



Aufforderung zur Intervention. Ein Versuch über Guy Debord.

Thomas Ballhausen

Die Aktualität der Arbeiten Guy Debords (1931 – 1994) ist, wie auch jüngst erschienene Publikationen belegen, ungebrochen.[1] Debord hat ein vielfältiges und facettenreiches Werk hinterlassen, das dem Duktus der französischen Avantgarden in Kunst und Literatur, vielleicht auch gegen seinen Willen, voll entspricht. In seinen Schriften sind all die magisch anmutenden Aspekte der Moderne enthalten: das Unerwartete, das Bizarre, die offenbarende Lesweise und Decodierung des urbanen Lebens- und Kulturraums.[2] In seinen überlieferten Arbeiten, von den lettristischen Bulletins bis zu den späten Memoiren, ist dabei eine bemerkenswerte Kontinuität in Poetik und Themenwahl festzustellen: Angesiedelt zwischen den poetisch-poetologischen Fixpunkten der Zweckentfremdung (*détournement*), des Umherschweifens (*dérive*) und der Auseinandersetzung mit dem Begriffskomplex des zu kritisierenden Spektakels einer bequemen Passivgesellschaft entfaltet Debord seine literarisch-philosophische Arbeit.

Die Zweckentfremdung ist dabei als gezielte Neuverwendung etablierter Elemente zu verstehen, bei der jedes entsprechende Element seiner (eigentlichen) Wichtigkeit und Bedeutung enthoben und zugleich durch Reorganisation in einen neuen organisatorischen, ganzheitlichen Zusammenhang eingegliedert wird. In diesem Spiel mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beginnen sich die beiden Bedeutungsebenen palimpsesthafte zu überlagern, eine Transparenz der Sinne und Sinnhaftigkeiten tritt zutage. Die Indienstnahme des Depots der gegebenen Elemente einer zu kritisierenden Gesellschaft bzw. Kultur wird dabei zum ironischen Konterangriff, indem eben die vorhandenen Angebote entgegen ihrer vorgesehenen, zumeist passiven Ausrichtung überarbeitet und mit parodistischem Vorzeichen versehen, in das zu sabotierende System wieder eingespeist werden. Dieses Re-Investment gegen die Systemkohärenz findet sich bereits in den von Debord mitformulierten Ansätzen der „Lettristischen Internationale“, manifestiert sich dort als Teil der sogenannten „Generallinie“: „Das Ziel der Lettristischen Internationale ist die Schaffung einer leidenschaftlichen Struktur für das Leben. Wir experimentieren mit Verhaltensweisen, Formen von Dekor, Architektur, Urbanismus und Kommunikation, die geeignet sind, anziehende *Situationen* hervorzurufen. Dies ist der Gegenstand permanenter Kontroversen zwischen uns und vielen anderen, die letztendlich bedeutungslos sind, weil wir um ihren Mechanismus und dessen Abgenutztheit wissen. Die Rolle der ideologischen Opposition, die wir einnehmen, ist notwendig das Ergebnis geschichtlicher Bedingungen. Uns kommt lediglich die Aufgabe zu, daraus mehr oder minder hellichtig Nutzen zu ziehen und uns, im gegenwärtigen Stadium, ihrer Zwänge und Grenzen bewußt zu sein. In ihrer letzten Entwicklungsphase sind die von uns angestrebten kollektiven Konstruktionen nur möglich nach dem Verschwinden der bürgerlichen Gesellschaft, der Art ihrer Güterverteilung und ihrer moralischen Werte. Wir werden zum Untergang dieser Gesellschaft unseren Beitrag leisten, indem wir mit der Kritik und der totalen Untergrabung ihres Begriffs von Vergnügen fortfahren und nützliche Schlagworte in die revolutionäre Aktion der Massen einbringen.“[3]

Auch das Umherschweifen sollte zu den erwähnten Veränderungen und Unterminierungen beitragen. Dabei ist mit diesem Begriff aber weniger ein zufälliges Treiben abseits des klassischen Reisevorhabens oder des bürgerlichen Spaziergangs umrissen, als vielmehr ein zielloses, magisch anmutendes Nachspüren der vorhandenen Ströme und Einflüsse der städtischen Geographie und ihrer entsprechenden Ausformung, z.B. Architektur oder Dekor, definiert. Das leidenschaftsbetonte *Strömen* ist auf die zufälligen Begebenheiten und Begegnungen angewiesen, ohne seiner konservativ anmutenden, natürlichen Einschränkung möglicher Zufälle zu erliegen. Zu diesem Zweck erfolgt eine Neukombination gegebener Orientierungshilfen, etwa alter Karten, Aufnahmen oder schriftlicher Aufzeichnungen. Mittels der ergangenen Experimentsituationen wird das Nachreichen einer bislang vermissten Kartographie verborgener Einflüsse ermöglicht, lässt man – also auch Debord – doch mit dem Gestus pataphysischer Gelassenheit eben jenen Zufall für sich arbeiten. Dabei verpflichtet sich Debord als Autor aber keiner karnevalistischen Strategie temporär begrenzter Schrankenauflösung, vielmehr setzt er auf ein Konzept einer transgressiven Ausweitung des durchquerten Systems. Die Option auf dauerhafte Verschiebungen, also Erweiterungen der als fest definierten Gesellschaftsgrenzen, soll dabei über gestaltete Situationen in leidenschaftlich aufgeladenen Umgebungen geschaffen werden. Diese später noch erwähnten Situationen sind darauf angelegt, auch über ihr zeitlich begrenztes Bestehen hinaus Änderungen zu bewirken, hier v.a. die materielle Basis des Verhältnisses Leben und Verhaltensweise offen zu legen. Im Gegensatz zum passiv erlebten Spektakel setzt die Poetik Debords somit auf beständige Intervention, auf permanente Einmischung

Umschrift und Nachkriegsavantgarde

Auf der Grundlage einer Vielzahl herangezogener literarischer und philosophischer Bezüge – und nicht weniger vielen Formen – arbeitet Debord reflexiv und reflektierend an einem massiven Perspektivenwechsel.[4] In diesen Ausführungen soll der Fokus deshalb auch auf den dieser Vielfalt verpflichteten literarischen Arbeiten Debords liegen, auf den papiernen (Zwischen)Summen situationistischen Denkens und Agierens. In den formulierten Positionen finden sich die angebotenen Modi des aktionsbetonten Widerständigen abseits einer auf Präsentation ausgerichteten Kunst. Um einen Zugriff auf dieses mitunter aalgleiche Werk entwickeln zu können, sind diese Marginalien an den grundsätzlichen theoretischen Vorgaben Oliver Jahraus' orientiert, soll die Literatur an sich als Medium verstanden werden.[5] Gemäß Jahraus kann die Literatur in all ihren Ausformungen als Möglichkeit funktionaler Differenzierung verstanden werden, ein Umstand, der sich in Debords Oeuvre etwa als Anbindung an gesellschaftliche Prozesse und den dazugehörigen soziären Überbau niederschlägt. Die (prä)moderne Medienerfahrung, die sich im Gefolge des Neuverständnisses der literarischen Möglichkeiten ab dem 18. Jahrhundert durchsetzt, eröffnet die Interpretationsvariante ebendieser kreativen Schaffensprozesse als Möglichkeit der Subjektivitätserfahrung und Sinnkonstitution. Die avantgardistische Konsequenz daraus ist schlicht die potentielle Option der Resignifizierung sozialer bzw. soziärer Sinnkonstanten. Die Formenpluralität in Debords Arbeiten, die je nach Fragestellung eine andere Form und Gestaltung haben, lassen sich auch – doch nicht ausschließlich – unter dem Diktum der Originalität verstehen. Bei der Durchsicht seiner Arbeiten wird das Bewusstsein für die Beschaffenheit und angesprochenen historischen Dimensionen ebenso spürbar wie der verständliche Versuch, immer wieder als Speerspitze einer unwiederholbaren Vorhut in (un)bekanntes Terrain eindringen zu wollen. Mit der betonten Einflussnahme auf gesellschaftliche Prozesse mittels einer radikalen *Um-Schreibung* der Realität, der soziär vermittelten und geprägten Wirklichkeitskonzepte und ihrer Reglements und Konsequenzen, ist der Konnex zu den in seinem Werk dominanten

militärischen Referenzsystemen durchaus naheliegend und verständlich.
[6]

Der Lettrismus, 1945 vom gebürtigen Rumänen Isidore Isou in Paris gegründet, setzte, dem Dadaismus und dem Futurismus folgend, auf die systematisierte, „fortgeführte Behandlung der Sprache als sinnfreie Buchstaben- und Lautfolge[n] [...]. Das Alphabet stellt für den L[ettrismus] lediglich ein materielles Repertoire akustischer Zeichen dar, über das der Dichter kompositorisch verfügt.“[7] Die Buchstäblichkeit, die in dieser künstlerischen Übergangsphase zwischen Surrealismus und Situationismus an die Stelle von Sprache, Wort und Figürlichkeit treten sollte, führte zwar zu einer Ausbildung hypergraphischer Ansätze, die Bewegung als solche wurde aber durch die Abspaltung einer wesentlich stärker an politischen Fragestellungen interessierten Lettristischen Internationale überlagert und in die Grenzen ihres ästhetischen Arbeits- und Wirkungsfeldes verwiesen. Bruch und (Neu)Orientierung Debords, der schon in jungen Jahren mit den Lettristen in Berührung gekommen war, lässt sich vor allem an seinen wohldokumentierten und eingehend erforschten filmischen Arbeiten ablesen.[8] Er tritt in den schriftlichen, teilweise kollektiv verfassten Arbeiten auf jeden Fall als wesentlicher (Mit)Gestalter der entsprechenden Flugzettel auf. 1954 erscheint die erste Ausgabe des Periodikums „Potlatch“, das neue Vehikel der Dissemination, das wesentlich durch Debords Ideen geprägt wird. In den insgesamt 29 Nummern der Zeitschrift, die bis zur Gründung der Situationistischen Internationalen 1957 erschienen, spiegelt sich der dauernde Versuch der Verbreitung einer hochgradig infektiösen Philosophie avantgardistischen Ursprungs wieder. Gemäß dem Diktum der Intervention wurde „Potlatch“ gratis verschickt, verteilt, verschenkt – aber nie verkauft. Wesentlich für das avantgardistische *Blattwerk* war die prinzipielle Möglichkeit des Austausches und der Erstellung vitaler Verbindungen, doch nie ein Selbstverständnis als klassisch-kommensurable Zeitschrift im Objektsinne. In Anlehnung an einer dem Spiel, der Verschwendung und dem Überfluss verpflichteten Eigendefinition heißt es im „Die Wahl der Mittel“ überschriebenen Abschnitt deshalb wohl auch: „Wir haben den Versand von *Potlatch* an eine große Anzahl der am schlechtesten

geschriebenen französischen Zeitungen eingestellt. Die nützlichste Rolle von *Potlatch* besteht darin, in mehreren Ländern Kontakte zu knüpfen und die *Kader* zusammenzuführen, die in derselben Richtung die geistige Bewegung beeinflussen sollen. Auf Pressestimmen in den großen Zeitungen kommt es uns also nicht an. Wir wollen damit nicht Verachtung zum Ausdruck bringen oder eine metaphysisch-libertäre Unbeflecktheit gegenüber einer Art von Gewerbe, die uns nicht gewogen sein kann. Auf dem Spiel steht vielmehr die Wahl der Milieus, die wir im gegenwärtigen Stadium erreichen wollen. Werbung im eigentlichen Sinn ist für uns nicht von Nutzen zu einem Zeitpunkt, da wir nichts zu verkaufen haben.“[9]

Retrospektiv lässt sich „Potlatch“ als wesentlich für die französische Ausprägung des in Italien entstandenen Situationismus interpretieren, quasi als literarisches Fundament der in späteren Arbeiten fortgeführten Gedanken und Ansätze. Durch Debords „Rapport zur Konstruktion von Situationen“ (1957), in der er sich für die Erweiterung künstlerischer Aktivitäten – und Aktionen – zur „revolutionären Umwälzung kapitalistisch-sozialistischer Machtstrukturen“[10] aussprach, wird schließlich auch die Begrifflichkeit der Situation zum offensichtlichen, zentralen Instrument seiner philosophischen und literarischen Praxis. Das Anlegen und Verfertigen von Situationen, als die Konstruktion von Passagen ins Politische, können aber keineswegs als Erfindung der französischen Nachkriegsavantgarde gelten. Vielmehr speist sich Debords Verständnis dieses Begriffs aus einer Vielzahl philosophischer Quellen, wobei der Bezug zu Hegel wohl der wesentlichste und – nicht zuletzt bezüglich der Verortung des Aktivismus innerhalb des zu verändernden Systems – auch fruchtbarste zu sein scheint: „G.W.F. Hegel hatte den Situationsbegriff dem Theater-Diskurs des 18. Jahrhunderts entnommen und ihn als auf alle Kunstformen verallgemeinerten Schlüsselbegriff in seinen (1818 in Heidelberg zum ersten Mal gehaltenen, dann im Laufe der 1820er in Berlin weiterentwickelten) *Vorlesungen über die Ästhetik* eingeführt. Die Spezifik der Vorgeschichte der Situation bei Hegel bestand in der Öffnung des Begriffs, die eine Bewegung anbahnt, mit deren Schwung die Situation ausgehend von ihrer Qualität als ästhetische Kategorie bei Hegel über Hegel hinaus und allgemeiner als im Rahmen

einer herkömmlichen Ästhetik entwickelt werden kann. Bei Hegel schon aufgeworfene Fragen zum Verhältnis von Repräsentation und Aktion führen in der Heterogenese konkreter Kunstpraxen im 20. Jahrhundert von der *Darstellung* der Situation über verschiedene Stationen organischer Repräsentation zum Postulat der *Herstellung* der Situation. [...] Hier und jetzt ereignet sich die Herstellung der Situation, genau auf der Immanenzebene des globalisierten Kapitalismus, im Zentrum der Gesellschaft des Spektakels, mitten im Territorium dessen, was sie umstürzen will.“[11]

Spektakelkritik und Gegen-Erinnerung

Bei der Auseinandersetzung mit Debords literarischen Arbeiten stößt man zwangsläufig auf die Problematik der Werkkategorie und der Kategorisierung, entziehen sich seine Publikationen doch in sympathischer Widerständigkeit einer endgültigen Etikettierung. Unabhängig davon stellt sich bei der Beschäftigung damit auch die Notwendigkeit begrifflicher Operabilität abseits historisierender Tendenzen. Unabhängig von der gewählten Form scheint m.E. ein manifestartiger Fokus eine (Meta-)Form für die hier verhandelten und umrissenen Veröffentlichungen zu bieten. Manifeste scheinen, gemäß ihrer Grundsätzlichkeit, zumeist nur als Inaugurationen avantgardistischer Unternehmungen zu dienen, die dann hinter die eigentlichen Arbeiten und Aktionen zurücktreten. Dies ist bei den vorliegenden Werken nicht der Fall, wiederholen sich in ihrem poetologischen *Charakter* doch Debords Ansätze, werden dabei reflektiert und weiterentwickelt, lassen sich auf einer zweiten Ebene sogar auch als chronikalische Ausformungen der entsprechenden Entwicklungen lesen.

Die schweifende Dynamik der von ihm bearbeiteten und rezipierten Quellen verweist auf einen Aspekt der Zergliederung in seiner grundsätzlichen Schreibhaltung, einer beinahe chirurgischen Tätigkeit, in deren Eingriffen kulturelle und ästhetische Praxis zusammenfallen: „Der Mobilmachung aller Verhältnisse entspricht die Mobilmachung des Materials. Im Akt des Ausschneidens wird das Geschnittene ein für allemal freigesetzt. Durch die Schere aus ihren Zusammenhängen befreit, sind die Ausschnitte leichter zu klassifizieren, zu kombinieren und auf eine vorläufige Weise zusammenzustellen. Wenn aber Schreibakte durch Schnittakte ersetzt werden, dann verschwinden auch die Spuren der Autorenschaft an dem herkunftsvergessenen Material. Der Schnitt ist radikal, nicht auktorial.“[12]

Erste Arbeiten in dieser Art erscheinen uns als produktive Auseinandersetzungen mit der Form der Karte, sei es nun der „Discours sur les passions de l’amour“ (1956) oder der „Guide psychogéographique de Paris“, der in der überarbeiteten Variante „The Naked City“ (1957) von größerer Bekanntheit ist. Debord setzt in diesen Plänen auf die Verbesserung und Individualisierung der Stadt Paris. Neunzehn Sektoren, die alle aus dem wohlbekanntem und weitverbreiteten *Plan de Paris* stammen, werden nebeneinander montiert und durch die Integration dynamischer Strukturelemente in einen neuen Raum der Zeitlosigkeit und der individuell definierten Sozialgeographie gehoben. Die neu gewählten und angeordneten Arrondissements erliegen dabei aber keineswegs dem Stillstand der zeitlosen Idylle – vielmehr sind die privatstädtischen Bewegungen integrativer Teil der Arbeiten: „Die Skizze enthält die Praktiken, die den Raum gliedern [...]“[13] Dabei scheren diese Arbeiten auf der formalen Ebene nicht nur aus dem klassischen französischen Verständnis von Kartographie, die sich immer noch aus akademischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts speiste, aus; vielmehr lehnt sich Debord statementartig an Ergebnisse von Paul-Henry Chombart de Lauwe und Henri Lefèbvre an, die ebenfalls die Vorstellung der Stadt als neutrales Behältnis der sozialen Verhältnisse ablehnten und stattdessen „eine dynamische Auffassung von Raum als Wissen und Aktivität“[14]

befürworteten. Setzt die konventionell brauchbare Karte auf Schematisierung und Generalisierung, verweigern sich diese buntscheckigen Tableaus einer regelrecht nackten Stadt gegen die Vereinnahmung durch die herrschende Ordnung. Ein Wohnen in den individuellen Falten wird der Assimilation vorgezogen, das Ausgestalten der *pli* der *simplicité*, also das Hervorstreichen bzw. Herausschneiden einer der Einfachheit innewohnenden Falte, tritt deutlich hervor.[15] An diesen Bruchlinien des kritisierten Systems sollte sich die angestrebte Neustrukturierung der Gesellschaft verdichten, sind diese Karten in ihrer zutiefst leidenschaftlichen Konzeption doch in jeden erdenklichen Zustand verwandelbar: „Der gekerbte Raum der Karten – oben und unten, Parallelkreise und Meridiane, geographische Länge und Breite – hat nunmehr das Vermögen, Trajekte im Glatten hervorzubringen und jene Fraktalisierung zu bewirken, die bereits in den Küsten, Flußnetzen und Rhizomen der Städte am Werk ist. Die Karte beginnt sich zu deterritorialisieren zugunsten kritischer und utopischer, ja selbst anderer Räume.“[16]

„The Naked City“ erfuhr mit „Mémoires“[17] eine thematische und formale Fortführung, wurde doch auch dieses Werk weniger geschrieben als vielmehr gefertigt: „Im Dezember 1957 stellte Guy-Ernest Debord [...] ein Buch her, das er Mémoires nannte. Er schrieb es nicht. Er schnitt aus Büchern, Illustrierten und Zeitungen haufenweise Textpassagen, Sätze, Satzteile und manchmal auch einzelne Wörter heraus; diese pappte er ungeordnet auf zirka fünfzig Blatt Papier, die sein Freund Asger Jorn, ein dänischer Maler, kreuz und quer mit bunten Strichen, Klecksen, Tupfern und Spritzern überzog. Hier und da fanden sich Fotografien, Zeitungsannoncen, Grundrisse von Gebäuden, Stadtpläne, Cartoons, Sequenzen aus Comic strips, Reproduktionen von Holzschnitten und Stichen, ebenfalls aus Bibliotheken und Zeitungskiosken organisiert, jedes Teil ebenso stumm, alle ebenso von jeglichem klärenden Kontext losgelöst, das Ganze ebenso Glossolie wie der Phantomtext.“[18] Debord orchestriert das kakophonische, autodestruktiv anmutende Material zu einer Gesamtcollage, die m.E. einer surrealistischen Tradition verpflichtet ist[19], deren *Schichtbetrieb* des kollektiven Spiels die Stadt

erneut als kontinuierlich psychogeographisch erfahrbaren Raum darstellte: „Die Stadt würde fortan nicht mehr als Kulisse von Waren und Macht erlebt werden; man würde sie als Feld der ‚Psychogeographie‘ empfinden, und diese würde eine Epistemologie des alltäglichen Lebens und Raumes sein, die es einem gestattet, ‚die exakten Wirkungen der gegebenen oder bewußt eingerichteten, direkt auf das Gefühlsverhalten des Individuums einwirkenden geographischen Umwelt‘ zu verstehen und umzuwandeln.“[20] In der verschmierten, montierten Schrift einer möglichen, zerrissen wirkenden Dadaismus-Überwindung, findet sich nicht nur die Verweigerung einer vermarktbar Beschaffenheit des Werkes, mit „Mémoires“ wird vielmehr die Geschichte der Situationistischen Internationale – auf naturgemäß eigenwilligem Wege – dokumentiert und die *Grundierung* einer historischen Dimension der Bewegung fixiert. Durch das betriebene „creative pillaging of preexisting elements“[21] jongliert Debord mit Geschichte und Geschichten: Die historische Dimension der Ausgangsmaterialien und Quellen ist eine sperrige Einladung zur Entzifferung, die, in ihrer Ausrichtung hin auf eine Abfolge von Diskontinuitäten, letztlich unabschließbar bleiben muss. Die Angriffslust des Buches, das in einem „warlike tone“[22] gehalten ist, macht sich dabei auch in der metaphorisch potenten Gestaltung des Bandes bemerkbar: Der Einband des Buches ist in der Erstausgabe aus grobem Sandpapier, andere Bücher im Regal mussten von der rauen Hülle des nicht minder rauen Inhalts ganz zwangsläufig Schaden nehmen.

Debords theoretisches Hauptwerk, „Die Gesellschaft des Spektakels“[23], erstmals 1967 veröffentlicht und 1988 noch um einen erläuternden und einschärfenden Kommentar erweitert, bewegt sich auf formaler Ebene ganz abseits der bisher skizzierten Bildwelten. Dieses Werk, so sein Wunsch, sollte den Situationisten als Theorie-Instrument der Kritik dienen. Ein Blick auf die Entwicklung der Rezeption macht klar, wie weit er über dieses erste angepeilte Ziel hinausgelangt ist. Debord formuliert in dieser Streitschrift seine umfassende Kritik eines Abrückens der unmittelbar-tatsächlichen Ereignisse und Erlebnisse in bildhafte Repräsentationen, die der Kontrolle des jeweils dominanten Herrschaftssystem unterworfen sind. Transparenz und Praktikabilität

kennzeichnen seine scharfe, mitunter polemisch überzogene Kritik einer Warenwunderwelt, die eben nicht nur mit Vorteilen aufwartet, sondern eine Vielzahl von Kontroll- und Zugriffsmechanismen etabliert und jede Tätigkeit in eine Warenform umgießt. Die Mitglieder dieser Gesellschaft würden in interpassive Hypnose getaucht, die alle potentiell Handelnden zu in jeder Hinsicht regungslos schauenden, hohlen Konsumenten mit leerem, angepasstem Blick macht: „Aufgesplittert in 221 Thesen stellt sich Debords unversöhnliche Rede gegen die herrschenden Verhältnisse wie ein Waffensystem auf, das keinen zentralen Schauplatz eröffnet, auf dem ihr direkt begegnet werden könnte. Sie behauptet sich in jeder einzelnen These ebenso fragmentarisch wie unmissverständlich und endgültig, und sie schichtet sich aus ihrer unerklärten Selbstverständlichkeit allmählich zu einem komplexen Bedeutungsgefüge auf. Sie ist der Entwurf einer umfassenden Geschichte von den Anfängen bis in die unmittelbare Gegenwart und doch ein zerstreutes Gefüge ohne identifizierbares Kraftzentrum, ein Szenario eher: der Tauschwert tritt als Condottiere des Gebrauchswertes auf; 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 einer intelligenten Zahnpastatube drückt und morgen aus der Kritik dieser Lüge; die Ware herrscht als Bild und verstrickt ihre Darsteller in Zwangsvorstellungen, ein medialer Raum voller metaphysischer Mucken und psychologischer Fallen, der keinen Beteiligten den Rand seiner Rolle erkennen läßt und die Stimme eines politischen Stars sogar als Totenredner zur eigenen Beerdigung ruft. Schauspiel, Bild und Verblendung – nichts ist hier so intensiv wie Beobachtung, und nichts wird so radikal verworfen wie der Blick.“[24]

Die Fortführung dieser streitbaren Unversöhnlichkeit findet sich in den zwei Erinnerungsbänden „Panegyrikus“ (1989 bzw. 1997), die praktisch die Kehrseite des theoretischen Werkes[25] darstellen. Die Wahl des Titels – die Lobrede abseits der aufrichtigen Selbstkritik – ist bezeichnend für das Programm der beiden Bücher.[26] Bereits der erste Abschnitt des Rückblicks bietet einen entsprechenden Auftakt: „Mein ganzes Leben lang

habe ich nur unruhige Zeiten gesehen, äußerste Zwietracht in der Gesellschaft und ungeheure Zerstörungen; ich war an diesen Unruhen beteiligt. Bereits diese Umstände hätten wohl verhindern können, daß auch die einleuchtendste meiner Handlungen oder Überlegungen allgemeine Zustimmung findet. Überdies dürften, so nehme ich an, manche von ihnen auch missverstanden worden sein.“[27] Die Aufklärung dieser Missverständnisse betreibt Debord verständlicherweise nur aus der Position der eigenen Autorität heraus, wenngleich der Versuch, den Standpunkt des Handelnden ganz im Sinne seiner Clausewitz'schen (Schreib)Geste darzulegen, spürbar ist. Mit der vorsätzlichen Unordnung und voreingenommenen Eindimensionalität, aus der der Autor aber auch keinen Hehl macht, verpflichtet er sich auch in dieser letzten Schrift dem ernsthaften Spiel. Die Entschlüsselung einer Geheimgeschichte, die Decodierung der Strategien in der waghalsigen und kompromisslosen Innenansicht, der Rückblick im Zorn und im Bewusstsein der eigenen Position und Referenzsysteme – all dies ordnet Debord dem Ansinnen unter, inakzeptabel zu sein und in der Negation die definitorische Macht zu belegen, die ihm zur retrospektiven Fundierung der eigene Souveränität im Bataille'schen Sinne dienen soll.[28] Somit kann uns diese Konfession nicht nur als ein letztes Manifest, sondern auch eine literarische Manifestation eines Lebens im Widerspruch gelten. Der gesuchte *Schreibgestus*, der vom Weiterleben des eigenen Werks ganz grundsätzlich überzeugt ist, basiert auf der Kohärenz von Leben und Arbeiten, ganz so wie es der von Debord anzitierte Chateaubriand *vorschreibt*.

Eines der Einleitungszitate des ersten Bandes ist der hochgradig besetzten und kanonisierten „Ilias“ entnommen. Das Bruchstück aus dem Homerischen Epos kreist passgerecht um das Thema des Verschwindens; ein Umstand, der für das Leben wohl unausweichlich, für überlieferte Werke aber nicht zwingend sein muss. Guy Debords literarische Arbeiten wollen erinnert und lesend aktualisiert werden, auch und vor allem im zu schaffenden Programm einer „Counter-Memory“[29], einer weiterwirkenden, wirksamen und hochgradig widerständigen *Gegen-Erinnerung*.

[1] Vergleiche zu diesem Punkt u.a. folgende aktuelle Publikationen: a.) für die Primärliteratur: Guy Debord: Ausgewählte Briefe 1957-1994. Berlin: Edition Tiamat 2011 (Critica Diabolis 184); b.) für die Sekundärliteratur: Jörn Etzold: Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord. Zürich: Diaphanes 2009; Merlin Coverley: Psychogeography. London: Pocket Essentials 2010; McKenzie Wark: The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International. London: Verso 2011; und c.) für eine weitere Erschließung des direkten Umfelds von Debord: Ralph Rumney: Der Konsul. Gespräche mit Gérard Berréby. Berlin: Edition Tiamat 2011 (Critica Diabolis 181). Für österreichische Forschungsbeiträge vergleiche u.a. die einschlägigen Arbeiten des Wiener Kultur- und Literaturwissenschaftlers Alexander Edelhofer.

[2] Vergleiche hierzu: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Band II 1940 - 1991. Herausgegeben von Charles Harrison und Paul Wood. Ostfildern-Ruit: Hatje & Cantz 1998, S. 845ff.

[3] Guy Debord [präsentiert]: Potlatch. Informationsbulletin der Lettristischen Internationale. Mit einem Dokumentenanhang. Berlin: Edition Tiamat 2002 (Critica Diabolis 98), S. 73f., Hervorhebung im Original.

[4] Vergleiche hierzu: Thomas Ballhausen: Bilder des Krieges zwischen Grauensdarstellung und Wirkungsästhetik. Über Susan Sontags „Die Leiden anderer betrachten“. In: Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik 46 (12. Jg.) (2003), S. 34-38, hier S. 37.

[5] Vergleiche hierzu: Oliver Jahraus: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation. Weilerwist: Velbrück 2003.

[6] So findet sich etwa im „Pangyrikus“ ein ganzer Abschnitt, der diesem Aspekt gewidmet ist und, neben Debords soldatischer Selbstinszenierung,

vor allem die Nähe seiner Strategien zum *Kriegsspiel* verdeutlicht. Die von Debord entwickelte Kriegssimulation ist im Rahmen einer aufwendigen Edition wieder zugänglich gemacht worden. Vergleiche hierzu: (LITERATURANGABE). Für weiterführende Darstellungen vergleiche: Peter P. Perla: *The Art of Wargaming*. Annapolis: Naval Institute Press 1990, S. 15ff., sowie: Timothy Lenoir und Henry Lowood, Henry: *Kriegstheater: Der Militär-Unterhaltungs-Komplex*. In: *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Herausgegeben von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardig. Berlin: De Gruyter 2003 (*Theatrum Scientiarium* 1), S. 432-464, hier S. 433-441, Alice Becker-Ho und Guy Debord: *A Game of War*. London: Atlas Press 2007.

[7] [o.A.]: *Lettrismus*. In: *Der Literaturbrockhaus*. Grundlegend überarbeitete und erweiterte Taschenbuchausgabe in 8 Bänden. Herausgegeben von Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange und der Brockhaus-Redaktion. Band 5: *Kli – Mph*. Mannheim 1995, S. 149.

[8] Für Untersuchungen zu Debords filmischen Arbeiten vergleiche: Giorgio Agamben: *Difference and Repetition: On Guy Debord's Films*. In: McDonough, Tom (Hg.): *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*. Edited by Tom McDonough. Cambridge, MS: The MIT Press 2004 (October Books), S. 313-319; Thomas Y. Levin: *Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord*. in: McDonough, Tom (Hg.): *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*. Edited by Tom McDonough. Cambridge, MS: The MIT Press 2004 (October Books), S. 321-453; sowie: Jörn Etzold: *Guy Debords allegorisches Kino*. In: *Mediale Spielräume. Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Hamburg 2004*. Herausgegeben von Thomas Barth u.a. Marburg: Schüren 2005, S. 25-33. Für den Bruch mit den ästhetisch ausgerichteten Lettristen vergleiche: Greil Marcus: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1992 (rororo Sachbuch 60102) S. 327f.

[9] Guy Debord [präsentiert]: *Potlatch*, S. 94, Hervorhebung im Original.

[10] Roberto Ohrt: Situationismus. in: Prestel Lexikon Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert. München: Prestel Verlag 1999, S. 304, hier S. 304.

[11] Gerald Raunig: Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert. Wien: Turia & Kant 2005 (republicart 4), S. 125f., Hervorhebung im Original.

[12] Juliane Vogel: Mord und Montage. In: Fetz, Bernhard/Kastberger, Klaus: Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Herausgegeben von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Verlag Paul Zsolnay 2003 (Profile 10), S. 22-43, hier S. 25.

[13] Michel de Certeau: Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag 1988 (Internationaler Merve Diskurs 140), S. 223.

[14] Libero Andreotti: „Stadtluft macht frei“ (Max Weber). Die urbane Politik der Situationistischen Internationale. In: Situationistische Internationale 1957 – 1972. Herausgegeben vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien: Triton Verlag 1998, S. 11-27, hier S. 13.

[15] Michel Serres: Atlas. Berlin: Merve Verlag 2005 (Internationaler Merve Diskurs 260), S. 41ff.

[16] Christine Buci-Glucksmann: Der kartographische Blick in der Kunst. Berlin: Merve Verlag 1997 (Internationaler Merve Diskurs 203), S. 177.

[17] Für diese Ausführungen wurde folgender Reprint zu Analyse Zwecken herangezogen: Guy Debord: *Mémoires*. Paris: Allia 2004. Für eine detaillierte Analyse des Werkes vergleiche.: Boris Donné: (*Pour Mémoires*). Un essai d'élucidation des *Mémoires* de Guy Debord. Paris: Allia 2004.

[18] Greil Marcus: Lipstick Traces, S. 157.

[19] Vergleiche hierzu: Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 176ff.

[20] Greil Marcus: Lipstick Traces, S. 158, Hervorhebung in Original.

[21] Libero Andreotti: Architecture and Play. In: Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents. Edited by Tom McDonough. Cambridge, MS: The MIT Press 2004 (October Books), S. 213-240, hier S. 217.

[22] Libero Andreotti: Architecture and Play, S. 222.

[23] Für die aktuelle deutschsprachige Ausgabe vergleiche: Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition Tiamat 1996 (Critica Diabolis 65).

[24] Roberto Ohrt: Der Herr des revolutionären Subjekts. Einige Passagen im Leben von Guy Debord. In: Situationistische Internationale 1957 – 1972. Herausgegeben vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Wien: Triton Verlag 1998, S. 28-39, hier S. 32.

[25] Vergleiche hierzu: Vincent Kaufmann: Guy Debord. Die Revolution im Dienste der Poesie. Berlin: Edition Tiamat 2004 (Critica Diabolis 116), S. 278.

[26] Für diese Ausführungen wurden folgende Ausgaben dieses Werkes zu Analyse- und Vergleichszwecken herangezogen: Guy Debord: Panegyrikus. Erster Band. Berlin: Edition Tiamat 1997 (Critica Diabolis 60); Guy Debord: Panégyrique. Tome Premier. Paris: Gallimard 1993; Guy Debord: Panégyrique. Tome Second. Paris: Fayard 1997; sowie: Guy Debord: Panegyric. Volumes 1 & 2. London: Verso 2004.

[27] Guy Debord: Panegyrikus, S. 9.

[28] Vergleiche hierzu: Thomas Ballhausen: Bekenntnis zum Bösen. Notizen zu Batailles „Die Literatur und das Böse“. In: Thomas Ballhausen: Der letzte Sommer vor der Eiszeit. Essays und Aufsätze. Wien: Triton Verlag 2003, S. 149-172, hier S. 166f.

[29] Vergleiche hierzu: Jonathan Crary: Spectacle, Attention, Counter-Memory. In: McDonough, Tom (Hg.): Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents. Edited by Tom McDonough. Cambridge, MS: The MIT Press 2004 (October Books), S. 455-466.

