

L'espace à la dérive.

Situationistische Raum-Bewegungen und ihre Folgen

HANNO EHRLICHER

Dépasser les limites et arriver à des espaces autres que ceux conçus par la conception rationaliste cartésienne était sans doute l'un des mobiles les plus importants de L'Internationale Situationniste comme l'indique déjà le nom du fondateur du mouvement, Guy Ernest Debord. Entre les différentes tentatives situationnistes de créer des espaces symboliques ouverts et variables, car dirigés par l'imaginaire et les désirs de l'homme, la dérive jouait un rôle fondamental et devenait un théorème et une pratique-clé. Dans mon article, j'essaierai de suivre les pratiques spatiales des situationnistes en trois parcours soulignant différents aspects d'une volonté de créer une nouvelle relation avec le lieu en détournant les lieux communs: Le premier parcours met en évidence la dimension esthétique qui se révèle surtout dans la première époque du situationnisme avec des livres comme Mémoires ou Fin de Copenhague, fruits d'une collaboration entre Guy Debord et le peintre Asgar Jorn. Le deuxième conduira vers New Babylon, projet d'une cité nomade post-industrielle modelée par Constant Nieuwenhuys d'abord comme l'utopie d'une vie ludique en mouvement perpétuel, mais devenant de plus en plus sombre et terrifiante au fil du temps. Dans un troisième parcours, il ne faudra pas oublier la dimension politique de la pratique situationniste de l'espace. C'est précisément dans ce domaine qu'on peut, en dehors des débats sur les événements de mai '68, constater l'actualité d'un tournant performatif de la culture. Celui-ci, provoqué entre autres par le situationnisme et des mouvements politiques proches, est encore loin d'être terminé.

L'espace à la dérive: die Kunst des Situationismus als Raum-Bewegung

»Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance; c'est, dans le lieu *être autre* et passer à l'*autre*.«

Michel de Certeau¹

Im März 1967 konstatierte Michel de Foucault in einem Vortrag am *Cercle d'Etudes Architecturales* die Notwendigkeit eines Paradigmenwechsel weg von der Geschichte, »la grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle« hin zur »l'époque de l'espace où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.«² Die zunehmende Aufmerksamkeit, die diese innerhalb seines Gesamtwerks eher randständigen Reflexionen zur Logik des Heterotopen seitdem erfahren haben, zeigt, dass Foucault mit seiner Einschätzung den Nerv einer Bewegung traf, die weit davon entfernt ist, schon abgeschlossen zu sein.³ Ja, ihre Relevanz wird vielleicht erst jetzt wirklich sichtbar, nachdem die etwas sterilen und aufgeregten Entgegensetzungen zwischen *der* Moderne und *der* Postmoderne gelockert worden sind und Raum zu einem Denken außerhalb der Dichotomien freigeworden ist, für den *Third-space*, der nicht durch dezisionistische Trennungen gesetzt wird, sondern als ein Neues aus der Unentscheidbarkeit von Mischungen entsteht.⁴ Raum-Denken, das an der Zeit ist, kann sich nicht länger in eine simple Opposition zur ›typisch modernen‹ Zeit-Fixiertheit und den Entwicklungslogiken der *grands récits* von Fortschritt und Emanzipation begeben, indem sie diesen Zeit-Idealismus durch die nicht weniger idealistische Phantasie eines ›reinen‹, abstrakt-unkörperlichen Cyberspace verdrängt, eines Raums, in dem alles gleich-zeitig verfügbar und alle Subjekte als *user* gleich-berechtigt wären, ohne auf eine eindeutige Identität festgelegt

1. Michel de Certeau: *L'invention du quotidien 1: Arts de faire*. Nouvelle édition par Luce Giard, Paris 1990, 164.

2. Michel Foucault: *Des espaces autres*, in: Ders.: *Dits et Ecrits 1954-1988*, Bd. 4: 1980-1988, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Paris 1994, 752-762, hier 752.

3. Als Beleg für die Relevanz der von Foucault begründeten Beschäftigung mit der »Heterotopie« sei hier lediglich ein Beispiel angeführt, das meinen eigenen Fachbereich, die Literaturwissenschaft, besonders betrifft: Reinhold Göring: *Heterotopia*. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft, München 1997.

4. Zum Entwurf eines solchen ›dritten‹ Raums vgl. Edward W. Soja: *Third-space: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Oxford 1996, insbesondere die einleitenden Bemerkungen des Autors.

zu sein. Derartige Vorstellungen, die sich an das Medium Internet angekoppelt haben und sich im *world wide web* realisiert wähnen, geben ohne wirkliche Notwendigkeit in willensloser Hingabe ans Techno-Imaginäre den je eigenen Körper und damit die Rückbindung an die humane Erfahrung preis. Dem Raum, den ich in diesem Beitrag anvisieren möchte, bleiben dagegen stets die körpergebundene Erfahrung von Individuen, ihre Wünsche, Bedürfnisse und Ängste eingeschrieben. Die alltägliche, performative *Kunst des Handelns*, die ich am Beispiel des Situationismus als Raum-Bewegungen in ihren unterschiedlichen Dimensionen erläutern werde, überschreitet die materiellen Grenzen des Empirischen, ohne einfach in einen geometrisch-ideellen, ortlosen Hyperraum überzuwechseln. Vielmehr geht es um eine permanente Erweiterung subjektiver Erfahrungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten mit Hilfe symbolischer Praxen, die im Feld des Sozialen operieren und in dieser sozialen Ausrichtung zugleich ihre (humane) Begrenzung finden.

Es ging den Situationisten, deren Bereitschaft zur Entgrenzung, zu einer maßlosen, überbordenden Imagination nicht zufällig schon durch den Eigennamen ihres Cheftheoretikers, Guy Debord, indiziert ist,⁵ weniger um Übertritt in einen ganz anderen Raum, sondern um einen anderen, beweglichen Umgang mit der vorgefundenen Räumlichkeit, um die Möglichkeit, an seinem eigenen Ort anders sein und dem Anderen begegnen zu können. Diese sozial ausgerichtete, aber letztlich anthropologisch fundierte Grundmotivation des Situationismus erklärt auch die enge Bindung der Bewegung an das Städtische als dem Ort, wo sich nicht nur soziale Energien verdichten, sondern der Mensch symbolisch sein eigenes Selbstbild entwirft.⁶ Die künstlerische Kritik an der cartesianisch-rationalistischen Reduktion des Lebensraums Stadt zum bloßen Funktionsraum, wie man sie insbesondere Le Corbusier, »le protestant modulaire«, und seinen Gefolgsleuten vorwarf,⁷ hatte sich bereits Mitte der 50er Jahre formiert. Sie hatte sich mit dem *Mouvement pour un Bauhaus imaginaire* oder der Londo-

5. »Debord« bezeichnet zunächst ganz konkret ein über die Ufer tretendes Hochwasser, konnotiert aber der Semantik des Verbs *déborder* gemäß (u.a. »dépasser le bord«, »aller au-delà de«) auch einen Entgrenzungs- bzw. Überschreitungs Vorgang schlechthin.

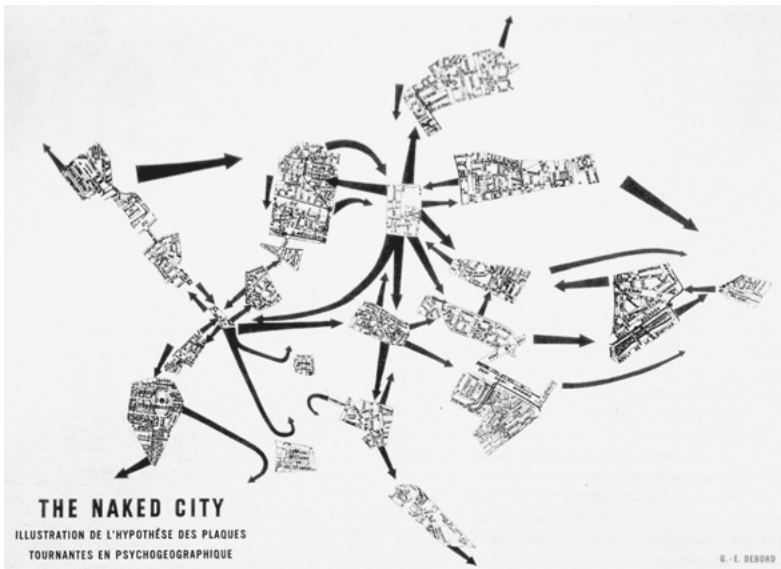
6. Zur anthropologischen Dimension der Stadt als imaginärem kulturellem Selbst-Entwurf des Menschen vgl. Gert Mattenklott: Stadt, in: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie, Weinheim und Basel 1997, 211-220.

7. Vgl. dazu die Polemik, die unter dem Titel »Les gratte-ciels par la racine« in *Potlatch*, dem Forum der Lettristischen Internationale, erschien (Nr. 5, 20. Juli 1954); Nachdruck in: Gérard Berreby (Hg.): Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957, Paris 1985, 169.

ner *Psychogeographical Association* zu institutionalisieren versucht, bevor sich die unterschiedlichen Strömungen 1957 dann unter dem Label des Situationismus zu einem Netzwerk vereinten.⁸ Man begnügte sich dabei nicht damit, dem architektonischen Funktionalismus und seinem Nutzenkalkül gegenüber auf dem Primat des Imaginären und einer Ökonomie der Verschwendung (Stichwort: *Potlatch*) zu insistieren. Statt sich mit utopischen Gegen-Entwürfen zu begnügen, arbeitete man vielmehr an der Entwicklung von Techniken, mit denen die bereits vorhandenen Bilder und Formen, die den Alltag der Städte bestimmten, umfunktioniert werden und gegen ihre vorgesehen Gebrauchsbestimmung dem Maß subjektiver Wünsche angepasst werden könnten. *Détournement* und *dérive*, »Zweckentfremdung« und »Umherschweifen«, wurden dabei zu zwei theoretischen Zentralbegriffen bei der Suche nach der Herstellung von Situationen, in denen die Affekte der Individuen jenseits utilitaristischer Nutzerwägungen zur Erfüllung kommen sollten.⁹ Was darunter praktisch zu verstehen ist und inwiefern beide Verfahrensweisen als Techniken zu einer Dynamisierung des Räumlichen beschrieben werden können, lässt sich an der psychogeographischen Karte verdeutlichen, die Guy-Ernest Debord unter dem Titel *The Naked City* publizierte, als »illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique«, wie erläuternd hinzugefügt ist.

8. Zur Geschichte der *Internationale Situationniste* verweise ich hier lediglich auf einige Grundlagenwerke, die in Perspektive und methodischer Ausrichtung jedoch sehr verschieden sind: Einen Fokus auf die Frühphase der Bewegung vor der Trennung von Kunst und Politik setzt Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1990. Weitgehend der Perspektive Guy Debords folgt Jean-François Martos: *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris 1989. Sadie Plant konzentriert sich auf die Nähen zwischen Situationismus und postmoderner Theoriebildung: *The most radical gesture. The situationist international in a postmodern age*, London/New York 1992.

9. Diese und einige andere Leitbegriffe wurden in der ersten Nummer der *Internationale Situationniste* aufgelistet und sollten als eine Art theoretischer Werkzeugkasten der Bewegung in immer neuen Experimenten konkret angewandt werden. Siehe »Définitions«, in: *Internationale situationniste. Bulletin central* 1, Juni 1958, 8. Es existiert eine Faksimile-Ausgabe der Zeitschrift (Paris 1975), sowie eine deutsche Übersetzung (Hamburg 1977).



Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, 1957, Sammlung P.-H. Parsy.

»Plaque tournant«, diesen Fachbegriff aus der Verkehrstechnologie, der die Drehscheibe bezeichnet, mit deren Hilfe Züge in eine andere Richtung gewendet werden können, hatte Debord als Metapher schon zuvor in seinem Text *Théorie de la dérive* verwendet, in dem er die »psychogeographische« Erforschung der Stadt als einem Ensemble von »unités d'atmosphère« forderte.¹⁰ Während die *dérive*, die orientierungslose und zufällige, aber doch zugleich experimentell kontrollierte Bewegung im Raum der Karte Debords zugrunde liegt, bezeichnet das *détournement* traditioneller Kartographie die Technik, mit deren Hilfe die dabei gemachten Erfahrungen dargestellt werden sollen. Der panoramatische Überblick eines *plan de Paris* wird zerrissen und ausgewählte Kartenteile synekdotisch auf dem leeren Raum der Seite verstreut und durch Vektoren-Pfeile zu einem offenen Netzwerk verbunden. Während das Repräsentationssystem herkömmlicher Kartographie den Stadtraum als ein einheitliches, homogenes System von Zeichen konstruiert, als eine lesbare panoramatische Ordnung, zerreißt Debord mit seiner zweckentfremdeten »Karte« den Kontext dieser imaginären Einheitlichkeit, um die Stadt als eine Ansammlung von Fragmenten sichtbar zu machen, die zwar im Bezug zueinander stehen, deren Relation aber lediglich als eine abstrakte Bewegung darstellbar ist,

10. Guy-Ernest Debord: *Théorie de la dérive*, in: *Les Lèvres nues* 9, Nov. 1956; Nachdruck in Berreby: *Documents*, 312-316.

die von jedem Betrachter, so die implizite Aufforderung, selbst als Teilnehmer in der sozialen Praxis mit Erfahrung gefüllt und konkretisiert werden muss. Wenn Stadt den Lebensraum des Menschen symbolisiert, so lässt sich Debords *Naked City* als ein programmatischer Versuch verstehen, diesen Raum als Erfahrungsraum zu behaupten und ihn damit in Bewegung zu versetzen.¹¹ Aus einer dekonstruktivistischen und genderkritischen Perspektive bleibt dabei allerdings zu kritisieren, dass die Stadt, die aus der Praxis der *dérive* entstanden und mit Hilfe eines *détournements* kartographischer Techniken darstellbar geworden ist, als »nackt« bezeichnet wird. Einerseits wird damit suggeriert, dass der Raum der Erfahrung dem Zustand einer unhintergehbaren vorkulturellen Natur entspricht, andererseits wird die Erfahrung der urbanen Streifzüge zugleich als ein erotisches Abenteuer konnotiert – eine Erotisierung, die zwar hier geschlechtlich unmarkiert ist, an anderen Stellen bei Guy Debord jedoch explizit in die Männerphantasie einer gewaltsamen Zerstörung des Bild-Körpers Frau umschlägt.¹² Diese Bemerkung soll gleich zu Beginn die Limitierungen des Situationismus andeuten und klarstellen, dass der nun anschließende Parcours

11. Eingehender als ich dies im Rahmen meines Beitrags leisten kann, interpretiert Thomas F. McDonough Debords psychogeographische Karte: Situationist Space, in: October 67 (1994), 59-77, insb. 59-69. Zur urbanistischen und architektonischen Dimension des Situationismus insgesamt ist neben dem von Libero Andreotti und Xavier Costa herausgegebenen Ausstellungskatalog *Situacionistas: arte, política, urbanismo* (Museu d'Art Contemporani, Barcelona 1996) insbesondere die Studie von Simon Sadler zu erwähnen: *The situationist city*, Cambridge 1998.

12. In dieser Hinsicht deutlich sind Debords nur wenig später (1958) veröffentlichten *Mémoires*, die auf der letzten Seite, wo noch mit figürlichen Darstellungselementen gearbeitet wird (bevor das Buch mit zwei gänzlich unfürlichen Schrift-Bild-Kompositionen ausklingt), Ausschnitte nackter Frauenkörper präsentieren, die von tachistischen Farblecksen überlagert werden. Das beigegefügte Textsegment »D'émouvants accidents« lädt diesen »Befleckungsvorgang« noch zusätzlich erotisch auf. Dieser erotisch besetzte Angriff auf den Körper der Frau, die dabei als Medium und Objekt einer symbolischen Bild-Zerstörung fungiert, ist freilich keineswegs spezifisch nur für Debord und die Situationisten, sondern symptomatisch für die avantgardistische Kritik am Repräsentationssystem Kunst in der Moderne. Vgl. dazu die Studie von Silvia Eiblmayr: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 1993. Dass das Geschlechterverhältnis innerhalb der Machtkritik der Situationistischen Internationalen ein blinder Fleck blieb, offenbart sich besonders deutlich, wenn man die Perspektive von Michèle Bernstein, der wohl wichtigsten weiblichen Protagonistin der Bewegung, einnimmt. Dass ihre Romane, wie verstellt auch immer, Einblicke in die situationistischen Männerphantasien erlauben, zeigt der Aufsatz von Odile Passot: *Porträt von Guy Debord als junger Libertin*, in: Roberto Ohrt (Hg.): *Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst*. Hamburg 2000, 27-60.

durch drei unterschiedliche Felder situationistischer Raum-Bewegung keineswegs vorbehaltlos für eine einfache Fortführung dieser Bewegung plädieren möchte. Allerdings werde ich mich im Folgenden weniger den Begrenztheiten des Situationismus widmen als den Momenten, mit denen er auch heute noch für ein avanciertes Raum-Denken richtungsweisend sein könnte.

Situationistische Raum-Ästhetik: Wahrnehmung jenseits der Repräsentation

Zu Beginn der Bewegung, die nach ihrer Ausweitung den Namen Situationsmus tragen sollte, stand die Arbeit am Ästhetischen, der Versuch, den Wirkungsraum der Kunst maximal zu erweitern durch Rückgang auf ihre basalen Voraussetzungen. Hatte sich bereits der *Lettrismus* Isidor Isous unmittelbar nach Kriegsende dazu das Schriftsystem vorgenommen und es in seine Grundelemente, die Buchstaben, zerlegt,¹³ so versuchte man sich im Umfeld der Gruppe CoBrA an einer Neubegegründung der Malerei aus dem Geiste der Kindheit, eine Rückbesinnung auf den »Sinn für das Banale«, wie ihn Asger Jorn bereits 1941 in seinem programmatischen Text *Intime Banalitäten* gefordert hatte.¹⁴ Dieser »fundamentalistische« Zug darf nun aber nicht als nostalgische Sehnsucht nach (Wieder)Errichtung einer stabilen, ordnungsstiftenden Basis missverstanden werden; im Gegenteil, die Konzentration aufs Elementare ist als ein Wegräumen von akkumulierten Vorräten tradierter Kulturtechniken und angehäufter topischer Formreservoirs gedacht, als schöpferische Destruktion, die der Wahrnehmung neuen Bewegungsraum ermöglichen sollte. Dem Imaginären sollte ein erweitertes Spielfeld verschafft werden, das nicht mehr durch zu viele Regelsysteme blockiert war, sondern auf dem nur mehr dem Imperativ des Wünschens gefolgt werden musste. Von Anfang an reklamieren die künstlerischen Experimente daher auch explizit die Kategorie des Raumes für sich, sei es, dass Constant Nieuwenhuys und Aldo van

13. Zum *Lettrisme* Isidor Isous, der mit der späteren *Internationale Lettriste* nur wenig gemein hat und nicht mit ihr verwechselt werden sollte, informiert jetzt die Studie von Richard Graßhoff: *Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus*, Diss. FU Berlin 2001, 210-240, http://www.diss.fu-berlin.de/2001/9_031003.

14. Der Text erschien erstmals in *Helhesten* 1:2, Kopenhagen 1941. In deutscher Fassung ist er in der von Roberto Ohrt besorgten Anthologie von Jorns kunsttheoretischen Schriften zu finden: Asger Jorn: *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*, Hamburg 13-20.

Eyck vor een *spatial colorisme* plädieren,¹⁵ oder dass in der *Internationale Lettriste* unter der Überschrift »Dimensions du Langage« neue Räume des Schreiben angekündigt werden, die etwa in den *Nouvelles spatiales* von Bull D. Brau verwirklicht sein sollen oder im dreidimensionalen Roman *Histoire des Gestes* von Guy Debord, von dem es heißt, er überlasse »au gré du lecteur la suite des idées, le fil perdu d'un labyrinthe d'anecdotes simultanées«.¹⁶ Das so verheißungsvoll angekündigte Werk ist meines Wissens zwar nie erschienen, Debord hat jedoch in Zusammenarbeit mit Asger Jorn Ende der 50er Jahre, also in der Gründungsphase der *Internationale Situationniste*, zwei Bücher ediert, die ganz auf dieser Linie liegen: *Fin de Copenhague* (von 1957) und *Mémoires* (1958). Beiden Texte besitzen, so gering ihr Verbreitungsgrad auch damals schon war, exemplarischen Status für die Frühphase des Situationismus, in welcher der Schwerpunkt des experimentellen Umgangs mit dem Raum noch vorwiegend auf der Dimension des Ästhetischen lag. Sie sind Ergebnis einer kurzzeitigen euphorischen Zusammenarbeit der beiden ungleichen Künstlertemperaturen. Jorn überzog die Buchseiten mit knallbunten Farbklecksen, die wohl teilweise als *drip-painting* im Stil Jackson Pollocks entstanden, teils aber auch mit Pinseltechnik aufgetragen sind; Debord seinerseits schuf in der Funktion des »conseiller technique pour le détournement« Collagen zweckentfremdeter Text- und Bildelemente, die er Büchern, Illustrierten, Werbeprospekten und anderen Skripten entnahm. Auf dem Cover der *Mémoires* werden die Farbelemente Jorns unter Zuhilfenahme einer architektonischen Metapher als »structures portantes« bezeichnet. Damit wird der Leser nicht nur von Anfang an zu einer räumlichen Lektüre der Bilder-Schrift aufgefordert, sondern zugleich auch ein Primat des Visuell-Imaginären vor aller zeichenhaften Semantik proklamiert: Jorns abstrakte Farbgebung soll gemäß dieser Lektüreeanleitung nicht als Illustration eines wie fragmentarisch auch immer verfassten Textes verstanden werden, sondern als das begründende, fundamentierende Ausgangsereignis, dem die referenziellen Schrift-Bild-Elemente lediglich nachfolgen.¹⁷ Interessant in unserem Zusammen-

15. Vgl. den Abdruck samt Übersetzung ins Französische in Berreby: Documents, a.a.O., 75-83.

16. Vgl. Internationale Lettriste 3, August 1953, Nachdruck ebd., 157.

17. »Letztlich aber setzen die drippings den entscheidenden Akzent« stellt in diesem Sinne auch Roberto Ohrt fest, »sie bereiten der Sprache auf den Seiten des Buches die Flächen; sie aktivieren das Kontinuum, auf dem die zerrissenen Sätze, die Fundstücke und Fragmente ihr Tempo finden; sie organisieren eine Schichtung des Raums, das situative Element, in dem der Stand des Einzelnen seine Kontur gewinnt. Erst derart zerstreut und aufgefangen lassen sie sich als verschiedene Momente einer Erzählung lesen, Stimmen unterschiedlicher Figuren, das bedeutungsvolle Durcheinander einer Bar,

hang ist dabei auch, dass das visuelle Imaginäre, das hier als strukturgebendes Element dargestellt ist, als Effekt von Körperbewegungen erkennbar bleibt. So wenig die über die Seiten verstreuten Flecke und Linien figurativ interpretierbar sind, als referenzielle ikonische Zeichen, so wenig scheinen sie mir als ›reine Abstraktion‹ lesbar, als auto-referenzielle Bildformen. Sie verweisen, jenseits von Abstraktion und Figuration, quasi indexikalisch auf das gestische Repertoire, dessen Produkt sie sind, auf ein ruckhaftes Schütteln des Pinsels, einen abrupten Farbaufwurf oder auch ein lockeres Tröpfeln. Wenn mit Hilfe der Metaphorik der »tragenden Strukturen« das Buch einleitend als eine Raum-Arbeit eröffnet wurde, so grenzt es sich zugleich unmissverständlich gegen ein puristisch-architektonisches Verständnis vom Raum als statischer Ordnung ab, indem es das Bildlich-Imaginäre als eine bewegliche, prozessuale Kraft inszeniert, die den Raum der Repräsentation (die Seite, die beschrieben werden soll) durchschreitet und entgrenzt, indem sie Spuren ihres Vorübergehens hinterlässt. Ohne irgendwo anzukommen scheint Jorns Farbgebung unterwegs in einen anderen Raum und markiert dabei jenes »Zwischenstadium« im Übergang »von der Staffelei zur Wand«, in dem sich auch Pollock mit seiner *Action-Painting* seit Ende der 40er Jahre währte.¹⁸ Debords Collagetechnik unterstützt von Seiten des zeichenhaften Materials her diese Bewegung in einen Raum, der nicht mehr nach den Prinzipien der Repräsentation funktioniert. Das *détournement* vorgefundenen Materials in *Fin de Copenhague* gleicht der psychogeographischen Landkarte von Paris sehr stark, nur dass die Bandbreite des Bildrepertoires erweitert wurde (Ausschnitte aus Stadtkarten oder Landkarten sind nunmehr lediglich eines von verschiedenen rekurrenten Bildmotiven), Textelemente eine zusätzliche semantische Ebene einführen (verwendet wurden unterschiedlichste Werke der Weltliteratur von Blaise Pascal bis James Joyce) und die verbindungsaffinen Vektorlinien durch die ungleich spontaner verlaufende Farbgebung Jorns ersetzt sind. Die Inszenierung von Stadt als Erfahrungsraum, die bereits in

die Vielsprachigkeit der Stadt oder, wie eine der Stimmen in den *Mémoires* sagt, als ›ein Netz von Erinnerungen, von vagen Gedanken, Überlegungen, Befürchtungen‹ (Roberto Ohrt: Einleitung: Die Kunst war abgeschafft, in: Ders: Das große Spiel, a.a.O., 5-26).

18. »I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and mural. [...] I believe the time is not yet ripe for a full transition from easel to mural. The pictures I contemplate painting would constitute a halfway state, and an attempt to point out the direction of the future without arriving there completely«, formulierte Jackson Pollock seine Position in einem Antrag auf ein Guggenheimstipendium 1947; zit. nach: Jackson Pollock: a Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works, hg. Francis O'Connor und Eugene Victor Thaw, New Haven/London 1978, Bd. 4, 238.

Naked City stattfand, wird in *Fin de Copenhague* fortgesetzt und radikalisiert, um in den *Mémoires* schließlich gänzlich der Darstellung von (vergangener) Erfahrung zu weichen. Die »Erinnerungen«, die der Titel verspricht, sind dabei freilich nur in mehrfach gebrochener Form zu haben: Der souveräne autobiographische Erzähler, der Rückschau auf sein Leben hält und dabei dessen Exemplarität oder Originalität deutlich werden lässt, ist abgetreten und hat stattdessen den aufgesammelten Spuren eines Lebens Platz gemacht, dessen Bedeutung lediglich ironisch lesbar ist, in Form entwendeter Klischee-Bilder und Zitate, die ihrem ursprünglichen Kontext so brachial entrissen wurden, dass ihnen im assoziativen und offenen Zusammenhang eines Netzwerks von Fragmenten plötzlich eine ganz eigene Poetik zufallen kann. Von den Vorgaben der Gattung bleibt nur mehr die Einhaltung einer groben Chronologie, die mit den Zeitpunkten Juni 1952, Dezember 1952 und September 1953 markiert wird. Was sich innerhalb dieser Zeit »ereignet« hat, lässt sich jedoch nicht mehr auf den Nenner eines einheitlichen, selbstidentischen Subjekts bringen, selbst wenn sich vor der Folie der Autobiographie Debords die meisten »entwendeten« Zitate als Anspielungen auf reale Begebenheiten entschlüsseln lassen.¹⁹ Die flüchtigen, vergänglichen Praktiken, die diese Memoiren statt einer geschlossenen Lebensgeschichte in der Form gebrochener, assoziativ verknüpfter Fragmente polyphon zur Sprache bringen, konstituieren den Autor lediglich als einen Kreuzungspunkt äußerer Zu-Fälle, als Passage durch viele flüchtige Momenten des Begehrens, die in ihrer authentischen Erfahrungsdimension nicht als Ganzes rekonstruiert werden können, sondern nur mehr als Leere, die sie hinterlassen haben, als Abwesenheit umschreibbar sind. Der Erfahrungsraum des flüchtigen Subjekts wird mit Hilfe der kompilierten Textfragmente semantisch als Raum eines unstillbaren, »brennenden« Wunsches codiert, als eine verzweifelte und unmögliche Suche nach dem Glück, welche die Bereitschaft zur radikalen Selbstaufgabe impliziert, »le plein emploi de soi même«, wie es an einer Stelle heißt. Während Ende der 1950er Jahre die Hingabe an die Flüchtigkeit des eigenen Begehrens, trotz aller Verluste, die dabei schon zu verzeichnen waren, noch im Zeichen politischer Aufbruchshoffnungen als Bewegung in eine bessere Zukunft codiert werden konnte (die *Mémoires* beginnen mit einem Marx-Zitat, das die Hoffnung verkündet »d’être les premiers à entrer vivant dans la vie nouvelle« und noch auf der vorletzten Seite kann der »progrès« vermeldet werden, der bei der »réalisation de ces rêves« zu verzeichnen sei), überwiegt in späteren Arbeiten Debords deutlich

19. Eine solche Entschlüsselungsarbeit unternahm Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde*, a.a.O., 52ff.

der resignative Ton, wie schon das Palindrom *In girum imus nocte et consumimur igni* zeigt, mit dem Debord 1978 seinen letzten Film betitelte.²⁰ Doch selbst wenn das Glücksversprechen, das mit dem situationistischen »Aufbruch« verbunden war, sich individuell nicht erfüllte und die Bewegung nicht in eine bessere gesellschaftliche Zukunft führte, sondern sich lediglich als ein regressiver Kreislauf des Begehrens herausstellte, kann aus der Perspektive des Ästhetischen nicht vom Scheitern die Rede sein. Für den Raum der Kunst wirkten die Praktiken der Situationistischen Internationale zweifellos als eine Öffnung.

Situationistischer Stadt-Raum – Constants Projekt zu einem »New Babylon«

Die beschriebene Öffnung des malerischen Bild-Raums hin zu einem Erfahrungsraum, dem ein subjektives Begehren eingeschrieben ist, das sich nicht repräsentieren lässt, sondern das nur als flüchtige Spur indiziert werden kann, führte logischerweise zu einer immer stärkeren Abwendung des Situationismus von den darstellenden Künsten. Es war vor allem Constant Nieuwenhuys, der diese Öffnung zu einer umfassenden Raum-Kunst verkörperte und die Richtung zu einem »unitären Urbanismus« wies. Wie schon erwähnt, hatte er bereits 1953 zusammen mit Aldo van Eyck eine Ausstellung im Amsterdamer Stedelijk-Museum gegeben, mit der er der Einengung der Malerei auf eine bloße Dekorationskunst entgegentreten wollte und sie zu verräumlichen suchte.²¹ Den definitiven Schritt über die Malerei hinaus tat er dann einige Jahre später mit den ersten Entwürfen zu einem *Neuen Babylon*, ein Projekt, das ihn mehr als ein Jahrzehnt lang in Atem halten sollte und ihn nach seinem Austritt aus der situationistischen Gruppe (1960) besonders intensiv beschäftigte.²² Die Initialzündung brachte seinen eigenen Aussagen gemäß ein Aufenthalt in einem Zigeunerlager, das er kennen lernte, als er 1956 im Rahmen des Kongresses des *Mouvement*

20. Das Palindrom wird dem eher unbekannten römischen Rhetor Sidonius Apollinare zugeschrieben. Debord hat es für seine Zwecke um das ursprüngliche Mittelstück, die Interjektion »ecce« gebracht und damit lakonischer werden lassen. Zum Drehbuch des Films vgl. Guy Debord: *In girum imus nocte et consumimur igni*, Paris 1999. Eine deutsche Übersetzung erschien im Tiamat-Verlag, Berlin 1985.

21. Das »Raum-Farbe-Experiment« war Bestandteil der Ausstellung *Mensch und Haus*, Stedelijk Museum Amsterdam 1953.

22. Zum Gesamtwerk Constants vgl. die Studie von Jean-Clarence Lambert: *Constant. Les trois espaces*, Paris 1992; zum New-Babylon Projekt den Katalog von Mark Wigley: *Constant's New Babylon – The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam 1998.

pour un Bauhaus imaginiste den italienischen Maler Pinot Gallizio in Alba besuchte:

»Ce jour-là, je conçus le plan d'un campement permanent pour les Gitans d'Alba et ce projet est à l'origine de la série de maquettes de New Babylon. D'une New Babylon où l'on construit sous une toiture, à l'aide d'éléments mobiles, une demeure commune; une habitation temporaire, constamment remodelée; un camp de nomades à l'échelle planétaire.«²³

Schon dieses Zitat verdeutlicht, dass Constant mit seiner Stadtphantasie nicht weniger im Sinn hatte als der Menschheit eine neue Behausung zu geben. Um auf die anthropologische Dimension des Städtischen hinzuweisen, greift er nicht umsonst auf den Namen gerade der Metropole zurück, die in der Bibel für den Willen des Menschen zum Entwurf einer zweiten, nur aus der eigenen Imagination hervorgebrachten, künstlichen Ordnung steht.²⁴ Freilich schließt er sich der dort ausgesprochenen moralischen Verurteilung menschlichen Schöpfungsdrangs nicht an, sondern entwirft die Vision eines hedonistischen, »glücklichen Babels«.²⁵ Die transzendente Obdachlosigkeit, die Georg Lúkacs als *conditio vitae* in der Moderne ausmachte, erscheint hier nicht als *Fatum*, sondern als Chance zu einer kreativen Freisetzung des Sozialen, das nicht mehr staatlich-zentralistisch gelenkt wird, sondern den wechselnden Wünschen der Individuen entsprechend mobil und nomadisch verlaufen darf. Um diese Funktion erfüllen zu können, wird Babylon gleichsam flachgelegt und die humane Sehnsucht nach Herausgehobenheit als Spiel demokratisch verwirklicht. Die architektonische Makrostruktur, die Constant in immer neuen Varianten ausmalte, soll als bewegliches Aktionsfeld für die künftige Gattung des *homo ludens* fungieren.²⁶ An die Stelle der vertikalen

23. Constant: New Babylon, in: Nomades et Vagabonds, série »Cause commune«, sous la direction de Jean Duvignaud, collection 10/18, U.E.G. 1975; zit. nach: Jean-Clarence Lambert (Hg.): Constant. New Babylon. Art et utopie, Paris 1997, 49.

24. Zur Symbolik der Babel-Mythe vgl. Otto Borst: »Babel oder Jerusalem? Prolegomena zu einer Geistesgeschichte der Stadt«, in: Ders.: Babel oder Jerusalem? Sechs Kapitel Stadtgeschichte, Stuttgart 1984.

25. Man kann darin durchaus eine Analogie zur Umkehr der Babel-Mythe sehen, die Roland Barthes bei seiner poststrukturalistischen Suche nach einem *plaisir du texte* jenseits eindeutiger Sinnzuschreibung vornahm: »Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte*: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse« (Roland Barthes: Le plaisir du texte, Paris 1973, 10).

26. Constant greift mit seiner Konzeption des *homo ludens* dabei auf Johan

Selbstüberhöhung einer mit der Macht Gottes konkurrierenden Elite, von der die Babel-Mythe ursprünglich erzählte, ist die Vision einer universalistischen Spielkultur getreten, in der sich der menschliche Drang zur Symbolbildung in einer horizontalen Expansion des Urbanen auslebt. New Babylon ist damit u-topisch nicht im Sinne eines Un-Ortes, einer experimentellen sozialen Vision, die insulär von realen Bedingungen abgekoppelt ist, sondern im Sinne eines All-Ortes, der theoretischen Hypothese einer universell gewordenen verstädterten Gesellschaft, die sich aus Elementen vorhandener Praxis speist.

Angestrebt ist ein Aufgehen aller bekannten Orte in einem neuen Stadtraum, ein Aufgehen, das sich in den architektonisch-urbanistischen Skizzen Constants in mindestens doppelter Hinsicht realisiert. Einerseits in Form einer symbolischen Integration realer Städte in die Megastruktur des horizontalen Babels, wie etwa an der Collage mit dem Titel *Présentation symbolique de New Babylon* von 1969 zu erkennen ist.²⁷ In einer neuen Variante des psychogeographischen Mappings hat Constant hier unterschiedliche Stadtplanfragmente (an den Straßennamen sind u.a. Madrid, London, Amsterdam und Berlin erkennbar) zu einem Netzwerk verbunden. Debords freie Stadtkarten-Fragmente sind hier zu einer babylonischen Architekturstruktur verknüpft, die Bewegungsvektoren sind nicht mehr abstrakt, sondern fungieren konkret als minimalistische Repräsentation von Straßenverbindungen, die nach Constants Vorstellung ein rasches Zirkulieren zwischen den einzelnen urbanen »Situationen« ermöglichen sollen.

In anderen Darstellungen *New Babylons* drückt sich der Wille zu einer universalistischen Synthese des Urbanen nicht durch Inkorporation mittels Collage aus, sondern als eine okkupierende Überlagerung, wenn Constant seine Netzstruktur einfach auf bestehende Stadtkarten aufzeichnet, wie z.B. im Falle des Ruhrgebiets oder Amsterdams.²⁸ Ein gleiches ließe sich mit London und Paris und potentiell jeder anderen Stadt durchführen: keines der tradierten Zentren des Städtischen, so die implizite Botschaft dieser Skizzen, wird seine Geschichte der Expansion des neuen mobilen Urbanen entgegenstellen können, das dank extrem leichter Trägerkonstruktionen einfach als zweite Haut über die Empirie gelegt werden soll. In den Worten Constants:

»New Babylon ne s'arrête nulle part (puisque la terre est ronde); el ne connaît point de frontières (puisque'il n'a a plus d'économies nationales), ni de collectivités (puisque l'humanité est fluctuante). Tout lieu est accessible à chacun et à tous [...] La vie est un

Huizingas gleichnamige kulturanthropologische Studie zurück, die 1951 erstmals in französischer Übersetzung erschienen war.

27. Vgl. die Abbildung bei J.C. Lambert, Constant. *New Babylon*, a.a.O., 60f.

28. Vgl. als ein Beispiel Constants *New Babylon über dem Ruhrgebiet*, ebd., 64.

voyage sans fin à travers un monde qui se transforme si rapidement qu'il semble à chaque fois autre.«²⁹

Obwohl New Babylon als Prinzip einer »bedeckten Stadt« ganz explizit als Gegenentwurf zu Le Corbusiers Ideal von der *Cité contemporaine* konzipiert war und die funktionalistische Priorisierung des Verkehrs gegenüber dem Sozialraum programmatisch umgekehrt wurde,³⁰ teilt Constant mit seinem Gegner doch mehr, als ihm lieb gewesen sein dürfte. Indem er das menschliche Bedürfnis nach Bewegung und spontaner Begegnung im öffentlichen Raum verabsolutiert und den *droit à la ville*, von dem der Henri Lefebvre sprach,³¹ zur Vision permanenter Mobilität steigert, betreibt der holländische Künstler, wenngleich aus ganz anderen Intentionen heraus und zu anderen Zwecken, genau die radikale Negation von Geschichtlichkeit, die auch Grundlage puristischer Stadtplanung darstellt. Wo Corbusier zur Rückgewinnung einer elementaren, rationalen Ordnung ganze Innenstädte zerstören lassen wollte, erhebt Constant sein Babylon über die Voraussetzungen der Geschichte, damit es zum bedingungslos freien Spielraum werde. Das verabsolutierte funktionalistische Entmischungspathos und die ebenso verabsolutierte anarchische Mischungsutopie treffen sich dabei im phantasmatischen Kern eines anthropologischen Projekts zur Entleerung des subjektiven Innenraums des Menschen.³² Denn im »glückli-

29. Ebd.

30. Programmatisch ist in diesem Sinne Constants Aufsatz »Une autre ville pour une autre vie«, wo der »grünen Stadt« mit ihren isolierten Wohneinheiten und der Minimierung des sozialen Raums das Prinzip der »bedeckten Stadt« entgegengestellt wird. Vgl. Internationale Situationniste 3 (1958), 37–40.

31. Vgl. Henri Lefebvre: *Le droit à la ville*, Paris 1968. Lefebvres Theorien zeigen sich in vielem von der Praxis der Situationisten beeinflusst, ein Einfluss, auf dem in der Sekundärliteratur immer wieder hingewiesen wird, der aber meines Wissens bisher noch nicht systematisch untersucht wurde. Einen ersten Schritt in dieser Richtung bildet immerhin ein anonym veröffentlichter Artikel, der auf der Pro-Situ-Website des Notbored-Netzwerks erschien und die Raumtheorie in Lefebvres *La production de l'espace* mit derjenigen Guy Debords vergleicht: <http://www.notbored.org/space.html>, 031003. Nähen und Differenzen zur S.I. aus der Sicht Lefebvres lassen sich außerdem einem Gespräch entnehmen, das er mit Kristin Ross führte: Lefebvre on the Situationists: An Interview, in: October 79 (1997), 69–83.

32. An diesem Phantasma partizipierten freilich nicht nur Le Corbusier und Constant. Es scheint im Rückblick vielmehr der kleinste gemeinsame Nenner für die Beschleunigungsbewegung der künstlerischen Avantgarde im letzten Jahrhundert zu sein. Vgl. dazu vom Verf.: Entleerte Innenräume. Avantgarde als Fluchtbewegung, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, München 2001, 76–91.

chen« Babel Constants herrscht der permanente Zwang zur Veränderung, wenn jeder Bewohner damit rechnen muss, dass sich die ihn umgebende Atmosphäre per Knopfdruck verändert und er sicher sein kann, nie mehr an den gleichen Ort zurückkehren zu können:

»Les secteurs changent constamment de forme et d'atmosphère selon les activités qui y prennent place. Personne ne peut revenir en arrière, retrouver l'endroit qu'il avait quitté précédemment, l'image qu'il avait gardée en mémoire. Personne ne tombe plus dans le piège des habitudes.«³³

Die Freiheit zum Spiel ist in derartigen Szenerien kaum mehr vom terroristischen Befehl zur bedingungslosen Anpassungsbereitschaft zu unterscheiden. Wie Orpheus in der Unterwelt darf der Bewohner des Neuen Babylons keine Rückschau halten und sein Herz nicht an Vergangenes ketten. Die Ausbildung identitätstiftender (kollektiver) *lieux de mémoire* hat die neue Gesellschaft Constants nicht nötig, vielmehr setzt sie die Fähigkeit zum Leben in ständiger Passage voraus, eine Anthropologie des non-lieu, wie sie Marc Augé im Blick auf die Übermoderne skizziert hat, bildet ihre Basis.³⁴ New Babylon ist entgegen der libidinös-hedonistischen Rhetorik, die Constants Kommentare zum Projekt durchziehen und die ganz dem Zeitgeist der 1960er Jahre geschuldet ist, kaum anders vorstellbar denn als Labyrinth der Einsamen, die allenfalls über Computerterminals oder andere elektronische Medien, die in New Babylon selbstverständlich vorgesehen sind, miteinander kommunizieren, kaum jedoch interagieren. Diese durch und durch unheimliche Seite New Babylons kehrt denn auch als erfolglos Verdrängtes in den späteren Bildern Constants, Anfang der 70er Jahre wieder. Diese Wiederkehr ist nicht zufällig mit der Abkehr des Künstlers von architektonisch-urbanistischen Planskizzen und Modellen und einer Rückkehr zur Malerei als expressiverem und gleichsam intimerem Medium der Bildproduktion verbunden. In den Ölgemälden, die meist schon durch ihre Titel explizit auf das Babylon-Projekt verweisen, offenbart sich nunmehr das Innenleben der Makrostruktur. Zum Vorschein tritt die Gewaltsamkeit, die der erhabene Stadtbau als eine totale zweite Kunstnatur, welche die erste Natur fast völlig verdrängt hat und sie nur noch als auszubeutende Energieressource oder als Reservat außerhalb der eigenen Grenzen duldet,³⁵ auch an der inneren Natur seiner Bewohner verübt.

33. Constant: New Babylon, a.a.O., 90.

34. Marc Augé: Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris 1992.

35. »L'ensemble de New Babylon se présente comme un réseau à larges

Ein Bild wie *Ode à l'Odéon* von 1969 bewahrt den Spielcharakter des *homo ludens* allenfalls noch in der Alliteration des Titels auf. Die ›Individuen‹, denen die architektonische Makrostruktur eigentlich dienend Möglichkeiten zu ihrer Entfaltung bereitstellen sollte, erscheinen darin weniger als agierende Subjekte denn als dysfunktionale Objekte eines Raums, dessen Sinn ihren eigenen Horizont übersteigt. Die Assoziation zu den *Carceri* Piranesis, die in der Forschung bisweilen zu finden ist,³⁶ liegt daher durchaus nahe, auch wenn die Farbigkeit der Bilder Constants immer noch eine deutliche Differenz ausmacht. Von einem Fest der Sinne kann jedenfalls keine Rede sein in dieser Welt des Transitorischen. Unter dem Titel *Erotic Space* wird dementsprechend sexuelles Begehren in eher monströser Form präsentiert: Eine nur noch menschenähnlich gezeichnete schwarze Figur, die als Träger eines der Gitterelemente fungiert, aus denen die umgebende Makrostruktur zusammengesetzt scheint (wie durch einige nur leicht ausgeführte Gitterelemente im Bildhintergrund nahegelegt wird) steht einem weißen, rechteckigen Wandelement gegenüber, auf dem sein Zerrbild mit eregiertem Penis erscheint.

Ein illusorischer Augenblick narzisstischer Selbstbespiegelung während eines kurzen Moments des Verweilens, bevor das rastlose ›Spiel‹ im Labyrinth weitergeht? Symbolische Repräsentation eines sexuellen Begehrens, das als ›Fremdes‹ auf einem Bildschirm nur mehr televisorisch wahrnehmbar ist? – Als lustvolle Körperbegegnung ist Erotik in diesem Raum jedenfalls abwesend. Anwesend ist dagegen eine sexuelle Spannung, die über die Szenerie der monströsen imaginären Begegnung mit dem (eigenen) Phallischen hinaus im unteren Bildteil präsentiert wird, in der Suggestion einer Kopulation, die eher wie eine Folterszene wirkt denn als lustbetonter Akt.³⁷

mailles dont la majeure partie s'élève au-dessus du sol. Au sol, un deuxième réseau, celui des circulations. Les ›mailles‹ sont des zones généralement libres de toute construction, à l'exception cependant des centres de production et d'installations qui n'ont pas leur place dans l'espace social des secteurs comme, par exemple, les antennes émettrices, et peut-être des tours de forage, des monuments historiques, des observatoires et autres équipements de la recherche scientifique. Une partie de ces zones libres sont destinées aux différentes exploitations du sol et à l'élevage; une autre, aux réserves naturelles, aux bois, aux parcs» (Constant: *New Babylon*, a.a.O., 69).

36. So z.B. bei Sadler: *The situationist city*, a.a.O., 75. Zur Bedeutung Piranesis für das Denken der architektonischen Avantgarde insgesamt vgl. Manfredo Tafuri: *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Trans. by Pellegrino d'Acierno and Robert Connolly, Cambridge, Mass 1987.

37. Der hellgraue Farbfleck ist durch dunkelbraun ausgeführte Andeutungen von Brust und Scham schematisch als weiblicher Körper markiert, der auf einen ebenfalls nur rudimentär ausgeführten, weißen ›Körper‹ übergreift. Dieser Assoziation folgend



Constant, *Erotic Space*, 1971, Öl auf Leinwand, 165 x 175 cm, Den Haag, Haags Gemeentemuseum.

Die babylonische Stadtutopie ist hier endgültig umgekippt in die Dystopie einer *brave new world* der totalen Künstlichkeit, in der die Subjekte als solipsistisch isolierte Monaden in einem ebenso erhabenen wie für sie undurchschaubaren Raum verloren umherirren. Constants situationistische Stadt-Vision weist gerade in ihren unheimlichen Aspekten weit über ihren Entstehungskontext hinaus. Jenseits der für die Architektur der 1960er und frühen 1970er Jahre typischen Begeis-

lässt sich der rote Fleck links neben dem »weiblichen Körper« als Blutlache interpretieren, die davon ausgehenden farbigen Linien als (Elektro-)Kabel. Die hier vollzogenen interpretative Konkretisierung, die aus den halbabstrakten Bildelementen realistische Figuren herausliest, folgt der Inzitation des Titels, der nahe legt, dem Bildsinn eine Körperlogik zu unterstellen. In seinem changierenden Zwischenstatus zwischen Abstraktion und Figuration reizt Constants Bild die Imagination des Betrachters dazu, sich Körper vorzustellen, wobei die Suche nach einem »positiven« Erotischen das Erschrecken beim Auffinden von Elementen solipsistischer oder gewaltförmiger Sexualität umso stärker macht.

terung für Megastrukturen,³⁸ ihrem ungebrochen optimistischen Glauben an den unaufhaltsamen Fortschritt der Technik und der damit einhergehende Ignoranz ökologischen Problematiken gegenüber, stellt *New Babylon* die Frage nach dem Ort der Subjekte in einer Zeit der globalisierten Beschleunigung und Entgrenzung des Räumlichen. Deutlich wird dabei, dass die Chancen des mobilen Hyperraums der Spätmoderne kaum denkbar sind ohne die damit einhergehende Gefahr einer Zerstörung des Identitären. Während den Bildräumen Deboards und Asger Jorns der Körper und damit die Erfahrungsdimension des Subjektes eingeschrieben blieb, ja gar zum Movens einer die Wahrnehmung öffnenden Bewegung wurde, ist in Constants utopisch überhöhter Urbanität der Körper als Erfahrungsraum des Menschen zu seiner hergestellten Umwelt in eine nicht mehr zu vermittelnde Distanz und Diskrepanz getreten. Damit ist ein generelles Dilemma angesprochen, das Frederic Jameson schon vor einiger Zeit in seiner Kritik der Postmoderne als »die Unfähigkeit unseres Bewußtseins« benannt hat, »das große, globale, multinationale und dezentrierte Kommunikationsgeflecht zu begreifen, in dem wir als individuelle Subjekte gefangen sind«.³⁹ Eine Herausforderung, der wir noch lange nicht nachgekommen sind, auch wenn sich immerhin das Bewusstsein für die Dringlichkeit zu einem neuen Raumdenken, das unserer nachmodernen Situation gerecht wird, seit Jamesons Diagnose deutlich geschärft hat.

Politik als Performanz – Ereignis-Raum und Wirksamkeit der Situationistischen Internationale

Spätestens mit dem kritischen Hinweis auf die unheimliche Kehrseite der Mobilitäts-Ideologie, welcher der Situationismus aufsaß, ist auch der Bereich des Politischen angesprochen, der im Selbstverständnis der situationistischen Akteure nicht nur direkt mit ihrer Arbeit an neuen Wahrnehmungs- und Stadt-Räumen verbunden war,⁴⁰ sondern als

38. Dazu Reyner Banham: *Megastructure. Urban Future of the Recent Past*, London 1976.

39. Frederic Jameson: *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg 1986, 45-102, hier 89.

40. Die urbanistische Theorie und Praxis der S.I. kann allenfalls zu heuristischen Zwecken vom kulturrevolutionären politischen Selbstverständnis der Bewegung getrennt, sollte jedoch nicht als völlig autonomer Bereich behandelt werden, wie dies leider bei Simon Sadler (*The situationist city*) der Fall ist, der den Situationismus systematisch entpolitisiert und in dessen Studie die Mai-Proteste der Situationisten, die ja in sehr direkter Weise Eingriffe in den städtischen Raum darstellten, bezeichnenderweise

eigentliches Wirkungsfeld der Bewegung betrachtet wurde. Die Dimension des Politischen war zweifellos nicht nur innerhalb des Situationismus umstrittener Kernpunkt der Differenzen und Anlass für die häufigen Austritte und Ausschlüsse, an deren Ende Debord praktisch das einzige offizielle Mitglied der künstlerisch-politischen »Internationale« blieb; sie ist auch in der Forschung nach wie vor Gegenstand heftiger Kontroversen, führt doch der Situationismus direkt zum Mythos '68. Dieser muss unser aktuelles politisches Selbstverständnis unmittelbar und umso stärker betreffen, als die Akteure von damals inzwischen als Staatsmänner von heute fungieren, die unsere Welt von morgen zu gestalten versuchen. Als Forscher aus der Post-68er-Generation kann und will ich mir an diesem Punkt die Freiheit nehmen, nicht der historiographischen Suche nach der ›wahren‹ Bedeutung der Situationisten innerhalb der ›revolutionären‹ Mai-Proteste nachzugehen.⁴¹ Vielmehr möchte ich danach fragen, inwiefern der Situationismus mit seiner sich politisch verstehenden Kunst des Handelns teilhatte an einer Wendung und Umformung des Politischen, die nach wie vor noch nicht abgeschlossen ist. Jenseits der viel diskutierten Auseinandersetzung um das Verhältnis von Kunst und Politik, die zwischen 1960 und 1962 zum Ausschluss praktisch aller bildender Künstler (Asger Jorn, *Gruppe Spur* etc.) führte, und abgesehen auch von den nicht unbeachtlichen ideologischen Differenzen innerhalb des Situationismus, darf die These gewagt werden, dass die Situationistische Internationale

gänzlich unreflektiert bleiben. Eine kohärente situationistische Architekturtheorie lässt sich historisch eben *nicht* sinnvoll aus dem Gesamtzusammenhang der Bewegung herausoperieren, wie Sadler es versucht (explizit spricht der Autor in der Einleitung von seinem »perverse care in extracting situationist architectural theory from a revolutionary program«, 3), und die Enttäuschung über mangelnde Praxisrelevanz einer derart künstlich erstellten Theorie sollte dann jedenfalls nicht den historischen Akteuren angelastet werden, die sich nie wirklich darum bemühten, im programmatischen Sinne Architektur zu betreiben. Ohne ihre Verankerung in eine umfassende Kunst des Handelns erscheint das urbanistische Denken des Situationismus notwendigerweise, d.h. als Effekt der angesetzten Methodik, wie eine hyperbolische Utopie, die soziale Realitäten aus den Augen verloren hat.

41. Die Literatur zur Rolle des Situationismus bei den Ereignissen von 1968 hat im Zuge des 30-jährigen ›Jubiläums‹ des Datums in den letzten Jahren so zugenommen, dass kaum mehr ein vollständiger Überblick möglich ist. Als einschlägige Monographie zu dieser Problematik sei lediglich genannt: Pascal Dumontier: *Les Situationniste et mai 68. Théorie et pratique de la révolution (1966-1972)*, Paris 1990. Den schwierigen Komplex der situationistischen Politik beleuchtet generell, ohne Einengung auf die Mai-Ereignisse, der Sammelband von Roberto Ohrt (Hg.): *Das große Spiel*, a.a.O. Dort findet sich auch eine ausführlich kommentierte Bibliographie zu den wichtigsten Neuerscheinungen des letzten Jahrzehnts (71-218).

eine wichtige Katalysator-Rolle für die performative Wende spielte. Diese hat nicht nur unser Kulturverständnis, sondern auch den Raum des Politischen verändert und wird spätestens seit den 1990er Jahren auch von einer entsprechenden Theoriebildung begleitet.⁴² Dass die revolutionären Träume der Situationisten, die für einen kurzen Moment verwirklichtbar schienen, sich nicht realisiert haben, ist ein Gemeinplatz, den man aus dem sicheren Abstand zum Vergangenen heraus mit Blick auf 1968 unbedenklich formulieren kann. Viel entscheidender ist aus meiner Sicht jedoch die nachhaltige Wirkung einer Umwertung des Politischen, die sich unterhalb der revolutionären Programmatiken in den 1960er Jahren vollzog. Die Wirksamkeit des Performativen quer zu den ideologischen Ausrichtungen der Akteure zeigt sich gerade dann, wenn man die Diskussion des Situationismus in dieser Zeit nicht ausschließlich auf Guy Debord und seine Mitstreiter in Frankreich und deren Rolle bei den Universitätsbesetzungen konzentriert, sondern gerade den Impulsen nachgeht, die aus der zunehmenden hermetischer werdenden situationistischen Kerngruppe heraus führten. Eine wichtige Linie des situationistischen Performativen etwa verlief über Constant nach Amsterdam zur Provo-Gruppe, die Mitte der 1960er Jahre kurzzeitig recht spektakulär aus dem bunten Spektrum der sich nun allorts bildenden politischen Protestbewegungen herausragte und starke Medienpräsenz erreichte. Während Van Duyn als theoretischer Kopf der Provos auftrat, organisierte Robert Jasper Grootveld eine Reihe von Protestaktionen im öffentlichen Raum, die weniger Manifestationen einer inhaltlich definierten politischen Programmatik darstellten als reine Performanzen, mit denen die Autorität der Staatsgewalt in Gestalt der Exekutive herausgefordert und entsetzt werden sollte. Nicht umsonst wurden die Aktionen unter das Symbol der Farbe weiß gestellt, angefangen von der Aktion »weißes Fahrrad« (bei der die Abschaffung des Autoverkehrs in der Innenstadt und stattdessen die Bereitstellung kostenlos benutzbarer Fahrräder gefordert wurde) bis hin zum *White Rumor Plan*, bei dem die Polizei im Vorfeld der Feierlichkeiten zur Hochzeit von Prinzessin Beatrix durch die Verbreitung absurder Attentatspläne irritiert wurde, wie beispielsweise mit der Ankündigung, das städtische Leitungswasser mit LSD zu

42. Programmatisch zum »performative turn« der Kultur, der freilich weniger einen theoretischen Paradigmenwechsel darstellt als eine Umakzentuierung der Aufmerksamkeit vom Textsinn zum sozialen Ereignis, vgl. Erika Fischer-Lichte: Auf dem Weg zu einer performativen Kultur, in: Paragrana. Zeitschrift für historische Anthropologie 7 (1998), 13-29. Zur Bedeutung dieses *Turns* für die Kunst vgl. Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2002, insbesondere Kap. III: Vom Werk zum Ereignis. Zur »performativen Wende« in der Kunst, 157-244.

kontaminieren.⁴³ Demonstrationen, auf denen weiße Fahnen geschwenkt und unbedruckte leere Blätter an die Passanten verteilt wurden, machen deutlich, dass die Provo-Taktiken von der Imagination einer Gewalt der ›reinen Mittel‹ jenseits der Repräsentation getragen wurden, die schon die künstlerischen Avantgardebewegungen im Umfeld des Ersten Weltkriegs umgetrieben hatte.⁴⁴ Dem politischen Diskurs wird hierbei eine performative, auf Körpererfahrung zentrierte Politik des bloßen Ereignisses entgegengestellt, das die Dialektik der Zweck-Mittel-Relation sprengen soll. Eine derartiges Begehren nach einer reinen Ereignishaftigkeit übersteigt letztlich die Sphäre kritischer Vernunft und ragt hinein in die Dimension des Transzendentalen. Politik verwandelt sich in der *action directe* solcher Provo-Performanzen zu einer säkularen Theologie. Auf diese Dimension wies etwa der Religionswissenschaftler und Surrealismuskenner Jacob Taubes hin, als er in einem anderem Kontext, nämlich 1967 für das Landgericht Berlin, sein Urteil über Flugblätter der Kommune 1 (ihrerseits ja nicht zufällig wie die Provo-Gruppe auch aus situationistischen Zusammenhängen hervorgegangen⁴⁵) bekannt gab. Er stellte fest, dass deren Aktionismus sich in seinem Willen zum Absoluten bereits jenseits der Geschichte befinde und als »poetische Fiktion« eine Angelegenheit weniger für die Rechtsprechung als vielmehr für Religionsgeschichte und Literaturwissenschaft sei.⁴⁶

Was sich in den 1960er Jahren an der Grenze zwischen Kunst und Politik ereignete, hatte durchaus transzendierenden Charakter und ist jedenfalls nicht mehr sinnvoll als einfaches Übergreifen der Logik eines Bereiches in den anderen zu beschreiben. Vielmehr führte die Kraft des Performativen, die »Lust der Gründung«, von der auch Frank

43. Zur Geschichte der Provo- und Kabouter-Bewegung vgl. Coen Tasman: *Lauter Kabouter. Kroniek van een Beweging 1969-1974*, Amsterdam 1996.

44. Vgl. Verf.: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin 2001, insb. das Kapitel zur »reinen Revolution«, 52-65.

45. Die situationistische Linie führte in Deutschland vor allem über Dieter Kunzelmann von der »Spur«-Gruppe über die »subversive Aktion« bis zur Berliner Kommune I. Vgl. dazu den Katalog: *Nilpferd des höllischen Urwalds. Situationisten. Gruppe Spur. Kommune 1*, im Auftrag des Werkbund-Archivs hg. v. Wolfgang Dreßen, Dieter Kunzelmann und Eckhard Siepmann, Berlin 1991.

46. »Die ›Kommune I‹ ist ein Objekt für Religionsgeschichte und Literaturwissenschaft, aber nicht für Staatsanwalt und Gerichte«, lautete demzufolge der Schlussatz von Taubes Gutachten. Vgl. *Surrealistische Provokation*, in: *Merkur* 236 (November 1967), 1069-1079, hier 1079.

Böckelmann, Mitglied der Subversiven Aktion, spricht⁴⁷ und an deren Freisetzung nicht zuletzt auch der Situationismus beteiligt war, in beiden Feldern zu einer Erweiterung des Denkens. Mit der Ablehnung des Repräsentativen und dem Insistieren auf der Ereignishaftigkeit von Präsenzerfahrung wurde das in Frage gestellt, was bislang unter den Begriffen von ›Kunst‹ oder ›Politik‹ firmiert hatte. Man könnte diese Erweiterung auch unter der Kategorie des Erhabenen diskutieren, in dem Sinne, den vor allem Jean-François Lyotard unter postmodernen Vorzeichen im Rückgriff auf Kant diesem Begriff zu geben suchte. Lyotard ist dabei im Rahmen dieses Artikels ein besonders geeigneter Gewährsmann, reichen die Wurzeln seiner theoretischen Reflexion letztlich doch auch zurück ins engere Umfeld des Situationismus, in die Gruppe von *Barbarie ou Socialisme*, die über Guy Debord kurzzeitig mit der situationistischen Internationalen in engem Kontakt stand.⁴⁸

Während die erbitterten Fraktionierungskämpfe in den ›revolutionären‹ Gruppen im Umfeld des Mai 1968 heute nur noch Geschichte sind, hält der Effekt des erhabenen Performativen, der als eigentliche Erbschaft jener Zeit jenseits der vergänglichen politischen Utopien gelten kann, weiterhin an und es ist noch nicht abzusehen, wohin die dadurch ausgelöste Bewegung verlaufen wird. Lyotard selbst konnte jedenfalls auch und gerade nach dem Scheitern der revolutionären *grands récits* an der »dérive« festhalten, die ihn ausgehend von Marx und Freud zu einer ästhetisch-politischen Reflexion im Zeichen des Erhabenen geführt hatte.⁴⁹ Für ihn ist das Sublime der Kunst nicht zuletzt die Möglichkeit, ein Gefühl für das mögliche Neue wach zu halten gegen die Festschreibungsversuche des gegebenen sozialen Zustandes. Wenn seine Einschätzung nicht völlig unfundiert ist und man die anhaltende Renaissance des Performativen im wissenschaftlichen Diskurs und in den künstlerischen Praktiken auch als ein gesellschaftlich relevantes Symptom betrachten darf, so befinden wir uns immer noch in dem bewegten Raum zwischen bzw. über Kunst und Politik, den nicht zuletzt die Situationistische Internationale eröffnet hat.

47. »Eine überdeterminierte und vollgeschriebene Gesellschaft verwandelte sich vor der Übermacht des ›real Möglichen‹ in eine unwahrscheinliche Absurdität, in Ansehung ihrer rapiden Selbstverneinung in eine leere Fläche. Zimmer, Bücher, Straßen und Gaststätten waren leere Welten, in die wir die ersten Schritte setzten und die ersten Sätze schrieben.« Frank Böckelmann: Anfänge. Situationisten, Subversive und ihre Vorgänger, in: Kunstforum International 116 (1991), 210.

48. Zu den Kontakten zwischen S.I. und *Socialisme ou Barbarie* informiert Philippe Gottraux: »Socialisme ou Barbarie«. Un engagement politique et intellectuel dans la France de l'après-guerre, Lausanne 1997, insbesondere 221ff.

49. Vgl. die Neuauflage von Jean-François Lyotard: *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris 1994 [erstmalig 1973].