kunstform analysierte, sondern als Medium im Sinne der Wahrnehmungsfähigkeit. Benjamin erläuterte den technikgeschichtlichen Ansatz, indem er klarstellte, dass „technisch reproduzierte Kunstwerke Ergebnis der Durchdringung von Realität mit einer Apparatur“¹⁷⁷ sind. Für Benjamin bedeutet dies keine Ablehnung der neu entstehenden Kunstformen, sondern die Möglichkeit einer ständigen Rezeption. „Denn im Kino organisieren und kontrollieren die Massen die Rezeption selbst, in dem sie das Medium nutzen und das Kunstwerk in ihnen versenkt wird.“¹⁷⁸ Bereits in den 1930er Jahren sind das Erleben von Schocks, die Massenrezeption und die Überwindung von Entfernungen die Themen Benjamins.

Die Kulturtheorie Bourdieus hingegen setzt sich mit Interaktionen im Alltag auseinander, ähnlich wie bei Debord als Spiel, bzw. Spektakel zu verstehen, welche verschiedene soziologische „Gegenstände“ beinhalten. Bei ihm geht es um die Durchsetzung der symbolischen Strukturen, die nicht nur Repräsentationen der sozialen Welt darstellen, sondern gleichzeitig die Welt mitkonstituieren. Denn „objektive Lebensbedingungen, die sich über die

¹⁷⁵ Vgl. Kloock, 1995. S. 55

¹⁷⁶ Vgl. Kap. III. 2.3 Revolution und Aufhebung der Kunst

¹⁷⁷ Kloock, 1995. S. 47

¹⁷⁸ ebda. S. 48

Klassenlage und die Stellung im sozialen Raum symbolisieren, sind in spezifische symbolische Praktiken involviert [...]“¹⁷⁹ So beschreibt Bourdieu folgendermaßen:

„Da die kulturellen Güter als symbolische Güter nur von denen als solche erfasst [sic!] und besessen werden können [...] die den Code besitzen, der es ermöglicht, sie zu entziffern, oder anders gesagt: da die Aneignung dieser Güter den vorherigen Besitz der Instrumente der Aneignung voraussetzt, braucht man nur die Gesetze der kulturellen Übermittlung spielen zu lassen, damit das kulturelle Kapital zum kulturellen Kapital wandert und somit die Struktur der Verteilung des kulturellen Kapitals unter den sozialen Klassen reproduziert wird [...]“¹⁸⁰

Viele Medientheoretiker, so auch die Situationisten, gingen davon aus, dass die steigende Medienflut, bzw. Medienrezeption Bilder allgegenwärtig macht und mit der zunehmenden Beschleunigung, Vernetzung und Globalisierung menschlicher Kommunikationsprozesse ihnen eine besondere Bedeutung zukommt. In den 1960er und 1970er Jahren wurde empirisch nachgewiesen, dass Bilder bedeutungsbezogener verarbeitet werden und mehr Assoziationen mit der kognitiven Struktur bilden, daher aktivieren Bilder direkter den semantischen Code als Worte.¹⁸¹ Auf diesen Erkenntnissen bauen die Filme Debords auf, die mit Hilfe von dialektischer, als auch symbolischer Montage Unvereinbares vereint, um so Schocks zu produzieren. Die Konstruktion von Wirklichkeiten erfolgt jedoch keineswegs subjektiv, sondern in einem dauernden Prozess von Interaktionen und Kommunikation.

1.2 Zur Theorie der Avantgarde¹⁸²

Als historische Avantgarde-Bewegungen, die als Einfluss der S.I. gesehen werden können, werden nach Bürger in erster Linie der Surrealismus und DADA bezeichnet, wobei auch die russische Avantgarde der 1920er Jahre unter diesen Begriff fällt. So definiert er:

„Die Gemeinsamkeit dieser Bewegungen besteht bei allen, zum Teil erheblichen Unterschieden darin, dass sie nicht einzelne künstlerische Verfahrensweisen der vorangegangenen Kunst ablehnt, sondern diese in ihrer Gesamtheit, so einen radikalen Traditionsbruch vollziehend, und dass in ihren extremsten

¹⁷⁹ HEPP, Rolf-Dieter: Bourdieu, Sozioanalyse, Soziosemiotik. Wien: ÖGS/ISSS – Institut für Sozio-Semiotische Studien, 2000. S. 63

¹⁸⁰ BOURDIEU, Pierre: Kulturelle Reproduktion und soziale Reproduktion. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. S. 96

¹⁸¹ Vgl. SCHMIDT, Bernd B.: Die Macht der Bilder. Bildkommunikation – menschliche Fundamentalkommunikation. Aachen: Shaker Verlag, 2002. S.68 ff

¹⁸² Zur Begriffsherkunft und –erklärung vgl. EDER, Robert: Das Fortschreiten der Avantgarde. Ein Abriss von der Geschichte der Vernunftskrise anhand der Fortschrittskonzeptionen des Futurismus und der Situationistischen Internationale. Wien: Dipl.-Arb., 2004.

Ausprägungen sie sich vor allem gegen die Institution Kunst wenden, sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft herausgebildet hat.“¹⁸³

Nach Peter Sollers handelt es sich dabei um isomorphe Theorien, d.h. es findet ein Generationswechsel in der Geschichtsschreibung durch den Bruch in der Kunst und in Folge der Moderne statt, so wie die „Ausnahmefälle“ Joyce, Stravinski, De Kooning, Picasso, Eisenstein oder Duchamp beweisen.¹⁸⁴ Die Historischen Avantgarden kritisieren also nicht bloß durch formale oder inhaltliche Neuerungen, sondern greifen die Gesamtheit „Institution Kunst“ an und sie führen einen Bruch des Alten herbei.¹⁸⁵ Bürger sieht darin ein kollektives Unterfangen, das zwei Ziele gleichzeitig verfolgt: sowohl die radikale Umwandlung der Gesellschaft, als auch die radikale Umwandlung deren symbolischer Repräsentationen.¹⁸⁶ Diese könnten aus einer utopischen Sichtweise das Instrument darstellen, denn das Projekt verfolgt das Ziel, die Kunst und die wirkliche Welt zu revolutionieren, wenn möglich beides zur selben Zeit.¹⁸⁷

Die Identifizierung von Kunst und Leben, von ästhetischer Strategie und Lebensform ist eine der radikalsten Utopien der Avantgarde. Die radikalen avantgardistischen Strömungen¹⁸⁸ hatten alle die große Revolutionszeit erlebt und dabei mitgewirkt. So beschreibt Bürger den „avantgardistischen Protest“, den Wunsch nach Revolutionierung des Alltags durch die Kunst:

„Die Avantgardisten intendieren nun keinesfalls, die Kunst in *diese* Lebenspraxis [die des bürgerlichen Alltags Anm.] zu integrieren; im Gegenteil, sie teilen die Ablehnung der zweckrational geordneten Welt, die die Ästhetizisten formuliert haben. Was sie von jenen unterscheidet, ist der Versuch, von der Kunst aus eine neue Lebenspraxis zu organisieren.“¹⁸⁹

¹⁸³ BÜRGER, 1974. S. 44

¹⁸⁴ Vgl. SOLLERS, Philippe: *Théorie des exceptions*. Paris: Folio Essais, 1986.

¹⁸⁵ Die Relevanz dieses Angriffs ergibt sich aus der Rolle, die der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft zukommt. Vgl. Zusammenhang von geschichtlicher Bedingtheit und die Bedeutung der Kunst: STENITZER, Nikolaus: *Lausens Happening. Über notwendige Spannungen zwischen situationistischer Theorie und performativer Praxis*. Wien: Dipl.-Arbeit, 2006. S. 74

¹⁸⁶ Zur Philosophie der symbolischen Formen sind die Werke Ernst Cassirers zum empfehlen

¹⁸⁷ Bezugnehmend auf Bürger ist anmerken, dass die inhärente politische Radikalität der Avantgarde-Bewegungen nicht ihre Fortschrittlichkeit voraussetzen. Die Geschichte hat genug Beispiele hingehend der politisch konservativen, sprich reaktionären Radikalität geliefert. Vgl. dazu den Artikel von Philippe Muray: *L'avantgarde rend mais ne se meurt pas*. In: *Art press*, n° 40, septembre 1980. S. 22-24

¹⁸⁸ vom italienischen Futurismus und dem russischen Kubofuturismus, bzw. Konstruktivismus bis zu den verschiedenen international agierenden dadaistischen Bewegungen

¹⁸⁹ BÜRGER, 1974. S. 67

Er konstatiert nach Marcuse den „affirmativen Charakter der Kultur“. Gerade in der Äußerung von Kritik liegt das Affirmative der Kultur, denn die künstlerische Wirklichkeit ist die von dem Künstler geschaffene Kommunikation. Sie operiert mit materiellen und immateriellen Möglichkeiten und vermittelt „die Botschaft einer totalen „Umstrukturierung“ der Welt durch die künstlerische Aktivität.“¹⁹⁰ Zeitgleich bleibt das kritische Moment des Kunstwerks erhalten. In diesem Sinne birgt Debord den Stil dieser Avantgarden in sich, gar über die Auflösung der S.I. hinaus. Denn bis 1964 als eine künstlerische Avantgarde definiert, wird die S.I. erst danach „politisch“ und gibt dadurch auch ihre Institutionskritik auf. Im Gegensatz dazu kehrt Debord in den 1970er Jahren mit seinen Filmen als einziger zur Kunstproduktion zurück, was als logische Konsequenz auch den Angriff auf die Kunst innehat.

1.2.1 Die Väter Dada und Surrealismus

Michèle Bernstein erläuterte im Gespräch mit Marcus Greil die bekannten Worte: „Jeder ist ein Kind vieler Väter. Es gibt den Vater, den wir hassten, den Surrealismus und es gab den Vater, den wir liebten, DADA.“¹⁹¹ Der Einfluss der beiden Avantgarde-Bewegungen auf die S.I. ist unbestritten, so ist in folgender Gegenüberstellung die Fortführung der inhaltlichen und formalen Arbeitsweise deutlich erkennbar.¹⁹²

Pour faire un poème dadaïste.

Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article de la longueur que vous voulez compter donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera.

Tristan Tzara, *Sept manifestes dada* (1924)

Tout est bon pour obtenir de certaines associations la soudaineté désirable. ... Il est même permis d'intituler poème ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible (observons, si vous voulez, la syntaxe) de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux.

André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924)

DETOURNMENT. S'emploie par abréviation de la formule: détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu.

Définitions, I.S. n° 1, juin 1958

¹⁹⁰ SCHRAGE, 1998. S. 7

¹⁹¹ u.a. zu finden unter www.trend.infopartisan.net/trd0499/t080499.html (02.05.2010)

¹⁹² Zitiert nach: DONNÉ, Boris: *Pour Mémoires. Un essai d'élucidation des mémoires de Guy Debord.* Paris: Ed. Allia, 2004. S. 13

In ihren Manifesten positionierte sich die Dada-Bewegung als gesellschaftliche Anti-Kraft:

„Wenn dann im Verlauf der Monate Dada auch die positive gesellschaftliche Funktion bekam, das Publikum aufzuwecken und ihm seine eigene Banalität zum Bewusstsein zu bringen, so war das als sozial-kultureller Zweck eigentlich schon ein Niedergangszeichen, denn das reine Dada heißt Rebellion, ANTI-ALLES!“¹⁹³

Die ästhetische Form der Negation übte großen Einfluss auf die situationistische Bewegung aus, deren Bedeutung Debord im Gründungstext 1957 wie folgt beschreibt:

„Son rôle historique est d’avoir porté un coup mortel à la conception traditionnelle de la culture. La dissolution presque immédiate du dadaïsme était nécessitée par sa définition entièrement négative. Mais il est certain que l’esprit dadaïste a déterminé une part de tous les mouvements qui lui ont succédé ; et qu’un aspect de négation, historiquement dadaïste, devra se retrouver dans toute position constructive ultérieure [...]“¹⁹⁴

Inhaltliche Ähnlichkeiten finden sich auch bei den Surrealisten. Diese führten 1923 die „Recherches expérimentales sur certaines possibilités d’embellissements irrationnels d’une ville“ durch, das stark an die lettristischen Anfänge erinnert, zum Beispiel 1956 das „Projet d’embellissements rationnels de la ville de Paris“. Der Zusammenfall der Auflösung von künstlerischen und sozialen Formen führte bei beiden Bewegungen zu ihrer kritischen Funktion, auch wenn es nicht das Ziel war, auf alte Formen zurückzugreifen. So antwortete Andre Breton 1948 auf die Frage, ob die Surrealisten mit ihrem Wunsch nach Störung des bourgeois Friedens gar so weit gegangen wären, die Atombombe gut zu heißen, mit folgenden Worten:

„Dans la Lampe dans l’horloge [...] vous verrez que c’est sans embarras que je m’explique sur cette variation capitale: l’aspiration lyrique à la fin du monde et sa rétractation, celle-ci en rapport avec des nouvelles données.“¹⁹⁵

Der Surrealismus, dessen Protagonisten zum Teil an der Dada-Bewegung teilgenommen hatten, stellte der oben erläuterten Negation eine Positivität gegenüber. Der Reichtum des Unbewussten, oftmals in der Auseinandersetzung mit der Thematik der *Träume*

¹⁹³ Dadaistisches Manifest. In: RICHTER, Hans: Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln: Dumont, 1963. S. 115

¹⁹⁴ DEBORD, 1957. In: Œuvres, 2006. S. 312

¹⁹⁵ BRETON, 1969. Zitiert nach JAPPE, 2004. S. 85. Vgl. auch dazu: LUKÁCS, György: Geschichte und Klassenbewußtsein (1923). Berlin und Neuwied: Luchterhand, 1967.

dargestellt¹⁹⁶, sollte den Anstoß für die Erweiterung und Veränderung des Lebens geben.¹⁹⁷ Sie führten somit ein gänzlich neues Verständnis der revolutionären Praxis ein, die jedoch zum Scheitern verurteilt war, wie an folgender Definition erkennbar ist:

„Die surrealistische Revolution will zunächst gar nicht unter allen Umständen die dinglichen, sichtbaren Verhältnisse ändern, sie will vielmehr das Denken aller Einzelmenschen in Bewegung bringen. Ihrer Idee nach zielt jede surrealistische Revolution auf das innerste Wesen des Menschen und auf das Reich des Denkens ab [...] Sie will vor allem einen Mystizismus ganz neuer Art schaffen [...]“¹⁹⁸

Die internationale Kunstsituation nach 1945 hatte nicht mehr die politische Unterstützung durch die realen Revolutionen, da sich die westliche Gesellschaft in den verschiedenen Formen des Neokapitalismus konsolidierte. In Bürgers Buch sind dazu entscheidende Schlussfolgerungen enthalten, zum einen die Feststellung, es sei den Historischen Avantgarden um eine Integration der Kunst in das Leben gegangen als auch die Signifikanz der dahingehenden Versuche einer Veränderung der Gesellschaft.¹⁹⁹

Die Schwierigkeiten, die sich im Anschluss an die Avantgarden für die moderne Kunst ergaben, integrierte Debord in sein Denken, indem er sich sowohl der Totalität der Gesellschaft, als auch der Gefahr der *Vereinnahmung* subversiver Praxen bewusst war. „Debord reproche aux dadaïstes d’avoir voulu supprimer l’art sans le réaliser, et aux surréalistes d’avoir cru pouvoir réaliser l’art sans le supprimer.“²⁰⁰ So sahen die Situationisten das Scheitern von Dada und Surrealismus nicht als Endpunkt, sondern als Grund zur Rückkehr zu autonomer Kunst an. Die Stagnation und der Mangel an Perspektiven der modernen Kunst standen in Verbindung mit dem Mangel an Perspektiven in der aufkeimenden Konsumgesellschaft, so fasst Jappe zusammen:

„Les situationnistes furent les successeurs de cette autocritique des avant-gardes. Ce que Debord reproche aux surréalistes, c’est précisément leur irrationalisme, désormais utile à la société en place, et il insiste sur la nécessité de ‘rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner.’“²⁰¹

¹⁹⁶ Im Tate Modern Museum in London gab es im Winter 2009/10 eine dem Surrealismus gewidmete Sonderausstellung mit dem Titel *Poetry and Dream*

¹⁹⁷ Arthur Rimbauds Satz "Il faut changer la vie" haben die Surrealisten für sich eingenommen

¹⁹⁸ Raymond Queneau. Zitiert nach: NADEAU, Maurice: Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965. S. 81

¹⁹⁹ Vgl. dazu STENITZER, 2006. S. 79 - 83

²⁰⁰ COPPOLA, 2006. S. 20

²⁰¹ JAPPE, 2004. S. 86

2. Guy Debords theoretisches Schaffen

Die Auseinandersetzung mit der Theorie ist schwierig im Hinblick auf die ambivalente Haltung der S.I., allerdings essentiell für das Verstehen dieser komplexen Gruppierung. Es gibt kein Theoriegerüst, welches man wie einen Leitfaden berücksichtigen kann, vielmehr mehrere Ansatzpunkte und unterschiedliche Einflüsse, um sie zu beschreiben. Das folgende Kapitel setzt sich mit den situationistischen Theorien und Definitionen auseinander, um in weiterer Folge deren Praktiken aufzuzeigen. Das Autorenkollektiv Biene Baumeister/Zwi Negator fasst folgendermaßen zusammen:

„Die situationistische ‘Praxis der Theorie’ bestand nicht darin, in positivistischer Weise eine Revolutionstheorie zu schreiben, diese der Welt zu präsentieren und die Menschen damit missionarisch zu überzeugen. Es galt umgekehrt, das unbewusste, verdrängte, verloren geglaubte revolutionäre Begehren mit seinen subversiven Praxen innerhalb der spektakulären Warengesellschaft aufzuspüren, es illusionslos zu dechiffrieren und in einer kohärenten Sprache auszudrücken.“²⁰²

2.1 *La Société du spectacle*

Debords Buch brachte die Essenz der situationistischen Kapitalismuskritik auf den Punkt. Debord entwickelte die Marx'sche Theorie²⁰³ weiter und nannte die Phänomene der modernen Warengesellschaft *Spektakel*. Der etymologische Ursprung liegt im lateinischen *spectaculum*, was „Schauspiel“ oder „Anblick“ bedeutet. Es leitet sich vom Verb *spectare* ab, auf Deutsch „sehen“.²⁰⁴ Das Spektakel impliziert somit das Betrachten, und so finden sich immer wieder bei Debords Thesen „Referenzen auf Zuschauer, Betrachter eines Objektes oder Bildes.“²⁰⁵ Er bezeichnet das Spektakel als „l’auto-portrait du pouvoir à l’époque de sa gestion totalitaire des conditions d’existence“²⁰⁶ und stellt seine „unversöhnliche Rede gegen die herrschenden Verhältnisse wie ein Waffensystem auf, das keinen zentralen Schauplatz eröffnet, auf dem ihr direkt begegnet werden könnte.“²⁰⁷ Ohrt beschreibt Debords umfassende Kritik mit folgenden Worten:

²⁰² BAUMEISTER/NEGATOR, 2005. S. 9

²⁰³ Vgl. Theorie des Warenfetischismus von Karl Marx

²⁰⁴ Vgl. WIEGEMINK, 2005. S. 83 ff

²⁰⁵ Ebda. 83

²⁰⁶ DEBORD, Guy: *La société du spectacle*, 1967. In: *Œuvres*, 2006. S. 771

²⁰⁷ OHRT, Roberto: Der Herr des revolutionären Subjekts. Einige Passagen im Leben von Guy Debord. In: SCHRAGE, 1998. S. 32

„Wunsch und Leidenschaft spielen den enttäuschten Liebhaber für Projektionen, die am Fließband der Produktionsverhältnisse zusammengebaut wurden, billig wie die Wirklichkeit, die den Sinn des Lebens heute aus seiner intelligenten Zahnpastatube drückt und morgen aus der Kritik dieser Lüge; die Ware herrscht als Bild und verstrickt ihre Darsteller in Zwangsvorstellungen ... Schauspiel, Bild und Verblendung – nichts ist hier so intensiv wie Beobachtung, und nichts wird so radikal verworfen wie der Blick.“²⁰⁸

In dieser visuellen Welt ist die Bedeutung des Bildes zentral, denn das Bild dient dem Spektakel, um das durch die Wirtschaft beherrschte „gesellschaftliche Verhältnis zwischen Personen zu vermitteln.“²⁰⁹ Debords vierte These lautet: „Le spectacle n’est pas un ensemble d’images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images“.²¹⁰ Das System bestimmt, kontrolliert und steuert sämtliche Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens und entfremdet den Arbeiter, bzw. in weiterer Folge die Individuen des eigenen Lebens. Das Spektakel ist die Weiterentwicklung des kapitalistischen Systems, in dem man machtlos als Marionette agiert. Schon in dem ersten Kapitel *La séparation achevée* formiert sich der Grundgedanke heraus:

„Toute la vie de sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation.“²¹¹

Das zentrale Merkmal des Spektakels sei laut Debord, dass es den Mythos verbreitet, die einzige Gesellschaftsform zu sein, der Warenkonsum die einzig mögliche Option, ein erfülltes Leben zu führen. „Le spectacle se présente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme *instrument d’unification*.“²¹² Genau diese Gesellschaft wollte die S.I. abschaffen und meinte dazu, dass alles, was zur Errichtung einer neuen Gesellschaft notwendig ist, schon in der Gesellschaft des Spektakulären vorzufinden wäre:

„Le spectacle ne peut être compris comme l’abus d’un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images. Il est bien plutôt une Weltanschauung devenue effective, matériellement traduite. C’est une vision du monde qui s’est objectivée.“²¹³

²⁰⁸ Ebda. S. 32

²⁰⁹ DEBORD, 1996. These 4, 14. Zitiert nach: WIEGEMINK, 2005. S. 84

²¹⁰ DEBORD, 1967. In: Œuvres, 2006. S. 767

²¹¹ Ebda. S. 766

²¹² Ebda. S. 766

²¹³ Ebda. S. 767

Es bedürfe bloß einer Umkehrung der Perspektive, denn „dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux.“²¹⁴ Ein Mittel der Umkehrung sei unter anderem die Konstruktion von Situationen, deren praktische Anwendung sich während der Ereignisse im Mai 1968 im „größte[n] Generalstreik, der jemals die Wirtschaft eines hochindustriellen Landes zum Stillstand“²¹⁵ gebracht hat, zeigte.

2.2 Zur Konstruktion von Situationen

Von der Anfangszeit bei den Lettristen, als die Jungen ziellos durch die Gegend streiften, inspiriert, schreibt Debord bereits 1957 im *Rapport*:

„La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle: la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables des recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités, de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs ...“²¹⁶

Debord ging es mit der Konstruktion einer Situation um eine andere Lebensweise als die vorgegebene, um die Unterbindung des der Gesellschaft zugrunde liegenden Prinzips der eingangs zitierten „Nicht-Einmischung“. Das Ziel war die Gestaltung des eigenen Lebens, „la participation immédiate à une abondance passionnelle de la vie, à travers le changement de moments périssables délibérément aménagés.“²¹⁷ Durch die Schaffung von diesen „leidenschaftlichen Lebensumgebungen“, die nicht nur von den Konstrukteuren, sondern auch vom passiven Publikum erlebt werden, sollten die Menschen wieder zu „viveurs“²¹⁸ werden. Die Situation ergab sich nach dem Willen der Situationisten nicht von selbst, sie wurde „konstruiert“, und damit musste der Anschein des Rollenspiels verloren gehen, die Trennung zwischen Konstrukteur und Konstruierten musste fallen. Denn es ging nicht bloß um die Steigerung des Kunstgenusses, sondern um die effektive Veränderung des Lebens.²¹⁹ „Les situationnistes envisagent l'activité culturelle, du point de vue de la totalité, comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne [...]“²²⁰ Diese revolutionäre Aktion

²¹⁴ Ebda. S. 768

²¹⁵ DEBORD, Guy: Der Beginn einer Epoche. In: I.S. n° 12 Sept. 1969. Zitiert nach: OHRT, 1995. S. 253

²¹⁶ DEBORD, 1957. In: Œuvres, 2006. S. 325

²¹⁷ DEBORD, 1958. In: Œuvres, 2006. S. 360.

²¹⁸ DEBORD, 1957. In: Œuvres, 2006. S. 326

²¹⁹ Vgl. HECKEN, 2006. S. 23 ff

²²⁰ DEBORD, 1958. In: Œuvres, 2006. S. 360.

bestand nicht darin, „das Leben wiederzugeben oder zu erklären, sondern es zu erweitern“. Es sollte mit Hilfe von konsequent ideologischen Aktionen „gegen den Einfluß [sic!] der Propagandamethoden des hochentwickelten Kapitalismus“²²¹ erreicht werden.

Ausschlaggebendes Merkmal war die „Kurzfristigkeit“ der Situation: „La réussite de ces moments ne peut être que leur effet passager.“²²² Kaufmann verwendet hier den Begriff der „Vergänglichkeit“, auch im Hinblick auf die frühen Jahre Debords, die seine Theorien beeinflussen sollten: „Les enfants perdus sont oubliés. S’est pourquoi rien ne leur paraît plus souhaitable que la révolution, principe d’abolition du passé, table rase.“²²³ Und so ist in der ersten Ausgabe des Blattes *I.S.* im Jahre 1958 nachzulesen: „Ceux qui veulent dépasser l’ancien ordre établi ne peuvent s’attacher au désordre du présent“.²²⁴ Es ging darum, das revolutionäre Potenzial zu wecken, indem man durch konkrete Praktiken den Lebensraum zu erforschen, bzw. zu beeinflussen versucht.

Für die S.I. waren urbane Räume prädestinierte Orte für Revolutionen, da sich in ihnen viele Menschen auf engem Raum befanden, die durch die Techniken des Spektakels zwar von einander entfremdet wurden, doch durch das Aufeinandertreffen auch neue Möglichkeiten erfuhren. Die Lettristen, und später die Situationisten gingen davon aus, die Architektur sei „das einfachste Mittel [...] die Wirklichkeit zu *modulieren*, träumen zu lassen.“²²⁵ „Sie [die Stadt] schafft eine, die urbane Situation, in der unterschiedliche Dinge zueinanderfinden und nicht länger getrennt existieren [...]“²²⁶ Das Verständnis der S.I. von Raum basiert „auf einer Vorstellung, die den Raum zwar als Aktionsfeld von Handlung (also Handlung *im* Raum) betrachtet, aber gleichzeitig auch eine Neukonstitutionierung von Raum *durch* Handlung vorsieht.“²²⁷ So äußerte Debord bereits 1954 im *Potlatch* n° 14 die Notwendigkeit, „des jeux nouveaux“ zu erfinden:

„Les grandes villes sont favorables à la distraction que nous appelons *dérive*. La *dérive* est une technique du déplacement sans but. Elle se fonde sur l’influence du décor [...] L’architecture doit devenir passionnante. Le nouvel urbanisme est inséparable de bouleversements économiques et sociaux heureusement inévitable. [...] La mise en valeur des loisirs n’est donc pas une plaisanterie.“²²⁸

²²¹ DEBORD, 1957. Zitiert nach: HECKEN, 2006. S. 13 ff

²²² DEBORD, 1958. In: Œuvres, 2006. S. 360.

²²³ KAUFMANN, 2001. S. 95

²²⁴ DEBORD, Guy-Ernest: Thèses sur la révolution culturelle. In: *I.S.* n°1, juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 361

²²⁵ IVAIN, Gilles: Formular für einen neuen Urbanismus. In: *I.S.* n° 1, 1958. In: OHRT, 1995. S. 54

²²⁶ LEFÈBRE, Henri: Die Revolution der Städte. 1970. Zitiert nach: WIEGMINK, 2005. S. 39

²²⁷ Ebda. S. 39

²²⁸ Résumé 1954. In: *Potlatch* n° 14, 30 novembre 1954. In: Œuvres, 2006. S. 171

Die Hinwendung zum Genuss des Lebens indem man der Freizeit mehr Bedeutung zuspricht, war eines der Hauptziele in den antikapitalistischen Forderungen Debords. Für dessen Erreichung stellte er - wie folgend dargestellt wird - mehrere Methoden bereit.

2.2.1 Psychogéographie & *dérive*

In der ersten Ausgabe der Zeitschrift der S.I. ist unter dem Titel *Définitions* über die Psychogéographie nachzulesen: „Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.“²²⁹ Beim Verfassen von psychogeografischen Karten ging es darum, Stadtviertel nach individuellen Erlebnissen und Stimmungen zu erstellen. In diesem Sinne ist in derselben Ausgabe auch Ivan Chtcheglov Text *Formulaire pour un urbanisme nouveau* abgedruckt, den er allerdings bereits 1953 geschrieben hatte:

„Cette vision nouvelle du temps et de l'espace [...] n'est pas au point et ne le sera jamais entièrement avant d'expérimenter les comportements dans les villes réservées à cet effet où seraient réunis systématiquement [...] des bâtiments chargés d'un grand pouvoir évocateur et influentiel, des édifices symboliques figurant les désirs, les forces, les événements passés, présents et à venir [...] Les quartiers de cette ville pourraient correspondre aux divers sentiments catalogués que l'on rencontre *par hasard* dans la vie courante. Quartier Bizarre – Quartier Heureux [...] Quartier Noble et Tragique [...]“²³⁰

Dass die situationistische Theorie einen sehr engen Zusammenhang zwischen dem Stadtbild und der emotionalen Verfassung sieht, erkennt man auch bei dem von Debord entwickelten *Guide psychogéographique de Paris*, dessen zweiter Titel den Hinweis gibt: *Discours sur les passions de l'amour*. Im Jahre 1956 mit Jorns Hilfe erstellt, zeigt der Stadtplan

„[...] une ville disjointe, redispösée en fonction de critères [...] affectifs, psychologiques. Ville dans laquelle auraient été injectés le vide ou les intervalles propres au désir, ville rendue à la mobilité, à la subjectivité, à la singularité d'une expérience par son démembrement.“²³¹

²²⁹ Définitions. In: I.S. n° 1 juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 358

²³⁰ IVAIN, Gilles: Formulaire pour un urbanisme nouveau. In: I.S. n° 1 Juni 1958. Zitiert nach: KAUFMANN, 2001. S. 191

²³¹ KAUFMANN, 2006. S. 160

Ein wesentliches Instrument der psychogeographischen Erforschung einer Stadt war das *dérive*, die *Theorie des Umherschweifens*. Den kunsthistorischen Ursprung stellen hierbei die durch den Zufall determinierten Wanderungen der Surrealisten dar, wobei diese auf freien Feldern stattfanden, im Unterschied zur Erforschung städtischer Geographie der S.I.²³² „Sich in einer Stadt nicht zurechtzufinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung.“²³³ Dieses Zitat von Walter Benjamin fasst die Theorie des *dérive* sehr gut zusammen. Das Ziel war es, sich systematisch im Stadtraum zu verirren, also eine „technique du passage hâtif à travers des ambiances variées“²³⁴ zu entwickeln.



Abb. 4: *Guide psychogéographique de Paris. Discours sur les passions de l'amour*

(pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiances)

Collage von Guy-Ernest Debord, gedruckt im Mai 1957 in Kopenhagen (60 cm x 73,5 cm), nach einer Zeichnung von Georges Peltier (erschienen 1951 im Verlag Blondel La Rougery).

Die zufälligen Begegnungen beruhen auf den Möglichkeiten des Stadtraumes, so erläuterte Debord im *Potlatch* n° 20 folgendermaßen:

„Un bar, par exemple, qui s'appelle *Au bout du monde*, à la limite d'une des plus fortes unités d'ambiance de Paris (le quartier des rues Mouffetard-Tournefort-

²³² Diese Streifzüge wurden unter anderem in *Le paysan des Paris* von Aragon geschildert

²³³ BENJAMIN, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. Zitiert nach: STENITZER, 2006. S. 47

²³⁴ DEBORD, 1958. In: *Œuvres*, 2006. S. 358

Lhomond) n'y est pas par hasard. Les événements n'appartiennent au hasard que tant que l'on ne connaît pas les lois générales de leur catégorie. Il faut travailler à la prise de conscience la plus étendue des éléments qui déterminent une situation, en dehors des impératifs utilitaires dont le pouvoir diminuera toujours.²³⁵

Während eines *dérive* verzichtet man auf die üblichen Motive der Fortbewegung oder der Bewegung von einem Punkt zum anderen. Es ist kein zufälliges Herumwandern, nicht passiv, sondern ein Werkzeug, wobei die Wirkung der Umgebung auf die Stimmungslage der einzelnen Teilnehmer möglichst objektiv analysiert werden soll. Debords konkretere Einleitung zur konzeptuellen Erforschung der Stadt lautete:

„Une ou plusieurs personnes se livrant à la *dérive* renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitation du terrain et des rencontres qui y correspondent.“²³⁶

Die Konstruktion von Situationen geht einher mit dem *dérive*, da es sich um eine Umweltkonstruktion handelt, die von dem Individuum selbst gestaltet wird und nicht einem (kapitalistischen) System unterliegt. Es geht in erster Linie darum, die von Debord erwähnten kleinsten „Einheiten des Stadtraums“ herauszufiltern, um sie in weiterer Folge in ein neues Ganzes zu setzen. Das Umherschweifen war somit ein „essai primitif d'un nouveau mode de comportement“²³⁷, dessen Ergebnisse sich in der Theorie des *Unitären Urbanismus* manifestierten.

2.2.2 Unitärer Urbanismus

Eine These der S.I. besagt, dass spektakuläre urbane Architektur ein wichtiges Mittel der Trennung darstellt, durch deren Herrschaftsverhältnisse Langeweile und Freiheitsentzug entsteht. Die Utopie einer einheitlichen Stadt befindetet neue Verhaltens- und Gesellschaftsformen für möglich und hält daran fest, „à l'aide des vieilles cartes, de vues photographiques aériennes et de dérives expérimentales [...] de changer l'architecture et l'urbanisme.“²³⁸ Debords offizielle Definition lautet: „Théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec

²³⁵ DEBORD, Guy-Ernest: L'architecture et le jeu. In: Potlatch n° 20, 30 mai 1955. In: Œuvres, 2006. S. 189

²³⁶ DEBORD, Guy : Les lèvres nues N° 9, 1956. In: Œuvres, 2006. S. 251

²³⁷ DEBORD, 1957. In: Œuvres, 2006. S. 325

²³⁸ Vgl. DEBORD, 1956. In: Œuvres, 2006. S. 256

des expériences de comportement.²³⁹ Die „Idee der Stadt als Kampfplatz des modernen Menschen gegen die Entfremdung, eines Kampfes, der im Zentrum des urbanen Prozesses steht [...]“²⁴⁰, wurde im eigens dafür eingerichteten Forschungsbüro weiterentwickelt. Auch hier ist das „dynamische Wechselverhältnis“ mit der Konstruktion von Situationen anzumerken, denn so schreiben Constant und Debord in der „Amsterdamer Erklärung“:

„[sie] ist ein Mittel, sich dem unitären Urbanismus zu nähern und dieser bildet die unerlässliche Grundlage für die Entwicklung der Konstruktion von Situationen zum Ausdruck von Spiel und Ernst in einer freien Gesellschaft.“²⁴¹

Der „Basisbegierde“ der nächsten Zivilisation muss das Bedürfnis „nach einem *absoluten* Schaffen“ folgen, welches „immer aufs engste mit dem Bedürfnis verquickt [war], mit der Architektur, der Zeit und dem Raum zu *spielen*“.

„Die Erforschung der Technik für höhere spielerische Zwecke ist eine der vordringlichsten Aufgaben zur Schaffung eines unitären Urbanismus in einem von der zukünftigen Gesellschaft geforderten Ausmaß [...] Das vollkommene Fehlen spielerischer Lösungen in der Organisation des sozialen Lebens hat es bisher verhindert, daß [sic !] sich der Urbanismus auf das Niveau einer Schöpfung begeben konnte, und das langweilige und sterile Aussehen der meisten neuen Stadtteile ist der erschreckende Beweis für diesen Zustand.“²⁴²

Wie in Constants Entwürfen ausgearbeitet, sollten der Statik der Räume der kapitalistischen Gesellschaft, „bewegliche Szenarien“ entgegengesetzt werden.²⁴³ Seine Vision begriff ein sich ständig veränderndes Habitat des „Homo Ludens“, als „eine ungeheure Kette von Megastrukturen, deren jede intern je nach den Wünschen ihrer vorübergehenden Benutzer nach Belieben neu organisiert werden konnte.“²⁴⁴ Sein Modell der „bedeckten Stadt“, die auf mehreren künstlichen Schichten aufgebaut war, sollte die Menschen einander näherbringen und sie von der Entfremdung durch Arbeit und Produktivität befreien:

„Die verschiedenen Stockwerke werden unterteilt in benachbarte und miteinander verbundene, künstlich klimatisierte Räume, so daß [sic !] eine unbegrenzte Variation der Umgebungen möglich ist und das Umherschweifen sowie häufige zufällige Begegnungen für die Bewohner erleichtert werden.“²⁴⁵

²³⁹ Définitions. In: I.S. n° 1 juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 358

²⁴⁰ ANDREOTTI. In: SCHRAGE, 1998. S. 13

²⁴¹ CONSTANT, DEBORD: Die Amsterdamer Erklärung. Zitiert nach: STENITZER, 2006. S. 54

²⁴² CONSTANT: Le grand jeu. Zitiert nach: ANDREOTTI. In: SCHRAGE, 1998. S. 22

²⁴³ Vgl. IVAN, 1958. In: OHRT, 1995. S. 54

²⁴⁴ ANDREOTTI. In: SCHRAGE, 1998. S. 22

²⁴⁵ CONSTANT: Eine andere Stadt für ein anderes Leben. In: OHRT, 1995. S. 82

Spielformen wie das Umherschweifen für „die Revolution des alltäglichen Lebens“ setzen auf „die Aneignung der Konditionierung durch alle Menschen.“²⁴⁶ So wurde ein Versuch der praktischen Umsetzung gestartet um dieser Kritik die „vollständige Konstruktion eines Milieus“ zu gewähren. Der unitäre Urbanismus wird somit „als Verwirklichung der Poesie im Spiel des täglichen Lebens [...] zum glänzenden Ergebnis der Aufhebung der Kunst“.²⁴⁷

2.3 Revolution und Aufhebung der Kunst

Die S.I., samt ihrer international agierenden Künstlern, stellte sich mit dem Aufbegehren gegen die bestehende Kunst ganz in die Tradition der Historischen Avantgarde. Bereits bei der Gründungskonferenz der S.I. ist das Ziel vermerkt: „Erwerb von Kritik der Kunst und bestimmter künstlerischer Beiträge. Der nächste Schritt besteht in der Aufhebung der Kunst“.²⁴⁸ Die revolutionären Ansätze entsprachen dem damaligen Zeitgeist, dem Wunsch nach Brüchen, vergleichbar mit den Surrealisten oder der *Nouvelle Vague* in der Filmkunst. Die Forderung einer Kunst, von der Wirkung ausgeht, war keineswegs neu, jedoch stark durch eine anti-künstlerische Attitüde angetrieben. Der Kunst wurde die Berechtigung abgesprochen, eine „activité supérieure“ zu sein, „ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honorablement s’adonner“²⁴⁹ angesehen zu werden. Der Künstler als Genie sei längst überholt. Weiters seien sämtliche Produkte von Kunst und Kultur in ihrer Bedeutung durch das Spektakel bestimmt, somit institutionalisierten Kräften ausgeliefert und der Missbrauch wird im Sinne des Spektakels vollzogen. „La culture devenue intégralement marchandise doit aussi devenir la marchandise vedette de la société spectaculaire“²⁵⁰ so Debord in einer seiner Thesen. Die Theorie der *décompensation* definiert Debord 1958:

„Processus par lequel les formes culturelles traditionnelles se sont détruites elles-mêmes, sous l’effet de l’apparition des moyens supérieurs de domination de la nature, permettant et exigeant des constructions culturelles supérieures [...]“²⁵¹

²⁴⁶ KOTANYI, Attila/VANEIGEM, Raoul: Elementarprogramm des Büros für einen unitären Urbanismus. In: I.S. n° 6, August 1961. In: OHRT, 1995. S. 98

²⁴⁷ STENITZER, 2006. S. 54

²⁴⁸ Zitiert nach: MENSION, 2002. S. 54

²⁴⁹ DEBORD, 1956. In: Œuvres, 2006. S. 221

²⁵⁰ DEBORD, 1966. In: Œuvres, 2006. S. 848

²⁵¹ Définitions. In: I.S. n° 1, juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 359

Der Wunsch einer gesamtgesellschaftlichen Kritik, einer „höheren Konstruktion der Umwelt“, musste mit der Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Leben beginnen, mit dem Ziel der „Befreiung der menschlichen Werte durch die Transformation der menschlichen Eigenschaften in wirkliche Werte.“²⁵²

„Natürlich zieht das Absterben der Kunstformen, wenn es durch die Unmöglichkeit ihrer schöpferischen Erneuerung zutage kommt, nicht unmittelbar ihr tatsächliches praktisches Verschwinden nach sich. Sie können sich in unterschiedlichen Spielarten wiederholen [...] Wir müssen weitergehen. [...] Wir arbeiten nicht für das Spektakel des Endes einer Welt, sondern für das Ende der Welt des Spektakels.“²⁵³

Der Vorwurf der S.I. galt auch den modernen Kunstströmungen, die sich laut ihr bloß den Regeln des Systems anboten:

„Whether it was Pop art or Jean-Luc Godard, at the outset the Situationists denounced the willingness of the artists involved to go along with the market, to sell themselves, and they also did not allow the ironic excuse à la Warhol to stand. They were the first ones to notice that the system had become resistant to irony [...]“²⁵⁴

Ähnlich wie die Theoretiker der Frankfurter Schule, allen voran Adorno, wendet Debord in seiner Analyse der modernen Kunst das Konzept des Widerspruchs der möglichen Verwendung an. Beide erkennen in der modernen Kunst, vor allem in ihrer formalen Entwicklung, einen Gegenpol zur Entfremdung an. So stellt Jappe fest, dass beide „appliquent à l’analyse de l’art moderne le concept de contradiction entre les usages possibles des forces productives et la logique de l’autovalorisation du capital.“²⁵⁵ Trotz dieser logischen Wechselwirkung, die bei beiden Theoretikern zu finden ist, verkörpern sie „deux conceptions diamétralement opposées à propos de la ‘fin de l’art’.“²⁵⁶ Adorno verteidigt die Kunst gegen die, die sie aufheben wollen, während Debord verkündet, der Moment sei gekommen, die Versprechungen dieser in den Alltag zu integrieren. Bei Debord kann somit die Verneinung der Kunst durch ihre Aufhebung und deren Integration in Realitäten als eine Fortführung der Kritik an der modernen Kunst gesehen werden, die Adornos These des „Fortdauerns der

²⁵² JORN, Asger: Das Ende der Ökonomie und die Verwirklichung der Kunst. In: I.S. n° 4 Juni 1960. In: OHRT, 1995. S. 83

²⁵³ Der Sinn im Absterben der Kunst. In: I.S. n° 3 Dez. 1959. In: OHRT, 1995. S. 72

²⁵⁴ STAHLHUT, Heinz/STEINER, Juri/ZWEIFEL, Stefan (Hrsg.): In Girum Imus Nocte et consumimur Igne – The Situationist International (1957 – 1972). Texts by Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Hans Magnus Enzensberger, etc. Published for Museum Tinguely, in collaboration with Centraal Museum, 2007. S. 7

²⁵⁵ JAPPE, 2004. S. 48

²⁵⁶ Ebda. S. 48

Moderne“ stützt, nämlich durch „dépasser l’art *par* et *dans* le politique.“²⁵⁷ Als eine mögliche „Spielart“, so wie oben erwähnt, stellten Debord und Wolman die Theorie des *détournement* vor.

2.3.1 *Détournement*²⁵⁸

An die Arbeitsweise der Dadaisten und Surrealisten angelehnt, sollte durch die Methode des *Détournement* dem Kunstprodukt seine ursprüngliche Bedeutung *entwendet* werden. Somit handelt es sich nicht um die Erschaffung von neuen Kunstgütern, sondern um die Transformation bereits bestehender - im Sinne einer situationistischen Anwendung - um zu einer neuen, subversiven Bedeutung gelangen. Produkte der Alltagskultur, wie zum Beispiel Comiczeichnungen oder Werbeplakate, aber auch kanonisierte Kunsterzeugnisse werden dabei aus ihrem ursprünglichem Zusammenhang gerissen, verändert und in einen neuen künstlerischen Kontext gestellt. Im Vergleich zu den Vorgängern allerdings konnte für Debord jedes Element zum Gegenstand neuer Annäherungen werden, d.h. in „every area of social and discursive life.“²⁵⁹ Somit diente das Verfahren der Zweckentfremdung zur Bekämpfung der Herrschaftsverhältnisse des Warenkonsums: “Set free by their *détournement*, commodified meanings reveal a totality of possible social and discursive relations which exceeds the spectacle’s constraints.”²⁶⁰ So erläuterte JORN 1959 im Katalog zu seiner Ausstellung *Modifications*: „Le *détournement* est un jeu dû à la capacité de *dévalorisation*. Celui qui est capable de dévaloriser, peut seul créer de nouvelles valeurs.“²⁶¹

„Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le *détournement* à l’intérieure des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères.“²⁶²

Debord verfolgte mit dieser Methode ein revolutionäres Ziel, so wie er in der theoretischen Abhandlung *Le Mode d’emploi du détournement* beschreibt:

„Non seulement le *détournement* conduit à la découverte de nouveaux aspects du talent, mais encore, se heurtant de front à toutes les conventions mondaines et

²⁵⁷ Ebda. S. 48

²⁵⁸ Das französische Verb *détourner* bedeutet: umleiten, ablenken, abwenden, jmd. auf Abwege führen

²⁵⁹ Vgl. PLANT, Sadie: *The most radical gesture. The Situationist International in a postmodern age*. London: Routledge, 1995. S. 87

²⁶⁰ Ebda. S. 87

²⁶¹ JORN, Asger: *Expositions Modifications* à la Galerie Rive Gauche, Paris 6^e, 1959. Zitiert nach: DONNÉ, Boris: *Pour Mémoires. Un essai d’élucidation des mémoires de Guy Debord*. Ed. Allia, 2004. S. 18

²⁶² Définitions. In: I.S. n° 1, juin 1958. In: *Œuvres*, 2006. S. 359

juridiques, il ne peut manquer d'apparaître un puissant instrument culturel au service d'une lutte de classe bien comprise [...] Voici un réel moyen d'enseignement artistique prolétarien, la première ébauche d'un communisme littéraire.²⁶³

Durch das *détournement* sollte vor allem die Eitelkeit und Verwirrung in der bestehenden modernen Gesellschaft denunziert, die instrumentalisierten Botschaften in der Werbung aufgedeckt und der Warenwirtschaft ein Spiegel vorgehalten werden.

Abb. 5: „Que l'omelette se retourne, que les pauvres mangent du pain et les riches de la merde!“

Eine von über 10 politisch-erotischen Fotomontagen der S.I., die im Sommer 1964 in Spanien ausgeteilt wurden.



Abb. 6: *Vient de paraître: Le prolétariat comme sujet et comme représentation*

Auszug aus der Ankündigung zur Veröffentlichung des Buches *La Société du spectacle* von G. Debord. Zweckentfremdeter Comic-Strip *Terry and the Pirates* von George Wonder.



Dieses Prinzip der Subversion ist an die Arbeitsweise des *Ready-made*, bzw. *Objet Trouvé*. Viele weitere praktische Anwendungen des *détournement* finden sich in Debords Filmen, unter anderem, indem er Aussagen bekannter Schriftsteller zitiert und diese in Widerspruch zu den gezeigten Aufnahmen stellt.²⁶⁴

²⁶³ DEBORD, 1956. In: Œuvres, 2006. S. 225

²⁶⁴ Vgl. Kap. III.3. Guy Debords filmisches Schaffen

2.3.2 *Récupération*

Die *Vereinnahmung* ist der Albtraum jeder Kunst-Bewegung, doch wie bereits erläutert birgt das Erstellen von Kunstprodukten die Gefahr, zitiert und zweckentfremdet zu werden. So erklärt Siepen die Problematik hinter dem linkspolitisch geprägten Begriff wie folgt:

„Wenn man von Aneignung spricht, oder sich etwas konkret aneignet, dann muss es bereits etwas geben, das sich aneignen lässt, und es stellt sich sofort die Frage, ob dieses Anzueignende nicht selber schon Produkt von Aneignungsvorgängen ist. Eine Aneignung wäre dann immer auch eine Rückaneignung, die nicht zwangsläufig von denselben Akteuren ausgeführt wird, sondern vielmehr eine Qualität dessen ausdrückt, was man Produktion nennt.“²⁶⁵

In diesem Sinne gäbe es nach Marx'schem Verständnis auch keine Produktion, die nicht eine Aneignung beinhaltet. Dieser Vorgang bedeutet nicht vordergründig einen Besitzerwechsel, „denn Besitz ist ja dann selber nur eine bestimmte Form von dauerhafter, naturalisierter Aneignung“, so Siepen weiter. „[...] il faut convenir qu'il es difficile de ne pas être récupéré lorsqu'on écrit admirablement. Si la bourgeoisie - c'est-à-dire notre ennemi à tous - a fini par adopter Debord, c'est la faute à celui-ci [...]“²⁶⁶ Schließlich, so Kaufmann, setzt die Vereinnahmung voraus, wahrgenommen zu werden, „c'est-à-dire tout simplement lu“.²⁶⁷ Debords Bestreben, seiner Vereinnahmung entgegenzuwirken, unter anderem indem er den wissenschaftlichen Diskurs ablehnte oder seine Filme zurückzog²⁶⁸, verdeutlicht das Paradox seiner Person. Diese Schwierigkeit Debords der „Subversion bei Negation“ erläutert Rokko Schamoni folgendermaßen:

„Vereinnahmung abzuwehren bedeutete nun, zumindest binnenmoralisch, die finanzielle Basis durch Kunstverkäufe der Maler nach außen gering zu halten. Mögliche Gemeinschaftsausstellungen der S. I. werden (zumeist von Debord) boykottiert, die Unterwanderung frischer Avantgarden aber goutiert.“²⁶⁹

Debord tat dieser Unterwanderung keinen Abbruch. Er nahm keine Fernsehauftritte wahr, bereicherte sich nicht an seiner Arbeit und gab keine Interviews, „to the very last warded of

²⁶⁵ SIEPEN, Nicolas: Ekstasen der Aneignung. In: *Bildpunkt*. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. 12.06.2007. Hier in: <http://www.linksnet.de/de/artikel/20600> (16.06.2010)

²⁶⁶ KAUFMANN, 2001. S. 148

²⁶⁷ Ebda. S. 148

²⁶⁸ Hier sollte das Paradox Debord nicht vergessen werden, denn indem er publizierte, stellte er sich selbstverständlich der Öffentlichkeit zur Verfügung und kommentierte diese unentwegt

²⁶⁹ SCHAMONI, Rokko: Negation und Konterrevolution. In: *Evolver*, N° 5/Pt. 1, 24.09.2008. Hier in: http://www.evolver.at/stories/Situationistische_Internationale_Rokkos_Adventures_5_09_2008 (06.06.2010)

being sucked into the grasp of the spectacle.²⁷⁰ Auch dann nicht, als die S.I. erstmals in den 1980er Jahren einer breiteren Öffentlichkeit vorgestellt wird. Ein Mythos besagt, er weigerte sich, die erste Einzelausstellung über die S.I. im Centre Georges Pompidou in Paris 1989 zu besuchen, und schlug sogar das Angebot ab, die Türen bei Nacht in geheimer Aktion nur für ihn zu öffnen. Nichtsdestotrotz wurden seine Ideen aufgegriffen und anderweitig genutzt. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Werbung, was in Debords Fall die Gegenseite, der „Feind“ bedeutet. Sie übernahm in den darauffolgenden Jahren die Technik der Zweckentfremdung und nützte diese für eigene Interessen. Diese Methode, in der situationistischen Theorie *récupération* genannt, wird in der Rezeption Debords eine konstante Problematik bleiben.²⁷¹ Ohrt bringt in Bezug auf die TV-Dokumentation über ihn auf den Punkt:

„Die Drohung der Vereinnahmung oder Rekuperation, der sich Debord stets entziehen wollte und vor der er jeden warnte, hat sich hier in ihr Gegenteil verkehrt. Streckenweise erscheint der Film wie eine Sammlung von Vorschlägen für einen neuen Werbefeldzug von Benetton [...]“²⁷²

2.3.3 Zur Ästhetik der Bild- und Textgestaltung

Ende der 1950er Jahre, als Debord und Jorn die Kunstbücher *Fin de Copenhague* und *Mémoires* herausbrachten, wurden auch die ästhetischen Entscheidungen getroffen, die die situationistische Propaganda fortan bestimmen sollte. Über die bedeutende Rolle Jorns für die Kunst und einer neuen Avantgarde schrieb Debord:

„Jorn fut dans cette période de la culture un agitateur qui s’est mêlé à toutes les tendances, espérant le plus souvent qu’il serait possible de faire collaborer les meilleurs et les pires [...]“²⁷³

Dass Debord im Alter von 26 Jahren, auf einer der intensivsten Stationen seines Lebens, nämlich der Gründung der S.I., ein Buch mit dem Titel *Mémoires* veröffentlichte, zeugt deutlich von ironischer Umkehrung. Jorn schreibt über dessen Bedeutung im Vorwort zu *Contre le cinéma*, es sei „un livre d’amour relié en papier de verre, qui déchire la poche et des rayons entiers de bibliothèque.“²⁷⁴ Der Bildband bestand aus von Debord kompilierten

²⁷⁰ STAHLHUT/STEINER/ZWEIFEL, 2007. S. 7

²⁷¹ Vgl. Kap. V. 2. Aktuelle Rezeptionen

²⁷² OHRT, 1995. S.12

²⁷³ DEBORD, Guy-Ernest: Dix années d’art expérimental: Jorn et son rôle dans l’invention théorique. Préface d’Asger Jorn: Pour la forme. In: Museumjounaal, série 4, n° 4, Pays-Bas Oct. 1958. In: Œuvres, 2006. S. 365

²⁷⁴ JORN, Asger: Guy Debord et le problème du maudit. In: DEBORD, 1978. S. 12.

Ausschnitten aus Romanen, politischen Traktaten, Markenzeichen, Zeitungen und Cartoons, die er mit Slogans aus der Werbung in sämtlichen Sprachen versah. Jorn fügte Farbtupfer und –linien hinzu, die an Jackson Pollocks *action painting* erinnern. Er verwendete ganz spezielle Drucktechniken für die mit polemischen Anspielungen versehenen Collagen²⁷⁵, die dem Werk einen holprigen Rhythmus gaben: „[...] impression de désordre, de déséquilibre, fragments collés presque toujours à l’oblique selon des lignes discordantes, densité très variable entre le blanc et le texte [...]“²⁷⁶

Comics waren außerdem eine bevorzugte Vorlage der beiden, da die ursprünglichen Inhalte der Sprechblasen sich leicht durch gesellschaftskritische Aussagen verändern ließen.²⁷⁷ Die Verfremdung von Werbeplakaten, unter anderem durch Hinzufügen von Untertiteln, Übermalungen oder Montage, galt als geeigneter Träger für die Botschaften der S.I. Diese *Slogans*, teils auch Schriftzüge an Mauern, waren typische Handschriften der Situationisten.

²⁷⁵ Kurz nach Erscheinen von *Mémoires* im Jahre 1958 fielen Jorn und Debord der *récupération* zum Opfer, indem sich die Pop Art ihrer Methoden bediente.

²⁷⁶ DONNÉ, 2004. S. 14

²⁷⁷ Vgl. Abb. 34 - 37 im Anhang

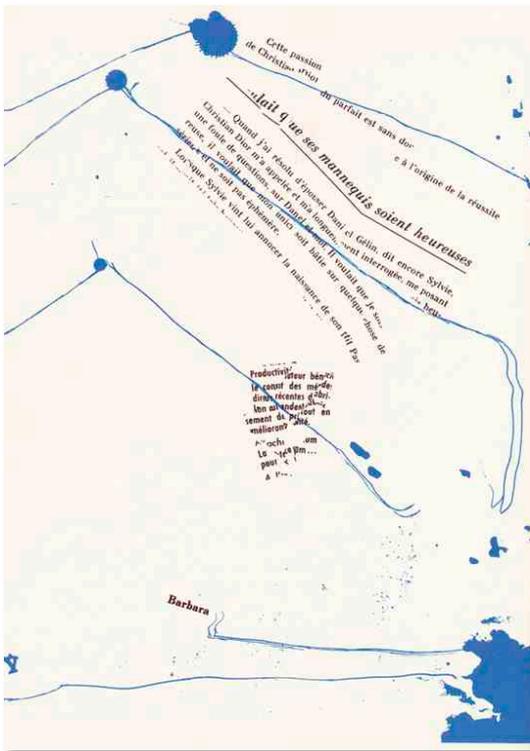


Abb. 7: *Mémoires de Guy Debord. Structures portantes d'Asger Jorn / Cet ouvrage est entièrement composé d'éléments préfabriqués.*

Herausgegeben von der S.I. in Kopenhagen, Permild & Rosengreen, Dezember 1958.



Abb. 8 - 11: Asger Jorn

Aid os etudiants quil puisse etudier e aprandre en liberte (510 mm x 335 mm)

Vive la revolution pasionne de lintelligence creative (510 mm x 315 mm)

Pas de puisance dimagination sans images puissante (495 mm x 320 mm)

Brisez le cadre qi etouf limage (495 mm x 315 mm)

Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1968. 4 Lithografien / Plakate in Farbe, Gedruckt von Clot Bramsen und Georges.

3. Guy Debords filmisches Schaffen

Debord hat drei Kurz- und drei Langfilme gemacht, seine Anti-Fernsehdokumentation, die im Januar 1995 auf Canal+ nach seinem Tode ausgestrahlt wurde und an der er mitwirkte, nicht mitgerechnet.²⁷⁸

- 1952 *Hurléments en faveur de Sade* (75')
- 1959 *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (18')
- 1961 *Critique de la séparation* (19')
- 1973 *La Société du Spectacle* (78')
- 1975 *Réfutation de tout les jugements, tant élogieux qu'hosties, qui ont été portés sur le film 'La Société du Spectacle'* (20')
- 1978 *In girum imus nocte et consumimur igni* (105')

Seine komplexe Beziehung zum Thema Kino und das ihm entgegengebrachte Unverständnis formulierte er in seinem letzten Film mit folgenden Worten: „J'ai mérité la haine universelle de la société de mon temps [...] mais j'observe que c'est encore dans le cinéma que j'ai soulevé l'indignation la plus parfaite et la plus unanime.“²⁷⁹ Mittlerweile ist die Bedeutung Debords für das Avantgarde-Kino nicht abzusprechen. Sollers brachte dies in einem Interview aus dem Jahre 1996 auf den Punkt: „Wenn Godard heute das Kino macht, das er macht, dann hängt das ganz bestimmt auch mit dem kritischen Kino von Debord zusammen.“²⁸⁰ Im Hinblick auf seine Ablehnung gegenüber Godard erkennt man in dieser Aussage eine gewisse Ironie, gar einen Verweis auf die Problematik der Vereinnahmung.

Im folgenden Kapitel soll ein Überblick über die kinematografischen Einflüsse Debords und seine filmtheoretische Auseinandersetzung, samt der Hervorhebung wesentlicher ästhetischer Arbeitsweisen, gegeben werden.

3.1 Einflüsse und Referenzen

Aufbauend auf das *Manifeste de la cinématographie futuriste* aus dem Jahre 1916, in dem sich die Futuristen gegen eine lineare Narrativität und mimetische Abhandlung der Welt lehnten, entwickelte sich die filmtheoretische Avantgarde weiter. Während die Surrealisten

²⁷⁸ In Kap. IV. werden zwei seiner Filme einer genaueren Analyse unterzogen

²⁷⁹ Textauszug aus *In Girum*, 1978. Vgl. hierzu die gesammelten Pressestimmen zum Film: *Ordures et décombres déballés à la sortie du film „In girum imus nocte et consumimur igni“ par différentes sources autorisées*. Paris: Éditions Champ Libre, 1982

²⁸⁰ Metropolis – 100. Folge. ARTE-Dokumentation. VHS Pal, 52 min., 23.12.1996

das Kino als Mehrerlös des Lebens ansahen, als eine Aufforderung zum Träumen, hatten die Lettristen das Ziel, ein gesamtheitliches Ereignis zu inszenieren.²⁸¹ Auch wenn diese Strömungen Einfluss auf Debords filmische Anfänge hatten, verdammt er in weiterer Folge das Kino als Ergebnis der spektakulären Warenwelt. Seine Kritik galt aber nicht nur amerikanischen Großproduktionen, sondern auch der europäischen Filmavantgarde.

3.1.1 Debords Kritik am Film

Debord erkannte früh die Relevanz des Kinos und welche zentrale Position es in der Gesellschaft innehat, so schrieb er bereits mit knapp 20 Jahren seinen ersten theoretischen Aufsatz über ein zukünftiges Kino. In der ersten Ausgabe der *I.S.* ist sein Ansatz nachzulesen: „Le cinéma est l’art central de notre société, [...] la meilleure représentation d’une époque d’inventions anarchiques juxtaposées.“²⁸² In seinen Filmen, die collagenartig die Strukturen und Methoden der kapitalistischen Gesellschaft aufzeigen, wählt Debord oft Ausschnitte aus klassischen Hollywoodfilmen der 1930er Jahre, unter anderem Western von Howard Hawks, John Ford und Nicholas Ray, aber auch Klassiker von Josef von Sternberg und Orson Welles, den Debord bewunderte. Im Stile des *détournement* stellt er die Szenen dieser Filme in einen gänzlich neuen Kontext und verändert die Tonspur um Brüche aufzuzeigen. Dieses Vorgehen hat mehrere Effekte zur Folge: zum einen wird die ursprüngliche Bedeutung entwertet, zum anderen wird die davor vorhandene Darstellung im zeitlichen Kontext ihrer Gültigkeit aktualisiert. So bedient sich Debord nicht selten an Filmen des Sozialismus, zeigt zum Beispiel Ausschnitte aus *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein um seinen Vorwurf am Spektakel zu bebildern.²⁸³

Seine Kritik am populären westlichen Kino hängt unmittelbar mit der Ideologiekritik zusammen. Über das Kino kritisiert Debord das System - mit filmischen Mitteln - und ist somit politisch aktiv. Sein Vorwurf lautet: die Banalität des Alltags wird durch außergewöhnliche Situationen verschleiert, so wie in den „spektakulären“ Szenerien der Westernfilme. Angelehnt an die Trailer dieser Zeit, verwendet Debord Schrifttafeln, die ironisch mit der Verführung der Warenwelt spielen.²⁸⁴ Laut Debord sei dies eine weitere

²⁸¹ Vgl. COPPOLA, 2006. S. 17 ff, Vgl. dazu auch FAUCHEREAU, Serge: Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes. Essai. Domaine étranger. Paris: Denoël. 1975.

²⁸² Avec et contre le cinéma. In: *I.S.* n° 1, juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 975

²⁸³ Vgl. Kap. III. 3.3.1 *La Société du spectacle* (1973)

²⁸⁴ Vgl. Abb. 38 im Anhang

Methode der Entfremdung, trotz der neo-realistischen Versuche des europäischen Kinos der 1950er und 1960er Jahre:

„Le Cinéma, où les divers procédés de mise en scène anecdotiques sont usés jusqu'à la corde, acclame son avenir dans le plagiaire De Sica, trouve du nouveau - de l'exotisme plutôt - dans quelques films italiens où la misère a imposé un style de tournage un peu différent des habitudes hollywoodiennes, mais si loin après S. M. Eisenstein.“²⁸⁵

Ein beliebtes Ziel seiner Angriffe waren die Vertreter der sich damals im Aufstreben befindenden französischen *Nouvelle Vague*, samt ihrer Zeitschrift *Cahiers du cinéma*. Nachdem Debord angekündigt hatte, nicht für eine Erneuerung der Kunst zu arbeiten, da der Versuch der Zerstörung seiner Ansicht nach spektakuläre Formen innehat, wandte er sich gegen die Regisseure des *film d'auteur*. So schrieb er anlässlich der Lobeshymnen zu *La Point-Courte* von Agnès Varda, das Kino zeige ein „panorama presque complet de la sottise qui domine en ce moment le jeu des idées.“²⁸⁶ Alain Resnais hingegen warf er vor, dass er nichts zu sagen hätte und sich daran Genüge tut. „Dans le cinéma, la revendication d'une liberté d'expression égale à celle des autres arts [...] L'expression artistique n'est en rien une véritable *self-expression*.“²⁸⁷ Dieser Überheblichkeit sollte ein Ende gesetzt werden, galt das Ziel schließlich der Verwirklichung der Kunst im Alltag:

„Une modification révolutionnaire des formes présentes de la culture ne peut être rien d'autre que le dépassement de tous les aspects de l'instrumentation esthétique et technique qui constitue un ensemble de spectacles séparés de la vie. [...]“²⁸⁸

Doch Resnais gäbe vor - so sein Vorwurf -, dass jeder Einzelne seine Filme nach eigenem Belieben verstehen kann. In dieser Attitüde sah Debord „l'essence démagogique de l'esprit démissionnaire des artistes contemporaines [...] et les expérimentaux, [...] les alibis intellectuels et artistiques du pluralisme spectaculaire.“²⁸⁹ Ein beliebtes „Feindbild“ über Jahre hinweg stellte Godard dar, dem Debord den „heuchlerischen“ Anspruch eines revolutionären Filmemachers unterstellte. Er stand, nicht zuletzt in der *Straßburger Schrift*, stellvertretend für „des fausses critiques issues du modernisme culturel et artistique

²⁸⁵ Pourquoi le lettrisme? In: Potlatch n° 22, 9 septembre 1955. In: Œuvres, 2006. S. 194

²⁸⁶ Vgl. Cinéma. In: Potlatch n° 24, 1955 und Au Vestiaire. In: Potlatch n° 25, 1956. Zitiert nach: COPPOLA, 2006. S. 42

²⁸⁷ Le cinéma après Alain Resnais. In: I.S. n° 3, 1959. In: Œuvres, 2006. S. 989

²⁸⁸ DEBORD, Guy-Ernest: Pour un jugement révolutionnaire de l'art, 1961. In: Œuvres, 2006. S. 558

²⁸⁹ Vgl. COPPOLA, 2006. S. 43 ff

consommées en masse par les étudiants.²⁹⁰ Auf einen positiven Artikel seitens der S.B. über Godards Film *À bout de souffle*, reagierte Debord mit folgenden Worten:

„Il s’agit de faire un critique révolutionnaire de tout art, non une critique d’art révolutionnaire. [...] Godard n’a pas explicitement fait le procès ‘du délire culturel dans lequel nous vivons’; n’a pas délibérément voulu ‘placer les gens devant leur propre vie’. On traite Godard comme un phénomène de la nature, un objet à conserver. On ne songe pas plus à la possibilité de positions politiques, philosophiques, etc. propres à Godard qu’à discerner l’idéologie d’un typhon.“²⁹¹

3.1.2 *Cinéma discrèpant* – Der lettristische Film²⁹²

„Was sie dazu bringt, den Film sehen zu wollen, ist unbegreiflich“
(M. Lemaître: *Le film est déjà commencé?*)

Debords Arbeit war in erster Linie vom lettristischen Film, dem *cinéma discrèpant*, geprägt. Dabei stellte die Tonspur eine komplette Dissoziation mit den Bildern dar. Die wesentlichsten Werke Anfang der 1950er waren *Le film est déjà commencé?* von Maurice Lemaître, *Traité de bave et d’éternité* von Isidore Isou und *L’anticoncept* von Gil J. Wolman. Die experimentelle Arbeitsweise ist auch hinsichtlich der grafischen Ausarbeitung beachtlich, so spielt Lemaître unter anderem mit irritierenden Neon-Licht-Effekten, durch flackernde Streifen, Zeichnungen, Strichen und Parolen unterbrochenes Schwarzbild, und immer wieder bewegte, bunte Schriftzüge mit subtilen Botschaften.²⁹³

In
To
Lé
Ran
Cinéma

Auf der Tonebene hingegen sprechen mehrere voice over-Stimmen gleichzeitig, inhaltlich kaum verständlich, wobei die lautsprachlichen Klänge²⁹⁴ eine hypnotisierende Faszination ausüben, man meint Urvölker singen zu hören. In diesem Sinne ist im Vorspann zum Film zur vermeintlich fehlenden Dramaturgie zu lesen: „Les poèmes lettristes que vous entendrez dans cette dernière partie n’ont aucun sens, et ne veulent rien dire. On les a composés simplement

²⁹⁰ Vgl. *Cinéma et révolution*. In: I.S. n° 12, septembre 1969 und *Le rôle de Godard*. In: I.S. n° 10, mars 1966. Zitiert nach: COPPOLA, 2006. S. 51 ff

²⁹¹ DEBORD, Guy-Ernest: *Pour un jugement révolutionnaire de l’art*, 1961. In: *Œuvres*, 2006. S. 559 ff

²⁹² Vgl. auch DEVAUX, Frédérique: *Le cinéma lettriste (1951-1991)*. Classiques de l’Avant-Garde. Paris: Éditions Paris Expérimental 1992.

²⁹³ Die Farben hatte der Regisseur selbst auf den Film koloriert

²⁹⁴ zum Beispiel „klong-dong-dong-drong-krong“

pour la beauté du bruit pur pour l'harmonie du cri.“ Ironischerweise die Frage gegen Ende des Films, in Form eines Schriftzuges gestellt: „Mais les vedettes, ils ont où?“²⁹⁵

Die damaligen Kritiker erkannten in den „œuvres étranges et amusants [...] aucune valeur, ni esthétique, ni idéologique. C'est un ramassis de lieux communs sans intérêt“²⁹⁶, und auch bei den Vorführungen in den Ciné Clubs im Quartier Latin kam es immer wieder zu Ausschreitungen, so auch bei der „première mondiale“ von Lemâitres „séance de cinéma“ am 7. Dezember 1951, bei der das Publikum eine Stunde vor dem Kinoeingang warten musste und Plakate mit der Aufschrift „Le film est déjà commencé“ zu sehen bekam. Der Saal wurde im Laufe des Abends von der Polizei zwangsgeräumt.²⁹⁷

Aber vor allem Isous Film *Traité de Bave et d'éternité* sorgte für Schlagzeilen, als er in Cannes von Jurymitglied Jean Cocteau, der auch darin mitgewirkt hatte, mit dem eigens dafür erdachten *Prix des spectateurs d'avant-garde* ausgezeichnet wurde.²⁹⁸ Für das Kinopublikum von knapp fünf auf zwei Stunden gekürzt, stellt er einen Film im Film dar, die Reflexion des Kinos an sich und die Erarbeitung eines neuen, revolutionären Kinos: „Je vous fais un film qui vous fait mal aux yeux [...] et tu m'emmerderas, le spectateur!“, so die Ansprache zu Beginn. Während auf der Tonebene meist theoretische Gedankengerüste und komplexe Diskurse ausgetragen werden, hitzig über das Kino Eisensteins und Charlie Chaplin, die Bedeutung der Fotografie, Marquis de Sade, Picasso, Hollywood oder die französische Kultur debattiert wird - durch Stimmengewirr in onomatopoetischer Tradition immer wieder unterbrochen: „TOUS CEUX QUI EXISTENT EST MAUVAIS!“ - zeigen die Bilder in sich ständig wiederholender Manier den Protagonisten durch die Straßen von Saint-Germain irren, Geschäfte, Häuser, Soldaten, Polizeistation, eine Frau im Park, Autos, Nase, Kopf, Füße, Bäume über dem Himmel, Straßen in Paris, händeschüttelnde Politiker in China, Fischer auf Booten, Mopeds in der Wüste, Schifahrer aus Vogelperspektive. Die Bildfolgen wechseln sehr schnell in der Montage, der Zuseher ist einer Reizüberflutung ausgesetzt, zerkratzte Filmstreifen irritieren das Bild, bis es sich gar auf den Kopf stellt. „C'est un cri, c'est un crax“, hört man die Stimme im off. Aber das Konzept wird ersichtlich, so der Text weiter:

²⁹⁵ Auszüge aus LEMAÎTRE, Maurice: *Le film est déjà commencé?* VHS PAL, s/w, 59 min. 1951.

²⁹⁶ Vgl. Trailer zu dem Film *Le film est déjà commencé?*, in dem Lemaître mit Ironie Filmklassiker wie D.W. Griffiths *Intolerance* und negative Pressestimmen zitiert, und sich über die Leute lustig macht, die den Film sehen: „Quel merde! Vous n'avez pas honte de vouloir voir ca?“

²⁹⁷ Vgl. OHRT, 1990. S. 33

²⁹⁸ In intellektuellen Kreisen wurde Isous Film sehr gut besprochen, so auch von Eric Rohmer für die Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* n° 10 im März 1952

„C'est la première fois qu'on présente un manifeste de cinéma dans le cinéma! On préfère la réflexion ou les débats sur le cinéma au cinéma ordinaire en tant que tel“.

„[...] voilà du relief, voilà enfin livrés au spectateur trois espaces émancipés: celui de la bande-son, autonome; celui de la succession d'image, souveraine elle aussi; et la réunion, enfin, mais ouverte, aléatoire, déliée, rythmique, offerte au choix du spectateur, des deux.“²⁹⁹

Mit ironischer Selbstreflexion und provokanten Botschaften revolutionierte Isou das Avantgarde-Kino, mit dem Ziel „[de] traiter le cinéma comme il avait traité la poésie, dissoudre non plus le mot, mais l'image.“³⁰⁰ Und so fasste er in seinem Film zusammen: „Ceux qui détesteront le plus mon film, seront les operateurs, les gens qui travaillent pour le cinéma. Le cinéma n'était jamais l'art.“ Isou wünschte sich für seinen Film, der Einfluss auf die Situationisten, aber auch den Fluxus und die Konzeptkunst haben sollte, dass der Zuschauer geblendet aus dem Kino herausgeht, „les oreilles écrasées, écartelé dans cette disjonction de la parole et de l'image; et ratatiné dans chacune de ces zones séparées.“³⁰¹ So entwickelte er mit seinen Gefolgsmännern die Methode des so genannten *cinéma ciselant*, welches aus großen Teilen aus gefundenen Bildern bestand, die sie wiederverwerteten, aber durch Kratzer und Spuren von Kleber oder Säure auf den Negativen veränderten, das Bild folglich störten.

Den stärksten Einfluss auf Debords ersten Film übte *L'anticoncept* des späteren Mitglieds der L.I., Wolman aus. Er wurde am 11. Februar 1952 zum ersten Mal im *Cine-Club du Musée de l'Homme* gezeigt und bald darauf von der französischen Zensur verboten.³⁰² Er bestand nur aus zwei unterschiedlichen Kadmern, ein Schwarzbild, das durch einen weißen Kreis im Schwarzbild unterbrochen wurde.³⁰³ Die Tonebene bot neben kurzen Reflexionen über das Leben, die Liebe und die (Film-)Kunst, vor allem die stakkato-artige Darbietung bekannter Poesie, schräg gesungenen Texten und die Höchstform an sinnfreien Lautgebilden. Wolman erforschte die inneren Grenzen der Kunst und kehrte zum dynamischen Prinzip des Kinos zurück: Licht und Schatten.³⁰⁴ *L'Anticoncept* stellte somit den Beginn einer physischen Phase des Kinos dar, indem er mit der Alternation von schwarz und weiß den Eindruck einer

²⁹⁹ REHM, Jean-Pierre: Dors Isidore, Isou est passé en nous. In: *Cahiers du cinéma* n° 626, sept. 2007. S. 69

³⁰⁰ SCHÈRER, Maurice: Opinions sur l'avantgarde. ISOU ou les choses telles qu'elles sont. In: *Cahiers de Cinéma* n° 10, mars 1952. S. 29

³⁰¹ Auszüge aus ISOU, Isidore: *Traité de bave et d'éternité*. DVD PAL, s/w, 123 min. 1951.

³⁰² Vgl. JOUSSE, Thierry: De l'avant-garde au cinéma. In: *Cahiers du cinéma*. No. 557, mai 2001. S. 12 ff

³⁰³ Vgl. www.netlexfrance.info/2009/04/17/l'anticoncept-1951-oeuvre-atochrone-de-gil-j-wolman (03.03.2010)

³⁰⁴ Vgl. Abb. 39 im Anhang

Bewegung vermittelt - wenn auch statisch, doch mit rhythmischen Variablen. Es ging um das *Empfinden* von Kino, nicht um das Sehen, so wie Devaux beschreibt:

„Il n’y a rien d’autre à voir au-delà de ce que l’on *éprouve*: le temps ou plutôt la durée physique de la séance [...] nous reconduit à notre durée brute, habituellement masquée par des (pré)occupations intellectuelles ou physiques, ce que *L’Anticoncept* ne peut plus réaliser, ainsi que le suggère exactement le titre du film.“³⁰⁵

Wolman experimentierte mit dem „film cinématochrone, qu’il appelle en abréviation et pour marquer la différence avec le cinématographe: ATOCHRONE.“³⁰⁶ Selbstreflexiv beschreibt er seine Arbeitsweise im Film mit folgenden Worten :

„Wolman décompose la seconde par 24, il rend ainsi une image autonome qui, en dehors de tout symbolisme, devient l’élément de la propagation du mouvement à l’extérieur de la photographie. Asynchrone, au déroulement de la narration atonique, ce nouveau mouvement antithétique, désapprouve chaque inflexion vocale. ET COMMENCE UN ART NOUVEAU.“³⁰⁷

3.2 Contre le cinéma

„Il fallait détruire la mémoire de l’art – mais quel travail! Le cinéma est à détruire aussi“
(G. Debord, *Contre le cinéma*, 1964)

Als Debord 1964 die Texte seiner drei ersten Filme unter dem Titel *Contre le cinéma* veröffentlichte, glaubte man ein weiteres Paradox in seinem Schaffen zu erkennen. Debord kämpfte mit den Mitteln des Kinos gegen das Kino an. Doch seine Kritik richtete sich gegen eine bestimmte Rolle des Kinos, nämlich die, die den Zuschauer in seine passive Rolle drängt. Wie schon in seinen frühen Publikationen, bediente er sich auch in seinen Filmen der Technik der Montage vorgefundener Texte und Szenen, um diese im Sinne der Zweckentfremdung ihrer unmittelbaren Wirkung zu berauben. Doch bevor er seiner Kritik Bilder zur Verfügung stellte, präsentierte er sein extremstes Statement zum Thema *Gegen das Kino*, welches als emanzipatorischer Akt gegenüber dem lettristischen Film angesehen werden kann.

³⁰⁵ DEVEAUX, 1992. S. 117

³⁰⁶ Vgl. WOLMAN, Gil. J: *L’anticoncept*. s/w, 60 min, 12 sec. 1951. Hier unter: www.tofu-magazine.net/newVersion/pages/anticoncept.html (31.1.2010). Vgl. auch WOLMAN, Joseph: *L’anticoncept*. Paris : Éditions Allia, 1994. S. 13

³⁰⁷ Ebda. S. 14

Hurléments en faveur de Sade läutete das Ende des Kinos im Debord'schen Sinne ein: „Le cinéma n'est pas un art – en tant que tel, il est mort.“³⁰⁸

3.2.1 *Hurléments en faveur de Sade* (1952)

Mit Flugblättern und der Parole *Fini le cinéma français* ausgestattet, kehrten die Lettristen 1952 zurück nach Cannes um ihre Ästhetik des Kinos zu propagieren. Kurz darauf stellte Debord sein Erstlingswerk vor, das er Wolman widmete und zum Bruch mit der Gruppe führen sollte:

„J'ai fait ce film pendant qu'il était encore temps d'en parler. Il s'agissait de s'élever avec le plus de violence possible contre un ordre éthique qui sera plus tard dépassé [...] mon film restera parmi les plus importants dans l'histoire de l'hypostase réductionnelle du cinéma par une désorganisation terroriste du discrément.“³⁰⁹

Ein positiv gestimmter Kritiker schrieb kurz zuvor noch zu Isous Film: „L'astuce de l'auteur est, puisqu'il ne pouvait pas ne rien montrer, de n'opposer à l'emphase de son texte que des images indifférentes.“³¹⁰ Im selben Jahr noch bewies Debord die Möglichkeit des Nichtzeigens: während Isou das Ende des Kinos vorhergesagt hatte, realisierte Debord es. Denn in seinem ersten Film sind 75 Minuten lang keine Bilder zu sehen. Dem schwarzen Bild folgt ein weißes, unzusammenhängende Dialoge, die insgesamt nicht mehr als 20 Minuten dauern, sind fragmentarisch in das Schweigen gestreut. Die letzten 24 Minuten bestehen aus ununterbrochenem Schweigen und völlig dunkler Leinwand. Der folgende Auszug aus dem Drehbuch, beginnend bei Minute 41:50, erläutert das Ende des Films, der Dialog „spielt“ sich vor weißer Leinwand ab, während bei schwarzer Leinwand absolute Stille herrscht:

voix 1: La petite Madeleine Reineri, douze ans et demi, qui animait sous le pseudonyme de Piroutte l'émission radiophonique des Beaux Jedis, au poste Alpes-Grenoble, s'est jetée dans l'Isère.

voix 2: Mademoiselle Reineri dans le quartier de l'Europe, vous avez toujours votre visage étonné et ce corps, la meilleure des terres promises. Les dialogues répètent comme le néon leurs vérités définitives.

voix 1: Je t'aime.

voix 4 (jeune fille): Ce doit être terrible de mourir.

voix 1: Au revoir.

voix 4 (jeune fille): Tu bois beaucoup trop.

³⁰⁸ Textauszug aus *Hurléments en faveur de Sade*. Vgl. auch DEBORD, 1952. In: *Œuvres*, 2006. S. 61 - 68

³⁰⁹ DEBORD, Guy: Prolégomènes à tout cinéma futur. In: *Ion*, avril 1952. In: *Œuvres*, 2006. S. 46

³¹⁰ SCHÈRER, 1952. S. 31

voix 1: Que sont les amours enfantines?
 voix 4 (jeune fille): Je ne te comprends pas.
 voix 1: Je savais. À une autre époque, je l'ai beaucoup regretté.
 voix 4 (jeune fille): Veux-tu une orange?
 voix 1: Les beaux déchirements des îles volcaniques.
 voix 4 (jeune fille): Autrefois.
 voix 1: Je n'ai plus rien à te dire.
 voix 2: Après toutes les réponses à contretemps, et la jeunesse qui se fait vieille, la nuit retombe de bien haut.

SILCENCE DE TROIS MINUTES, DURANT LEQUEL L'ÉCRAN RESTE NOIR.

voix 2: Nous vivons en enfants perdus nos aventures incomplètes.

SILCENCE DE VINGT-QUATRE MINUTES, DURANT LEQUEL L'ÉCRAN RESTE NOIR.³¹¹

Die schwarze und die weiße Leinwand sind immer wiederkehrende Element in Debords Filmen, sie zeigen,

„les deux faces tendues du même miroir que figure l'écran: tout le noir 'les yeux fermés sur l'excès du désastre', et, cette page vierge chargée d'exprimer l'incommunicable, l'intransmissible comme 'il convient de détruire la mémoire dans l'art'.“³¹²

Später wird Debord seine Bildkritik mit folgenden Worten formulieren, während die Leinwand weiß bleibt: „On ne conteste jamais réellement une organisation de l'existence sans contester toutes les formes de langage qui appartiennent à cette organisation.“ In diesem Sinne geht es weiter im Text:

„Évidemment, on peut à l'occasion en faire un film. Cependant, même au cas où ce film réussirait à être aussi fondamentalement incohérent et insatisfaisant que la réalité dont il traite, il ne sera jamais qu'une reconstitution – pauvre et fausse comme ce travelling manqué.“ L'ÉCRAN RESTE BLANC.³¹³

Debords Film entpuppte sich als Skandal, wie bei der Erstaufführung in einem der damals populären Ciné Clubs dokumentiert wurde:

„[...] Schweigen. Es herrschte totale Dunkelheit und man hörte das regelmäßige Surren des Projektors. Jetzt konnten die Bilder nicht länger auf sich warten lassen. Es war noch nicht einmal eine Provokation, einfach ein stiller Scherz. [...] Der

³¹¹ Drehbuchauszug von *Hurléments en faveur de Sade*. Hier in: *Œuvres*, 2006. S. 67 ff

³¹² DEBORD, Alice: Préface. In: *œuvres cinématographiques complètes de Guy Debord. Autour des films (documents)*. Paris: Editions Gallimard, 2005. S. 9

³¹³ Textauszug aus *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Vgl. auch DEBORD, 1961, In: *Œuvres*, 2006. S. 481

Schabernack dauerte mindestens schon eine Dreiviertelstunde. Im Saal flackerte Streit auf. Man warf sich gegenseitig Beleidigungen zu. [...] Das Publikum bekundete seinen Unmut, denn es hatte nichts gesehen. [...] Je mehr die Erregung im Parkett um sich griff, desto stärker bombardierten die Lettristen und ihre Freunde das Publikum vom Rang aus mit Stinkbomben und Niespulver. Die besser Ausgerüsteten warfen mit Wasser gefüllte Präservative. [...] Die letzten Minuten spielten sich in völliger Dunkelheit ab. Keiner war gegangen [...]³¹⁴

Den vielen Bildern, die im Fernsehen oder im Kino als einzig wahre Lebensweise vorgestellt werden, entgegnete Debord mit einem die Menschen anlockenden Titel. Das Geheul entstand allerdings durch die Zuschauer selbst, so wie er es vorausahnte, denn die Stimme des jungen Mädchens erklärt sehr bald im Text: „Mais, on ne parle pas de Sade dans ce film“. Die Provokation dieses Spiels liegt an der Anwesenheit der Menschen, wird die S.I. 1963 über diese „participation violente des spectateurs à la non-réalisation, non-contemplation, non-action“³¹⁵ schreiben:

„[...] l’action réelle de l’avant-garde négative, qui nulle part n’a pas été [...] avant-garde de l’absence pure, mais toujours *mise en scène du scandale de l’absence* pour appeler à une présence désirée.“³¹⁶

Jappe beschreibt dieses Verfahren als „l’absence de communication“, das folgende Ziel hatte: „[...] la déception volontaire de l’attente du spectateur qui espère que l’œuvre serve à ‘atténuer l’aliénation’, pour confronter au contraire le spectateur au maximum de réification.“³¹⁷ Er behauptet weiter, hier träfe alles zusammen, was Adorno an der modernen Kunst lobte und zitiert aus der *Ästhetischen Theorie*: „Negation vermag in Lust umzuschlagen, nicht ins Positive.“³¹⁸ Debord provozierte bewusst sein intellektuelles Publikum und spannte den Bogen so weit, dass eine betont ausdruckslose Stimme bereits in den ersten Minuten des Filmes sagt:

„Au moment où la projection allait commencer, Guy-Ernest Debord devait monter sur la scène pour prononcer quelques mots d’introduction. Il aurait dit simplement: Il n’y a pas de film. Le cinéma est mort.“³¹⁹

³¹⁴ RAJSFUS, Maurice: Une enfance laïque et républicaine. Zitiert nach: MENSION, 2002. S. 93f

³¹⁵ L’avantgarde de la présence. In: I.S. n° 8, janvier 1963. In: Œuvres, 2006. S. 1043

³¹⁶ Ebda. S. 1043

³¹⁷ JAPPE, 2001. S. 80

³¹⁸ ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. S. 68.

³¹⁹ Textauszug aus *Hurlements en faveur de Sade*. Vgl. auch DEBORD, 1952. In: Œuvres, 2006. S. 62

Sein erster Film stellte einen wichtigen Schritt in der Radikalisierung der modernen Kunst dar, so behauptete Debord später, dass der Maler Yves Klein bei der Vorführung anwesend war und dadurch zu seiner monochromen Malerei inspiriert wurde.³²⁰

3.3 Zur Verfilmung situationistischer Theorien

Antoine Coppola teilte das filmische Schaffen Debords in Phasen ein und stellte fest, dass *La Société du spectacle* den Höhepunkt der Phase „Filmer la théorie situationniste“ darstellte, die in der Geschichte des Kinos vermutlich einzige werkgetreue Verfilmung eines theoretischen Textes.³²¹ Seine sozialpolitische Kritik ist in diesem Werk am stärksten ausgearbeitet, realisierte Debord schließlich eine filmische Adaption seines eigenen Buches. Dieses Vorhaben brachte ihm wiederholt den Vergleich mit Eisenstein ein, der einst den Versuch startete, das *Kapital* von Marx zu verfilmen.

3.3.1 *La Société du spectacle* (1973)

In Debords erstem Film nach über zwölf Jahren kinematografischer Abstinenz wird ausschließlich Archivmaterial gezeigt: Werbebilder, Modeschauen, professionelle Striptease-Tänzer und Urlaubsfotos von glücklichen Familien wechseln sich ab mit Bildern vom russischen Bürgerkrieg, von politischen Kundgebungen, Fabrikarbeitern und Straßenkämpfen. Seine 1967 verfasste Spektakelkritik verstärkt er durch visuelle Hilfsmittel um seine Botschaft zu verdeutlichen, wie in folgenden Ausschnitten aus dem Film gezeigt wird:

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images,



mais un rapport social entre des personnes, médiatisées par des images.

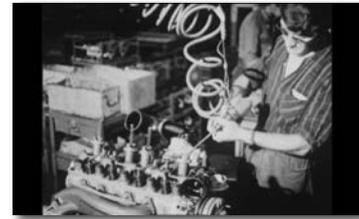
³²⁰ Vgl. DEBORD, 1985. In: Œuvres, 2006. S. 46

³²¹ Vgl. COPPOLA, 2006. S. 51 ff



Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle.

La séparation fait elle-même partie de l'unité du monde.



Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé.

Debord verwendet Collagen und Parallelmontagen, kurze Bildsequenzen sind in schnellen Folgen geschnitten, Seifenwerbung wechselt sich ab mit Bildern aus zerrütteten Kriegsgebieten. Dazu liest seine monotone Stimme die Thesen seines Buches der Reihe nach vor. Das Gezeigte bricht nicht selten mit dem Gehörten.

Die erste These von *La Société du spectacle* lautet wie bereits erläutert: „Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation“. So ist Debords Forderung: „Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer.“³²² Durch Kommentare, Zwischenschnitte, Untertitel oder Bildeinschübe ist es sein Ziel, manipulative Mechanismen aufzuzeigen, dem Publikum ein kritisches Bewusstsein zu vermitteln, „die in den Bildern konservierten, aber nicht sichtbaren Momente [sind] freizulegen.“³²³ Die Revolte findet sich im visuellen, plastischen und ästhetischen Höhepunkt. „Die Kritik an der Wirklichkeit wurde durch eine Kritik am Bild ersetzt [...] Die Wirklichkeit wurde nur noch als etwas Künstliches angesehen, der Aufstand als etwas Ästhetisches, die Revolte als Haltung und die Ungerechtigkeit als Spektakel.“³²⁴ Mit diesen Worten fasst Camille de Toledo Debords

³²² Textauszüge aus *La société du spectacle*. Vgl. auch DEBORD, 1973. In: *Œuvres*, 2006. S. 1196 - 1258

³²³ RAPPL, Werner: Schweigen Geheil Applaus. Zu den Filmen Guy Debords. In: *Maske und Kothurn*. Vol. 52 n° 3, Pitanga Lectures 2001 – 2006. Hrsg. von Klemens Gruber und Franz Grafl. Wien: Böhlau, 2006. S. 27

³²⁴ TOLEDO, Camille de: *Goodbye Tristesse*. Bekenntnisse eines unbequemen Zeitgenossen. Übers. Von Jana Hensel. München: Heyne. 2007. S. 46

Gesellschaftskritik zusammen, eine „Kritik des Lebens und des Kinos, die sich radikal von den gewohnten Formen unterscheidet.“³²⁵



Dans le monde *réellement renversé*,
le vrai est un moment du faux.

Nachrichtenbilder der roten Armee, von Fidel Castros Reden oder von dem Treffen zwischen Mao und Nixon verstärken den dokumentarischen Aspekt und die Bedeutung der kritischen Theorie, die für das Verständnis seiner *Spektakel*-Theorie von Nöten ist. Debord bedient sich historischer Ereignisse des 20. Jahrhunderts um durch die chronologische Erzählung das Entstehen der kapitalistischen Gesellschaft zu erklären. So zeigt er aufeinanderfolgend Bilder von SS-Offizieren, General Franco, deutschen Panzern in Angriffsposition, spanischen Partisanen, und den Aufmarsch von Gefangenen in einem Konzentrationslager, während die Untertiteln von verlorener Jugend und der guten, alten Tage sprechen.³²⁶ Die darauffolgenden Bilder zeigen Paris aus der Vogelperspektive, ein kleines Mädchen einsam auf einem Spielplatz spielend, dahinter ein Pariser Wohnblock. Dieser „soziale Frieden“, wie er in weiterer Folge als Untertitel eingeblendet beschreibt, währte jedoch nicht lange, so gibt er weiter zu lesen, dass das Ende eingeleitet wurde um in die Geschichte des Verbrechens unter dem Namen *Situationisten* einzugehen.³²⁷

Gewohnt selbstreflexiv hebt Debord im Film die Bedeutung der S.I. in der Revolte von 1968 hervor, in dem er den Text einblendet: „Et le mois de mai ne reviendra jamais, d’aujourd’hui à la fin du monde du spectacle, sans qu’on se souvienne de nous.“³²⁸ In einer essentiellen Parallelmontage sieht man Flugblätter, die vom *Comité d’Occupation de la Sorbonne* in die Meute geworfen werden, darauf folgt ein Schnitt zu russischen Arbeitern, die sich mit Paketen von Traktaten auf dem Weg zur Oktoberrevolution machen. Im Ton spricht Debord über die Notwendigkeit des Aufstands seitens des Proletariats: „Il doit trouver la forme

³²⁵ RAPPL, 2006. S. 23

³²⁶ „C’est un endroit que, tous, nous connaissons trop bien. C’est là que nous avons perdu notre jeunesse, et aussi bien la plus grande part de nos vieux jours.“ Auszug aus *La Société du spectacle*. Vgl. auch DEBORD, 1973. In: *Œuvres*, 2006. S. 1251 ff

³²⁷ Ebda. S. 1252. Übersetzung der Autorin Anm.

³²⁸ Ebda. S. 1254

adéquate dans l'action“. Er zeigt Archivmaterial von Fabrikarbeitern, der Barrikaden in St. Germain, revoltierende Jugendliche, Banner, mit den bekannten Parolen und immer wieder Fotos von Mitgliedern der S.I. Auf dem letzten Foto erkennt man Debord selbst, darunter die Untertitel: „We few, we happy few; we band of brothers.“³²⁹



Parallelmontage in *La Société du spectacle*: Pariser Mai '68 und Oktoberrevolution 1917

Immer wieder zeigt Debord zweckentfremdet Ausschnitte aus sowjetischen, polnischen und amerikanischen Spielfilmen, um seiner Kritik Ausdruck zu verleihen. So zum Beispiel wählt er eine Szene über den russischen Bürgerkrieg aus dem Film *Tschapajew* der Brüder Sergei und Georgi Wassiljew aus dem Jahre 1934. In dem Filmausschnitt, bei dem sich die Partisanen nach mehrmaligem Zögern schließlich doch erfolgreich gegen den Aufmarsch der Weißen Garde wehren, behandelt der Text die notwendige dialektische Form der Analyse selbst. Sowohl das Gesprochene, als auch das Gezeigte behandeln eine Konfrontation, die durch eine Aktion - nämlich die Umkehrung der Vorgangsweise - gelöst wird. Es zeigt eine Spannung zwischen Form und Aussage, da Debord währenddessen über die Notwendigkeit der Dialektik in der kritischen Theorie spricht. Aber er beabsichtigt damit in keinsten Weise die Politik gegen die vom Spektakel eingeführte Verzerrung und Oberflächlichkeit zu verteidigen, auch nicht die „revolutionäre“ Politik. Im Gegenteil warnt er davor, dass sowohl die Politik als auch das Spektakel aus dem Warenfetischismus resultieren und beide zugrunde gehen werden „quand toute la société fondée sur le fétichisme de la marchandise bute contre ses limites.“³³⁰

Bei Debord ist das Bild nicht von der Gesellschaft getrennt, alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist bereits in eine Vorstellung entwichen. Mit anderen Worten: das Spektakel ist überall. „Il est toute occasion où la contemplation passive d'une idée, d'une image (au sens

³²⁹ Ebda. S. 1254

³³⁰ JAPPE, 2004. S. 18

large), remplace le vivre à la première personne.³³¹ In diesem Sinne ist auch der Stalinismus ein Spektakel, dessen hohlen Pathos er in der Wahl des oben genannten Filmes entlarven will. Die gesprochenen Thesen des Buches sind zeitlich exakt zu den in der Schlacht gezeigten Szenen der Flucht und des erneuten Angriffs der Partisanen montiert. Dadurch wird den Bildern deren ursprüngliche Bedeutung entwendet und zur Illustration eines gegebenenfalls abstrakt erscheinenden Inhaltes herangezogen.³³² Anhand dieser ausgewählten Szene ist erkennbar, dass Debord in der Methode des *détournement* die einzige Möglichkeit der Geschichtsschreibung sieht, denn

„le collage n'est qu'un déplacement recyclable sans fin [...], auto-destructeur et sans autre signification de l'élément utilisé alors que le détournement revalorise et réoriente les éléments consciemment organisés de manière mensongère par le spectacle, vers l'action révolutionnaire à travers la lutte de classes.“³³³

Die Funktion des Kinos ist es etwas Vergangenes als gegenwärtig zu zeigen und somit neue Möglichkeiten zu schaffen. Denn es kann die Vergangenheit in die Realität verwandeln, in dem sie Möglichkeiten wirklich werden lässt. Deshalb hat die Arbeit mit Bildern im Film solch historische Bedeutung. Man kann diese Arbeit als das Gegenteil der üblichen Nachrichten in den Medien sehen, die unveränderbare Wirklichkeit zeigen.³³⁴ Durch Comichilder, Zeitungsausschnitte oder Werbefotos unterbrochen, und mit Untertiteln versehen, die nicht zusammenhängend zu den Kommentaren stehen, versucht Debord, die übliche Bedeutung zu entwenden. Die Irritation soll Kritik hervorrufen. So wird zum Beispiel ein Comic-Bild mit Science-Fiction-Thematik verwendet um den Alltagszustand in der heutigen Gesellschaft zu beschreiben:

La question n'est pas de constater que les gens vivent plus ou moins
pauvrement; mais toujours d'une manière qui leur échappe [...]



³³¹ Ebda. S. 20

³³² Vgl. RAPPL, 2006. 30 ff

³³³ COPPOLA, 2006. S. 53

³³⁴ Vgl. RAPPL, 2006. S. 27

In der ein und halbstündigen Erläuterung des *Spektakels* wird die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers bewusst überfordert, Debord „durchbricht damit die hypnotisierende Redundanz von Ton und Bild der gängigen Bildproduktion in Nachrichtensendungen und im kommerziellen Film.“³³⁵ Das Bild des Feindes wird zudem klar vor Augen gehalten: während im Off über „les fausses luttés spectaculaires“³³⁶ gesprochen wird, begrüßt Mao Tsé-Tung Präsident Nixon väterlich in Peking, Szenen aus der Finanzwelt mit hektisch agierenden Börsenmakler untermalen den Text „la spécialisation du pouvoir qui est à la racine du spectacle“³³⁷, und der Bericht über Präsident Pompidou, der einen Automobilsalon besucht, wird gleichgestellt mit „nous reconnaissons notre vieille ennemie[...] *la marchandise*.“³³⁸ Als Nachrichtenbilder aus Vietnam Helikopter zeigen, die alles beschießen was sich bewegt und enorme Bomben auf die Erde treffen, fasst die Sprecherstimme zusammen: „Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchainée.“³³⁹

³³⁵ RAPPL, 2006. S. 28

³³⁶ Textauszüge aus *La Société du spectacle*. Vgl. auch DEBORD, 1973. In: *Œuvres*, 2006. S. 1213

³³⁷ Ebda. S. 1201

³³⁸ Ebda. S. 1208

³³⁹ Ebda. S. 1200

IV. DER CINÉASTE GUY DEBORD

In den autografischen Notizen der Re-Edition seines Buches *La Société du spectacle* im Verlag Champ Libre, schreibt der Autor zu Beginn selbst: „Guy Debord. Se disant cinéaste. Membre de l’Internationale situationniste, dont il a été l’un des fondateurs [...]“³⁴⁰

Er „bezeichnet sich selbst“ in erster Stelle als Filmemacher, noch bevor er seine essentielle Position in der S.I. bzw. rund um die Ereignisse von Mai ’68 kundtut. Trotz allem mochte er das Kino nicht, wie könnte er schließlich seinen selbst erklärten Feind wertschätzen, diese Industrie mit ihrer „falsification généralisée des produits aussi bien que du raisonnement.“³⁴¹ Die Ambivalenz dieses eigenwilligen Künstlers und Theoretikers ist unbestritten, so auch die Machart seiner Filme. Zwar gibt es ständig wiederkehrende Elemente in den Arbeiten, doch sind seine Filme komplexe, in sich geschlossene Kunstwerke, die einzeln zu betrachten sind. Wiederholung bedeutet ja nie die Wiederholung des genau Gleichen, die Kraft der Wiederholung entspringt der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was schon einmal gewesen ist. Debord bediente sich des Kinos, arbeitete mit Archivbildern, die er immer wieder anhielt und wiederholte, um in weiterer Folge diese als Zielscheibe seiner Kritik zu verwenden. „Kino aus den Bildern des Kinos“³⁴², oder wie Coppola schreibt: „Ne pas „faire du cinéma“ mais faire *usage* du cinéma“.³⁴³

Im folgenden Kapitel wird näher auf zwei Filme Debords eingegangen, die exemplarisch für seine unterschiedliche Arbeitsweise stehen.

1. *Sur le passage de quelques personnes...*

In den zwei frühen Kurzfilmen mit dokumentarischem Anspruch, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* und *Critique de la séparation*, die der „phase auto-réflexive“³⁴⁴ angehören, erzählt Debord mit Hilfe von Porträts seiner Weggefährten vom Paris der 1950er Jahre über das Leben in Saint-Germain-des-Prés.

³⁴⁰ DEBORD, Guy: *La société du spectacle*. Paris: Champ Libre, 29 septembre 1971. In: *Œuvres*, 2006. S. 764

³⁴¹ Auszug aus *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu’hostiles, qui ont été portés sur le film „La société du spectacle“*.

³⁴² RAPPL, 2006. S. 27

³⁴³ COPPOLA, 2006. S. 25

³⁴⁴ Ebda. S. 33

Ähnlich wie Isous Film können sie als zeitgeschichtliche Dokumente betrachtet werden. „Notre vie est un voyage - Dans l’hiver et dans la nuit - Nous cherchons notre passage“, zitiert eine Stimme Louis-Ferdinand Céline³⁴⁵, während Debord verschiedene Bilder von Paris zeigt: Les Halles bei Nacht, eine Menschenmenge versammelt vor einer Kreuzung, die Seine aus der Vogelperspektive, die Backsteinmauer am Quai Saint-Bernard, ein junges Paar tanzend am Strand. Es handelt sich um eine „Durchreise“, Debord hält sich die *Vergänglichkeit* der Jahre Saint-Germain stets vor Augen:

„Ils disaient que l’oubli était leur passion dominante, Ils voulaient tout réinventer chaque jour. Se rendre maîtres et possesseurs de leur propre vie. [...] Personne ne comptait sur l’avenir. Il ne serait pas possible d’être ensemble plus tard, et ailleurs qu’ici. Il n’y aura jamais de liberté plus grande“.³⁴⁶

In immer wiederkehrenden Bildabfolgen werden die Straßen von Paris gezeigt, Gesichter von Freunden, gesellige Runden in den Cafés. „Nirgendwo sonst als in diesen Filmen hat Debord der Unterstellung, er sei ein Theoretiker der Revolution gewesen, schärfer widersprochen.“³⁴⁷

1.1 *Critique de la séparation* (1961)

Fast autobiografisch berichtet Debord von den Nächten, die er mit Freunden und Liebhaften streunend verbrachte, nie den nostalgischen Blick einer bald vergangenen Zeit verlierend. Es ist einer der komplexesten Filme Debords, da sich hier eine Serie von Paradoxen vorfinden lässt. Die Kritik der Trennung, die dem Film seinen Titel gibt, lässt sich nicht einfach nur als abstrakte Kritik der Trennung durch die Warenökonomie verstehen, auch wenn Debord bereits 1961 den Begriff des Spektakels in diesem Zusammenhang verwendet.³⁴⁸

„Le spectacle, dans toute son étendue, c’est l’époque, dans laquelle une certaine jeunesse s’est reconnue. Le décalage entre cette image et les résultats. Quel aspect, quels goûts, quels refus et quels projets la définissaient alors [...]“³⁴⁹

³⁴⁵ Der französische Schriftsteller und Arzt, kontrovers betrachtet durch seine antisemitischen Pamphlete und NS-Kollaboration während des 2. Weltkriegs, beeinflusste Autoren wie Henry Miller und Jean-Paul Sartre

³⁴⁶ Textauszüge aus *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*. Vgl. auch in: Œuvres, 2006. S. 471, 473, 474

³⁴⁷ Zur Retrospektive von Guy Debord im Pirate Cinema Berlin: <http://piratecinema.org/screenings/20071021> (23.10.2009)

³⁴⁸ Die so genannte *Nicht-Kommunikation*, hervorgerufen durch den kapitalistischen Wertewandel, führt dazu, dass die Bedürfnisse durch die Marktwirtschaft konstruiert sind und lediglich nur an symbolischem Wert. *Trennung* bedeutet hier also die Entfremdung der Menschen im Marx’schen Sinne.

³⁴⁹ Textauszug aus *Critique de la séparation*. Vgl. auch in: Œuvres, 2006. S. 551 ff

Die Trennung kann auch eine konkrete Kritik der Trennung von Freunden und Wegbegleitern meinen, oder gar einen Verlust, bzw. die Annahme eines Verlustes, die ja eine Konstante in Debords Leben darstellte. Dies wird im Film zwar nie direkt angesprochen, aber in den Autokommentaren der Off-Stimme und der eingeblendeten Untertitel angedeutet. Coppola analysiert folgendermaßen:

„Le film aborde le thème de la séparation maintenue entre l’histoire privée [...] et l’histoire publique (manipulée par les représentations sociales), entre le spectacle du monde et le spectacle des informations; [...] Le côté affectif est souvent basé sur des images qui font fonction de relais à un non-dit ou à une suggestion du texte. De manière générale, il faut comprendre qu’il n’y a pas de séparation entre le vécu individuel [...] et la théorie politique.“³⁵⁰

Debords Kritik richtet sich an das Vergehen der Zeit, und so nutzt er die durch den Film gegebene Möglichkeit der Veränderung des zeitlichen Ablaufs, um im zeitlichen Kontinuum nicht erkennbare Details sichtbar zu machen. Er arbeitet mit der Bewegungsmontage, um im Sinne von Deleuze durch Bewegung ein indirektes Zeit-Bild zu schaffen, d.h. ein Bild, das Zeit über Bewegung vermittelt.³⁵¹ Das Mädchen, dargestellt von Michèle Bernstein, das den Zuschauer den Film lang führt, löst somit durch ihre in der Welt tatsächlich stattfindende Bewegung die Wirkung der Bilder aus, ohne sie in einen ordnenden Kontext stellen zu müssen. Mit all ihren Facetten gibt sie der Kritik ein Gesicht und dient als Beispiel der „non-communication“³⁵², die meint, dass jegliche moderne Kommunikation bereits vorgefertigt ist:



„[...] je ne parle pas d’elle. Faux visage. Faux rapport. Un personnage réel est séparé de qui l’interprète, ne serait-ce que par le temps passé entre l’événement et son évocation [...] Comme l’expression conservée reste elle-même en tout cas séparée de ceux qui l’entendent, abstraitement et sans pouvoirs sur elle“.³⁵³

³⁵⁰ COPPOLA, 2006. S. 76 + 117

³⁵¹ Vgl. DELEUZE, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. S. 105 ff

³⁵² Textauszug aus *Critique de la séparation*. Vgl. auch in : Œuvres, 2006. S. 551

³⁵³ Ebda. S. 551

Debord arbeitet mit Techniken wie Kamerafahrten, Schwenks, Nahaufnahmen, und mittelalterlich anmutender Musik, die als Untermalung der Szenen des Alltagslebens dient, doch unterbricht er diese immer wieder durch selbstreflexive Einschübe, um „die Brüche mit der herkömmlichen Filmpraxis deutlich zu machen und damit eine Anregung zum Bruch mit überkommenen Lebensformen zu geben.“³⁵⁴ In einer zentralen Passage beschreibt er die Vorgehensweise des Bruchs folgendermaßen, während der Bildschirm schwarz bleibt: „Il convient de détruire la mémoire dans l’art. De ruiner les conventions de sa communication. De démoraliser ses amateurs.“³⁵⁵ Parallel dazu ist als Untertitel eingeblendet: „D’ailleurs, c’est moins de formes qu’il s’agit que de traces de formes, d’empreintes, de souvenirs.“ Das Mädchen stellt die Inkarnation der darauf folgenden Aussage dar: „On n’a rien inventé. On s’adapte, avec quelques nuances, dans le réseau des parcours possibles. On s’habitue, semble-t-il.“³⁵⁶

Es scheint, als wäre der Film für ein Publikum gedacht, welches mehr über die Situationisten erfahren soll, so handeln die Off-Texte auto-reflexiv von den Ideen der S.I., während die Bilder und Kommentare zweckentfremdet unterschiedliche Themen behandeln. Debord präsentiert die Gruppe wie einen lebenden Mythos, so stellt er sie wiederholt mit den Rittern der Tafelrunde in Verbindung:



Dem Keraschwenk über das Gemälde folgt ein Schnitt auf eine Gruppe von Situationisten (2. v. r.: G. Debord), die in einem Café in Montagne-Sainte-Genève vor einem Landschaftsgemälde sitzen. Als UT ist die Theorie des Unitären Urbanismus eingeblendet, im Ton spricht Debord über die Möglichkeit des Abenteurers, welches sich durch das Kino wie so oft als Legende verbreitet, „de toute la pacotille spectaculaire de l’histoire.“

In einer anderen Einstellung, als das Gemälde der Ritter zu sehen ist, untermalt mit kammermusikalischen Klängen von Joseph Bodin de Boismortier, ist folgender Text zu hören: „La seule aventure [...] c’est contester la totalité, dont le centre est cette façon de

³⁵⁴ RAPPL, 2006. S. 25

³⁵⁵ Textauszug aus *Critique de la séparation*. Vgl. auch in : *Œuvres*, 2006. S. 550

³⁵⁶ Ebda. S. 552

vivre, où nous pouvons faire l'essai mais non l'emploi de notre force.³⁵⁷ Dies ist ein gutes Beispiel für Debords Methode, sich an bestehenden Zitaten zu bedienen und sie in einen anderen Kontext zu stellen, es handelt sich dabei nämlich um ein *détournement* aus einem Brief von Blaise Pascal³⁵⁸ an Fermat, datiert vom 10. August 1660:

„Pour vous parler franchement de la géométrie, je la trouve le plus haut exercice de l'esprit ; mais en même temps je la connais pour si inutile que je fais peu de différence entre un homme qui n'est que géomètre et un habile artisan. Aussi je l'appelle le plus beau métier du monde ; mais enfin ce n'est qu'un métier ; et j'ai dit souvent qu'elle est bonne pour faire l'essai, mais non pas l'emploi de notre force : de sorte que je ne ferais pas deux pas pour la géométrie.“³⁵⁹

Ohne Zweifel ist unter Pascals Feder eine essentielle Reflektion zu finden, die es erlaubt, Debords Verständnis von Theorie und Praxis nachzuvollziehen. Die modernen „Helden“, d.h. die Situationisten, waren - genauso wie Pascal - nicht bereit, Kompromisse einzugehen, um ihre Ziele zu verwirklichen, ihre Abenteuer zu leben. Durch die spektakulären Methoden der Kinematografie sah Debord diese Freiheit gefährdet, und aus dieser „falschen Realität“, die bloß Unzufriedenheit auslöst, müsse man ausbrechen:

„La fonction du cinéma est de présenter une fausse cohérence isolée, dramatique ou documentaire, comme remplacement d'une communication et d'une activité absentes. Pour démystifier la cinéma documentaire, il faut dissoudre ce que l'on appelle son sujet. [...] Il faut recourir à d'autres moyens.“³⁶⁰

Diese „andere Mittel“, von denen Debord spricht, zeigt er eben mit Hilfe des *détournement*, das ihm wie eine Waffe des dialektischen Materialismus in der Kultur dient: „Plus les contextes juxtaposés sont distants, plus l'efficacité est grande.“³⁶¹ In seiner Attitüde der Missachtung kultureller Güter und deren Bedeutung, löst er sich von der Gefangenschaft des korrekten Zitierens und bedient sich bekannter Sätze und Werke, um sie in seinem Sinne zu verwenden.

Wie auch in seinen späteren Filmen, äußert Debord in *Critique de la séparation* seinen Unmut über die Bilderflut im kapitalistischen System. Er hat keine Scheu, seine Feindbilder offen zu attackieren und lässt diese wie Nachrichtenbilder vor den Augen des Zuschauers ablaufen: die

³⁵⁷ Ebda. S. 544

³⁵⁸ Pascal, geboren 1623, war ein französischer Mathematiker, Physiker und religiös inspirierter Philosoph

³⁵⁹ Zitiert nach: DONNÉ, 2004. S. 151

³⁶⁰ Textauszug aus *Critique de la séparation*. Vgl. auch in : Oeuvres 2006. S. 541 ff + 553

³⁶¹ COPPOLA, 2006. S. 29

Tagung des Sicherheitsrates der Vereinten Nationen, das Profil Khrouchtchevs, Empfang von Charles de Gaulle am Flughafen, der Papst, Eisenhower in den Armen Francos. Die nächste Sequenz zeigt Bilder der Unruhen im Kongo, junge Männer, die brutal von den Soldaten niedergeschlagen werden. Der Ton spricht von der Unmöglichkeit anders zu leben, da das vorhandene Gleichgewicht jedes Mal in Frage gestellt werden muss. Durch die Entfremdung in der westlichen Welt empfängt der Zuschauer diese Bilder „comme devant un spectacle de plus.“³⁶²

In welchem Ausmaße persönlich, autobiografisch und - seiner Entstehungszeit zufolge - eben „situationistisch“ dieser Film ist, zeigt die Schlusssequenz deutlich, in der ausschließlich Mitglieder der Gruppe gezeigt werden. Diese Szene stellt Debords beispielhafte Engführung von Bild, Untertitel und Kommentar dar. Während er sich an die „beaux enfants“ mit den Worten „l’aventure est morte“³⁶³ wendet, zeigt er alternierend Fotos von Situationisten: Michèle Bernstein, Asger Jorn, Attila Kotányi, und schließlich sich selbst. In Zwischenschnitten erkennt man von Tornados zerrüttete Bäume, Napalmexplosionen, ein blondes Mädchen im Bikini. Die Kamera schwenkt über eine Zeile aus seinem Buch *Mémoires*: „Le vin de la vie est tiré, et la lie seule reste à cette cave pompeuse“. Die nächste Sequenz zeigt erneut Bilder von den Massenunruhen im Kongo, während die Sprecherstimme über die schattenhaften Individuen spricht, die der kollektiven Herrschaft entfliehen wollen. Zeitgleich wird in den Untertiteln zweckentfremdet gearbeitet: auf ironische Weise reflektiert Debord über die Machart eines Filmes über das Privatleben, der letztendlich nur aus „private jokes“³⁶⁴ bestehen kann.

Debord wollte nicht das Kino erneuern, das für ihn nur als Sprachrohr der Regisseure zum Ausdruck ihrer Sklavengefühle dient. Er hatte sich nicht dem Spektakel der Zerstörung verschrieben, sondern der Zerstörung des Spektakels, was er immer wieder zu verdeutlichen suchte: „Je commence à peine à vous faire comprendre que je ne veux pas jouer ce jeu-là.“³⁶⁵ Es scheint sowohl ein Abschluss, als auch ein Aufbruch in ein neues Kapitel zu sein. So heißt es am Ende: „C’est un film qui s’interrompt, mais ne s’achève pas.“³⁶⁶ Fortsetzung folgt, steht im eingeblendeten Untertitel zu lesen.

³⁶² Textauszug aus *Critique de la séparation*. Vgl. auch in : Oeuvres 2006. S. 553

³⁶³ Ebda. S. 552

³⁶⁴ Untertitel aus *Critique de la séparation*. Ebda. S. 553

³⁶⁵ Textauszug aus *Critique de la séparation*. Ebda. S. 553

³⁶⁶ Ebda. S. 553

2. Das Ende einer Epoche

„Je me suis donné les moyens d'intervenir de plus loin“
(G. Debord: *In girum*)

1978 realisierte Debord seinen letzten Film *In Girum imus nocte et consumimur igni*, der auch seine schärfste Kritik an dem kapitalistischen Wertewandel und an der Ökonomisierung der Kultur darstellte. Er basierte nicht wie bei *La Société du spectacle* auf einem bereits bestehenden Text, diesmal arbeitete Debord erneut selbstreflexiv wie in seinen Kurzfilmen. Frankreich nach 1968 sah ökonomischen und sozialen Krisen entgegen, unter anderem durch die Ölkrise der 1970er Jahre hervorgerufen, aber auch musste der Staat eine politisch aufgewühlte Periode überstehen. Nicht nur aufgrund der Intrigen innerhalb der Regierung, sondern vor allem aufgrund der Verschiebung der linken Kräfte, die schließlich zum Bruch der Linkspartei und zum Fall der kommunistischen Partei führte, wurde der Misserfolg der linken Bewegung klar vor Augen gehalten.³⁶⁷ Debord, nach der Auflösung der S.I. heftiger Kritik und Vorwürfe ausgesetzt³⁶⁸, rechnet in seinem kompaktesten Werk mit einer vergangenen Avantgarde ab, indem er zentrale Passagen seines Lebens wiedergibt, analysiert und schließlich gewohnt ironisch feststellt:

„[...] personne ne me fait la grâce de penser que je n'ai pas réussi dans les affaires du monde. Mais, fort heureusement, personne ne pourra dire non plus que j'y ai réussi. Il faut donc admettre qu'il n'y avait pas de succès ou d'échec pour Guy Debord, es ses prétentions démesurées.“³⁶⁹

Er ergreift erneut das Bild der Zeit auf und vollendet sein Projekt, sein letztes filmisches Oeuvre, „negativstmöglich [sic!] dialektisch“³⁷⁰: Zu den größten Vergnügen, die er in seinem Leben genossen habe, gehöre die Empfindung des Vergehens der Zeit. In diesem Sinne erläutert er: „J'ai aimé mon époque, qui aura vu se perdre toute sécurité existante et s'écouler toutes choses de ce qui était socialement ordonné.“³⁷¹ Er liebte seine Epoche, weil er diese mitgestaltete. Die Avantgarde hat nur eine Zeit, einen Moment, den sie nützen muss, und so wiegte er sich glücklich „d'avoir fait *leur temps*.“³⁷² Er war sich bewusst, dass diese Zeit nun

³⁶⁷ Zur Vertiefung in die Thematik siehe BRECHON, Pierre: *La France aux urnes, cinquante ans d'histoire électorale*. Paris: La documentation Française, 1993.

³⁶⁸ Vgl. Kap. II. 1.7. Auflösung der S.I und die Jahre danach

³⁶⁹ Textauszug aus *In Girum*. Vgl. auch in: *Oeuvres*, 2006. S. 1401

³⁷⁰ <http://piratecinema.org/screenings/20071021> (26.10.2009)

³⁷¹ Textauszug aus *In Girum*. Vgl. auch in: *Oeuvres*, 2006. S. 1398

³⁷² Ebda. S. 1389

beschlossen sei, so zitiert er den Vierzeiler von Omar Kháyyám, während er Fotos von den Dadaisten, General Clausewitz und schließlich ein Bombardement zeigt:

„Quand nous étions jeunes, nous avons quelque temps fréquenté un maître,
quelque temps nous fûmes heureux de nos progrès.
Voici le fond de tout cela: que nous arriva-t-il?
Nous étions venus comme de l'eau, nous sommes partis comme le vent.“³⁷³

Als Symbol für das Vergehen der Zeit steht das Wasser, das Debord unter anderem mit selbstgefilmten Flussfahrten über den Kanälen Venedigs mit langen Kamerafahrten dokumentiert.



Er schreibt in den vorbereitenden Notizen zum Film: „On y cite donc les poètes de *l'écoulement* [...] qui tous ont parlé de l'eau“³⁷⁴. Und so bedient er sich immer wieder an Gedichten und Zitaten, wie zum Beispiel zweckentfremdet an folgender Grabschrift von Shelley: „Les naufrageurs n'écrivent leur nom que sur l'eau.“³⁷⁵ Aber auch die Thematik des Feuers soll diesen Film ausmachen, denn „*l'éclat de l'instant*“ steht seiner Ansicht nach für Revolution, für Saint-Germain-des-Prés, die Jugend, die Liebe, „*la négation dans sa nuit*“³⁷⁶. So soll der gewählte Titel, ein lateinisches Palindrom, das von vorne und hinten gleichbleibend zu lesen ist, dieses „Verlangen in der Nacht“ widerspiegeln: *Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verschlungen*.³⁷⁷ Als Zeuge der Auflösung von sozialer Sicherheit und Ordnung hat Debord offenkundig - trotz aller Widerstände an seiner Person - „nulle part fait de concessions aux idées dominantes [...] ni à aucun des pouvoirs existants“. In diesem Sinne erklärt er gleich zu Beginn: „Je ne ferai, dans ce film, aucune concession au public.“³⁷⁸

³⁷³ Ebda. S. 1396

³⁷⁴ DEBORD, Guy: Notes diverses de l'auteur autour d'In Girum. 22 décembre 1977. In: Œuvres, 2006. S. 1410

³⁷⁵ Welche im Original „Ci-gît un homme dont le nom a été écrit sur mur“ hieß und ursprünglich vom Dichter Keats für sich selbst geschrieben wurde. Vgl. DEBORD, Guy: Liste des citations ou détournements dans le texte du film In Girum. Champot, 1980. Ebda. S.1417

³⁷⁶ Ebda. S. 1411

³⁷⁷ Auf französisch: *Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu*

³⁷⁸ Textauszug aus *In girum*. Vgl. auch in: Œuvres, 2006. S. 1334

2.1 *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)

Man kann den Film in drei Teile gliedern: im ersten widmet sich Debord der Beschreibung von sozioökonomischen und psychologischen Auswirkungen der Entfremdung auf das Leben. Angewandt auf den modernen Zuschauer, der phasenweise kontemplativ dargestellt wird, benützt er hierfür das Bild des stereotypen, in besseren Verhältnissen lebenden Angestellten des Finanzviertels *La Défense*, den er als „salariés du premier rang“ bezeichnet. In seinen Augen sind es allerdings „des salariés pauvres qui se croient des propriétaires, des ignorants mystifiés qui se croient instruits, et des morts qui croient voter“³⁷⁹. Der zweite Teil handelt in weiterer Folge von seinem Vorwurf an das Kino (bzw. an die Kinobilder), die Zuschauer zu täuschen, in dem es langweilige, konforme Lebensentwürfe vorgibt. Und im dritten, quasi autobiografischen Teil und dem Hauptdiskurs Debords, erzählt er in einer Art Rückschau von vergangenen Tagen, als „la marchandise moderne n’était pas encore venue nous montrer tout ce que l’on peut faire d’une rue.“³⁸⁰ Er schlägt somit vor, gutes Kino mit einem wichtigen Sujet zu machen, nämlich: Guy Debord selbst.



Öffnungssequenz aus *In Girum* und folgend eingeblendetes Schwarzbild mit Botschaft

Der Film beginnt mit dem Foto eines Kinopublikums, das den Blick starr auf die Leinwand gerichtet hat. Debords gewohnt monotone Stimme spricht über die Manipulatoren der Werbung, er zitiert einen Werbeslogan: „*Quand on aime la vie, on va au cinéma.*“³⁸¹ Doch dieses Leben und dieses Kino bedeuten nicht viel und sind jederzeit auswechselbar. Die passiven Zuseher, die die Revolte verneinen, „ressemblent beaucoup aux esclaves, parce qu’ils sont parqués en masse [...]“³⁸² Diese „modernen Sklaven“, nämlich die Zuseher selbst, werden in doppelter Form vorgeführt: das nächste Foto zeigt eine junge Familie im eigenen Wohnzimmer. Die Kinder toben auf der Couchlandschaft, die Eltern lachen in die Kamera. Im

³⁷⁹ Ebda. S. 1340 ff

³⁸⁰ Ebda. S. 1342

³⁸¹ Ebda. S. 1335

³⁸² Ebda. S. 1336

Zwischenschnitt setzt Debord diese intime Szene in einer minutenlangen Sequenz mit einem indigenen Volk beim Stammestanz gleich, während er folgende Worte spricht: „On [das System Anm.] les traite come des enfants stupides, [...] leur faisant admettre n’importe quoi en leur disant n’importe comment et aussi bien le contraire le lendemain.“³⁸³ Daraufhin erscheint erneut das Bild derselben Familie, diesmal jedoch fokussiert. Im Close Up sind zuerst die Eltern zu sehen, dann die spielenden Kinder. Der Verlust einer adäquaten Sprache und die Zwänge des Konsums führen zur Entfremdung des Lebens und der eigenen Kinder, so der Off-Ton. Fotos und Motive urbaner Lebensformen und kapitalistischer Ausschöpfung folgen, als anschauliches Beispiel hierfür dient Debord ein Foto beim Spielen von *Monopoly*.

Debord hebt hervor, dass die heutigen Angestellten nicht mit dem Proletariat früherer Tage zu verwechseln seien, denn die ökonomischen Begebenheiten hätten sich weiterentwickelt. So müssen, bzw. dürfen die so genannten modernen Leibeigenen außerhalb ihrer Arbeit alles selber machen: „ils conduisent eux-mêmes leurs voitures et commencent à pomper eux-mêmes leur essence, ils font eux-mêmes leurs achats ou ce qu’ils appellent de la cuisine [...]“³⁸⁴ Dieser Vorwurf der vorgegaukelten Freiheit steht ganz im Zeichen der Kritik des Alltagslebens, denn die Freizeit stellte für die S.I. das wirkliche revolutionäre Problem dar und die Organisation derer sei für den kapitalistischen Staat bereits eine Notwendigkeit geworden.³⁸⁵ Immer wieder erscheint in diesem Kontext das Bild der „glücklichen Familie im Eigenheim“:

Notre époque n’en est pas encore venue à dépasser la famille, l’argent, la division du travail; et pourtant on peut dire que pour ceux-là déjà la réalité effective s’en est presque entièrement dissoute [...] c’est la première fois que des pauvres croient faire partie d’une élite économique, malgré le contraire.



„Le caractère illusoire des richesses que prétend distribuer la société actuelle“³⁸⁶ ist für Debord der Grund dafür, dass die Menschen Gefangene ihres eigenen Lebens sind. Wohin das führt, illustriert er durch Bilder von Autos, Staus und Unfällen. „Debord insistera toujours sur la

³⁸³ Ebda. S. 1338

³⁸⁴ Ebda. S. 1342

³⁸⁵ Vgl. ...Une idée neuve en Europe. In: Potlatch n° 7, 3 août 1954. In: Œuvres, 2006. S. 146 ff

³⁸⁶ Textauszug aus *In girum*. Vgl. auch in: Œuvres, 2006. S. 1343

déchéance des images rassemblées et détournées.“³⁸⁷ So wie auch an folgendem Beispiel erkennbar ist, in dem sich Debord am klassischen Kino Hollywoods bedient, um dieses in Widerspruch seiner ursprünglichen Bedeutung zu stellen. In dem spannungsgeladenen Filmausschnitt aus einer Hollywood-Verfilmung sehen wir den Helden Zorro, der mit einem Bein in den Gleisen steckt. Die Bilder des herannahenden Zuges machen die Bedrohlichkeit der Situation deutlich. In letzter Sekunde schafft es Zorro durch einen geübten Lassowurf, die Gleise umzuleiten. Die Szene untermalt Debord mit emotionslos gesprochenen Worten:

„Voici par exemple un film où je ne dis que des vérités sur des images qui, toutes, sont insignifiantes ou fausses; un film qui méprise cette poussière d’images qui le compose [...] Oui, je me flatte de faire un film avec n’importe quoi“.



Während der Bildschirm Film- und Theater-Stars großer Produktionen präsentiert, unter anderem Ausschnitte aus der amerikanischen Filmadaption von *Robin Hood* aus den 1930er Jahren, ist im Text zu hören: „C’est la société et non la technique qui a fait le cinéma“ oder „les images existantes ne prouvent que les mensonges existantes.“³⁸⁸ Der Zuschauer akzeptiert bedingungslos, was ihm vorgeworfen wird, so seine Anklage. Epische Filmklassiker und rasant geschnittene Western zeigen diese unsinnige Imitation des echten Lebens auf. Aber auch politische Fernsehbilder bestätigen in ihrer Repräsentation die existenten Lügen.

„Les citations sont utiles dans les périodes d’ignorance ou de croyances obscurantistes“³⁸⁹ schreibt Debord in *Panegyrique*. In seinem Film *In Girum* thematisiert er diese Arbeitsweise der Verwendung, bzw. Verfremdung von Zitaten. Er wehrt sich gegen den Vorwurf, das Erkennen der Zitate von Shakespeare, Pascal, Bossuet oder Baudelaire sei nur einem hochgebildeten Publikum klassischer Literatur vorbehalten: „[...] on ne peut se tromper sur la nature de ses détournements abusifs les plus voyants“³⁹⁰, und fügt radikal hinzu:

³⁸⁷ DONNÉ, 2004. S. 12

³⁸⁸ Textauszug aus *In girum*. Vgl. auch in: Œuvres, 2006. S. 1348

³⁸⁹ DEBORD, 1989. In: Œuvres, 2006. S. 1659

³⁹⁰ Textauszug aus *In girum*. Vgl. auch in: Œuvres, 2006. S. 1352

„A qui se fâche de ne pas comprendre toutes les allusions, ou qui même s'avoue incapable de se distinguer nettement mes intentions, je répondrai seulement qu'il doit se désoler de son inculture et de sa stérilité, et non de mes façons ; il a perdu son temps à l'Université [...]“³⁹¹

In dem autobiografischen Teil findet sich viel von der situationistischen Urbanismuskritik wider. Als Debord von der Anfangszeit seiner künstlerisch-politischen Aktivität erzählt, scheint es wie eine Liebeserklärung an das Paris der 1950er Jahre zu sein: Pläne einer verschollenen Stadt, immer wieder Paris aus der Luftperspektive, zerstört von den Städtebauer. Das Leitmotiv der *travellings* scheint wie ein „parcours de la vie“³⁹² auf, um das Vergehen von Zeit, aber auch die *Vergänglichkeit* darzustellen. In langen Einstellungen von Flussfahrten an den Mauern der Venediger Kanälen entlang, erinnert sich Debord an die Zeit der „bohème nihiliste, aventureuse et scandaleuse“³⁹³ zurück, als er und seine minderjährigen Wegbegleiter sich mit revolutionären Gedanken und Alkoholim Blut in der Stadt treiben ließen, „dans le café de la jeunesse perdue.“³⁹⁴

„Vom Schwenk zum 'Chez Moineau' über die Luftbilder von Paris bis hin zu den letzten Kamerafahrten durch Venedig lässt Debord keinen Zweifel mehr daran, dass das früheste Bild, die innerste Keimzelle seines Versuchs, das Regieren zu stürzen, keine abstrakte historische Erbschaft oder theoretische Erkenntnis gewesen ist, sondern ein an urbaner Empirie geschultes Dandytum [...] noch fast zwanzig Jahre dauern sollte.“³⁹⁵

Indem alternierend zu den Ausschnitten über die Kanalfahrten Fotos von Debord zu sehen sind, zitiert er den jungen Marx mit folgenden Worten:

„Vous ne me direz pas que j'estime trop le temps présent; et si pourtant je n'en désespère pas, ce n'est qu'en raison de sa propre situations désespérée, qui me remplit d'espoir.“³⁹⁶

Für ihn gibt es weder ein Zurück, noch eine Versöhnung. „La sagesse ne viendra jamais“³⁹⁷, sind die letzten Worte im Film, während der Zuseher die Information bekommt: „À reprendre

³⁹¹ Textauszüge aus *In Girum*. Vgl. auch In: *Œuvres*, 2006. S. 1353

³⁹² COPPOLA, 2006. S. 117

³⁹³ FINZI, 2002. S. 28

³⁹⁴ Textauszug aus *In Girum*. Vgl. auch In: *Œuvres*, 2006. S. 1370

³⁹⁵ Vgl. <http://piratecinema.org/screenings/20050529> (25.10.2009)

³⁹⁶ Textauszug aus *In Girum*. In: *Œuvres*, 2006. S. 1401

³⁹⁷ Ebda. S. 1401

depuis le début³⁹⁸ – die Lektion muss immer wieder aufs Neue wiedergegeben werden, damit sie verinnerlicht wird.

Und so schreibt er an seinen Freund und Verleger im selben Jahr noch, dass seine persönliche Abrechnung sein letzter Film bleiben wird:

„En effet, le cinéma me paraît fini. Non que je pense avoir dit au cinéma tout ce que je pourrais y dire [...] mais parce que maintenant, à défaut de grands changements survenant dans les conditions de la diffusion, et de la vie urbaine, et donc dans le statut même du public, je crois qu’une telle époque ne mérite pas un cinéaste comme moi.“³⁹⁹

³⁹⁸ Untertitel aus *In Girum*. Ebda. S. 1401

³⁹⁹ DEBORD, Guy: Autour des films (documents). Lettre à Gérard Lebovici (8 mars 1978). In: Les œuvres cinématographiques complètes de Guy Debord. Editions Gallimard. Paris: Fayard, 2005. S. 12

V. REZEPTION

**„Le situationnisme, c’est surtout un style de vie.
Une volonté de mêler l’art et la révolution dans une dérive sans fin“.**

(F. Marmande, In: *Le Monde*, 1998)

Von der anfangs nur als Avantgarde-Bewegung wahrgenommenen S.I. sind - gegen deren ideologischen Willen - Unmengen an Spuren hinterlassen, die aufgrund der rhetorisch prägnanten Gesellschaftskritik und der revolutionären Ideen bis heute nicht an Aktualität verloren haben. Im Gegenteil, Debord als Hauptakteur ist mehr als je zuvor spannend im Kontext der medialen, gesellschaftlichen und künstlerischen Gegebenheiten zu betrachten, so dient er heutzutage als Referenz in Disziplinen wie Performance- und Videokunst, Architektur, Schriftstellerei, Malerei, Design, Politik, Soziologie und Kulturtheorie. Debords Theorien haben auch die Philosophie der Postmoderne, den Strukturalismus, bzw. den Poststrukturalismus, beeinflusst. Sie finden sich in den Diskursanalysen von Foucault⁴⁰⁰, bei Bourdieu und in frühen Werken von Beaudrillard wieder, dessen Begriff des *Simulacrum* dadurch geprägt wurde.⁴⁰¹ Über die Bedeutung heute schreibt Büsser folgendermaßen:

„Lange vorm Aufkommen des Begriffs ‘Kontrollgesellschaft’ mitsamt dessen Implikationen in Sachen Neoliberalismus und Freizeitgesellschaft, nämlich zu einer Zeit, als Deutschland noch ärmelaufkämpelnd mit dem Wirtschaftswunder beschäftigt war, finden sich im ‘Potlatch’ Äußerungen, deren Scharfsinn heute erst seine volle Tragweite zu erkennen gibt.“⁴⁰²

Debords Jahrzehnte zuvor gewonnene Erkenntnis, dass die Zeit für ihn und seine Weggefährten nicht reif war, kann durchaus in Erinnerung gerufen werden: „[...] l’époque qui ne connaît pas encore tous ses moyens, est aussi loin d’avoir reconnu tous les nôtres.“⁴⁰³

⁴⁰⁰ Vgl. FOUCAULT, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France am 2. Dezember 1970. Hrsg. von Wolf Lepenies und Henning Ritter. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1982.

⁴⁰¹ Vgl. BAUDRILLARD, Jean: Simulacra and Simulation. Translated by Sheila Faria Glaser. University of Michigan, 1994.

⁴⁰² BÜSSER, Martin: Guy Debord / Potlatch. Das Spiel könnte ganz anders sein. In: Intro. N° 92. März 2002. www.intro.de/kuenstler/interviews/23012913/guy-debord-potlatch-das-spiel-koennte-ganz-anders-sein (07.06.2010)

⁴⁰³ DEBORD, Guy: De l’architecture sauvage. In: JORN, Asger: Le Jardin d’Albisola. Torino: Edizioni d’arte Fratelli Pozzo, 1974. S. 42

1. Rezeptionsgeschichte

„Debord est mort... Vive Debord!“
(C. Champetier, *Éléments pour la civilisation européenne*, 1995)

In den Jahren nach Debords Tod erschien die komplette Werksammlung, auch seine Drehbücher, übersetzt in sämtliche Sprachen und in mehreren Neuauflagen. Christophe Bourseiller konstatiert dazu: „Guy Debord demeure l’objet d’une passion vive, tenace et discutabile. On ne peut que s’étonner d’un tel enthousiasme.“⁴⁰⁴

Die Theorien der S.I. wurden folglich in die akademische Diskussion - auch im deutschsprachigen Raum - aufgenommen, unter anderem dank der Arbeit des in Hamburg lebenden Kunsthistorikers Roberto Ohrt und durch einen Teil der radikalen Linken, die begannen, den Situationismus zu debattieren.⁴⁰⁵ Viele ursprünglich situationistische Forderungen sind heute längst Allgemeingut geworden, so etwa die Aufhebung der Trennung von Arbeit und Freizeit.⁴⁰⁶ In den vergangenen zwei Jahrzehnten wurde er verstärkt auch von rechten Gruppierungen vereinnahmt. Dieses Paradox seiner Wirkungsgeschichte und die Verbindung zwischen situationistischer Ideen und neofaschistischer Strömungen zeigt Bourseiller in seinem Artikel auf:

„Il est clair qu’à partir de 1988, la pensée de Guy Debord s’éloigne de plus en plus du marxisme et affirme sa singularité [...] On sait que les situationnistes n’ont certes jamais manifesté le moindre penchant pour les thèses néofascistes. Guy Debord s’est lui-même toujours situé aux antipodes du ‘souci identitaire’, de l’inégalitarisme, du négationnisme, du nationalisme, de l’antisémitisme, des régimes forts [...] Privilégiant les ‘classes dangereuses’, Debord rompt avec le schéma classique qui postule le primat du prolétariat. Et par quoi remplace-t-il cette vision orthodoxe ? Par une apologie de la pègre, des malandrins, des voyous [...] Guy Debord se situe décidément à mille lieues des valeurs de l’extrême droite.“⁴⁰⁷

Ähnlich wie sein theoretisches Schaffen, erklommen auch seine „Kunstwerke“ einen Gipfel der Rezeption: der französische Filmkritiker Serge Daney initiierte Anfang der 1990er Jahre

⁴⁰⁴ BOURSEILLER, Christophe: Guy Debord, les situationnistes et l’extrême droite: récupération à tous les étages. In: *Archives et documents situationnistes*. Paris: Denoël. 2001. Hier in: http://christophebourseiller.zumablog.com/index.php? sujet_id=3428 (18.06.2010)

⁴⁰⁵ Biene Baumeister u.a. haben ein in diesen Kreisen beachtetes Einführungsbuch veröffentlicht, das folglich in der Szenezeitschrift *Phase 2* heftig diskutiert wurde

⁴⁰⁶ Vgl. Kap. V. 1.3. *L’insurrection qui vient ?*

⁴⁰⁷ BOURSEILLER, 2001. Hier in: http://christophebourseiller.zumablog.com/index.php? sujet_id=3428 (18.06.2010)

eine Sondervorführung zu Debord im Rahmen der *journées vidéo* des Festivals von Taormina.⁴⁰⁸ Seine Filme erlangten Kultstatus, nachdem sich herumsprach, dass „même chez les intervenants, personne n’avait vu les films de Debord.“⁴⁰⁹ Die Unmöglichkeit der Sichtung erweckte die Neugier an den Filmen, so wie auch die Frage nach deren Inhalt, hatte der Regisseur ja von Beginn an den Tod des Kinos proklamiert. Mittlerweile befindet sich seine filmische Retrospektive auf internationaler Tournee⁴¹⁰.

Im folgenden Kapitel werden einige (sub)kulturelle, medientheoretische und politische Strömungen dargestellt, für deren Entstehung und Weiterentwicklung Debords Theorien und Schaffen wesentlichen Einfluss hatten.

1.1 Die Rezeption im Punk der 1970er

„Anyone can be a Sex Pistol“

(Kids-Audition: *The Great Rock 'N' Roll Swindle*, 1978)

„Ever get the feeling you’ve been cheated“

(Bühnenansage von Johnny Rotten, Winterland /San Francisco, 14.1.1978)

Seitdem Marcus Greil 1988 erstmals auf die Verbindung situationistischer Theorien und der Punk-Musik hinwies, gingen viele Arbeiten der Frage nach, in wiefern die S.I. als Inspirationsquelle der Punkrock-Bewegung im England der 1970er Jahre diene. Fakt ist, dass der Manager der *Sex Pistols*, Malcolm McLaren - gemeinsam mit Jamie Reid und Vivienne Westwood - durch seine Einbindung in das pro-situationistische Milieu Großbritanniens mit den Techniken der S.I. vertraut war und diese für die Öffentlichkeitsdarstellung der Gruppe nützte.⁴¹¹ Das zeigt sich unter anderem deutlich in der Gestaltung der Plattencover und Poster, für die Jamie Reid verantwortlich zeichnete und die mit der Methode des *détournement* erstellt wurden. Plant schreibt dazu folgendermaßen: „McLaren had helped to recuperate the situationist critique which ‘after being suitably doctored’, was used as a force to keep pop and music kicking [...]“⁴¹², erachtet jedoch einige der verwendeten Kunstgriffe als „reactionary“⁴¹³, da sie bloß eine Kopie und keine eigenständige Anwendung der situationistischen Formen repräsentierten.

⁴⁰⁸ Vgl. FINZI, 2002. S. 10

⁴⁰⁹ DANEY, Serge: Journal de l’an passé. In: *TRAFIC*. No. 1, Hiver 1991. S. 22

⁴¹⁰ So wurde z.B. im Rahmen der Viennale 2007 sein Film *Sur le passage* im Filmmuseum Wien vorgeführt

⁴¹¹ Vgl. EDELHOFER, 2007. S. 64 ff

⁴¹² PLANT, 2000. S. 145

⁴¹³ Ebda. S. 144

Auch inhaltlich stellte Punk ein Angriff auf das von Debord definierte *Spektakel* dar, so sieht Greil den Text zu dem Song *Anarchy in the UK* als Kritik an urbaner Architektur: „[...] ce hurlement d’outre-tombe, puis ces mots anciens comme dépouillés de toute exégèse et jetés sur le pavé des villes“⁴¹⁴, und als Negation der Gesellschaft und als etwas gänzlich neues in der Populärkultur der Nachkriegszeit:⁴¹⁵

„Ce qui frappe immédiatement [...] c’est que *ca se passé pour de vrai*. C’est un gars, avec la tête sur les épaules, qui est réellement en train de dire quelque chose qu’il croit sincèrement être en train d’arriver au monde, et qui le dit avec un vrai venin, une vrai flamme. [...] une voix qui rejetait tout fait social, et qui dans ce refus affirmait que tout était possible.“⁴¹⁶



Abb. 9: Poster der S.I., Paris, Mai 1968



Abb. 10: Flyer für *God save the Queen*, zur Platte von *Anarchy in the UK*, 1975

Im Gegensatz zu Johnny Rottens oben beschriebene Wirkung, definiert Debord den *Star* und seine Rolle in der spektakulären Gesellschaft, indem er ihm ein „scheinbar Erlebtes“ zuschreibt und ihn als „Feind des Individuums“ benennt:

„En concentrant en elle l’image d’un rôle possible, la vedette [...] concentre donc cette banalité. La condition de vedette est la spécialisation du *vécu apparent*, l’objet de l’identification à la vie apparente sans profondeur [...] L’agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l’individu, l’ennemi de l’individu en lui-même aussi évidemment que chez les autres. Passant dans le

⁴¹⁴ GREIL, 1998, S. 9

⁴¹⁵ Dies ist nur ein Beispiel, das die Verbindung veranschaulichen soll. So findet sich im Song *Holidays in the Sun* folgende Textzeile eines Pariser Graffitos des Mai 1968: „A cheap holiday in other people’s misery“. Vgl. auch: EDELHOFER, 2007, S. 75 ff

⁴¹⁶ Ebda. S. 10

spectacle comme modèle d'identification, il a renoncé à toute qualité autonome pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours de choses.⁴¹⁷

Daraus kann geschlossen werden, dass Punk die Dekonstruktion des *Stars* erreichen wollte, so wie Debord es in seinen Thesen forderte. Folglich konnte jeder, der sich seiner Leidenschaften bewusst war und diese ausleben möchte, ein Star sein. Dieses *Do-It-Yourself*-Prinzip wurde durch einfache Rhythmen und simple Akkorde ermöglicht und zielte auf die Revolutionierung der Rockmusik hin.⁴¹⁸ Das Ziel war es, eine undogmatische Musik zu erschaffen, die von jedem gleichberechtigt genutzt werden kann, und die dazu verhelfen soll, sich von der unterdrückenden Gesellschaft zu emanzipieren.⁴¹⁹ Die Forderung zur Eigenermächtigung und Bewusstwerdung der Leidenschaften kann durchaus mit der Definition von *Revolution*, die Debord 1961 verfasste, verglichen werden:

„La révolution n'est pas 'montrer' la vie aux gens, mais les faire vivre. Une organisation révolutionnaire est obligée de rappeler à tout moment que son but n'est pas de faire entendre à ses adhérents les discours convaincants de leaders experts, mais de les faire parler eux-mêmes, pour parvenir, ou à tout le moins tendre, au même degré de participation.“⁴²⁰

Der Einfluss der S.I. auf die Punk-Bewegung ist auf mehreren Ebenen erkennbar, auch wenn nicht mit absoluter Sicherheit zu belegen. Auch bei zeitgenössischen Rockmusikgruppen finden sich zahlreiche Referenzen, unter anderem bei *The (International) Noise Conspiracy*, *Manic Street Preachers*, *Tocotronic* oder *Ian Brown*. Debord und seine revolutionären Theorien üben eine Faszination auf populärkulturelle Strömungen aus und werden seit Jahrzehnten durch das Medium der Musik einem jüngeren Publikum nähergebracht.⁴²¹

1.2 Kommunikationsguerillas

„Ist die beste Subversion nicht die, Codes zu erstellen, statt sie zu zerstören?“
(Roland Barthes: *Sade. Fourier. Loyola*, 1971)

Die Schriften der S.I. wurden mitunter zu einflussreichen Ideengebern der Kommunikationsguerillas im ausgehenden 20. Jahrhundert, die mit subversiven Praktiken in

⁴¹⁷ DEBORD, 1966. In: Oeuvres, 2006. S. 785 ff

⁴¹⁸ So veröffentlichte u.a. das Magazin *Sideburns* 1976 eine Illustration der drei wesentlichsten Gitarrengriffe und forderte darin die Jugendlichen auf, eine eigene Band zu gründen

⁴¹⁹ Vgl. EDELHOFER, 2007. S. 65 ff

⁴²⁰ Pour un jugement révolutionnaire de l'art. Février 1961 In: Oeuvres, 2006. S. 558

⁴²¹ Vgl. EDELHOFER, 2007. S. 88

öffentlichen Räumen, Macht- und Herrschaftsverhältnisse unserer Gesellschaft durchbrechen wollen. Gruppierungen wie die *Adbusters* oder *Chumbawamba* beziehen sich auf die situationistische Raum-Konzeption. Sie gehen davon aus, dass physische Räume immer zugleich soziale Räume sind, indem durch taktische Umnutzungen, d.h. temporären Aneignungen, das System verändert werden kann.⁴²²

„Orte [werden] kurzfristig entwendet und Strategien der Macht für einen minimalen Zeitraum außer Kraft gesetzt [...] Es geht darum, in konkreten Situationen die taktische Alltagsbewältigung der Individuen aufzugreifen, sie bewußt [sic !] zu machen politisch wirksam zu artikulieren. [sic !]“⁴²³

Bezug nehmend auf Debords *La Société du spectacle*, kämpfen die Kommunikationsguerillas gegen so genannte „Repräsentationsgebäude“, die „sichtbare Platzhalter ökonomischer und politischer Macht symbolisch aufgeladener Gebäude“⁴²⁴ sind. So schreibt Bredlow in seinem Aufsatz zur Notwendigkeit der Durchbrechung von Ästhetisierung öffentlicher Orte:

„Die Häuser-Schaufenster-Häuser-Front zieht eine gesellschaftlich geheiligte Grenze, was dahinter liegt, kostet Geld: von Innenräumen, die als bloßer Dekor der Waren dienen, wie Kaufhäuser, Geschäfte usw. bis zu solchen, die selbst, als Räume, zum Konsum (Betreten/Begehen/Betrachten) bestimmte Waren sind, z.B. Museen.“⁴²⁵

Die Kommunikationsguerillas arbeiten mit Methoden wie Camouflage und Überidentifizierung, Montage, Zweckentfremdung, bzw. Erfindung falscher Tatsachen oder Verfremdung durch subversive Affirmation. Die Rezeption von Debords Arbeit durch Guerilla-Gruppen hat sich im Wandel der Zeit aber geändert. Dem Vorwurf ausgesetzt, keine Kohärenz auf einer formal-organisatorischer Ebene zu gewährleisten, distanzieren sich einige heutige Gruppen wie z.B. *Luther Blissett* von den Situationisten und agieren nicht unter einem multiplen Namen. Trotz allem wird ihnen im Unterschied zu anderen Avantgarde-Gruppen zugesprochen, die Problematik künstlerisch-politischer Avantgarde-Positionen erkannt und kritisiert zu haben.⁴²⁶ Und auch wenn sich einige heutige Gruppen kritisch auf die S.I. beziehen und ihr den Mangel an praktischer Ausübung der Theorien und Vereinnahmung

⁴²² Vgl. BLISSET, Luther/BRÜNZELS, Sonja: Handbuch der Kommunikationsguerilla. Autonome a.f.r.i.k.a. gruppe (Hrsg.) Vierte Auflage. Hamburg: Libertäre Assoziation, 2001. S. 30 ff

⁴²³ Ebda. S. 31

⁴²⁴ Ebda. S. 32

⁴²⁵ BREDLOW, Lutz: Die Dimension der Abwesenheit in der Inszenierung des öffentlichen Raumes. In: anschlänge (Berlin). N° 6/1983. S. 41 - 46. Zitiert nach: BLISSET/BRÜNSELZ, 2001. S. 33

⁴²⁶ Vgl. BLISSET/BRÜNELS, 2001. S. 34 ff

durch Eigenverschulden vorwerfen, so sind die verwendeten Techniken eindeutig von ihnen inspiriert.⁴²⁷

Motive der Kommunikationsguerillas, somit also auch der situationistischen Taktiken, griff das 1991 erschienene Buch des Schriftstellers Hakim Bey auf. Er definierte die *Temporäre Autonome Zone* als eine Situation, in der herrschende Gesetze und Ordnungen zeitweise außer Kraft treten und in Folge Autoritäten ihre Macht verlieren und Freiraum geschaffen werden kann.⁴²⁸ Am Anfang des 21. Jahrhunderts gab es zudem eine Welle von globalisierungskritischen Bewegungen und Auseinandersetzungen, die angesichts ihrer antikapitalistischen und linksgerichteten Inhalte Debords Einfluss erkennen lassen, so unter anderem Naomi Kleins *No Logo!* oder *Goodbye Tristesse* von Camille de Toledo. Eine genaue Untersuchung dessen würde den Umfang dieser Arbeit allerdings sprengen. Zu der entfachten Debatte im Rahmen der Veröffentlichung von *L'insurrection qui vient*, in deren Zusammenhang Debord wiederholt zitiert wird, soll an dieser Stelle aber eingegangen werden.

1.3 *L'insurrection qui vient?*

„Un mouvement révolutionnaire ne se répand pas par contamination, mais par résonance.“
(Comité invisible: *Mise au point*, 2009)

Der politische Essay *L'Insurrection qui vient* der linksradikalen Gruppe Comité Invisible aus dem Jahre 2007 sorgte in Frankreich für großes mediales Aufsehen, vor allem als er kurz nach seiner Veröffentlichung in Verbindung mit den Anschlägen auf mehrere Linien der *TGVs* gebracht wurde.⁴²⁹ Nachdem über mehrere Wochen lang keine Schuldigen gefunden waren, stürmten im November 2008 hunderte Polizisten einen Bauernhof im mittelfranzösischen Dorf Tarnac und nahmen ohne stichhaltige Beweise neun Personen im Alter zwischen 25 und 35 Jahren fest. Laut Innenministerium handelte es sich um eine Bande „anarcho-autonomer“ Ultralinken, die verdächtigt wurde, die französische Bahn sabotiert zu haben. In Wirklichkeit führten diese jungen Menschen einen ökologischen Betrieb und waren der Polizei nur

⁴²⁷ Zur Entstehung und zu weiteren Widerstandsformen von linksgerichteter Protestkultur vgl: OEHMKE, Phillip: Vermummung ist retro. In: *Der Spiegel*, 21.07.2007. Hier in: <http://www.rebelart.net/diary/spiegel-uber-protestkultur-postautonome-und-kommunikationsguerilla/00206/> (05.05.2010)

⁴²⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Lamborn_Wilson (10.06.2010)

⁴²⁹ durch das Blockieren der Schienen mit so genannten Hakenkrallen kam es zu mehreren Ausfällen und erheblichen Sachschäden der Züge. Vgl. BLANDIN, Noël: Comité invisible: l'affaire du sabotage des lignes SNCF. In: *La République des Lettres*. 16.11.2008. Hier in: <http://www.republique-des-lettres.fr/10585-comite-invisible.php> (08.06.2010)

aufgefallen, weil sie an Demonstrationen teilnahmen. Julien Coupat, einer der Gruppe, wurde als Federführer von *L'Insurrection qui vient* vermutet.⁴³⁰

Das post-situationistische Pamphlet beschreibt eine Revolutionstheorie, die spektakuläre und öffentlichkeitswirksame Aktionen gegen den Kampf des Kapitalismus vorsieht. Allein der Verdacht auf Autorenschaft reichte aus, um Coupat wegen des Verdachts auf „Bildung einer kriminellen Vereinigung mit terroristischen Zielen“ über Monate hinweg in Untersuchungshaft zu nehmen. Der Verleger Eric Hazan gab dazu an:

„Julien n'a jamais fait partie du comité d'auteurs, qui m'a demandé un anonymat que je respecte. Le pointer ainsi du doigt est une pure construction policière participant à l'intoxication générale de l'opinion publique.“⁴³¹

Nicht bloß die Anonymität des Autors (oder der Autoren) löste Debatten über die Verantwortung des Inhaltes aus, auch die dünne Beweislage und der Vorwurf des Terrorismus führten zu heftigen Protesten von Juristen, Journalisten und Intellektuellen. Dies führte in Frankreich zu der erneuten Auseinandersetzung mit dem politisch-revolutionären Gedankengut Debords und seiner Rolle im Hinblick auf eine „insurrection qui vient.“⁴³² In ihrem Manifest denunzieren die anonymen Mitglieder des Comité Invisible die Auswirkungen der kapitalistischen Gesellschaft und der trostlos unwirklichen Gegenwart mit ähnlicher Radikalität wie es die S.I. tat:

„Deux siècles de capitalisme et de nihilisme marchand on abouti aux plus extrêmes des étrangetés, à soi, aux autres, aux mondes. L'individu, cette fiction, se décomposait à la même vitesse qu'il devenait réel [...] En définitive, c'est avec toute une anthropologie que nous sommes en guerre.“⁴³³

⁴³⁰ Vgl. PORNSCHLEGEL, Clemens: Das Lehrstück von Tarnac. Wie der Antiterrorkampf in Frankreich zur Farce wird. In: *Süddeutsche Zeitung*. 06.02.2009. <http://tarnac9.noblogs.org/post/2009/02/08/das-lehrst-ck-von-tarnac> (15.06.2010)

⁴³¹ Zitiert nach: CORNEVIN, Christophe: *Le Figaro*: SNCF: l'étrange itinéraire du saboteur présumé. In: *Le Figaro*. 19.11.2008. <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2008/11/19/01016-20081119ARTFIG00711-sncfl-etrange-itineraire-du-saboteur-presume-.php> (19.06.2010)

⁴³² unter anderem fand am 21.03.2009 die Diskussion zum Thema „Face à la société du spectacle: *L'insurrection qui vient?*“ mit Alain Brossat, Olivier Jacquemond und Daniel Bensaïd im TGP in St. Denis statt.

⁴³³ COMITÉ INVISIBLE: *Mise au point*. En version papier. 2009. Auch unter: <http://bloom0101.org/miseaupointcireduit.pdf>

Als eine Weiterführung der situationistischen Konzeption von Alltag und Entfremdung, bzw. Ausbeutung durch Arbeit, ist es im „guerre civile“⁴³⁴ notwendig, herrschende Machtverhältnisse zu durchbrechen und eine „solution sociale“⁴³⁵ zu finden. Denn:

„Nous vivons le paradoxe d’une société de travailleurs sans travail, où la distraction, la consommation, les loisirs ne font qu’accuser encore le manque de ce dont ils devraient nous distraire.“⁴³⁶

In dem Manifest findet sich folgender Lösungsvorschlag um dem Paradox entgegenzuwirken: „S’organiser pour ne plus devoir travailler.“⁴³⁷ Aufbauend auf marxistische Inhalte, geht es aber nicht um die Propaganda einer politischen Organisation, sondern angelehnt an Debord darum, mit Hilfe von organisierten aufständischen Situationen, der Revolte, Veränderungen zu erwirken. So erläutert Hazan in einem kürzlich erschienen Interview: „Les gens sentent qu’il n’y a plus à choisir entre la droite et la gauche mais sur la façon de sortir du capitalisme.“⁴³⁸ Das Comité Invisible führt in diesem Sinn den Kampf gegen das *Spektakel*, den Debord 40 Jahre davor angefochten hatte, weiter. Dass dieser theoretische Angriff ähnlich wie bei Debord mit terroristischen Akten gleichgesetzt wird, zeugt von der Kontinuität der Missverständnisse in der Geschichtsschreibung. Die Vorkommnisse und Verleumdungen seitens des Staatsapparates stellten den negativen Höhepunkt des französischen Antiterrorkampfes im 21. Jahrhundert dar. Hazan fasst rückblickend zusammen: „L’affaire Tarnac? Une tentative d’intimidation pour montrer aux subversifs blancs qu’ils ne sont pas à l’abri d’une répression arbitraire.“⁴³⁹

⁴³⁴ COMITE INVISIBLE: L’insurrection qui vient. Paris: La Fabrique, 2007. S. 27

⁴³⁵ Ebda. S. 9

⁴³⁶ Ebda. S. 31

⁴³⁷ Ebda. S. 92

⁴³⁸ „Mes livres sont des armes“. In: *Les Incrockuptibles*, n° 741, 10 – 16 février 2010. S. 48

⁴³⁹ Ebda. S. 49

2. Aktuelle Rezeptionen

Die Rezeption der situationistischen Bewegung ist nach wie vor unterschiedlich und kontrovers, auch wenn im vergangenen Jahrzehnt regelrecht ein „Situationismushype“⁴⁴⁰ zu beobachten ist. Die Spannweite reicht von der Wahrnehmung der S.I. als rein avantgardistische oder architekturtheoretische Künstlergruppe mit radikalem Gestus, über verklärende, affirmative Aneignungen im Kunstbereich, bis hin zu Darstellungen als politisch linksradikale Gruppierung, die durch die Überwindung von Kunst ausschließlich eine politische Revolution verursachen wollte. Eine immer wiederkehrende Kritik an die S.I. ist die vage Formulierung ihrer Ideen:

„Die ungenauen, auf Emotionen bezogene Begriffe „Leidenschaften, „Begierden“ und „Stimmungen“ werden mit politischen Schlagwörtern wie „Ideologie“, Kapitalismus“ und „Propaganda“ zusammengewürfelt [...]“⁴⁴¹

Nichtsdestotrotz ist die Auseinandersetzung mit Debord und den Situationisten im Kunst- und Kulturbereich nicht mehr wegzudenken. Museen organisier(t)en Ausstellungsschwerpunkte⁴⁴² und zeitgenössische Künstler geben situationistische Ideen als Referenz und Inspirationsquelle an.⁴⁴³ So schreibt Hans Ulrich Obrist, indem er Beaudrillard zitiert:

„[Die S.I. Anm.] has become the most important point of reference for contemporary artists, and today whenever one comes across young artists, one notices a yearning for the Situationist International, this *soundin box of radicalism*.“⁴⁴⁴

Ein immer unübersichtlich gewordener Apparat kritischer Auseinandersetzung bestehend aus Büchern, Katalogen, Artikel, Radio- und Fernsehsendungen, Debatten und universitären Arbeiten führte dazu, dass Debord in die Doxa des Marktes Eintritt gefunden hat. Finzi erläutert im Bourdieuschen Sinne⁴⁴⁵:

⁴⁴⁰ BLISSET/BRÜNELS, 2001. S. 33

⁴⁴¹ WIEGMINK, 2005. S. 79

⁴⁴² z.B. widmete das Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe, die größte Einrichtung für Medienkunst weltweit, Debord 2001 eine große Ausstellung und 2007 zeigte das Museum Tinguely in Basel eine umfangreiche, in Kooperation mit dem Centraal Museum Utrecht entwickelte Ausstellung über die S.I.

⁴⁴³ unter anderem das New Yorker Künstlerkollektiv Bernadette Corporation oder das Park Fiction Projekt in Hamburg, nur um einige davon zu nennen

⁴⁴⁴ STAHLHUT/STEINER/ZWEIFEL, 2007. S. 7

⁴⁴⁵ BOURDIEU, Pierre: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Point Seuil, 1998.

S.16: „Chercher dans la logique du champ littéraire ou du champ artistique, mondes paradoxaux qui sont capables d'inspirer ou d'imposer les „intérêts“ les plus désintéressés, le principe de l'existence de l'œuvre d'art

„L'allégeance commune des producteurs et éditeurs non à cette figure mais à son corrélat se met à fonctionner. Ainsi des producteurs (les artistes et écrivains désireux de bien fonctionner sur le marché, [...] et des éditeurs (marchands d'arts, collectionneurs, [...] se proclament debordistes et prouvent, dans leur compréhension des œuvres de Debord, l'impossibilité et l'inutilité ostentatoires de penser et d'agir politiquement dans un monde de secrets et de mafia où le réel n'est plus. [...] En somme, cette allégeance qui tend à proposer de la radicalité politique une image consommable d'effet de mode et de défaite.“⁴⁴⁶

Debord ist als Zeichen für politisches Engagement „modern“, und eine emblematische Figur des Magazins *Les Inrockuptibles* geworden. So titelte die Wochenzeitung erstmals 1997 mit seinem Foto auf dem Cover, in militärischer Tradition eines General Cambonne: „Guy Debord, l'avant-garde meurt mais ne se rend pas“⁴⁴⁷. Und auch wurde er mit einer wahrhaften Persönlichkeit der französischen Politik verglichen: „Celui qui a vraiment dit non.“⁴⁴⁸ Michel Löwy erklärt: „Une des raisons de la fascination qu'exerce ses écrits, c'est cette irréductibilité qui brille d'un sombre éclat romantique.“⁴⁴⁹ Indem ihn jedoch die „Poplinke“ naiv rezipiert, übernimmt die Kulturindustrie das Spiel und führt durch Manipulation und Gleichschaltung zum gefürchteten *Spektakel*. Denn

„Popmusik wäre das letzte, was die Situationisten im sinnlichen 'Kampf um die Straße' akzeptiert hätten. Ihnen ging es nicht um einen Zugewinn an (Freizeit-) Kultur, sondern darum, das Lebensumfeld selbst im Sinne kultureller Praxis zu erobern.“⁴⁵⁰

Debord fiel somit der *Vereinnahmung* zum Opfer. Pierre Rigal bringt dies es mit den Worten auf den Punkt: „Guy Debord est aujourd'hui comme Canal+.“⁴⁵¹

dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme. C'est supposer qu'il s'y énonce une pulsion expressive que la mise en forme imposée par la nécessité sociale du champ tend à rendre méconnaissable. Le renoncement à l'angélisme de l'intérêt pur pour la forme pure est le prix qu'il faut payer pour comprendre la logique de ces univers sociaux qui, à travers l'alchimie sociale de leurs lois historiques de fonctionnement, parviennent à extraire de l'affrontement souvent impitoyable des passions et des intérêts particuliers l'essence sublimée de l'universel; et offrir une vision plus vraie et, en définitive, plus rassurante, parce que moins surhumaine, des conquêtes les plus hautes de l'entreprise humaine.“

⁴⁴⁶ FINZI, 2002. S. 11 ff

⁴⁴⁷ *Les Inrockuptibles* n° 119, 24 - 30 septembre 1997.

⁴⁴⁸ In Anspielung auf die gewaltlose Haltung von Jacques Pâris de Bollardière während des Algerienkrieges. In: *Les Inrockuptibles*, n° 216, 13 - 10 octobre 1999, S. 58 ff

⁴⁴⁹ LÖWY, Michael: *L'Etoile du matin, surréalisme et marxisme*. Paris: Edition Syllepse, 2000. S. 85

⁴⁵⁰ BÜSSER, Martin: *Guy Debord / Potlatch. Das Spiel könnte ganz anders sein*. In: *Intro*. N° 92. März 2002. www.intro.de/kuenstler/interviews/23012913/guy-debord-potlatch-das-spiel-koennte-ganz-anders-sein N° 92. März 2002 (07.06.2010)

⁴⁵¹ Pierre Rigal im Gespräch am 4.2.2010 in Paris

Dass die Vereinnahmung in der Kunst nicht abzuwenden ist, erkannte Asger Jorn bereits vor seinem Austritt aus der S.I. Anfang der 1960er Jahre. So formulierte er das Verhältnis von Original und Kopie in Bezug auf die Kunstproduktion:⁴⁵²

„Dieses Recht gibt es, seit die kreative Kunst sozusagen, ‘illegal’ arbeitet, aber dann, wenn alle Künstler tot sind, dann kommt die Kunstgeschichte und ordnet alles nach dem Prinzip der Originalität.“⁴⁵³

Dass es aber nicht immer nach diesem Prinzip der Originalität geht, kommentierte Ohrt drei Jahrzehnte später in seiner Auseinandersetzung mit der S.I. 1952 arbeitete Debord noch penibel gegen eine Vereinnahmung, indem er zu seinem ersten Film schrieb: „Jamais je ne donnerai d’explications. Maintenant tu es toute seule avec nos secrets.“⁴⁵⁴ Nachdem er dreißig Jahre später einsehen musste, dass es ihm nicht gelungen sei, durch Anti-Kunst und radikaler Praxis die spektakuläre Aneignung der Lebensverhältnisse zu stören, blieb ihm nichts anderes übrig, als unterzutauchen. Mittlerweile gehört er aber durch seine Bedeutung für die historisch-politischen Ereignisse in Frankreich zum Alltagsdiskurs.⁴⁵⁵

Die Mediatisierung seiner Person und Ideen ist, angesichts der Missachtung seiner Filme zu Lebzeiten paradoxal. Und genau das, was er und seine Weggefährten in ihrem Manifest verurteilten, ist eingetroffen: „Alles, was irgendeine Sache aufrecht erhält, trägt zur Arbeit der Polizei bei. Denn wir wissen, dass alle Ideen und Verhaltensweisen, die schon existieren, unbefriedigend sind.“⁴⁵⁶



Abb. 11: Eine heutige, von den Situationisten inspirierte Variante der Delacroix'schen *Liberté* von Asgar/Gabriel bei Hilger Contemporary.

⁴⁵² Vgl. auch *Appropriation Art*, die seit den 1980er Jahren das Prinzip der affirmativen Aneignung annimmt um durch Demystifikation an Originalität zu gewinnen

⁴⁵³ Zitiert nach: SIEPEN, 2007. Hier in: <http://www.linksnet.de/de/artikel/20600> (16.06.2010)

⁴⁵⁴ Notice pour la Fédération française des ciné-clubs. Éclaircissements sur le film *Hurlements en faveur de Sade*. Nov. 1952. In: I.S. n° 2. 1953. In: Oeuvres, 2006. S. 70

⁴⁵⁵ Eine essayistische Abhandlung über Debords cineastischen Einflüsse kann nachgelesen werden in: ASSAYAS, Olivier: *Une adolescence dans l'après-Mai*. Lettre à Alice Debord. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

⁴⁵⁶ Manifeste. In: *Internationale Lettriste*, no. 2, Paris 1953. Zitiert nach: HECKEN, 2006. S. 24

3. Exkurs: Zur Inszenierung von *Scanner* am Théâtre Gerard-Philippe

Anlässlich des 40jährigen Jubiläums der Ereignisse im Mai 1968, wurde in Frankreich ein Theaterstück ausgearbeitet, das sich den Bezug Debords zur Aktualität zur Aufgabe machte. Mit der einleitenden Frage zu Projektbeginn „Que dirait Guy Debord de notre monde s’il revenait parmi nous?“⁴⁵⁷ begann die Produktion des Stückes *Scanner* im Jahr 2006 in den Räumen des Theaters Gérard-Philippe. Aufbauend auf Debords Texten und Filmen, wurde gemeinsam mit den Schauspielern der Versuch gestartet, die aktuelle „Gesellschaft des Spektakels“ zu untersuchen - in Verwendung des technischen Begriffs zu „scannen“ - und diese Debords Ideen und Theorien gegenüberzustellen, so dass es einem zeitgenössischen Publikum zugänglich gemacht wird. Die Folge dieser kollektiven Vorrecherche und Ausarbeitung, „une souffrance vaste de choisir le texte“⁴⁵⁸, so die Worte des Regisseurs David Ayala, ist der Dialog zwischen Debord, bzw. seinem künstlerischen Erbe, und sieben Schauspielern auf der Bühne.⁴⁵⁹

Im April 2008 wurde das Stück im Théâtre du Hangar de Montpellier uraufgeführt und befindet sich seitdem auf Tournee in Frankreich und der französischsprachigen Schweiz. Vom 2. bis 21. März 2009 fand das Gastspiel im Théâtre de Gérard-Philippe (TGP) in St. Denis, einem Vorort von Paris, statt. In diesem Rahmen hatte die Autorin die Gelegenheit, mit dem Regisseur und den Teammitgliedern Gespräche zu führen. Im folgenden Kapitel wird das Stück einer Inszenierungsanalyse unterzogen und vordergründig die Frage untersucht, in wiefern es möglich ist, Guy Debord und dessen Werk, das bekanntermaßen als Mittelpunkt die Anprangerung jeglichen „spektakulären“ hat, zu inszenieren.

3.1 Zur Methode der Inszenierungsanalyse

Für die vorliegende Arbeit wurde die Methode der Inszenierungsanalyse gewählt, da es im Unterschied zur Aufführungsanalyse nicht das Ziel ist, eine konkrete Dokumentation durch das subjektive Erlebnis des Zuschauers - hier durch die Augen der Autorin - zu erstellen, sondern die Gesamtheit der Inszenierung zu durchleuchten. Nichtsdestotrotz stützt sich die

⁴⁵⁷ Vgl. www.theatregerardphilippe.com/index.php/saison-2008-2009/scanner (26.01.2010)

⁴⁵⁸ Die Transkription zu dem Interview mit dem Regisseur David Ayala findet sich im Anhang der vorliegenden Arbeit. Aufgrund der Tatsache, dass nicht alle Gespräche und Interviews aufgezeichnet wurden, kann es zu Unvollständigkeits in der Quellenangabe kommen. Anm.d.A.

⁴⁵⁹ die Zahl sieben hat keine besondere Bedeutung, sondern war bedingt durch die finanziellen Möglichkeiten der Produktion

Analyse auch bei dieser Methode auf die Selektion einzelner Bedeutungskategorien, mit dem Ziel, durch Segmentierung und Gliederung unterschiedliche ästhetische Ausdrucksformen untereinander sichtbar, und das Erzeugen von Bedeutungen nachvollziehbar zu machen.⁴⁶⁰

Denn

„wenn wir untersuchen wollen, wie das Theater als ein spezifisches bedeutungserzeugendes System funktioniert, müssen wir [...] seinen Code beschreiben und analysieren, also seine Zeichen und ihre möglichen Kombinationen und Bedeutungen.“⁴⁶¹

Die Definition der Theatersemiotik nach Fischer-Lichte sieht voraus, dass verschiedene, komplexe Zeichensysteme nach bestimmten Regeln kombiniert werden können. Die Segmentierungsebenen werden auf Grund der Eigenschaften des Stücks selbst gewählt, also nach den offensichtlichen Kriterien, die die Inszenierung dominieren.⁴⁶² Neben der Gliederung nach linguistischen Methoden, deren subjektive Verantwortung allerdings schwer durch ein semiotisches System ersetzt werden kann, stützt sich die vorliegende Arbeit methodisch vor allem auf Kleindieks Entwürfe, die er erstmals 1971 in seiner Dissertation „Zur Methodik der Aufführungsanalyse“ vorstellte, namentlich der *Verlaufsanalyse* in Kombination mit der *Strukturanalyse*.⁴⁶³ Er bezeichnet dabei die Verlaufsanalyse als ein „statistisch-deskriptives Verfahren“⁴⁶⁴, das in chronologischer Reihenfolge das Bühnengeschehen beschreibt. Bei diesem hermeneutischen Verfahren liegt der Schwerpunkt auf den Figuren, deren Auftreten und Handeln im Raum, so wie auf den verwendeten Requisiten. Der Strukturanalyse liegt der Versuch zugrunde, „strukturelle Beziehungen auf verschiedenen Ebenen festzustellen“ und diese Relationen in sinnstiftenden Paaren zusammenzufassen.⁴⁶⁵ Bei beiden Methoden wird ersichtlich, dass die vorangegangene Selektion auf Kriterien beruht, die allein dem Verständnis des Analysierenden entspringen. Eine weitere Problematik liegt bei der Unmöglichkeit der objektiven Beschreibung, denn diese hat immer eine automatische Interpretation zur Folge.

⁴⁶⁰ Vgl. hierzu: HERTLEIN, Nora: Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler. Wien: Dipl.-Arb., 2006. S. 6 ff

⁴⁶¹ FISCHER-LICHTE, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Bd. 1, dritte Auflage. Tübingen: Narr, 1994. S. 21. Zitiert nach: HERTLEIN, 2006. S. 11

⁴⁶² Zur Auswahl der Segmentierungsebenen vgl. FISCHER-LICHTE, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Hrsg. von Renate Möhrmann. Berlin: Reimer, 1990. S. 246 ff

⁴⁶³ Vgl. KLEINDIEK, Jürgen: Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München. München: Diss., 1973

⁴⁶⁴ Vgl. ebda. S. 49. Zitiert nach: HERTLEIN, 2006. S. 14

⁴⁶⁵ Ebda. S. 15

Aufbauend auf der theoretisch formulierten „Grundausstattung“, wurden für die vorliegende Inszenierungsanalyse folgende Kombinationsregeln ausgewählt, um in weiterer Folge die darauf zu Grunde liegenden Bedeutungszusammenhänge abzuleiten:

Bühnenbild und Licht, bzw. Video Design
Sound Design
Der Raum und die Schauspieler
Figuren und Symbole
Kostüm und Maske

Trotz des subjektiven Charakters durch sprachliche Beschreibungen und Interpretationen, baut die folgende Analyse auf den Methoden der erwähnten Theorien auf, auch im Hinblick der im Rahmen der theaterwissenschaftlichen Forschungen bisher vorliegenden Problematiken der Aufführungs-, bzw. Inszenierungsanalyse.⁴⁶⁶ Weiters wurden, neben den Beobachtungen der Autorin, folgende Materialien herangezogen: Informationsblatt des TGP, bzw. die Internet-Seite des Theaterhauses, Pressestimmen, Interviews, sowie Selbstzeugnisse des Regisseurs, bzw. der Ensemblemitglieder. Durch die Problematik der fehlenden dramaturgischen Vorlage, d.h. der nicht vorhandenen Stückfassung, ist einleitend zur Analyse eine Gliederung, bzw. Beschreibung des Inhaltes gegeben.

3.2 Das „Spektakel“ *Scanner*⁴⁶⁷

„Ce n'est pas un spectacle, c'est un chantier“
(D. Ayala am 14. März 2009)

Die Idee zu dem Stück wurde in einem Hotel auf Guadeloupe geboren. Als Ayala während seines Urlaubaufenthaltes fernsah, in diesem „espace transformé par l'urbanisme“, kamen ihm die Gedanken zu einem Stück, das vom Lebensraum der Menschen handelt. In seiner Recherche kam er immer wieder auf Debord und seine Kritik des Urbanismus zurück. Debord sei allgegenwärtig und begegnet einem auf der Straße, so der französische Theaterregisseur:

„Le spectacle“, tel qu'en parle Guy Debord, est tout ce que nous voyons quand nous sortons dans la rue, ou quand nous rentrons chez nous et lorsque nous pénétrons dans n'importe quel lieu de la société dite „d'ultra consommation“, de loisirs, et de haute technologie.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Zur weiteren Problemstellungen der Aufführungsanalyse vgl: HERTLEIN, 2006. Kap. 2. S. 8 ff

⁴⁶⁷ in der französischen Etymologie wird das Wort „spectacle“ gebräuchlich für die Theater- und Filmvorstellung verwendet, was die Komplexität im Sinne von Debords Spektakel-Begriff erhöht

⁴⁶⁸ David Ayala. Auszug aus dem Informationsblatt des TGP, März 2009

Als Ayala es schaffte, die Rechte an den Filmbildern zu bekommen, brachte er das Ensemble zu einer zweiwöchigen Lektüre zusammen, um die Auswahl der Texte und Szenen gemeinsam zu erarbeiten. Zeitgleich wurde die junge Videokünstlerin Julie Simonney beauftragt, nach Bildern zu suchen, die eine Verbindung zur heutigen Zeit darstellen. Somit bestehen die Projektionen im Stück teils aus Debords Filmen, teils aber aus Archivmaterial, Fernsehausschnitten und eigens dafür gedrehtem Material. Und auch auf der Tonebene wurde sämtliches Material speziell für das Stück zusammengestellt, so dass „[...] le spectacle se construit à vue, en présence des créateurs vidéo, son et lumière“⁴⁶⁹. Mit dem Ton, bzw. den Geräuschen will der Regisseur Stimmungen hervorrufen und - Bezug nehmend auf das *Théâtre du Grand Guignol* - den Körper physisch anregen, unterbrochen durch Interviews und Lesesequenzen soll es den Inhalt auf verständliche Weise transportieren. Somit ist die Arbeit von Bild und Ton in erster Linie wichtiger als die inhaltliche Komponente, bzw. der dramaturgische Aufbau.⁴⁷⁰

Es ist ein Experiment, so Ayala im Gespräch, das mit theatertypischen Formen spielt. Kein vollendetes Theaterstück, sondern ein Versuch, durch das Medium des Theaters, wie er es nennt „le spectacle ludique“, einen Diskurs anzuregen. Das angestrebte Projektziel war es, Fragen zu stellen, und nicht nach Antworten zu suchen. Nachdem er sich formal nicht festlegen wollte, ist das Stück ein Sammelsurium gestalterischer Spielweisen, sowohl auf audiovisueller, als auch auf sprachlicher Ebene. Es gab keine konkrete Textvorlage oder eine Dramaturgie, die der Regisseur zu befolgen suchte, lediglich Debord selbst spielte als Referenz eine Rolle.⁴⁷¹ „Debord dans sa totalité“, so sein persönlicher Anspruch an das Stück:

On est toujours dans la référence. [...] Et dans *Scanner* - où alors on s'est complètement trompé - on n'est pas parti de la référence. Bien sur qu'on est parti de la référence de Debord mais en tout cas on n'est parti de la référence Debord dans le temps historique. [...] Et finalement, ce qu'on se rend compte dans la réception de *Scanner*, c'est que ce qui est essentiel c'est l'héritage, c'est-à-dire encore une fois c'est le référent, c'est la culture. Alors que, je pense que Debord il n'est pas de vraie culture. Je le crois. C'est qu'un être à part, voilà. Et comme il vient de donner des coups de bélier dans le monstre culturel, sociale et politique, il dérange.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Programmheft des TGP. Premier édito. Saison 2008 – 2009. S. 19

⁴⁷⁰ Aus diesem Grund war es der Autorin auch nicht möglich, eine Stückfassung zu bekommen.

⁴⁷¹ Nach eigenen Angaben ist seine Regiearbeit erheblich vom englischen Dramatiker Edward Bond beeinflusst.

⁴⁷² David Ayala im Gespräch am 14.03.2009. Vgl. Transkription im Anhang

3.2.1 Gliederung und Beschreibung

Nachdem es wie oben bereits erwähnt keine Textvorlage oder Drehbuch gibt, hat die Autorin das Stück nach eigenem Ermessen gegliedert, um den Aufbau zu verdeutlichen und die Analyse in weiterer Folge zu ermöglichen:

Prolog: Ein Mann im historischen Kostüm, „l’homme du XVIII^{ème} siècle ou l’homme des lumières“⁴⁷³, rezitiert verschiedene Stellen aus *La Société du spectacle*, während im Hintergrund stumm Filmausschnitte aus Debords Filmen zu sehen sind.

1. AKT: „La décadence de leur monde“: **Die Party**

Eine Gruppe von Wissenschaftler/Experten, die „employés de l’empire“. Sie sind in einem Labor und analysieren Bildschirme. Nachdem sie ein neues Produkt erfunden haben - ein „Spezialpflaster“ für den Mann - endet die Freude darüber in einer wilden Party, bei dessen Höhepunkt ein Darsteller in Frauenkleidern („une danseuse du crazy horse“) zusammenbricht. Ein Mann in Bandagen gehüllt, „le monstre (l’homme brûlé)“ erscheint und gibt Auszüge aus *Panegyric* wieder.

ZWISCHENAKT: Ratespiel mit Publikum

Der Reihe nach werden auf Notizzetteln geschriebene Begriffe beschrieben - zuerst von den Schauspielern, dann von einzelnen Zuschauern, die dazu animiert werden. Die anderen im Raum müssen diese erraten. Es handelt sich um Worte wie „Kapitalismus“, „Entfremdung“ oder „Jugendalter“.

2. AKT: „La folie aide à le fuir“: **Konsum & Konzert.**

Teenager, Verkäufer und Touristen erzählen verschiedene Anekdoten und versuchen dem Publikum die unglaublichsten Artikel „vermarkten“. Sie stehen für „des personnes spectaculaires extasiées“ und reden wild durcheinander, teilweise in den Zuseherreihen stehend. Plötzlich setzt Musik ein.⁴⁷⁴ Sie greifen nach Instrumenten und Mikrofonen und „performen“ ein (Playback-)Konzert. Dieser Auftritt wiederholt sich mehrere Male, bis sie alle ausgelaugt und „verblödet“ am Boden kriechen, sich Tiermasken aufsetzen und zu zeitgenössischer Techno-Musik tanzen.

⁴⁷³ Die französischen Benennungen der Figuren sind dem Informationsblatt entnommen

⁴⁷⁴ Populärer R&B-Song aus dem Jahr 2004: „Femme like you“ von K Maro. Das Video und der Text zum Lied ist auf folgender Seite zu finden www.paroles-chanson.org/Nom.Chanteur/K.maro.htm (14.02.2010)

ZWISCHENAKT: Was wissen Sie über Guy Debord?

Tonaufnahmen von Interviews, worin Leute erzählen, was sie über Debord wissen, bzw. was sie über ihn und seine Arbeit denken, werden abgespielt. Dazwischen lesen die Schauspieler Auszüge seiner Texte vor. Man hört Originaltonaufnahmen von Debord. Darauf folgen Bild-Ausschnitte aus seinen Filmen.

3. AKT: La critique de la séparation : zur Person Guy Debord

Das Publikum wird getrennt. Ein Teil geht mit drei Schauspielern begleitet in einen hinteren Raum des Theaters. Dort wohnen die Zuseher einer exaltierten „Museumsausstellung“ bei. Es folgt eine Art Atelier, ein Austausch mit dem Publikum: Bilder und Texte der S.I. werden verteilt und in Kleingruppen wird darüber diskutiert. Die Zuseher, die im Vorführraum geblieben sind, sehen ein „Kammerspiel“, das sich vor den stummen Filmbildern von *La critique de la séparation* abspielt. Die Szene zeigt Debords Jugendjahre im Paris der 1950er Jahre: ein Mann und eine Frau, „la femme et l’homme du film“⁴⁷⁵, debattieren mit den Worten Debords über ihre Pläne eines neuen Städtebaus, über die Möglichkeiten der Aufhebung der Kunst, unter anderem durch die Befreiung des Kinos. Daraufhin geht „le monstre (l’homme brûlé)“ durch das Bild und schreit laut auf. PAUSE.

4. AKT: „Le spectacle est le gardien du sommeil“: Die Phantome & sex games.

Eine Frau, „la femme envoûtée“, wird in ihrer Wohnung von Wahnvorstellungen geplagt. Immer wieder geht die Türe auf, doch steht niemand davor. Schwarzgekleidete Männer mit weißen Handschuhen („les fantômes“) sind dafür verantwortlich, doch die angsterfüllte Frau sieht sie nicht. Sie streicheln, füttern und beruhigen sie, anschließend wird sie in Plastikfolie gehüllt und erscheint „transformiert“. Sie packt ihren neuen Computer aus und räkelt sich in ihren neu erworbenen Gewändern und Produkten. Die nächste Szene zeigt einen Workaholic, „l’homme envouté (l’homme abeille)“. Auch er wird von den Phantomen attestiert, sie öffnen seinen PC und bereiten ihm sein Kokain vor. Er dreht durch, zerstört seinen Computer und setzt sich eine Maske in Form eines „Bienenkopfs“ auf. Es folgt eine Sexorgie, die fast nackten Körper wälzen sich übereinander. Die Phantome erschießen den Mann. „Le monstre (l’homme brûlé)“ erscheint, daraufhin lesen die Schauspieler Texte Debords vor.

Epilog:

Filmausschnitt/Anfangssequenz der TV-Dokumentation *Guy Debord – son art et son temps*.

⁴⁷⁵ auch wenn die Personen nicht erläutert werden, handelt es sich dabei vermutlich um Guy Debord und Michèle Bernstein, da eine Liebessituation der beiden angedeutet wird

3.2.2 Bühnenbild und Licht, bzw. Video Design

Im Hintergrund des Spielraumes ist eine große Leinwand angebracht. Auf dieser werden einerseits Ausschnitte aus Film und Fernsehen gezeigt werden, zudem wird sie im Stile von Videoclip-Ästhetik für Projektionen genutzt wird. Die Leinwand wird fast pausenlos mit Bildern und Videos von Modeschauen, politischen Debatten oder Fernseh-Sendungen bespielt. Man erkennt Ausschnitte aus Reality-TV-Formaten, Nachrichtensendungen und Kriegsbilder, Familienurlaube auf Super8-Film gedreht oder dokumentarische Aufnahmen von Naturkatastrophen. Um die Rezeption der Bilderflut zusätzlich zu überreizen, werden diese als Split Screen gezeigt. Die Intention erläutert Ayala folgendermaßen: „Pour évoquer le biopouvoir inscrit dans nos corps, il fallait montrer des images, internet, des visions de l’urbanisme, de nos villes, qui forment de décor de la société du spectacle“⁴⁷⁶. Um dem Gezeigten eine physische Wirkung zu geben, setzt er *Visual Arts*-Techniken ein. So zum Beispiel in der „Party-Szene“: während die Darsteller eine Feier veranstalten, sich wild tanzend mit Luftballonen und -schlangen bewerfen und sich zur Verdeutlichung der hedonistischen Lebensweise der aktuellen Gesellschaft die Kleider vom Leibe reißen, sind auf der Leinwand wild wechselnde Formen und wirbelnde Bewegungen projiziert, die den Rauschzustand und - laut Regisseur - Debords Kritik verbildlichen sollen:

„Les images sont projetées et mises en interaction avec les acteurs et techniciens, qui font vivre cette parole en regard le l’actualité, dans des „situations“ construites comme des séquences de tragi-comédie.“⁴⁷⁷



Abb. 12: „Une danseuse du crazy horse“



Abb. 13: Bilder des Konsums



Abb. 14: „L’homme du XVIII^{ème}“
vor visual arts-Projektion

Rechts von der Bühne ist ebenfalls eine Leinwand. Diese ist mobil und wird dadurch als zusätzliche Raumabgrenzung im Stück verwendet. Sie dient als inhaltliche Verstärkung und Verschriftlichung zu dem Geschehen auf der Bühne. Einerseits werden Textauszüge von

⁴⁷⁶ David Ayala. In: *La Terrasse*, n° 166. 4 mars 2009. S. 10

⁴⁷⁷ Ebda. S. 10

Debord im selben Stile wie in seinen Filmen projiziert, andererseits Szenen daraus gezeigt. Ein Konzept zum Bühnenbild ist nicht erkennbar, dies erklärt auch die fehlende Nennung eines Bühnenbildners. So formuliert Ayala seine ästhetischen Entscheidungen:

„La question esthétique pour moi personnellement, autant que fabriquant de ça, je me suis préoccupé d’une manière consciente et inconsciente mais je ne me préoccupe pas, par exemple il n’y a pas de scénographe. Il n’y pas la scénographie. On l’a faite avec tout le monde. Il y a une préoccupation esthétique peut-être dans le comment, le son, la musique, quelques images, bien sur, et ça c’est la fabrication de la chose.“

Es ist daher lediglich davon auszugehen, dass der Bühnenumbau schnell und fließend verlaufen soll, daher verschiebbare Requisiten, die mehrere mediale Quellen bedienen können, gewählt wurden. Außerdem fällt die sehr dunkel ausgeleuchtete Spielstätte auf, die sich dadurch erklärt, dass die Video-Animationen gut erkennbar sein müssen.

3.2.3 Sound Design

Experimentelle Klangwelten umgeben das Stück. Hypnotisierend und bedrohlich zugleich wirken die Geräusche, wenn sie eine Art Klimax andeuten versuchen. Nachdem es narrativ keine Höhepunkte gibt - außer der körperliche Zusammenbruch nach einer Party wird als solches gesehen - wird die Dramaturgie auf der Sound-Ebene geschaffen. Auch beim Ton ist eine Interaktivität gegeben, so wechselt sich das Gesprochene mit Einspielungen, unter anderem Interviews oder Tonaufnahmen von Debord selbst, ab. Mit Zitaten aus seinen Filmen führen die Schauspieler ihre Zwiegespräche auf der Bühne, während abwechselnd der Film *Critique de la séparation* seinen Ton bekommt und Debords Stimme zu hören ist. Er wird „suspense“-artig inszeniert, eine kritische Distanz ist in der Inszenierung nicht zu erkennen. So hört man, während „le monstre (l’homme brûlé)“ Debords Texte zitiert, bassverstärkte Herzschläge pochen, so als läge in jedem seiner Sätze eine schwerwiegende Tiefe.

Die Problemstellung des Bezugs zur Aktualität wird mit zeitgenössischer Musik gelöst. Technoklänge, dumpfe Beats und bekannte Pop-Melodien erinnern das Publikum an die Realitätsnähe und erwecken das Gefühl, in diesen Momenten einem direkten, persönlichen Angriff ausgesetzt zu sein. Der Sound ist streckenweise schmerzhaft laut eingestellt, die von den „Phantomen“ abgefeuerten Schüsse lassen aufschrecken, und auch die Schreie des „monstre“ sind markerschütternd. Das Theaterpublikum nimmt dies als sehr negativ auf, das bestätigt auch der Regisseur und meint zur gewollten Reizüberflutung auf allen Sinnesebenen:

„Il y a de la saturation en ‘Scanner’, il y a du brouillage. Je suis toujours étonné que les gens s’étonnent, en général ce sont les élites culturelles qui s’étonnent. Quand ils sortent dans la rue ils ne sont pas étonnés qu’il y a du brouillage. Quand ils rentrent chez eux, ils ne sont pas étonnés qu’il y a du brouillage. Mais ils s’étonnent qu’il y a du brouillage sur un plateau de théâtre. C’est quand même hallucinant. Ça fait parti de contradiction.“⁴⁷⁸

3.2.4 Der Raum und die Schauspieler

Der Bühnenraum ist nicht erhöht, er befindet sich auf derselben Ebene mit dem Publikum. Die Distanz ist gewollt klein gehalten, so dass eine Interaktion mit dem Publikum und den Schauspielern möglich ist. Immer wieder wenden sich diese an die Zuseher und stellen ihnen direkte Fragen, kommunizieren mit dem Spiel, aber auch in ihrem Spiel und kommen ihnen sehr nahe.⁴⁷⁹ Sie agieren überzeichnet: ihre Mimik ist übertrieben, ihre Gestik einnehmend. Auf die Frage nach dem überhöhten Spiel und der theatralen Deklamation, weist Ayala auf das Paradox des Theaterraumes hin, und darauf, dass es in erster Linie nicht um eine besondere Schauspielkunst ging, sondern um die eingesetzten Medien: „Nous notre job [...] c’est de faire passer la chose, même si elle est difficile à avaler. Voilà. C’est de la faire. Si non, il y a un endroit, où on ne peut pas être honnête.“ Die zu übermittelnde Botschaft, nämlich die der bösen spektakulären Warenwelt, die zur totalen Verblödung führt, wird somit mit allen notwendigen Mitteln und Klischeebildern vermittelt. „Absorbation à la place de création“⁴⁸⁰, gibt Ayala dazu an.



Abb. 15 & 16: „des personnes spectaculaires extasiées“

Der schwarz ausgekleidete Raum verstärkt zudem die Bedrohlichkeit. Mit dekorativen Hilfsmitteln wie Tischen, Stühlen oder Türen wird je nach Szene der Raum gestaltet, bzw. verändert. Dies passiert nicht während eines Umbaus im Dunkeln, sondern sichtbar mit Hilfe

⁴⁷⁸ David Ayala im Gespräch am 14.03.2009. Vgl. Transkription im Anhang

⁴⁷⁹ Zum Beispiel in der Sequenz, als alle 7 gleichzeitig und wild gestikulierend in den Publikumreihen stehend von ihren Einkaufsschnäppchen oder Konzerterlebnissen berichten oder die unglaublichsten Dinge „vermarkten“ wollen um den Warenfetischismus zu veranschaulichen

⁴⁸⁰ David Ayala, 14.03.2009

der Darsteller selbst. Der Bruch im Sinne des epischen Theaters kann mit einem dahinterstehenden pädagogischen Interesse gesehen werden. Das Ziel ist es, „aufzuzeigen“, die „Zustände“ der modernen Gesellschaft zu entlarven und mit erhobenem Zeigefinger vorzuführen. Auch wenn sich Ayala bewusst ist, dass diese Form nicht dem Zeitgeist entspricht, sieht er in Debord eine Art Bildungsauftrag für alle: „Mais j’allais dire c’est pédagogique à le garder nous-mêmes aussi, c’est-à-dire pour moi c’est une pédagogie qui m’instruit chaque jour.“⁴⁸¹ Die Inspirationsquelle für seine Arbeit an *Scanner* sei Bond gewesen,

“qui est parmi les seuls à avoir le courage de penser notre monde d’une manière métaphorisée, d’une manière hyper-construite. [...] Alors lui, il n’est pas seulement pédagogique mais carrément il est parfois teneur de leçon [...] il dit: ‘puisque les gens n’ont pas appris les leçons d’histoire, je vais les leur apprendre.’“⁴⁸²

Folglich stellt er Debord mit ihm gleich: „Debord est hyper-agressante, insupportable parfois, comment dirais-je, dialectique.“⁴⁸³ Die „Unerträglichkeit“ lässt sich streckenweise in der Inszenierung finden, zu Debords pädagogischem Anspruch und dialektischer Arbeitsweise wird an dieser Stelle jedoch Abstand genommen. Die Radikalität des Diskurses erfordere andere Formen als banale Attacken und subtile Verurteilung des Publikums.

3.2.5 Figuren und Symbole

Im Stück kommen immer wieder Figuren vor, die Assoziationen hervorrufen, einen Aspekt Debords darstellen, bzw. als Symbol für die geäußerte Kritik stehen: Der **l’homme du XVIII^{ème} siècle ou l’homme des lumières** ist ein in Tracht der französischen Klassik gekleideter Mann und wird bei jedem Erscheinen von altertümlicher Musik begleitet, ähnlich der, die Debord in seinen Filmen verwendete. Er deklamiert die Thesen der Spektakelkritik, meist unzusammenhängend zu dem Geschehen auf der Bühne. Er steht stellvertretend für Debord, den Poeten, der gebildet ist und die französische Sprachkunst pflegt. **Le monstre (l’homme brûlé)**, dargestellt von dem bekannten französischen Schauspieler Roger Cornillac, deutet die Vergänglichkeit und das Verderben Debords an. Es ist, als wäre er von den Toten auferstanden um zu sehen, was aus der heutigen Gesellschaft geworden ist um in weiterer Folge zu (re)kapitulieren. Sein entsetzliches Aussehen kann als Warnung interpretiert werden,

⁴⁸¹ David Ayala, 14.03.2009

⁴⁸² Ebda.

⁴⁸³ Ebda.

denn lehrhaft wendet er sich mit seinen Worten an das Publikum. In der Schlussequenz beugt er sich über den toten Körper, der den Verfall der Konsumgesellschaft darstellt, und zitiert aus *In Girum* folgende Passage:

„On leur parle toujours comme à des enfants obéissants, à qui il suffit de dire: ‘il faut’, et ils veulent bien le croire. Mais surtout on les traite comme des enfants stupides, devant qui bafouillent et délirent des dizaines de spécialisations paternalistes, improvisée de la veille, leur faisant admettre n’importe quoi en leur disant n’importe comment; et aussi bien le contraire le lendemain.“⁴⁸⁴

Die Businessleute, **les gens envoutés**, stehen stellvertretend für die moderne Gesellschaft und spielen in mehreren Szenen eine Rolle. Sie sind vom Spektakel befallen, so will es das Stück aufzeigen, und werden ihm früher oder später zum Opfer fallen. Die nächste Generation, die Kinder des Konsums, sind als **Jugendliche** in sämtlichen Stereotypen, die von den Medien transportiert werden, dargestellt. Sie werden durch ihre Sprache und Kleidung determiniert. Auffallend ist außerdem das Auftreten der Schauspieler in der Gruppe. Es geht nicht darum, Individualität zu verbildlichen, sondern die Masse. Sie gehen alle denselben Interessen und Aktivitäten nach, niemand bricht aus dieser Anonymität heraus und das kollektive Ziel heißt: Konsum, Spaß, Vergnügen - und das ohne Grenzen. Symbolisiert wird dieser Zustand durch **Tiermasken**, die sich die Schauspieler im wilden Treiben der Nacht aufsetzen um zu elektronischer Musik zu tanzen. Sie sind wie Tiere, die ihrem Trieb freien Lauf lassen. So auch der Businessmann, der sich zwar als „fleißige Biene“ seinen Status hart erarbeitet hat, sich aber letztendlich durch Drogen- und Sexexzesse zerstört.

3.2.6 Kostüm und Maske

Die Kostüme sind ähnlich stereotypisiert gewählt: Glitzertops, Miniröcke oder pinke Skianoraks sollen den Konsumwahn darstellen und erinnern an das Niveau der Wochenmagazine über Lifestyle, Stars und Sternchen. Ein Vertreter der Telekommunikationsbranche hat auf seinem Anzug Mobiltelefone geklebt, der Jugendliche trägt eine schwere Goldkette und weite Hosen. Die Accessoires der Businessfrau sind das Handy und der Rollkoffer, ihr männliches Pendant trägt Anzug und Notebook. Es scheint nur eine Welt in schwarz und weiß zu geben, die von bunten Medienbildern umgeben ist. Die daraus resultierende Paranoia - hervorgerufen durch aneinandergereihte Episoden und Erzählungen aus dem Alltagsleben, über das wilde Nachtleben, Geschäftskonferenzen und

⁴⁸⁴ Textauszug aus *In Girum*, 1978. Vgl. auch In: Ouevres, 2006. S. 1338

Verkaufsgesprächen - bedient sich surrealistischer Effekte: dem gestressten Businessmann wächst ein überdimensional großer Bienenkopf. Die Frau, die niemals ohne Handy aus dem Hause geht, wird von Männern im schwarzen Anzug bildlich verschlungen. „Le monstre (l’homme brûlé)“ warnt mit Debords Worten: „Beaux enfants, l’aventure est morte“.

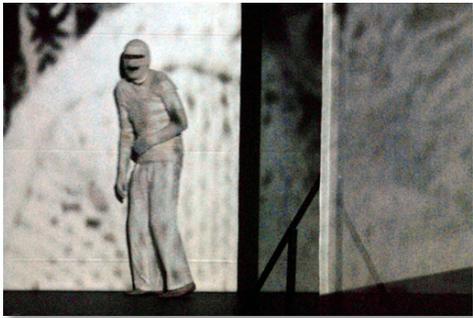


Abb. 17: „le monstre (l’homme brûlé)“



Abb. 18: „l’homme envouté (l’homme abeille)“



Abb. 19: „les fantômes“

3.3 „Détourner Debord“ – eine Interpretation

Welche Formen eignen sich, um Guy Debord auf die Bühne zu bringen? Diese Frage stellte sich auch David Ayala und fand folgende Stichworte, um unsere heutige Gesellschaft, „l’endroit qu’on vit“, zu beschreiben: „concert, slogan, plaisir.“⁴⁸⁵ Um nicht bloß ein Protokoll der Gesellschaft zu erstellen, sondern diese mit den Worten Debords in gewünschter Form zu kritisieren, zeigt Ayala Aktivitäten des Alltags, die er allerdings in weiterer Folge durch Oberflächlichkeit und Wiederholung banalisiert. Um Debords Thesen zu verkörpern und seine Spektakelkritik zu visualisieren, findet er ausschließlich plakative Assoziationen wie Verblödung durch Fernsehen, stumpfes Entertainment und Konsumrausch. Mit Methoden wie Übertreibung und Vereinfachung will er Debord dem Publikum näherbringen - ein Publikum, das er in weitem Maße unterschätzt.

⁴⁸⁵ David Ayala, 14.03.2009

Dass dieses Unterfangen, nämlich Debord auf die Bühne zu bringen, ein Paradox in sich ist, dessen ist sich Ayala bewusst. Trotz allem tappt er in sämtliche Banalitäten und Stereotypen, ohne diese in irgendeinem Moment zu hinterfragen oder zu durchleuchten. Die Subversion bei ihm besteht darin, auf der Leinwand Angestellte aus dem *La Défense*-Viertel rückwärts laufen zu lassen. Der Mangel an Struktur und das chaotische Bühnentreiben, wie es bei Rene Pollesch zu anregenden Theaterabenden führt, funktionieren bei David Ayala nicht. *Scanner* ist ein *détournement* in Hochform - doch im negativen Sinn. Das Gezeigte/Gespielte bricht mit dem Gehörten. Die komplexen Texte Debords funktionieren nicht in Verbindung mit den überhöhten Banalitäten des Alltags, die Ayala dem Publikum vorsetzt. Dass dies nicht gänzlich an der unmöglichen Aufgabe einer Inszenierung über Guy Debord liegt, beweist die Tatsache, dass bei allen Publikumsgesprächen und sonstigen Diskussionen rund um das Stück kaum ein Wort über die Inszenierung gesprochen wurde. Die Themen, d.h. Debords Inhalte überwogen. Die Publikumsreaktionen erwiesen sich als erstaunlich emotional und entfachten lange Debatten. Das Paradox seiner Person regt nach wie vor Diskurse an. So lässt sich bei dem Regisseur selbst eine gewisse Art der Verzweiflung erkennen:

„Mais n’empêche qu’il a ses goulus et non d’aller jusqu’à ses endroits limites [...] mais parce qu’il a des pensée très fortes et très construites, qui nous échappent. Moi je dis, qui nous échappe complètement. Je dis pas qu’on a la prétention de le connaître même, mais simplement nous notre geste dans ‘Scanner’, voilà c’est notre renvoie de Guy Debord à nous. Il y a des gens qui viennent me dire ‘mais c’est pas ça Guy Debord!’ Et moi je lui dis ‘mais chacun sa voix’, et on a envie de leur dire ‘qu’est-ce qui c’est, montre-moi ce qui c’est!’“⁴⁸⁶

Schon zu Beginn ist der offene Rahmen und die chaotische Unsicherheit dieser Inszenierung - wie der Regisseur formuliert die „Baustelle“ - des Stücks erkennbar. Während die Zuseher ihre Plätze suchen, begegnet ihnen folgendes Treiben: die Kostümdesignerin isst ein Käsebrot, mehrere Personen hetzen quer über die Bühne, einige Schauspieler sind beschäftigt in der Kulisse, im Vordergrund diskutieren zwei weitere halblaut. Das surrende Geräusch einer Maschine im Hintergrund irritiert die Szene umso mehr. Nach Minuten des Wirbels spricht das diskutierende Paar hörbar die Worte „cinéaste“, „poète“ und „pensée révolutionnaire“ aus. Der „Mensch der Aufklärung“ erscheint, begleitet mit Kammermusik, und kündigt die nun folgenden drei Stunden mit den Worten Debords an: „Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de *spectacles*.“

⁴⁸⁶ David Ayala, 14.03.2009

VI. RESÜMEE

Guy Debord hat sich Jahrzehnte lang mit der Gefahr der Warenwirtschaft und den Reproduktionsprozessen der Mediengesellschaft beschäftigt. Seine Theorien und kritischen Standpunkte manifestierten sich unter anderem in seiner *Spektakelkritik*, aber auch in künstlerischer Hinsicht wurden praktische Methoden zur Revolutionierung des Alltags seitens der S.I. vorgestellt. Bezeichnenderweise wurde die Geschichte erst Jahrzehnte später auf ihn aufmerksam. Seit einigen Jahren überschwemmt eine schier unaufhaltsame Rezeptionswelle den französisch-, deutsch- und englischsprachigen Raum. Debords ästhetische Arbeitsweise des *drippings* wurde von der Pop Art übernommen, die Technik des *détournement* ist in der zeitgenössischen Videokunst nicht mehr wegzudenken, und auch die Werbung hat Debords Methoden für ihre Zwecke erkannt. Die Unmöglichkeit einer adäquaten Rezeption, wie an der Theaterinszenierung *Scanner* verdeutlicht ist, stellt eine Konstante bei Debord dar.

Seine Stärke der ironischen Selbstreflexion, beginnend 1952 mit *Hurlements en faveur de Sade*, in dem er sich eigens in die Filmgeschichte einreihet, bis hin zu seiner persönlichen Abrechnung *In girum imus nocte et consumimur igni*, zeugt von seiner wichtigen Rolle in der Weiterführung der avantgardistischen Filmkunst.

Auf sein Leben und auf die historischen Ereignisse zurückblickend, ist die Relevanz seiner radikalen Thesen und seines Schaffens erkennbar. Debord hatte nie den Anspruch, akzeptiert zu werden und mit der Einsicht, dass mit dem gesellschaftspolitischen Zustand der Welt weder ein Zurück noch eine Versöhnung möglich ist, stellte er bereits 1978 über die Bedeutung seiner Mitstreiter fest: „Nous avons porté de l’huile là où était le feu.“⁴⁸⁷ Auch wenn Debord vielen Zeitgenossen ein Feindbild war, so blieb er sich stets treu, sowohl in den Entscheidungen auf seinem Lebensweg, als auch in seiner Denk- und Arbeitsweise. Debords Kritik an der kapitalistischen Ideologie des Konsums und deren Reproduktion in den Medien hat viele Theoretiker und Künstler nach ihm beeinflusst. Was er und die S.I. jahrzehntelang versuchten, ist misslungen: seine Spuren sind allgegenwärtig.

VII. QUELLENVERZEICHNIS

1. Literatur

ADORNO, Theodor W.: Beitrag zur Ideologienlehre, 1954. In: Ders., Soziologische Schriften I (= Gesammelte Schriften VIII). Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.

AGAMBEN, Giorgio: Le cinéma de Guy Debord. In: AGAMBEN, Giorgio : Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma. S. 87 – 96. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

ANDREOTI, Libero: „Stadtluft macht frei“. Die urbane Politik der situationistischen Internationale. In: SCHRAGE, Dieter: Situationistische Internationale 1957 – 1972. S. 11 – 27. Wien: Triton, 1998.

ASSAYAS, Olivier: Une adolescence dans l'après-Mai. Lettre à Alice Debord. Paris: Cahiers du Cinéma, 2005.

BANDINI, Mirella: L'Esthétique, le Politique. De Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957). Traduit de l'italien par Claude Galli. Arles: Sulliver Via Valeriano, 1998.

BAUDRILLARD, Jean: Simulacra and Simulation. Translated by Sheila Faria Glaser. University of Michigan, 1994.

BAUMEISTER, Biene/NEGATOR, Zwi: Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung. 2 Bde., Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2005.

BENJAMIN, Walter: Das Passagen-Werk. Hrsg. von. Rolf Tiedemann. Erster Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

BITTERMANN, Klaus: Das Sterben der Phantome. Verbrechen und Öffentlichkeit. Berlin: Ed. Tiamat, 1988.

BLANCHARD, Daniel: Debord dans le bruit de la cataracte du temps. Paris: Sens Tonka, 2000.

BRECHON, Pierre: La France aux urnes, cinquante ans d'histoire électorale. Paris: La documentation Française, 1993.

BOURDIEU, Pierre: Kulturelle Reproduktion und soziale Reproduktion. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

BOURDIEU, Pierre: Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Point Seuil, 1998.

BOURSEILLER, Christoph: Vie et Mort de Guy Debord. 1931 – 1994. Paris: Plon, 1999.

- BÜRGER, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- CHTCEGLOV, Ivan: Briefe aus der Ferne. In: I.S. n° 9, August 1964. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. S. 171 – 173. Hamburg: Nautilus, 1995.
- COMITE INVISIBLE: L'insurrection qui vient. Paris: La Fabrique, 2007.
- CONSTANT: Eine andere Stadt für ein anderes Leben. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. S. 80 – 82. Hamburg: Nautilus, 1995.
- COPPOLA, Antoine: Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste. Paris: Édition Sulliver, 2006.
- DEBORD, Guy-Ernest: L'architecture et le jeu. In: Potlatch n° 20, 30 mai 1955. In: Œuvres. S. 189 + 190. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy : Les lèvres nues n° 9, novembre 1956. In: Œuvres. S. 251 – 257. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy-Ernest: Dix années d'art expérimental: Jorn et son rôle dans l'invention théorique. Préface d'Asger Jorn: Pour la forme. In: Museumjournaal, série 4, n° 4, Pays-Bas Oct. 1958. In: Œuvres. S. 365 + 366. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: Cette mauvaise réputation... Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- DEBORD, Guy : Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici. Paris: Édition Gallimard, 1993.
- DEBORD, Guy: De l'architecture sauvage. In: JORN, Asger: Le Jardin d'Albisola. Torino: Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, 1974
- DEBORD, Guy: Der Beginn einer Epoche. In: I.S. n° 12 Sept. 1969. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. S. 253 – 283. Hamburg: Nautilus, 1995.
- DEBORD, Guy: Extraits de quatre lettres à Mustapha Khayati, 1966. In: Œuvres. S. 732 – 735. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: La question de l'organisation pour l'I.S. Note ajoutée en août 1969. In : I.S n° 12 septembre 1969. In: Œuvres. S. 874 – 878. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: La société du spectacle, 1967. In: Œuvres. S. 764 – 873. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: Le marquis de Sade a des yeux de fille, des beaux yeux pour faire sauter les ponts. Paris: Fayard, 2004.
- DEBORD, Guy: Le „Jeu de la guerre“. Lettre à Gérard Lebovici du 24 mai 1976. In: Œuvres. S. 1317 – 1320. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy-Ernest: Manifeste pour une construction de situations, 1953. In: Œuvres. S. 105 – 112. Paris: Quarto Gallimard, 2006.

- DEBORD, Guy: Œuvres cinématographiques complètes, 1952 – 1978. Paris: Champ Libre, 1978.
- DEBORD, Guy: Œuvres. Édition établie et annotée par Jean-Louis Rancon. En collaboration avec Alice Debord. Préface et introductions de Vincent Kaufmann. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: Panégyric. Tome Premier, 1989. In: Œuvres. S. 1656 – 1689. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy-Ernest: Pour un jugement révolutionnaire de l'art, 1961. In: Œuvres. S. 558 – 563. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: Prolégomènes à tout cinéma futur. In: Ion, avril 1952. In: Œuvres, 2006. S. 46. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale, 1957. In: Œuvres. S. 308 – 328. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy-Ernest: Thèses sur la révolution culturelle. In: I.S. n°1, juin 1958. In: Œuvres. S. 360 – 362. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DEBORD, Guy: Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe. In: Ders: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition Tiamat, 1996.
- DEBORD, Guy-Ernest /JORN, Asger: Fin de Copenhague. Paris: Édition Allia, 2001.
- DEBORD, Guy-Ernest/WOLMAN, Gil J.: Pourquoi le lettrisme? In: Potlatch n° 22, 9 septembre 1955. In: Œuvres. S. 194 – 202. Paris: Quarto Gallimard, 2006.
- DELEUZE, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Übersetzt von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- DEVAUX, Frédérique: Le cinéma lettriste (1951-1991). Classiques de l'Avant-Garde. Paris: Éditions Paris Expérimental 1992.
- DONNÉ, Boris: Pour mémoires - Un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord. Paris: Éditions Allia, 2004.
- EDELHOFER, Alexander: The Sound and the Fury. Die Situationistische Internationale: Geschichte, Theorien und Rezeption im Punk in Großbritannien von 1975 – 1979. Wien: Dipl.-Arb., 2007.
- EDER, Robert: Das Fortschreiten der Avantgarde. Ein Abriss von der Geschichte der Vernunftkrise anhand der Fortschrittskonzeptionen des Futurismus und der Situationistischen Internationale. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2004.
- ELIOT, T.S.: Notes towards the Definition of Culture. London, Faber and Faber, 1962.

- FAUCHEREAU, Serge: Expressionisme, dada, surréalisme et autres ismes. Essai. Domaine étranger. Paris: Denoël. 1975.
- FINZI, Pierre-Emmanuel: In girum imus nocte et consumimur igni (1978 – 81). Guy Debord et le deuil de l'engagement. Université de Lille III. Berlin: Dipl.-Arb., 2002.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Bd. 1, dritte Auflage. Tübingen: Narr, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung. In: Theaterwissenschaft heute: eine Einführung. Hrsg. von Renate Möhrmann. Berlin: Reimer, 1990. S. 233 - 259
- FORD, Simon: The Situationist International. A User's Guide. Black Dog Publishing, London, 2005.
- FOUCAULT, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France am 2. Dezember 1970. Hrsg. von Wolf Lepenies und Henning Ritter. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1982.
- GILCHER-HOLTEY, Ingrid: Die Phantasie an die Macht: Mai 68 in Frankreich. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995
- GILCHER-HOLTEY, Ingrid: Guy Debord und die Situationistische Internationale. In: GRIMMINGER, Rolf (Hrsg.): Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. S. 87 – 104. München: Fink, 2000.
- GONZALVEZ, Shigenobu: Guy Debord ou la beauté du négatif. Paris: Nautilus, 2002.
- GREIL, Marcus: Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle. Paris: Ed. Allia, 1998.
- GRIGAT, Stephan (Hrsg.): Spekakerl – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. 1. Aufl. Berlin: Verbrecher-Verl., 2006.
- HASTINGS-KING, Stephen: Über die Situationistische Internationale und Socialisme ou Barbarie. In: OHRT, OHRT, Roberto: Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst. 1. Auflage. S. 61 – 110. Hamburg: Nautilus, 2000.
- HECKEN, Thomas: Gegenkultur und Avantgarde 1950 – 1970. Situationisten, Beatniks, 68er. Tübingen: Francke, 2006
- HEPP, Rolf-Dieter: Bourdieu, Sozioanalyse, Soziosemiotik. Wien: ÖGS/ISSS - Inst. für Sozio-Semiotische Studien, 2000.
- HERTLEIN, Nora: Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler. Wien: Dipl.-Arb., 2006.
- IVAIN, Gilles: Formular für einen neuen Urbanismus. In: I.S. n° 1, 1958. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. S. 52 – 56. Hamburg: Nautilus, 1995.

JAPPE, Anselm: Guy Debord. Paris: Édition Denoël, 2001.

JAPPE, Anselm: L'avant-garde inacceptable - réflexions sur Guy Debord. Paris: Éditions lignes Léo Sheer, 2004.

JORN, Asger: Das Ende der Ökonomie und die Verwirklichung der Kunst. In: I.S. n° 4 Juni 1960. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. S. 83 – 85. Hamburg: Nautilus, 1995.

JORN, Asger: Guy Debord et le problème du maudit. Grignan: Colophon, 2002
(Re-Edition des Vorwortes in *Contre le cinéma* von Debord, 1964)

KAUFMANN, Vincent: Guy Debord. La révolution au service de la poésie. Paris: Fayard, 2001.

KLEINDIEK, Jürgen: Zur Methodik der Aufführungsanalyse. Dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München. München: Diss., 1973

KLOOCK, Daniela: Von der Schrift- zur Bild(schirm)kultur. Analyse aktueller Medientheorien. Berlin: Spiess, 1995.

KOTANYI, Attila/VANEIGEM, Raoul: Elementarprogramm des Büros für einen unitären Urbanismus. In: I.S. n° 6, August 1961. In: OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. S. 95 – 98. Hamburg: Nautilus, 1995.

LÖWY, Michael: L'Etoile du matin, surréalisme et marxisme. Paris: Edition Syllepse, 2000.

LUKÁCS, György: Geschichte und Klassenbewußtsein (1923). Berlin und Neuwied: Luchterhand, 1967.

MENSION, Jean-Michel: Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt. Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre. Beiträge zur Geschichte der Situationistischen Internationale. Berlin: Tiamat, 2002.

NADEAU, Maurice: Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965

OHRT, Roberto: Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst. 1. Auflage. Hamburg: Nautilus, 2000.

OHRT, Roberto: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Hamburg: Nautilus, 1995.

OHRT, Roberto: Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst. Hamburg: Ed. Nautilus, 1990.

OHRT, Roberto: Der Herr des revolutionären Subjekts. Einige Passagen im Leben von Guy Debord. In: SCHRAGE, Dieter: Situationistische Internationale 1957 – 1972. S. 28 – 39. Wien: Triton, 1998.

PLANT, Sadie: The most radical gesture. The Situationist International in a postmodern age. London: Routledge, 1995.

RICHTER, Hans (Künstler): Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln: Dumont, 1963.

RAPPL, Werner: Schweigen Geheil Applaus. Zu den Filmen Guy Debords. In: Maske und Kothurn. Vol. 52 n° 3. Pitanga Lectures 2001 – 2006. Hrsg. Von Klemens Gruber und Franz Grafl. S. 21 – 38. Wien: Böhlau, 2006.

SCHIFFTER, Frédéric: „Contre Debord“. Presse Universitaires de France, 2004.

SCHMIDT, Bernd B.: Die Macht der Bilder. Bildkommunikation – menschliche Fundamentalkommunikation. Achen: Shaker Verlag, 2002.

SCHRAGE, Dieter: Situationistische Internationale 1957 – 1972. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien: Triton, 1998.

SOLLERS, Philippe: Théorie des exceptions. Paris: Folio Essais, 1986.

STAHLHUT, Heinz/STEINER, Juri/ZWEIFEL, Stefan (Hrsg.): In Girum Imus Nocte et consumimur Igni – The Situationist International (1957 – 1972). Texts by Giorgio Agamben, Jean Baudrillard, Hans Magnus Enzensberger, etc. Published for Museum Tinguely, in collaboration with Centraal Museum, 2007.

STENITZER, Nikolaus: Lausens Happening. Über notwendige Spannungen zwischen situationistischer Theorie und performativer Praxis. Wien: Dipl.-Arbeit, 2006.

TOLEDO, Camille de: Goodbye Tristesse. Bekenntnisse eines unbequemen Zeitgenossen. Berlin, 2007.

WIEGMINK, Pia: Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische Internationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik. Marburg: Tectum, 2005.

WOLMAN, Joseph: L'anticoncept. Paris : Éditions Allia, 1994.

2. Zeitschriften/Artikel

ASSAYAS, Olivier: „L'opera nascosta“ (interview). In: GHEZZI Enrico et TURIGLIATTO Roberto (commissaires): Guy Debord – (contro) il cinema. La Biennale di Venezia/Milan: Editrice Il Castoro, 2001. S. 122 - 130

ASSAYAS, Olivier: Dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage. In: *Cahiers du cinéma*, n° 487, janvier 1995. S. 46 – 49

DANEY, Serge: Journal de l'an passé. In: *TRAFIC*. No. 1, Hiver 1991. S. 22 - 28

JOUSSE, Thierry: De l'avant-garde au cinéma. In: *Cahiers du cinéma*, n° 557, Mai 2001. S. 12 - 14

JOUSSE, Thierry: Guy Debord: stratégie de la disparition. In: *Cahiers du cinéma*, n° 487, janvier 1995. S. 41 - 43

LEFEBVRE, Michel: Guy Debord. L'art de l'insurrection. In : *Le Monde* 2, n° 273. Supplément. 09.05.2009. S. 53 - 63

LEMAITRE, Maurice: Les vrais et les faux pionniers du cinéma. In: *Cahiers du cinéma*, 1954. S. 54 + 55

NEYRAT, Cyril: Enfin Debord. In: *Cahiers du cinéma*, n° 605, octobre 2005. S. 81 - 86

MURAY, Philippe: L'avantgarde rend mais ne se meurt pas. In: *Art press*, n° 40, septembre 1980. S. 22 – 24

REHM, Jean-Pierre: Dors Isidore, Isou est passé en nous. In: *Cahiers de Cinema*, n° 626, sept. 2007. S. 69 + 70

SCHÈRER, Maurice: Opinions sur l'avantgarde. ISOU ou les choses telles qu'elles sont. In: *Cahiers du Cinéma*, n° 10, mars 1952. S. 29 - 32

Les Incrockuptibles, n° 119, 24 – 30 septembre 1997.

Les Incrockuptibles, n° 216, 13 – 10 octobre 1999, S. 58 - 59

Les Incrockuptibles, n° 741, 10 – 16 février 2010, S. 46 – 49

Rolling Stone. numéro collector. 68 Rock-Art-Cinéma-Littérature: Les Révolutions. Mai 2008.

2.1 Artikel der S.I. und L.I.

Adresse an die Revolutionäre Algeriens und aller Länder. In: I.S. n° 10 März 1966. In: OHRT, 1995. S. 183 – 188

À la porte. In: Potlatch n° 2, 29 juin 1954. In: Œuvres, 2006. S. 137 + 138

All the King's Men: In: I.S. n° 8, janvier 1963. In: Œuvres. S. 613 – 619

Avec et contre le cinéma. In: I.S. n° 1, juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 975

Définitions. In: I.S. n° 1, juin 1958. In: Œuvres, 2006. S. 358 + 359

Der Sinn im Absterben der Kunst. In: I.S. n° 3 Dez. 1959. In: OHRT, 1995. S. 68 - 72

Ein Bürgerkrieg in Frankreich. In: I.S. n° 1 8. Juni 1958. In: OHRT, 1995. S. 59 - 61

Finis les pieds plats. In: Internationale Lettriste n°1, Paris Nov. 1952. In: Œuvres, 2006. S. 84

L'avant-garde de la présence. In: I.S. n° 8, janvier 1963. In: Œuvres, 2006. S. 1040 - 1046

La véritable scission dans l'Internationale. Avril 1972. In: Œuvres, 2006. S. 1087 - 1184

Le cinéma après Alain Resnais. In: I.S. n° 3, 1959. In: Œuvres, 2006. S. 988 + 989

Les situationnistes es les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art. In: Destruction of the RSG-6, June 1963. In: Œuvres, 2006. S. 647 – 653

Mai 68. Le comité enragé – I.S. Textes de quelques-unes des premières affiches apposées sur les murs de la Sorbonne, le 14 mai 1968. In: Œuvres, 2006. S. 881 - 885

Manifeste. In: Internationale Lettriste n° 2, février 1953. In: Œuvres, 2006. S. 95

Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg. In: I.S. n° 11 oct. 1967. In: Œuvres, 2006. S. 735 - 742

Notice pour la Fédération française des ciné-clubs. Éclaircissements sur le film Hurlements en faveur de Sade. Nov. 1952. In: I.S. n° 2. 1953. In: Oeuvres, 2006. S. 70

Résumé 1954. In: Potlatch n° 14, 30 novembre 1954. In: Œuvres, 2006. S. 171

Über das Elend im Studentenmilieu, 1966. In: OHRT, 1995. S. 215 - 232

...Une idée neuve en Europe. In: Potlatch n° 7, 3 août 1954. In: Œuvres, 2006. S. 146 -148

3. Filme

Œuvres cinématographiques complètes (Coffret 3 DVD). Paris, Edition Gallimard, 2005.

DEBORD, Guy: *Hurlements en faveur de Sade*, DVD PAL, s/w, 75 min. 1952

DEBORD, Guy: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, DVD PAL, s/w, 18 min. 1959.

DEBORD, Guy: *Critique de la séparation*, DVD PAL, s/w, 19 min. 1961.

DEBORD, Guy: *La Société du Spectacle*, DVD PAL, s/w, 90 min. 1973.

DEBORD, Guy: *Réfutations de tous les jugements tant hostiles qu'élogieux qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du Spectacle »*, DVD PAL, s/w, 20 min. 1975.

DEBORD, Guy: *In Girum imus nocte et consumimur igni*, DVD PAL, s/w, 105 min. 1978.

DEBORD, Guy: *Guy Debord, son art et son temps*, DVD PAL, s/w, 60 min. 1995.

ISOU, Isodore: *Traité de bave et d'éternité*. DVD PAL, s/w, 123 min. 1951.

LEMAÎTRE, Maurice: *Le film est déjà commencé?* VHS PAL, s/w, 59 min. 1951.

WOLMAN, GIL J. WOLMAN: *L'anticoncept*

www.netlexfrance.info/2009/04/17/l'anticoncept-1951-oeuvre-atochrome-de-gil-j-wolman
(02.06.2010)

4. Weitere Quellen

Metropolis – 100. Folge. ARTE-Dokumentation. VHS Pal, 52 min., 23.12.1996

Ordures et décombres déballés à la sortie du film „In girum imus nocte et consumimur igni“ par différentes sources autorisées. Paris: Éditions Champ Libre, 1982.

COMITÉ INVISIBLE: *Mise au point*. En version papier. 2009.
<http://bloom0101.org/miseaupointcireduit.pdf>

Interview mit David Ayala: Guy Debord: La force toujours active d'une parole radicale. In: *La Terrasse*, n° 166. 4 mars 2009. S. 10

Brochure de saison 2008 -2009 du TGP. Premier édito. S. 18 + 19

David Ayala im Gespräch am 14.03.2009 in St. Denis

Marcus Greil im Gespräch am 31.03.2009 in Paris

Pierre Rigal im Gespräch am 04.02.2010 in Paris

Aufführung des Stücks „Scanner“ im Zeitraum vom 2. bis 21. März 2009 am Théâtre Gérard Philippe in Saint-Denis

Diskussion zum Thema „Face à la société du spectacle : L'insurrection qui vient ?“ am 21.03.2009 im TGP

5. Internetquellen

BLANDIN, Noël: Comité invisible: l'affaire du sabotage des lignes SNCF. In: *La République des Lettres*. 16.11.2008. <http://www.republique-des-lettres.fr/10585-comite-invisible.php> (08.06.2010)

BÜSSER, Martin: Guy Debord / Potlatch. Das Spiel könnte ganz anders sein. In: *Intro*. N°92. März 2002. www.intro.de/kuenstler/interviews/23012913/guy-debord-potlatch-das-spiel-koennte-ganz-anders-sein (07.06.2010)

CORNEVIN, Christophe: *Le Figaro*: SNCF: l'étrange itinéraire du saboteur présumé. In: *Le Figaro*. 19.11.2008. <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2008/11/19/01016-20081119ARTFIG00711-sncfl-etrange-itineraire-du-saboteur-presume-.php> (19.06.2010)

CRANO, R.D: Guy Debord and the Aesthetics of Cine-Sabotage.
www.sensesofcinema.com/contents/directors/07/debord.html (06.06.2010)

NEMBRINI, Frédéric: Pari relevé. 08.04.2008. In: *Les Trois Coups*
www.lestroiscoups.com/article-18565547.html (20.06.2010)

OEHMKE, Phillip: Vermummung ist retro. In: *Der Spiegel*, 21.07.2007.
<http://www.rebelart.net/diary/spiegel-uber-protestkultur-postautonome-und-kommunikationsguerilla/00206/> (05.05.2010)

OHRT, Roberto: Der Verschleiß der Bilder. www.societyofcontrol.com/library/_p-t/stahl_ohrt_situationismus.txt (06.06.2010)

PORNSCHLEGEL, Clemens: Das Lehrstück von Tarnac. Wie der Antiterrorkampf in Frankreich zur Farce wird. In: *Süddeutsche Zeitung*. 06.02.2009.
<http://tarnac9.noblogs.org/post/2009/02/08/das-lehrst-ck-von-tarnac> (15.06.2010)

SCHAMONI, Rokko: Negation und Konterrevolution. In: *Evolver*, N° 5/Pt. 1, 24.09.2008.
http://www.evolver.at/stories/Situationistische_Internationale_Rokkos_Adventures_5_09_2008 (06.06.2010)

SIEPEN, Nicolas: Ekstasen der Aneignung. In: *Bildpunkt*. Zeitschrift der IG Bildende Kunst. 12.06.2007. <http://www.linksnet.de/de/artikel/20600> (16.06.2010)

ZAGDANSKI, Stéphane: Debord contre le cinéma.
<http://parolesdesjours.free.fr/debordcinema.pdf> (18.06.2010)

<http://debordiana.chez.com> (06.06.2010)

<http://juralibertaire.over-blog.com/article-28060152.html> (06.06.2010)

www.netlexfrance.info/2009/04/17/l'anticoncept-1951-oeuvre-atochrone-de-gil-j-wolman
(25.06.2010)

<http://piratecinema.org/screenings/20071021> (10.06.2010)

www.si-revue.de/situationistische-internationale (06.06.2010)

www.theatregerardphilippe.com/index.php/saison-2008-2009/scanner (20.02.2010)

<http://www.trend.infopartisan.net/trd0499/t080499.html> (06.06.2010)

VIII. ANHÄNGE

Daten der Inszenierung

Scanner

Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu. Pièce pamphlétaire pour trois films et sept acteurs d'après l'œuvre critique et cinématographique de Guy Debord
Conception, adaptation et mise en scène David Ayala

Uraufführung: 1. April 2008 im Théâtre du Hangar de Montpellier

Spielzeit: 2. – 21. März 2009 Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis

Aufführungsdauer: 2.40 Std. / eine Pause

mit Sophie Affholder, Jean-Claude Bonnifait, Diane Calma, Roger Cornillac, Christophe Labas-Lafite, Alexandre Morand, Véronique Ruggia

Regie : David Ayala

Regie-Assistenz : Édith Félix

Videoaufnahmen: Julie Simonney

Ton: Laurent Sassi

Kostüme: Gabrielle Mutel

Licht: Jean-Yves Courcoux

Transkription

Gespräch mit David Ayala und Julie Simonney am 14.03.2009 Théâtre Gérard Philippe in Saint-Denis

I: Comment vous avez fait évoluer cette idée? Comment est venu le sujet de Guy Debord?

David Ayala: C'est marrant, comment s'est venu, parce que Debord pour moi c'était quelqu'un qui était là depuis '90 à peu près, qui était la je veux dire autour de moi autant que livre, la lecture comme ça, et j'étais envahi et je ne sais comment ça c'est fait ce type la existait quoi. Comment ça c'est fait que ce type là... qui a un style qui est dans une... moi je suis très sensible aussi au style, enfin littéraire et cetera. J'aime bien les matériaux de texte. Moi je suis un être naïve en fait qui réagit avec... (*Julie entre la pièce*) Bonjour, Julie qui a fait le vidéo, les images vidéo ...qui réagissent ... enfin, j'essai de régir sans être ... comment dire... être pollué par mes pères, c'est-à-dire mes pères, P È R E S. Je trouve qu'on est pollué par le père et les pères.

Je n'ai jamais fait la psychanalyse, d'ailleurs je peux me permettre de dire par son énormité, je ne reconnais pas forcément la psychanalyse, puis qu'il y a plein de choses contradictoire en moi, je peux le dire dans une manière très brutal... c'est-à-dire, je reconnais tous les êtres humains autant êtres humains. Et ce qu'ils fondons et ca. Mais personnellement ça ne rentre pas dans la cire de ma personne. Donc... j'essai de ne pas mettre le filtre des paroles entre le monde et moi. Parce que je trouve que le filtre est la machine qui tue. On ne met que des filtres. Et le spectacle, on le tue, on l'éteint, en fait. L'histoire de la séparation est une chose... mais moi j'essaie déborder les choses d'une manière très naïve est très brutal en certaine manière... qui n'est pas ... comment dirais-je... environnée de confort. C'est confortable de penser. Parce que penser, on fait croire aux gens que penser, ca rasure, mais ca ne rasure pas du tout, penser, en fait. Et c'est pas du tout rassurant. Sauf que ... on croit que les gens, et même les gens qui sont sur la rue là, ne savent pas penser. Mais en fait tout le monde peut penser.

Moi je viens d'un milieu où on est ... je suis vraiment extrait miraculeusement d'un milieu, en soit disant il n'y avait pas de pensée. Qui est le sous-prolétariat. Le peuple prolétariat, c'est-à-dire les gens qui sont exactement là. Et on m'a fait croire pendant des années qu'on ne pouvait pas penser. Que « cette caste » n'est pas capable de penser. Et « Scanner » est une étude... (*Laurent entre la pièce*) C'est Laurent qui fait le son. Et Olivier qui travaille au TGP (*tout le monde rit, brouhaha*)... mais je réponds de manière un peu brouillonne, mais c'est pour dire parce que ca s'appelle la fabrique, et la fabrique c'est le lieu d'où c'est parti, comme vous avez posé la question. Et du coup, ca vient de quelque chose de très brouillonnant, très imparfait, très bruyant même, et aussi très ... (*incompréhensible*) quelque part par rapport au temps historique au fait de ce qui se passe.

Nous on est toujours dans le, comment dirais-je, dans notre époque on est toujours dans le milieu artistique et culturelle, être dans la référence. On est toujours dans la référence. Pour moi, selon moi, on a toujours besoin de référence. Et dans « Scanner » - où alors on s'est complètement trompé - on n'est pas parti de la référence. Bien sur qu'on est parti de la référence de Debord mais en tout cas on n'est parti de la référence Debord dans le temps historique. C'est-à-dire, lui il est dans le temps historique mais on n'a pas voulu s'embrasser avec l'héritage.

Et finalement, ce qu'on se rend compte dans la réception de « Scanner », c'est que ce qui est essentiel c'est l'héritage, c'est-à-dire encore une fois c'est le référent, c'est la culture. Alors que ... je pense que Debord il n'est pas de vraie culture. Je le crois. C'est qu'un être à part, voilà. Et comme il vient de donner des coups de bélier dans le monstre culturel, sociale et politique, il dérange. Et ça frotte et ça ... Je le fais pas par... c'est la première fois, je pense, sincèrement je peux le dire, que je fais un spectacle qui me torture autant. J'ai fait le spectacle en tant metteur en scène, en tant comédien aussi, et en tant metteur en scène j'ai fait des spectacles durs, Bond, même de fois de Shakespeare, Michaux, qui sont pas de choses forcément ... mais je crois pouvoir dire aujourd'hui c'est la première fois qu'un spectacle me torture autant, m'empêche de dormir, me fait mal au ventre, me fait peur pour mes camarades, qui d'ailleurs sortent d'une équipe absolument... on dit toujours, c'est pas un cliché de dire ce sont des gens absolument formidable mais je m'étonne qu'ils soient aussi formidable tous les jours, (*il rit*) dans le sens profond du cœur.

I: Est-ce que Debord a déjà été mis en scène ?

DA: Non, jamais je crois. C'est quasiment, quand je parle de l'héritage et du référent, je pense c'est quasiment une hérésie de faire ce qu'on fait. Aux yeux de pas mal de gens c'est une hérésie...

I: ... c'est une contradiction. Ce spectacle sur la scène...

DA: Oui, mais si on le lit vraiment, il fonctionne. Sans savoir peut-être, sur le mode de les hérésies, c'est-à-dire sur la contradiction, c'est un hérétique.

I: C'est un hérétique qui est très triste, de toute façon.

DA: Bien sur, il a eu peur. Les poètes, les peintres, les musiciens, ... ils fonctionnent dans ce cadre là. Ça veut pas dire que c'est lui. Il a été maudit dans une certaine manière. Il EST maudit. Mais ça veut pas dire que nous, dans « Scanner », on se positionne comme artistes maudits, ça serait ridicule. Mais on est étonné nous de l'équipe de « Scanner » des fois, de la réaction, comment dirais-je, que ça provoque chez les gens d'une manière absolument positive. C'est-à-dire du bouleversement que ça fait. Et aussi de la réaction, c'est-à-dire de la réaction en tant que mot étymologique de la réaction, c'est-à-dire, de rejet. Mais qui est normal en fait parce que ça... moi j'essaie tous les jours d'essayer de penser ça et te dire pourquoi, comment bien que ça ne soit que 20 % qui ne... si on est complètement au fait avec les chiffres, parce que c'est une époque où il faut parler avec les chiffres, je pensais c'était 50:50. Moi je parle en terme de la réception publique parce que je suis un peu obsédé par ça mais peut-être que c'est une erreur de ma part. Mais en tout cas c'est qui me frappe c'est que ça crée comme bouleversement et comme endroit de paroles chez le public.

I: ça a créé de réaction que chez 20 % du public, c'est ça ce que vous voulez dire ?

DA: Non, la réaction contre. Mais la réaction contre n'est pas forcément une réaction négative. Selon de moi ce n'est pas une réaction forcément négative. (*pause*) Mais vous qui l'avez vu voulez peut-être en parler aussi...

I: Il y a pas mal d'esthétique dans le spectacle. Comment situe-t-on Debord vis-à-vis de la volonté, son désir de critiquer la société de spectacle, comme il le fait dans son livre le plus connu? Il me semble que ce qui combat dans le spectacle, c'est la participation, la volonté de l'aliénation de tout ceux qu'ils ... Est-ce que la tentative de faire ce spectacle en tant qui est a plu aux spectateurs?

DA: Ca c'est une vraie question. Ca c'est une vraie question. *(il rit)*

I: On ne comprend pas ce que j'ai dit ?

DA: Non, c'est juste, c'est-à-dire que ... je ne peux pas non plus nier, enfin, on ne peut pas non plus nier la contradiction, et c'est peut-être le paradoxe, ça veut dire nous en tout cas, je ne sais pas, Laurent ou Julie, mais les gens qui sont sur scène reviennent du théâtre, entre guillemet, l'endroit du théâtre, ce sont des comédiens, on est des acteurs, tout ça ...

I: Vous voulez dire qu'ils ont, par exemple, une déclamation, pas un accent ordinaire?

DA: Ça dépend, pas tous *(tout le monde rit... brouhaha)* alors ca c'est aussi le piège et le paradoxe, c'est-à-dire nous on est obligé, c'est ce que je disais toujours aux acteurs et aux gens qui ont fabriqué, donc il n'y a pas que les acteurs, j'insiste, il y a du son, aussi des autres très importants... et j'allais dire entre guillemet, nous notre job si on veut parler comme ça, c'est de faire passer la chose, même si elle est difficile à avaler. Voilà. C'est de la faire. Si non, on n'est pas, comment dirais-je, il y a un endroit, ou on ne peut pas être honnête, si non. *(incompréhensible)* Il y a de la saturation en « Scanner », la saturation, il y a du brouillage. Mais j'en sais, moi je suis toujours étonné que les gens s'étonnent, en général ce sont les élites culturelles qui s'étonnent, que les gens étonnent qu'il y a du brouillage, et quand ils sortent dans la rue ils ne sont pas étonnés qu'il y a du brouillage. Quand ils rentrent chez eux, ils ne sont pas étonnés qu'il y a du brouillage. Mais ils s'étonnent qu'il y a du brouillage sur un plateau de théâtre. C'est quand même hallucinant. Ça fait parti de contradiction.

I: Est-ce que ce n'est pas ca ce qu'ils ont cherché enfin?

DA: Voilà ! C'est-à-dire, je dis toujours, moi je suis persuadé d'une chose ce que tous les gens, je dis toujours d'une manière assez brutal, qui viennent s'asseoir, chaque personne qui vient s'asseoir dans la salle, est une subjectivité à part d'entier de 80 % pour moi. C'est-à-dire autant que je suis obsédé par le public, parce que c'est un endroit qui m'obsède, on ne fait pas des choses devant personne, c'est pas vrai. Il faut que les gens... on fait ce travail POUR le public. Et le public « Scanner » sans public, ca ne sert à rien. Mais tous ces spectacles, évidemment, c'est dans la sismologie même, voilà. Mais si il y 60 ou 70 personnes, au moins c'est 70 personnes que je prends en compte intégralement autant que personne humaine qui s'assit dans la salle. On n'est pas en train de faire quelque chose pour, en concurrence pour « Scanner ». Pour plaire, on le sait très bien quelque part, on ne fait pas ça pour plaire, et ca vous joint la question esthétique. La question esthétique pour moi personnellement, autant que fabriquant de ça, je me suis préoccupé d'une manière consciente et inconsciente mais je ne me préoccupe pas, par exemple il n'y a pas de scénographe. Il n'y pas la scénographie. On l'a faite avec tout le monde. Il y a une préoccupation esthétique peut-être dans le comment, le son, la musique, quelques images, bien sur, et ca c'est la fabrication de la chose.

Ou alors, on peut faire par exemple chez Debord, moi je pourrais faire un deuxième spectacle dans le noir, par exemple. Que du son et que de la voix, par exemple. Parce que ça serait juste.

A l'endroit Debord, ça serait aussi juste. C'est-à-dire on fait entendre la parole, uniquement la parole de Debord, et les gens diraient 'tiens, ça aussi c'est une forme esthétique.' Puisque c'est sont des cultes. Donc c'est le paradoxe absolu de Debord, c'est dire qu'il dit, lui il dit 'réalisation de la philosophie dans la vie quotidienne, réalisation de la poésie dans la vie quotidienne, dépassement de l'art, destruction du cinéma, c'était le premier à le dire. Qui a dit dans l'histoire qu'il fallait détruire le cinéma parce que c'est un art corrompu? Qui a dit? Personne. Sauf lui. Qui a dit de réaliser la philosophie? La philosophie, il dit, pourrait faire cuivrer l'âge de France autant que vous voulez. Mais si ils ne savent pas passer dans le (*incompréhensible*) c'est inutile. La politique est là pour prouver que la philosophie ne sert à rien. Ça ne sert à rien. Puisque LE politiques qui était la politique platonicienne, où de la démocratie par la Grèce, il le dit Debord, ça c'est totalement débrouillé, à partir de, à la fin de la Cité grec, déjà à la fin de la citoyenneté, c'était déjà complètement débrouillé, donc LE politique on ne sait même plus ce qui c'est, maintenant il existe LA politique. C'est une forme absolument corrompue, de toute pensée.

I: Ça paraît aussi de faire un trait de la philosophie à la politique ?

DA: Bien sûr, tous les gens penseraient politiquement. Nous on dit pas, nous le geste de « Scanner », pour parler, mais après je vais arrêter parler, pour moi le geste de « Scanner » c'est un geste absolument (*incompréhensible*). donc j'essaie maintenant de découvrir les tenants et les aboutissements, c'est pour dire qu'il y a un endroit où il faut être absolument inconscient pour faire ça. C'est-à-dire je pense qu'on a été, je pense que j'ai été, on a été à un moment donné totalement inconscient, et tant mieux. Et tant mieux, n'empêche que ça fait passer quelque chose qui est... on est devant une sorte à la fois d'une grande ouverture et d'un grand impasse. Pour moi, ça fonctionne comme ça. Et en tout cas c'est pour moi la parole qui a répondu à la colère que je ressentais à l'égard du monde, qui est en colère totalement au contraire, totalement naïve, ça se voit, mais qui est en colère quand même. Je suis étonné que les gens ne soient pas plus en colère. Et plus révolutionnaire, parce que il y a quelques mois...

I: Si, je pense, que les gens sont en colère mais ils ne manifestent pas parce que c'est comme ça. Et puis en fait c'est effectivement la manière d'aller manifester mais les gens sont en colère. Mais on ne sait plus comment la manifester.

DA: Voilà. C'est exactement la question qui est dans « Scanner ». C'est-à-dire, on ne sait pas comment le manifester. Comment dire... LUI il a su comment, dans sa vie il l'a fait... Il s'est mis dans un sacré l'enfer pour le faire.

I: Mais moi je ne crois qu'ils sont si en colère, par exemple parmi les étudiants ils sont très confortables. Quand ils disent que ça ne va pas, c'est quelque chose de rare. Mais je ne ressens pas du tout un vouloir de faire une révolution...

DA: Ça c'est normal. Je dis tout le temps il suffit... à chaque fois que les gens me parlent de « Scanner » tout le temps ça me renvoie aux phrases de Debord. Tout le temps ça renvoie tout de suite. Et la quand vous venez de dire ça je dis, il dit quelque chose, il dit : 'La continuité même du spectacle et le fait qu'une génération était pliée à ce loi, mais va pendant 20 ans.' C'est '88. '88 ça commence d'avoir 20 ans. Et donc c'est juste de dire ça. Il dit depuis 20 ans, ce qui était la continuité, même du spectacle, ce que la génération, donc la votre, a été pliée à ce loi. Et si on n'entend pas ça exactement, c'est un terme très important, plié à ces loi, moi j'en entends, parce que je suis juste de la génération d'avant. Nous on était sur l'endroit de

consommation, nous on était plié à ce loi mais en même temps d'un dernier sursaut, peut-être, c'était de rasoir, parce que c'était des sursauts au porc mais il y'en avait quand même un mini mini..., il y avait des troubles, il y avait des choux, mais à un moment donné... chhuute ! Ça c'est arrêté.

I: Et quels sont les spectateurs justement qui viennent voir...

DA: C'est mélangé. Toutes les générations, c'est étudiants, c'est un peu de tout.

I: Vous avez prononcé le mot « sursaut », '68 est-ce que c'est un sursaut pour vous ?

DA: Moi '68 je n'ai pas connu, je n'étais pas né, moi je suis né en 69. Mais bien sûr, bien sûr, moi ce que je pense de ça, c'est que sincèrement, j'ai un peu regardé mais en même temps en n'ayant pas vécu je ne peux pas témoigner d'une manière... ce qui me paraît très suspect c'est l'enterrement d'héritage, c'est-à-dire le déni, c'est générationnel j'imagine, on peut dire c'est une secte de mini biser, voilà ... et de faire quoi ? C'est-à-dire de tout en coup... oui mais, Sarkozy par exemple, il est le premier à dire c'était en montrant de futurs chemins mais c'est pas ce qu'il le dit qu'il faut croire... mais le problème c'est quand on regarde les structures, parce que Debord, là où il est quand même très fort, c'est que Debord était un stratège, il était un stratège historique, politique. Et contrairement ce qu'il a dit par rapport au débat de « La fin du spectacle », quand le livre est sorti ... Ce sont les mêmes journalistes ce qu'on voit, Giesbert et tout ça, il a dit c'est une telle fatuité de l'intérêt ridicule, c'est pour ça, j'ouvris vraiment le maître, et c'est pour ça Debord l'a mis dans son propre film sans en faire un seul commentaire, parce qu'ils se ridiculisent eux-mêmes, ils sont de tels...enfin... lamentables. Ils se ridiculisent contre des héritiers en 4 minutes ... c'est-à-dire, il dit « le monde ne marche pas comme a dit Guy Debord depuis Mai '68 ». Franz-Olivier Giesberg, qui est encore au pouvoir médiatique, et tous les gens qui l'entourent sont encore là. C'est en '89, cette émission. Et en 2009 il était encore là. On sait pourquoi il est encore là, on le sait.

I: Debord trouvait ça bête.

DA: Bien sûr, il n'y a pas que lui. Simplement si on est honnête, intellectuellement, et politiquement et socialement, on sait que Mai '68 a trouvé de la nouvelle fondation dans la société dans laquelle on vit, les structures culturelles elles-mêmes, on soit pas là si il n'y a pas eu Mai '68. Dans un théâtre qui était issue dans la décentralisation théâtrale, qui était lui-même issue de ce que ... issue de Mai '68, etc. Et ces structures eux-mêmes politiques, sociales, culturelles sont issues de Mai 68. Nous sommes des enfants aussi de Mai 68. Où des petits-enfants. Mais les gens qui veulent tout nier, est-ce que c'est ça 'tuer le père', est-ce que c'est ça faire un déni d'histoire, moi je pense c'est un déni d'histoire.

Julie Simmoney: Mais je voulais être sûre pour... parler de la généralisation, c'est vrai j'étais la dernière, mais je pense dans ma génération il y a encore des manifestations avec des demandes qui n'étaient pas des demandes monétaires, qui était des demandes... d'aider quoi, je pense j'étais un peu de la dernière dans cette génération là, et moi je me rappelle que à mon époque on lisait encore des livres. C'est-à-dire... non, mais c'est triste à dire mais on lisait Marx, on lisait Debord, on lisait Dostoïevski... et Debord il dit ça, il dit la lecture, *la conversation*, est presque morte et bientôt nous serons les seuls à savoir parler et j'ai l'impression la lecture est un peu... enfin, parce que maintenant il y a des gens combien on l'a veut et pourquoi, pour avoir le contrat non durée, pour protéger la pouvoir d'achat, pour avoir des bourses, mais ça je pense que c'est un problème du fond, c'est-à-dire que ce n'est pas qui

sont bêtes, ce que ils n'ont jamais vécu. Mais moi je ne suis pas vieille conne dans le sens où je pense que, par exemple internet, je crois ça pourrait aller dans ce sens là, ça pourrait être la lecture autant qu'un livre. Et donc je pense que peut-être ça va aller vers ça parce que l'internet devient de plus en plus politique. Donc peut-être les gens pouvaient là parler... c'est ça c'est un manque ... parce que Debord ou Marx ont critiqué c'est quand même, quand les jeunes ... ce qui nous fait un peu réfléchir et bouger quoi... et pas pour aller protéger la pouvoir d'achat, mais pour aller protéger la liberté. Et c'est pour ça que c'est bien aussi de faire un spectacle sur Debord où il y a des étudiants qui viennent et je pense que ça marche. Enfin, je pense que David il l'a fait vraiment dans cet esprit là, « Scanner » ça veut dire c'est pédagogique, quoi.

DA: Oui, d'une certaine manière, c'est bien parfois que ça c'est voit. Mais j'allais dire c'est pédagogique à le garder nous-mêmes aussi, c'est-à-dire pour moi c'est une pédagogie qui m'instruit chaque jour, en fait. Qui n'est pas, alors c'est sûr que c'est pas du tout dans l'air du temps et à la mode de faire des choses pédagogiques, mais moi je suis, j'allais dire, je n'ai pas beaucoup de maîtres mais un de mes grands rencontres, si on veut parler de la dramaturgie du théâtre, est Edward Bond, qui est quelqu'un qui n'est pas du tout, contrairement ce qu'on pense, à la mode, mais qui est le dernier très grand dramaturge vivant qui existe. Selon moi et pas que selon moi. Et qui est parmi les seuls à avoir le courage de penser notre monde d'une manière métaphorisée, d'une manière hyper-construite. Et qui ne va être, c'est pour ça, que les gens ... les gens ne sortent pas beaucoup du « Scanner », mais les gens sortent des pièces d'Edward Bond. Et je me suis beaucoup inspiré d'Edward Bond dans « Scanner » mille dernière, si on veut parler de la fabrique. C'est quelqu'un qui m'influence beaucoup. Parce que je le respecte beaucoup et que je trouve ce qui a le regard, il fait des pièces qui se déroulent en 2076. (*il rit*) Donc c'est pas rien d'essayer de penser certains structures du monde en 2076. C'est puissant de faire ça.

Alors après on peut dire « oui, mais bon, ça va », et lui il EST comme ça. Alors lui il n'est pas seulement pédagogique mais carrément il est parfois teneur de leçon, mais il le fait avec une franchise absolue, il a su complètement ça, il dit: « puisque les gens n'ont pas appris les leçons d'histoire, je vais les leur apprendre ». Il est très précis. C'est un enfoncé, c'est quelqu'un très puissant, voilà. Mais il construit une aire tellement cohérente et tellement puissante qu'on ne peut pas nier que ce fait. C'est non négligeable. C'est là devant nos yeux. C'est comme Debord. Debord est hyper-agressante, insupportable parfois... comment dirais-je, dialectique. Mais dans la phraséologie, parfois ... des gens qui se mettent dans leur automatisme ce qui est faux mais parfois ça peut s'entendre comme relativisme. Mais n'empêche qu'il a ses goulus et non d'aller jusqu'à ses endroits limites ces derniers retransmettant parce qu'il a des pensée très fortes et très construites, qui nous échappent. Moi je dis, qui nous échappe complètement, je dis pas qu'on a la prétention de le connaître même, mais simplement nous notre geste dans « Scanner », voilà c'est notre renvoie de Guy Debord à nous. Il y a des gens qui viennent me dire « mais c'est pas ça Guy Debord ! » Et moi je lui dis « mais chacun sa voix », et on a envie de leur dire « qu'est-ce qui c'est, montre-moi ce qui c'est ! »

C'est comme les gens qui... ça n'a rien à voir, mais les gens qui viennent me voir donc je suis vraiment perturbé mais c'est pas comme ça, la vertu... mais je dis, « salut je vous laisse répondre, quand vous vous le rencontrez, donnez me son numéro téléphone » (*tout le monde rit*). Il y a quelque chose, ce qui est étonnant, dans l'art, je ne sais pas, je ne connais pas bien, dans l'art contemporain, dans l'art de la danse, on dit oui, les danseurs sont par exemple vraiment beaucoup plus loin que les artistes du théâtre. Moi personnellement je pense que souvent la danse est très très en retard sur le théâtre, et très ringarde. Et très arriérée, c'est

partout réactionnaire aujourd'hui, c'est carrément réactionnaire. Si tu dis, la danse contemporaine est ringarde et en retard sur le théâtre, on va te regarder avec des yeux comme ça, mais moi je le pense. Je pense qu'ils font des choses que les gens au théâtre dans les années 70. Et nous on subit le mépris de ces gens là, des gens de cet endroit parce qu'eux ils se croient à la pointe de l'art, alors qu'ils ne sont que des ringardes des années 70 où ils croient, où ils ont commencé à parler... on a cru commencer à parler mais la conversation était déjà morte depuis longtemps chez eux. Parce que nous nous sommes jamais adaptés. Et dans les années 80 c'était le culte absolu de dire « il n'y a plus des mots » parce que le monde n'est pas descriptif, il n'y plus de mots. Lorsque les gens de ce vie culturelle qui voient « Scanner » il disent : « mais qu'est-ce qui c'est cette vulgarité ? » parce que tout d'un coup il y a de la pensée sur scène. Et de la pensée sur scène c'est ringard dans leurs yeux. Bien sur qu'il y a de la pensée là, ce n'est pas du théâtre, c'est de la pensée.

I : Avez-vous dit par « Scanner » les gens apprennent à penser ?

DA: Moi je n'ai jamais dit que je vais apprendre les gens à penser. Moi j'ai dit les gens ils sont tous capables, on est tous capable de penser. Après Bond, qui dit « il n'y a que quelques personnes qui pensent profondément ». Lui il dit pas ça, c'est pas Bond qui dit ça, j'ai fait une erreur. Je ne sais plus qui disait ça mais « il y a que quelques personnes qui pensent » c'est pas vrai! C'est pas vrai du tout. Bond il dit « celui qui casse le paradis avec le marteau il commence à faire la philosophie ». C'est son point de vue. Mais c'est en volonté. Qu'est-ce que c'est le mec qui casse... qu'est-ce que c'est la philosophie avec le marteau... des fusils (*il rit*).

Abbildungen



Abb. 20: F.T. Marinetti:
Mots en liberté, 1913.
Nach Mallarmé: *Un coup de dés
jamais n'abolira le hasard*, 1897



Abb. 21: Apollinaire: *Lettre-Océan*, 1918
*Calligrammes: Poèmes de la paix et de
la guerre*, 1914-1918



Abb. 22: Debord: Brief an Hervé
Falcou, 5.3.1950. *Le marquis de
Sade a des yeux de filles*, 2004



Abb. 23: Nach der Vorführung von *Traité de Bave*
in Cannes 1951: Jacques Fillon (2.v.l.), Guy Debord
(3.v.l.), Marc-Gilbert Guillaumin (,Marc O“, 3.v.r.),
Isidore Isou (2.v.r.)



Abb. 24: Guy Debord, 1951 © C. van der Smissen
Der Film wurde im Nachhinein absichtlich
beschädigt, erstmals 1952 in der Revue *Ion*.



Abb. 25: Das Foto zur Legende erschien
1963 in der I.S. n° 8

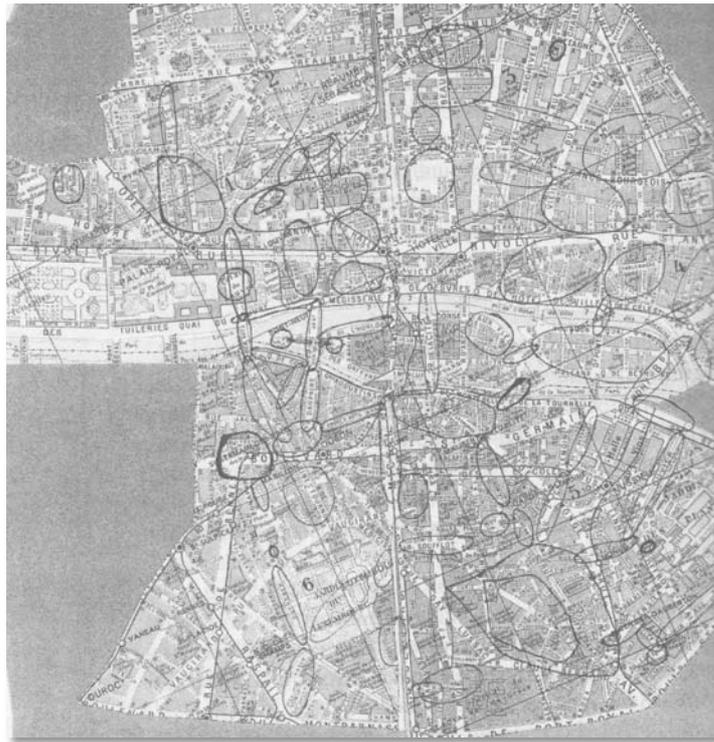


Abb. 26: *Relevés des unités d'ambiance à Paris, 1957.*

Aufstellung der Stimmungseinheiten in sechs Pariser Innenbezirken auf einem Stadtplan vor 1957. Ausgeschnitten und auf rosa Papier geklebt (26,4 cm x 27 cm)

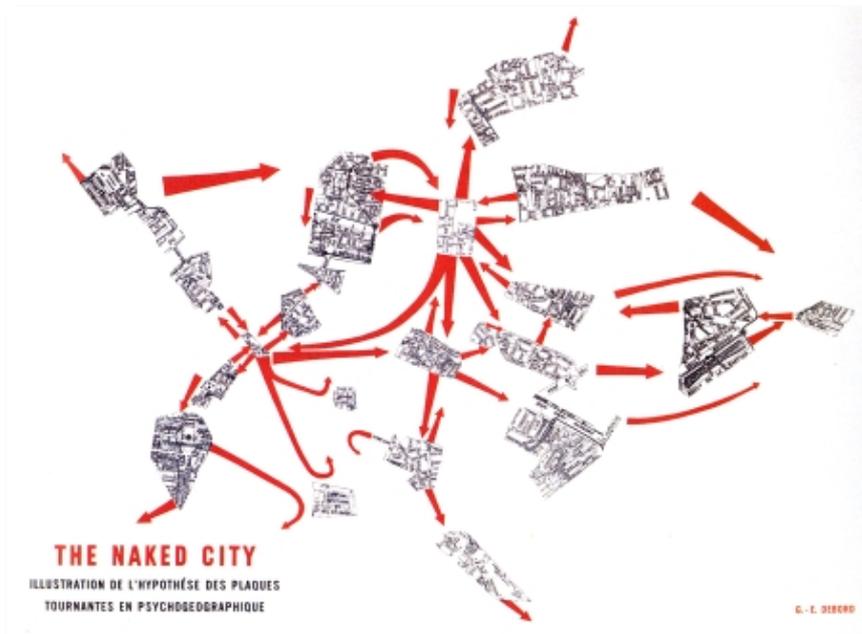


Abb. 27: Guy Debord: *The Naked City*, 1957

Gedruckt in Kopenhagen (33 cm x 48 cm), Collage eines Stadtplans von Paris. Der Titel ist ein *détournement* von Jules Dassin's Film aus dem Jahre 1948



Abb. 28: Gründungskonferenz der S.I. in Cosio d'Arroscia, Juli 1957 © Ralph Rumney
 V.l.n.r.: Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein,
 Guy Debord, Asger Jorn und Walter Olmo

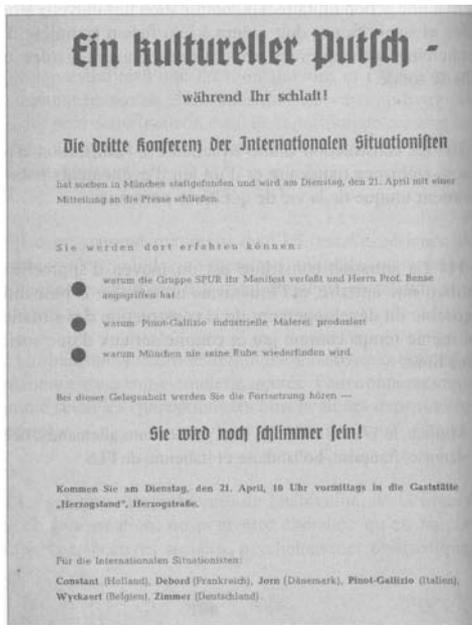


Abb. 29: *Ein kultureller Putsch – während Ihr schlaf!*
 Flugblatt ausgeteilt in München am 21.4.1959

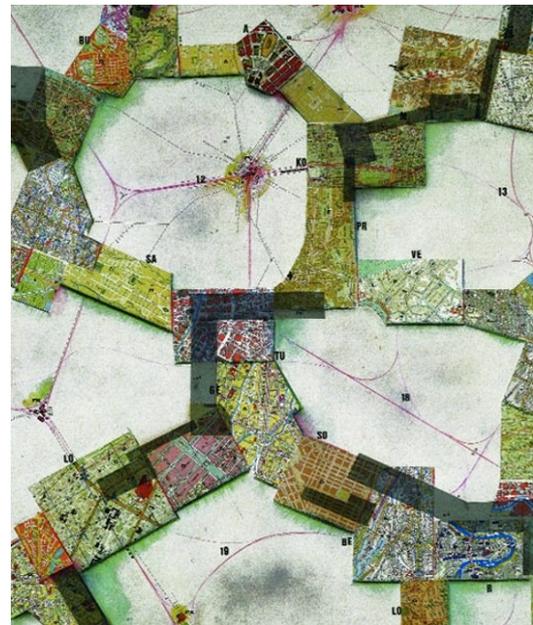


Abb. 30: Symbolische Vorstellung von *New Babylon* (detail), 1969
 Collage auf Papier 55 cm x 60 cm.



Abb. 31: Erste zweckentfremdete Comics des C.M.D.O. um die Streiks aufrecht zu erhalten



Abb. 32: Überlieferte *Directives* von 1968



Abb. 33: Traktate des Komitees zur Okkupation

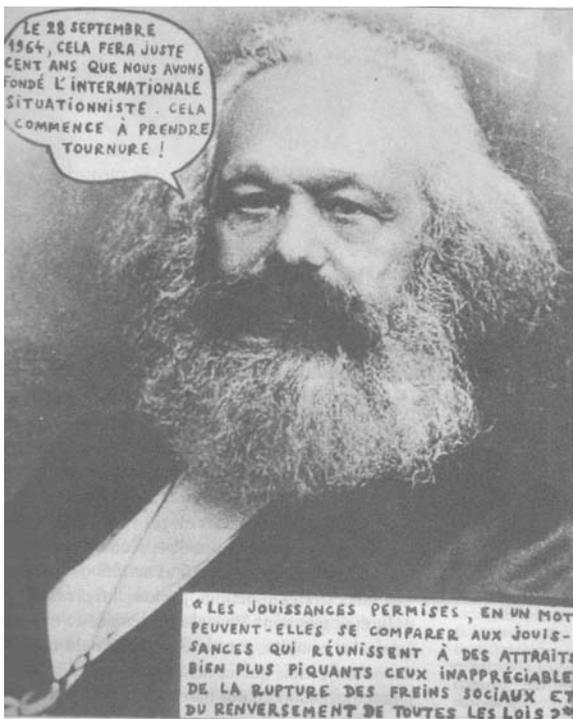


Abb. 34: Karl Marx et le centenaire de l'AIT
Paris, 28 septembre 1964

Flugblatt zu Ehren der *Association internationale des travailleurs* in London.
Der Bildtext stammt aus *La Philosophie dans le boudoir* von Sade.



Abb. 35: *j'aime ma caméra parce que j'aime vivre*

Photographie/Collage von G. Debord, erschienen in I.S. n° 11, Oct. 1967



Abb. 36: Debord am ersten Tag der Dreharbeiten zum Film *Sur le passage*, 6.4.1959

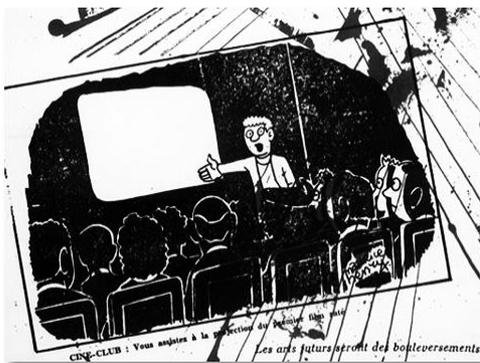


Abb. 37: Guy Debord, *Hurlements*, 1952
Zeitgenössische Karikatur zur Uraufführung (Detail)
Mémoires © 1.5.1958



Abb. 38: *Vorschau zu In girum* (1978)

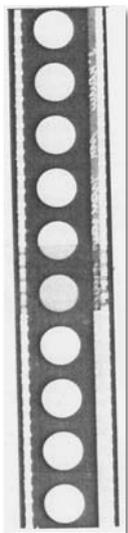


Abb. 39: *L'anticoncept*, 1952



Abb. 40: Guy Debord mit seinem eigens entwickelten „Jeu de la guerre“, August 1987 © Jeanne Cornet

Bildquellen

- Abb. 1: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 128
- Abb. 2: [www.fuckinggoodart.nl/FGA16B/findecopenhague\(petit\).jpg](http://www.fuckinggoodart.nl/FGA16B/findecopenhague(petit).jpg) (27.06.2010)
- Abb. 3: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 654
- Abb. 4: <http://ieii.blogspot.com/2010/01/room-26-cabinet-of-curiosities.html> (20.06.2010)
- Abb. 5: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 676
- Abb. 6: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 861
- Abb. 7: http://www.artlies.org/_issues/58/features/baum.memories.3.2.jpg (20.06.2010)
- Abb. 8: <http://www.lecointredrouet.com/situ/cataloguesitu/affichesJorn.jpg> (20.06.2010)
- Abb. 9: <http://gobland.net/gomaster/wp-content/uploads/2008/09/jeunesse.jpg> (20.06.2010)
- Abb. 10: http://www.obwayfineart.co.uk/images/BW_JReid.gif (20.06.2010)
- Abb. 11: http://www.art-port.cc/resources/cache/49/7b/122519-002s-899_DE.5919C96c6d7b9c1008d1f68cf24fcacdaeff0149.jpeg.jpg (20.06.2010)
- Abb. 12 - 19: <http://www.theatregerardphilipe.com/index.php/artistes-associes/album/photos-spectacle-scanner> (22.06.2010)
- Abb. 20: <http://terrorismeintellectuel.unblog.fr/files/2009/02/lesmotsenlibert.jpg> (18.06.2010)
- Abb. 21: http://writing.upenn.edu/library/images/Apollinaire_lettre-ocean_1.jpg (18.06.2010)
- Abb. 22: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 31
- Abb. 23: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 43
- Abb. 24: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 47
- Abb. 25: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 89
- Abb. 26: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 2006. S. 278
- Abb. 27: http://www.intelligentagent.com/archive/sant_fig5.jpg (18.06.2010)
- Abb. 28: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 330
- Abb. 29: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 492
- Abb. 30: http://bombsite.com/images/attachments/0000/6223/constant02_body.jpg (16.06.2010)
- Abb. 31: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 1723
- Abb. 32: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, 654 + 655
- Abb. 33: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 898
- Abb. 34: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 679
- Abb. 35: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/ich-liebe-meine-kamera> (22.06.2010)
- Abb. 36: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 487
- Abb. 37: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/geheul-fuer-sade/bilder/2/> (22.06.2010)
- Abb. 39: <http://simpleappareil.free.fr/observatoire/images/Debord/debdvd.jpg> (22.06.2010)
- Abb. 40: DEVAUX, Frédérique: Le cinéma lettriste (1951-1991). Classiques de l'Avant-Garde. Paris: Éditions Paris Expérimental 1992. S. 117
- Abb. 41: DEBORD, Guy: Œuvres. Paris: Quarto Gallimard, S. 1325

Alle Abbildungen zu Guy Debords Filmen sind eigens ausgewählte Stills

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Person und dem Künstler Guy Debord und durchleuchtet den Zusammenhang zwischen seinem Leben und Werk im zeitgeschichtlichen Kontext des 20. Jahrhunderts. Durch die lettristische Bewegung inspiriert, gründete er in Paris Anfang der 1950er Jahre die Lettristische Internationale und folgend die Situationistische Internationale, die auf internationaler Ebene agierte und Künstler wie den Maler Asger Jorn oder den Architekten Constant zu ihren Mitgliedern zählte.

Guy Debord selbst war nicht nur der theoretische Kopf der Gruppierungen, seine Rolle als (situationistischer) Filmmacher und Revolutionär des Avantgarde-Kinos wird anhand mehrerer Filmbeispiele aufgezeigt. War das primäre Ziel, das avantgardistische Konzept der Aufhebung der Trennung von Leben, Kunst und Politik, so gelang es Guy Debord - am Schnittpunkt zwischen Politik und Kunst - diesem Konzept zumindest in seinem Leben treu zu bleiben. In der paradoxen Rezeption seines künstlerischen Erbes wird die Bedeutung und Wirkung seines Schaffens ersichtlich.

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile: Im ersten wird seine Biografie in den zeitgeschichtlichen Kontext gestellt, im zweiten wird seine theoretische und filmische Arbeit erläutert, und im dritten Teil wird ein Abriss der Rezeptionsgeschichte dargelegt, mit dem Schwerpunkt der Inhaltsanalyse des Theaterstücks *Scanner*, das Guy Debord als Inhalt hat und als beispielhaft für die aktuelle Rezeptionsweise in Frankreich gesehen werden kann.

Lebenslauf

Melani Murkovic, Bakk. phil

geboren am 10. November 1982 in Salzburg

lebt und arbeitet in Wien und Paris

Ausbildung

1989 - 1993	Volksschule Herrnau, Salzburg
1993 - 1997	Privatgymnasium St. Ursula, Salzburg
1997 - 2002	HAK I Salzburg (Euro-Klasse) Reifeprüfung mit gutem Erfolg abgeschlossen
ab WS 2003/04	Studium an der Universität Wien: Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
2005	Erasmussemester an der FU Berlin
2009	Forschungsstipendium für wissenschaftliches Arbeiten der Universität Wien
11/2009	Abschluss an der Universität Wien: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft

Berufserfahrung

2005 - 2006	Praktika bei Puls TV, Oper Klosterneuburg, coop99 filmproduktion
2006 - 2007	Zweisemestrige Beurlaubung von der Universität Wien: Europäischer Freiwilligendienst bei Aye Aye Film Festival in Nancy/Frankreich
2007 - 2009	Office Management & Projektmitarbeit bei coop99 filmproduktion

