WOLFRAM PICHLER/RALPH UBL (HRSG.)

## TOPOLOGIE

FALTEN, KNOTEN, NETZE, STÜLPUNGEN IN KUNST UND THEORIE

VERLAG TURIA + KANT

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at http://dnb.ddb.de,

ISBN 978-3-85132-556-0

Gedruckt mit Unterstützung der Österreichischen Forschungsgemeinschaft und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, Basel

Lektorat: Mag. Yvonne Giedenbacher Cover: Lisa Ifsits

© bei den Autorinnen und Autoren © Verlag Turia + Kant, 2009

VERLAG TURIA + KANT A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG1 info@turia.at | www.turia.at

## INHALT

VORWORT
WOLFRAM PICHLER Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst 13
HUBERT DAMISCH Topology Incorporated: Laokoon im Kino
MAX KLEINER  Im Zeichen des Knotens – die verschlungenen Beziehungen der Psychoanalyse zur Topologie
Nicht gespiegelt, sondern nach innen gestülpt. Ein kantisches Motiv in Marcel Prousts Konzeption von ästhetischer Erfahrung
Linkische und rechte Spiegelungen. Das Kind, die Zeichnung und die Geometrie
SEBSTIAN EGENHOFER  Guß und Projektion. Die Ready-mades und das Große Glas 193
Topologische Wendungen bei Jasper Johns
Dieter Roths Topologie des Subjekts
MARKUS KLAMMER  Die Zeit des Palindroms. Zu Guy Debords letztem Film  In girum imus nocte et consumimur igni
Topologische Wege des Post-Minimalismus

PHILIP URSPRUNG
Verwerfungslinien der globalisierten Welt: Peter Eisenmans
Greater Columbus Convention Center (1993) 405
KLAUS MÜLLER-WILLE
Sprachschleifen. Zu einer Theorie der Präposition in Inger
Christensens <i>det</i>
JULIANE VOGEL
»Keine Leere Unterbrechung« - Die Kinder der Toten oder der
Schrecken der Falte
AUTORINNEN UND AUTOREN
ARRII DIINCSNACHWEIS 473

## DIE ZEIT DES PALINDROM

ZU GUY DEBORDS LETZTEM FILM
IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI
MARKUS KLAMMER

1.

In gewissem Sinne ist es möglich, den Einleitungsparagraphen aus Guy Debords Buch Commentaires sur la société du spectacle von 1988 als Gebrauchsanweisung für die Entzifferung seines letzten Filmes In girum imus nocte et consumimur igni zu benutzen, der 1981, drei Jahre nach seiner Fertigstellung, erstmals in den Kinos zu sehen war. Ich gebe die vollständige Passage wieder:

Ces Commentaires sont assurés d'être promptement connus de cinquante ou soixante personnes; autant dire beaucoup dans les jours que nous vivons, et quand on traite de questions si graves. Mais aussi c'est parce que j'ai, dans certains milieux, la réputation d'être un connaisseur. Il faut également considérer que, de cette élite qui va s'y intéresser, la moitié, ou un nombre qui s'en approche de très près, est composée de gens qui s'emploient à maintenir le système de domination spectaculaire, et l'autre moitié de gens qui s'obstineront à faire tout le contraire. Ayant ainsi à tenir compte de lecteurs très attentifs et diversement influents, je ne peux évidemment parler en toute liberté. Je dois surtout prendre garde à ne pas trop instruire n'importe qui. Le malheur des temps m'obligera donc à écrire, encore une fois, d'une façon nouvelle. Certains éléments seront volontairement omis; et le plan devra rester assez peu clair. On pourra y rencontrer, comme la signature même de l'époque, quelques leurres. À condition d'intercaler çà et là plusieurs autres pages, le sens total peut apparaître: ainsi, bien souvent, des articles secrets ont été ajoutés à ce que des traités stipulaient ouvertement, et de même il arrive que des agents chimiques ne révèlent une part inconnue de leurs propriétés que lorsqu'ils se trouvent associés à d'autres. Il n'y aura, d'ailleurs, dans ce bref ouvrage, que trop de choses qui seront, hélas, faciles à comprendre.1

Wie vielfach bemerkt, handelt es sich bei dem Titel des Filmes um ein Palindrom. Als dessen Urheber wird gemeinhin der adlige gallorömische Bischof und Dichter Sidonius Apollinaris genannt,<sup>2</sup> der um die Mitte des 5. Jahrhunderts u.Z. lebte und unmittelbar teilnahm an den Wirren, die zum Untergang des Weströmischen Kaiserreiches führten.<sup>3</sup> In girum

imus nocte et consumimur igni (»Wir gehen nächtens im Kreis und werden vom Feuer verzehrt«) ist mithin ein textliches Gebilde, welches immer die gleiche Buchstabenfolge aufweist, egal, ob man es von vorne nach hinten oder von hinten nach vorne buchstabiert. Laut ausgesprochen, ist auch der Wortlaut derselbe. Darüber hinaus scheint sich die Aussage des Satzes auf seltsame Weise auf dessen Struktur zu beziehen: Wir gehen im Kreis. Am Ende des Filmes scheint Debord dann wiederum auf die Kreisform anzuspielen, wenn er anstelle des traditionsgemäß üblichen Wortes »Ende« den Satz einblendet: »A reprendre depuis le début«, wie Giorgio Agamben feststellt. Debord selbst vermerkt dazu 1980:

Le mot reprendre a ici plusieurs sens conjoints dont il faut garder le maximum. D'abord: à relire, ou revoir, depuis le début (évoquant ainsi la structure circulaire du titre-palindrome). Ensuite: à refaire (le film ou la vie de l'auteur). Ensuite: à critiquer, corriger, blâmer.<sup>5</sup>

Tatsächlich ist ein Palindrom jedoch keine zyklische, sondern eine gegenläufige Struktur. Es kann von vorne und von hinten gelesen werden, und dennoch bleibt die Buchstabenfolge dieselbe. Man kann es auch, wenn man will, im Kreis anordnen, aber die Natur des Palindroms, in welcher graphischen Form auch immer man es darstellt, enthüllt sich erst, wenn man die Leserichtung *ändert*, wenn man es gegen den Strich bürstet.

Jedes Palindrom weist eine unsichtbare Falte, eine nicht wahrnehmbare Achse auf, entlang derer es in zwei gleiche, spiegelverkehrte Teile zerfällt. Das besondere an Debords Titel-Palindrom, was sowohl Agamben als auch Debord selbst in ihrer Fixierung auf den Kreis der Zeit, die Wiederkehr des Gleichen und/oder Differenten unterschlagen, ist, dass seine beiden Teile zwei eigenständige Sätze bilden: in girum imus nocte und et consumimur igni, die selbst wiederum von vorne und von hinten gelesen werden können und einander so auf merkwürdige Weise semantisch enthalten. In girum imus nocte liest sich von hinten: et consumimur igni, und et consumimur igni liest sich verkehrt herum in girum imus nocte. Wer nächtens im Kreis geht, wird notwendig vom Feuer verzehrt. Und vom Feuer verzehrt wird nur, wer nächtens im Kreis geht.

In den scheinbar zyklischen Gang des Palindroms, das man korrekt als »Gegen-Lauf«, »Wider-Lauf« ohne langes i übersetzen müsste, ist eine doppelte Spiegelung eingefaltet. Zunächst eine syntaktische, welche die beiden Hauptsätze in girum imus nocte und et consumimur igni trennt und verbindet. Dann eine semantische: Jeder der beiden Sätze

ergibt, rückwärts gelesen, den jeweils anderen. Und zusammen ergeben sie das Palindrom.

Der dem Sinn nach versprochene Kreis (*in girum imus nocte*) ist also ein leeres Versprechen gewesen. Agamben scheint das nicht bemerkt zu haben, wenn er von Theorien der Wiederholung und der Wiederkehr ausgeht. Und Debord? Gleich am Anfang des Filmes sehen wir, wie sich der Titel in Druckbuchstaben gleichsam selbst schreibt, jeder der beiden Teilsätze in einer eigenen Zeile: von vorne und von hinten zugleich. Der Zeilenumbruch zwischen den Teilsätzen wird dazu verwendet, die Spiegelachse zugleich zu markieren und zu verschleiern. Aber warum dementiert Debord dann, in seinem Kommentar, das eigene Verfahren, indem er auf die »structure circulaire«<sup>6</sup> des Titels abhebt? Und was ist mit dem Fener?

Der Satz »Wir gehen nächtens im Kreis und werden vom Feuer verzehrt« kommt in dem Film noch zwei weitere Male vor, jeweils an entscheidender Stelle: Einmal in der 1. Person Plural (»nous tournons en rond«) in Zusammenhang mit jenem verschworenen Zirkel von Freunden, der sich »Situationisten« nannte,<sup>7</sup> das andere Mal, in der 3. Person Plural (»ils tournent en rond«), in Zusammenhang mit der Spektakel-Gesellschaft, »où les gens ont si peur«<sup>8</sup>.

Im ersten Fall geht es darum, eine labyrinthische Zeit ohne Ausweg ins Gedächtnis zu rufen,<sup>9</sup> die unwiederbringlich vergangen ist, verloren im Strom der Geschichte, die aber nichtsdestotrotz ein Gipfelpunkt war, ein »point culminant du temps«<sup>10</sup>, ein Moment höchster Intensität, der alles enthielt, eine Situation. Augustinus beschreibt ungefähr so das Sein Gottes und den Zustand der Erlösung und charakterisiert es als nunc stans, als »stehendes Jetzt«, als »ewiger Augenblick«.<sup>11</sup>

Im zweiten Fall bezieht sich die Stimme, die über die Bilder des Filmes gleitet, wie ein Schiff über das Wasser (es ist die Debords), auf die zirkuläre Zeit des Spektakels. Auch die Konsumenten der Spektakel-Gesellschaft werden vom Feuer verzehrt. Aber diesmal ist es kein göttliches Feuer, es ist das Feuer der ewigen Wiederkehr des Gleichen, das Feuer des Infernos. Kein noch so raffinierter Konsum, keine noch so teure oder wohlfeile Ware vermag ihr Begehren zu stillen. Sie brennen, ohne zu verbrennen, sie drehen sich wie Planeten im Kreis, in dessen Zentrum der Warenfetisch steht, ohne ihn je zu erreichen.

Beide Male wird von einem unstillbaren Begehren berichtet, einem verzehrenden Feuer, verkörpert durch denselben labyrinthischen, mehrfach gefalteten Satz. Und beide Male könnte der Sinn, die Bedeutung des Feuers nicht unterschiedlicher sein: Das Feuer einer mystischen Liebe,

die bei Debord nicht mehr Gott, dem Herrn, gilt wie in Dantes *Divina Commedia*, sondern einem Kreis von Freunden, im Geheimen lebend, und das Feuer der Hölle, das keine Sünder mehr verzehrt, sondern ohne Unterschied die gesamte Weltbevölkerung.

Hier sollte man ansetzen: Ein- und dieselbe Phrase, ein- und dasselbe Bild, die ganz und gar verschiedene Dinge bedeuten, durch und durch mit Doppelsinn aufgeladen sind. Es kommt dann darauf an, den Doppelsinn zu verstehen, wie beim Schibboleth, den Code zu kennen.

Debords Filme, vor allem La société du spectacle, aber auch In girum, sind durchsetzt von privaten Fotografien und Filmmaterial von Debord, seinen Freunden, seinen Frauen. In ihrer Repräsentation auf der Leinwand werden diese Spuren, diese Splitter des geheimen Lebens spektakelförmig, sie werden ununterscheidbar von den Großaufnahmen der Gesichter der Filmstars oder der Werbungen, die Debord verwendet. Und diese Gesichter, die eigentlich nur die immergleiche, immer veränderliche Maske der Ware sind, scheinen sich mit einem geheimnisvollen, unbekannten Glück zu füllen.

Zwar spricht die Stimme Debords aus *In girum* verächtlich von »diesem Staub der Bilder«, »cette poussière d'images«<sup>12</sup>, aus dem der Film bestehen würde, doch sollte man ihr nicht uneingeschränkt glauben, denn gerade Staub kann verblasen und anderswo abgelagert werden, wie geschaffen »de représenter, au contraire, *le renversement du renversement artistique de la vie«*<sup>13</sup>.

So sind die Situationisten in dem detournierten Fragment eines Filmes von 1941<sup>14</sup>, wo es um den wahnsinnigen und eigenmächtigen Angriff des General Custer auf die versammelten Stämme der Sioux, Arapaho und Cheyenne beim Little Big Horn River geht, nicht etwa die Indianer, sondern das dem Untergang geweihte 7. Kavallerieregiment, und Debord selbst ist, neben General Custer, Zorro und Robin Hood – allesamt veritable Vertreter des Spektakels, wenngleich entzündet von göttlichen Flammen –, der Teufel selbst, nämlich der aus den Visiteurs du Soir (1942) von Marcel Carné.

In einem Text über die Verwendung des détournement von 1956 heißt es: »Il faut donc concevoir un stade parodique-sérieux où l'accumulation d'éléments détournés [...] s'emploierait à rendre un certain sublime.« 15 Dieses Erhabene aber ist die Unbestimmtheit zwischen Leben und Spektakel, zwischen Kunst und Leben, zwischen Freundschaft und Verachtung.

Zwei Bewegungen kreuzen sich in den beiden großen Filmen Debords: Eine parodistisch-mortifizierende, die das Leben vermindert und als Ware oder Kunstwerk zur Schau stellt, und eine ernste, verlebendigende, die den falschen, zerstreuten Bildern ein utopisches Leben, einen Ort und einen Augenblick zurückgibt. Diese beiden Bewegungen sind ihrer Form nach ununterscheidbar. Es kommt darauf an, welchen Code, welche Sprache man anwendet, um sie aufzulösen. Einen Code aber kennt man, oder man kennt ihn nicht.

In einem Brief an Ivan Chtcheglov aus der ersten Zeit der Lettristischen Internationale zeichnet Debord ein »village defendu«, eine phantastische Stadt, auf kariertes Papier, bestehend aus einem Schutzring von Gebäuden aller Baustile und Funktionen, mit verminten Einfallswegen, Wassergräben, Festungswerken und Leuchttürmen. <sup>16</sup> In der Mitte der Stadt steht ein Segelschiff. Es ist eine Festung der Phantasie von jener Art, wie sie die Assassinen, jener fanatische schiitische Orden, der im 11. Jahrhundert in Persien gegründet wurde, im Elbrus-Gebirge besaßen. <sup>17</sup>

Wie die Assassinen und wie Platon hält *In girum* zwei Lehren bereit, eine esoterische und eine exoterische. Die wesentliche Funktion der exoterischen Lehre ist es, die esoterische zu beschirmen und zu beschützen wie Mauern eine Stadt. Innerhalb jener magischen Stadt bewahrt und tauscht man, wenngleich umzingelt vom feindlichen Spektakel, Spuren der Freundschaft und des Lebens. Außerhalb der Mauern wird man auch das Ephemere, Zufällige, Einzigartige verkennen als altbekannt und Wiederholung.

2.

In seinem Essay Légendes pour G. D. Servitude et libération des images spricht Emmanuel Burdeau in Bezug auf das Titel-Palindrom von In girum von einem »mouvement de giration signifié par le palindrome«18. Demnach würde das Palindrom die Drehbewegungen des Filmes bezeichnen, die des Filmstreifens im Projektor ebenso wie die der Personen und Gegenstände auf der Leinwand. Man könnte dann die Bewegungen des Drehens, Windens durch den Projektor als das Eigentümliche dieses Filmes auffassen, wollte man sich auf medien-essentialistische Spekulationen einlassen. Man könnte jedoch ebenso gut eine andere Richtung der Spekulation einschlagen, welche auf die Sinnfälligkeit von Zeit geht. Wenn der Film als Palindrom funktioniert, dann kann man ihn, wie ein Palindrom, vor- und rückwärts lesen, man kann die Filmspulen in zwei entgegengesetzte Richtungen rotieren lassen, vor und zurück, und so des Vergehens von Zeit ebenso inne werden wie seiner Umkehrung, etwa als Zusammenfügung von Zerbrochenem, Verjüngung der Charaktere, Rückwärtslaufen der Credits.

Es steht zu vermuten, dass die utopische Kraft des Filmes wesentlich in seiner inhärenten Tendenz zum Rückwärtslaufen liegt. 19 In diesem Sinne hat Jean Cocteau einmal die Tätigkeit des Filmemachens umschrieben: Dem Tod bei der Arbeit Zusehen. Große Zeitspannen werden auf wenige Stunden gerafft, bei Visconti und anderen kann man ganzen Sippen bei Jugend und Altern zusehen, Figuren vergreisen während eines Abends, und umgekehrt bleiben die riesenhaften Gesichter der Close-Ups, diese sprechenden Bilder, immer genau so jung wie sie im Augenblick des Filmens waren, wie sie erschienen sind im Scheinwerferlicht, gebrochen auf Lagen von Schminke. 20 Im Jahr 1998 löste das kleine Gesicht der Schauspielerin Anna Karina erhebliches Erstaunen aus, als sie während einer Retrospektive der Filme Jean-Luc Godards in Wien auftrat, ein Gesicht, das an und für sich nichts Entsetzliches hatte. dem jedoch, verglichen mit seinen riesigen schwarz-weißen, glatten, sanft fließenden Klonen aus den 1960er Jahren, eine unbegreifliche Verletzlichkeit anhaftete.

Der Körper altert und die Zeiten altern. Beide Prozesse kann der Film sichtbar machen, kann ihnen den Schein von Sichtbarkeit verleihen, er kann sie »bezeichnen«, wie Burdeau sagt. Insofern wäre der Film mit seinen Vergrößerungen und Verkleinerungen, Beschleunigungen und Verlangsamungen ein anthropologisierendes Medium. Er versinnlicht die Zeit. Er schneidet sowohl unendlich schnell als auch unendlich langsam, über Jahrzehnte, Jahrhunderte, Jahrtausende ablaufende Prozesse auf eine kulturell oder aufmerksamkeitsphysiologisch vorgegebene Spanne von wenigen Stunden zurecht und versinnlicht sie dabei. Wir sehen sie vor unseren Augen sich vollziehen, werden Zeuge, wir glauben daran, weil wir es sehen. Einfach weil wir es sehen? Kommen wir noch einmal auf die Frage des Bezeichnens zurück. Was heißt es, wenn wir sagen, der Film bezeichne, signifiziere derartige Prozesse? Es könnte bedeuten, es gibt einen Homologismus zwischen der Struktur der im Film dargestellten Prozesse und ihrer vorgestellten, außerfilmischen Pendants, indem lange Passagen lange und kurze kurz wiedergegeben werden. Aber ein derartiger Platonismus greift zu kurz. Die meisten Filme, selbst die so genannten ›dokumentarischen« und die des Direct Cinema, verfahren ungleich selektiver vermittels Aussparungen, Zeitlücken und kontrapunktischer Geschwindigkeiten, wie sie sich unter anderem aus der Notwendigkeit des Schnitts und der zeitlichen Trennung von Wiedergabeund Aufnahmevorgang ergeben. Die palindromatische Bezeichnungsstruktur des Filmes wurzelt vielmehr in der eigentümlichen Verknüpfung der Zeitdarstellung mit Gefühlen und Affekten, in einer Art Zeit-Gefühl.

Die geraffte oder gestreckte, zerstückelte oder geglättete Zeit des Filmes ruft eine subjektive Zeit auf, welche innerhalb eines definiten Anfangsund Endpunktes zwischen dem Erlöschen und dem Wiederaufflammen der Saallichter als ganze rhythmisiert wird von den Eindrücken des Gesehenen und Gehörten und den davon berührten Gefühlen und Erinnerungen. Daraus ergibt sich eine Einheit. Ein Gefühl stellt sich ein, dieses filmische Leben tatsächlich gelebt zu haben, tatsächlich zugegen gewesen zu sein; und man war es ja - als Selbstanwesenheit beim Rhythmus der eigenen Gefühle, die - ebenso wie die Gefühle der anderen im Saal Befindlichen - auf den Rhythmus von etwas Obiektivem, Projiziertem antworten, das seinerseits auf die Rhythmen der Welt verweist, die nicht unmittelbar im Saal anwesend sind, wenngleich man sie auf der Leinwand sehen kann, und jedenfalls immer auf das Begehren, das Vergehen von Zeit, wo nicht anzuhalten und rückgängig zu machen, so doch darzustellen und zu speichern. Das Problem des Filmes als Gedächtnis ist immer auch ein politisches, weil es sich nicht von den Fragen lösen lässt: »Wessen Gedächtnis?« und »Für wen?«.

Im Film wird das Begehren nach Unsterblichkeit ununterscheidbar von der Darstellung der Vergänglichkeit. Er ist ein Ort, der die Vergangenheit bewahrt und sie in seine Kristalle einschließt. Zugleich aber zeigt er sie als unwandelbar vergangen, hier und jetzt gegenwärtig vergangen, beliebig oft wiederholbar. In der Verstrickung dieser Aspekte erscheint er als ein topologisches Medium, indem er die Ekstasen der Zeit, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, in ihrer paradoxalen Identität aufleuchten lässt.<sup>21</sup> Was sich auf der Leinwand abspielt, ist ebenso gegenwärtig wie vergangen, durch die Trennung von Aufnahme- und Projektionsgeschehen wird sein Vergangen-Sein zur konstitutiven Bedingung dafür, dass es im Hier und Jetzt des Kinosaales noch einmal sich abspielt, immer wieder noch einmal sich abspielen kann. Die Wiederholbarkeit des Filmes ist seine Offenheit auf die Zukunft, indem sie garantiert, dass jeder Film immer schon auf ein zukünftiges Publikum gerichtet ist, sich immer schon implizit an alle zukünftigen Zuseher wendet. Damit ist er auch ein soterischer Ort.22

Roland Barthes hat für die Fotografie festgestellt, »dass sie das Signum der Zeit ins verliebte und erschreckte Bewusstsein dringen lässt«<sup>23</sup>. Die starre, gleichsam getötete Präsenz der Person auf dem Foto figuriert ihr Vergangen-Sein, ihren Tod, aber eben *als* diese gewesene Person in der Konjunktion von »Es-ist-so-gewesen« und »Das ist es!«. Die Pose der Toten/vom Foto Getöteten wird im Gedächtnis des Betrachters in Bewegung versetzt und dynamisiert von seinem Begehren. Die Eigenbe-

wegung seiner Affekte (»Das ist es!«), »wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) das Sein verbürgt«<sup>24</sup>, befreit die tote Faktizität der Dagewesenen (»Es ist so gewesen«) und affirmiert sie zugleich als Zentrum und Ausgangspunkt der Bewegung.

Dem Film wirft Barthes vor, erstens, dass ihm dieser wirkliche Referent fehlt,<sup>25</sup> denn die Schauspieler spielen in den seltensten Fällen sich selbst, und zweitens: Während die Fotografie »ohne Zukunft«<sup>26</sup> ist, strebt der Film, wie auch das Leben, unentwegt weiter, weswegen die benjaminsche Dialektik vom Foto als mortifiziertem, damit aber auch konserviertem und für immer fixiertem Splitter der Wirklichkeit, als Gefühlsspeicher, der von aktuellen Gefühlen aus aktiviert wird, die sich ihrerseits aus endopsychischen Erinnerungen speisen, hier nicht greift. Dem Film eigne die halluzinatorische Wirklichkeit des Fotografischen nicht, er sei einfach nur Illusion, Fiktion.

Auf der Suche nach einem *eidos*, einer Essenz des Fotografischen folgt Barthes in seinen Analysen (und er sagt es sogar selbst)<sup>27</sup> einer bestimmten metaphysischen Vorstellung von Realität als körperlicher Anwesenheit. Deren Gebrauch scheint eine spezifische Gegebenheit des Fotografischen nahe gelegt zu haben, nämlich das Zugleich-Anwesend-Sein des Fotografen hinter und der fotografierten Person vor der Kamera. Diese Vorstellung bringt einen unterschwelligen Vorrang des Räumlichen vor der Zeit mit sich, indem die »Dichte« <sup>28</sup> der Zeit immer nur über eine im Rechteck des Fotos still gestellte und also verräumlichte Figur erfahren werden kann.

Die fiktionale Verfasstheit des Filmes erlaubt jedoch im Gegenteil ein direktes Zeit-Gefühl, ohne die Möglichkeiten des Fotografischen auszuschließen. Das bedeutet, dass der Film immer schon der Frage nach der Referentialität seiner Bilder enthoben ist, denn die Referenz liegt in der Repräsentation des Vergehens und Dauerns der Zeit selbst, die er signifiziert, d.h. verkörpert und bezeichnet zugleich.

3.

Als letzter Film Debords geplant und angekündigt, ist *In girum*, beinahe 20 Jahre vor Debords Selbstmord, besessen vom Gedanken an den Tod. Man ist sich nicht sicher, ob das ein Trauermarsch oder ein Lobgesang ist, ob dieser von der Vergangenheit oder der Zukunft handelt. Oder von der Gegenwart? Und von welcher Gegenwart?

Es lässt sich sagen, dass In girum auf zwei Verluste reagiert, auf den einer Epoche, die 1978 unwiederbringlich verloren schien und die man, grob gesagt, auf die Spanne zwischen 1950 und 1970 eingrenzen kann, die Zeit der Lettristischen und später der Situationistischen Internationale, sowie auf den Verlust der mit dieser Epoche verbundenen Freunde, ihrer Treffen und Pläne, zusammengefasst in jenem großen Ziel der Umwälzung aller existierenden Lebensumstände. Nach der Auflösung der Situationistischen Internationale im Jahre 1972, gebrechlich und zunehmend gezeichnet von seiner Alkoholkrankheit, versteht sich Debord als Überlebender eines Exzesses und einer Schlacht. So stellt sich für ihn, ähnlich wie für die Familienmitglieder in Pier Paolo Pasolinis Film Teorema (1968), das Problem des Weiterlebens nach dem Kulminationspunkt der Zeit. Denn in der Ideologie Debords wäre es besser, tot zu sein mit den Gefährten, weil sich das Partikuläre im Kampfe vernutzen muss<sup>29</sup> und die Avantgarde der lettristischen und situationistischen Revolution dazu gemacht waren unterzugehen. 30 untergehend jedoch höchste Freiheit und Souveränität zu erlangen, um es mit Georges Bataille zu sagen.31

Diese Dialektik kann wegen des individuellen debordschen Überlebens nach dem Scheitern des Avantgarde-Projektes der Situationistischen Internationale nicht zur Ruhe kommen. Waren die Situationisten eine kollektive Gruppe in Parodie und Tradition der klassischen Avantgarden (die dérive kann man nicht allein, aber auch nicht in allzu großer Gruppe erleben, am besten sind zwei oder drei), so ist ›Debord‹ (ich setze den Eigennamen hier bewusst unter Anführungszeichen) bzw. die Stimme, die in dem Film »Ich« sagt, anzusprechen als Ins-Werk-Setzung einer totalen filmischen Subjektivität.

Der konzeptuelle Unterschied zwischen dem Ende des frühen, aus situationistischen Zeiten stammenden Filmes Critique de la séparation (1961) und In girum mag das illustrieren. Critique propagiert noch die radikal offene, revolutionäre Form des Filmischen. »Toute expression artistique cohérente exprime déjà la cohérence du passé, la passivité«32, heißt es dort, und der Film schließt mit der Feststellung: »Je commence à peine à vous faire comprendre que je ne veux pas jouer ce jeu-là.« Darunter die Unterschrift: »(A suivre)«. Will sagen: Indem ich den Film abrupt enden lasse, beginne ich, dieses Spiel der Kunst, der Kohärenz und des Filmischen nicht mehr mitzuspielen. Der Film und seine avantgardistischen Verfahren sind für mich nur insofern bedeutend, als sie als Beispiele einer Revolution gelten können, die das Ganze unseres Lebens und unserer Wahrnehmung zu erfassen und zu transformieren imstande

ist. »(A suivre)« bedeutet, ihr sollt meinem Beispiel und dem Beispiel, das dieser Film gibt, folgen, doch nicht in der Kunst, die in diesem Film und mit dem Ende dieses Filmes endet, sondern, indem ihr selbst aktiv werdet, eure Wahrnehmungen und eure Umgebung verändert.

Ein ähnlicher Untertitel erscheint auch am Schluss von In girum. Er lautet: »A reprendre depuis le début«, »Wieder von vorne«. Der Ausdruck ist der musikalischen Notation entlehnt, wo er, ähnlich wie das italienische Da capo, zur Wiederholung eines Abschnittes auffordert. Was hier wiederholt werden soll, ist der Film selbst. <sup>33</sup> Sein Ende soll sich an den Anfang fügen, so dass eine Endlosschleife entsteht, die alles auf ihr Enthaltene, der historischen Zeit enthoben, in ihre Eigenzeit einschließt. Die Endlosschleife wiederholt nicht, sie suspendiert vielmehr die Zeit, bewirkt ein Einfrieren der Zeit in der räumlich geschlossenen Struktur des Filmkörpers. Die Endlosschleife sichert die Geschlossenheit der Struktur, während das Palindrom die Ununterscheidbarkeit von Gruppe und Individuum, des Eigentlichen und des Uneigentlichen, des Eigenen und Fremden, von Selbst und Welt bewerkstelligt.

Wie keine andere Arbeit Debords ist *In girum* ein Selbstporträt dialektischer Art, eigentlich und uneigentlich zugleich. Es zeigt Debord nicht nur durch seine Stimme und durch die Fotografien, die ihn in unterschiedlichen Lebensaltern darstellen, sondern auch durch all die Helden der Hollywood-Filme hindurch, von Robin Hood über General Custer bis Zorro. Die glatte, distanzierte Erzählerstimme Debords spricht *In girum* an als »film qui méprise cette poussière d'images qui le compose «34, doch immer wieder taucht Debords Antlitz heraus aus diesem Staub, wie gegen Ende des Filmes, wo als Gipfel- und Endpunkt der fotografischen Porträts das letzte Selbstporträt Rembrandts sichtbar wird, während die Stimme die großen Werke der Kunst denunziert.

Eine der Eigenschaften der Halb-Palindrome in girum imus nocte und et consumimur igni ist es, dass sie einen zweiten, unsichtbaren Sinn in der Anordnung ihrer Buchstaben tragen, der erst im Rückwärtslesen offenbar wird. In girum imus nocte heißt immer schon et consumimur igni und vice versa. In diesem Sinne ist Debords Methode des Selbstporträts oder der Selbst-Spiegelung im Uneigentlichen palindromatisch, das Eigene ist als not-wendige andere Seite dem Fremden, Verachteten eingefaltet zum Zweck, es vor der universellen Entwertungsmaschinerie des Spektakels zu bewahren. Nicht von ungefähr erinnert dieses Verfahren an die Listen der Dialektik der Aufklärung von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, wo die Aufklärung als Kampf gegen die Universalität der Dialektik menschlichen Seins nur mit den Mitteln eben dieser Dia-

lektik kämpfen kann, weshalb der einzige Ausweg in der absoluten Radikalisierung dieser Dialektik liegt. Für Adorno/Horkheimer und den nachsituationistischen Debord erweist sich das wahre Leben, jedenfalls auf der Einschreibfläche des Film-Kunstwerks oder des philosophischen Textes, als Radikalisierung des falschen, als Ununterscheidbar-Werden. So suchte der jüdische Messias des 17. Jahrhunderts, Sabbatai Zwi, die Welt und sich selbst durch Konversion zum Islam zu erlösen.

Debord spiegelt sich aber nicht nur in den zeitlosen, ewig lebenden Helden des Spektakel-Kinos, sondern auch in den Fotografien seiner Freunde aus der Zeit der Lettristischen und Situationistischen Internationale, die immer wieder im Film auftauchen, ohne Kommentar und ohne Namen. François Bégudeau hat Debords letzte Filme als »tombeau pour l'amitié«35 bezeichnet. Das ist nicht ganz richtig. In girum inszeniert Debord als dieses Grab. Jene Freundschaften bestehen nicht mehr, die Bedingungen, unter denen sie geführt worden sind, bestehen nicht mehr, manche der Freunde sind tot, wie Asger Jorn, oder verrückt geworden, wie Ivan Chtcheglov, und das Freundschafts-Unternehmen der Situationisten als politisches Projekt hat Schiffbruch erlitten. Für den Überlebenden Debord stellt sich die Frage des Weiterlebens all dessen, des Fortbestehens im Gedächtnis nach dem Scheitern. Er findet eine eigentümliche Lösung. Sie besteht einerseits in der Verschmelzung der Toten mit ihm selbst, in der Einverleibung der Toten, und andrerseits in der Gleichsetzung dieses Singularkollektivs ›Debord‹ mit dem Film In girum.

Die abgestorbenen, vergangenen Zeiten und Freundschaften werden in der Erinnerung Debords aufgehoben und die Erinnerungen in den Film verschlossen, freilich nicht, wie sie waren, sondern so, wie Debord sie erinnert und bewahrt hat. Dem debordschen filmischen Gedächtnis, das sich um sich selbst im Kreise dreht, haftet eine eigene Totalität an, die sich auf sich selbst zurückbiegt, wie sich das Ende des Filmes auf seinen Anfang zurückbiegt, und die das Außer-Sein der Freunde und der vergangenen Zeit der Freundschaft als bloße Umstülpung der Immanenz des eigenen, total gewordenen Gedächtnisses zur Erscheinung bringt. Im Gegensatz zu Pasolini, der in Teorema das Problem des Überlebens nach dem Kulminations- bzw. Indifferenzpunkt von historischer und persönlicher Zeit in einen messianischen Kontext rückprojiziert und so einen utopischen Fluchtpunkt für den/die Überlebenden in der christlichen Tradition der Vergangenheit und den bäuerlichen Bräuchen des einfachen Volkes schafft, ist das Verfahren Debords zutiefst pessimistisch. Das Ganze der Vergangenheit, die gerettet werden soll, kontrahiert auf die Person des Überlebenden, der sie verkörpert und in seinem Körper aufhebt.

Eingangs des Textes war von der phantastischen Stadt der Freundschaft die Rede, die der junge Debord zeichnet, welche sich mittels ihrer zusammengewürfelten Mauern gegen die feindliche Spektakel-Welt schützt. Die Schutzfunktion wurde als die Kehrseite der oberflächlichen Assimilation an das Spektakel beschrieben, verkörpert in der Struktur des Titel-Palindroms. Ausgehend vom Überlebenden Debord, erweist sich jetzt, dass die Gemeinschaft, die geschützt werden soll, nichts weiter ist als das offizielle Gesicht des Innen, in welches selbst noch eine weitere Implikation eingefaltet ist: Ich, Debord, bin diese Stadt und diese Stadt ist Ich. Ich, Debord, bin dieser Film und dieser Film ist Debord.

Den Regeln der Dialektik gemäß vollzieht sich die Gleichsetzung von Selbst und Film, welche die Innenseite der Innenfalte des Palindroms bildet, nicht nur implizit, sondern wird explizit ausgesagt:

Ainsi donc, au lieu d'ajouter un film à des milliers de films quelconques, je préfère exposer ici pourquoi je ne ferai rien de tel. Ceci revient à remplacer les aventures futiles que conte le cinéma par l'examen d'un sujet important: moimême.<sup>36</sup> [Hervorhebung M.K.]

Die Gleichsetzung von Selbst und Film bezieht sich allerdings nicht einfach auf den Inhalt des Filmes sondern auf seine Struktur, so wie das Palindrom nicht einfach ein inhaltliches Modell dieser Vorgänge liefert (»Wir gehen nächtens im Kreis und werden vom Feuer verzehrt«), sondern ein Doppel-Spiel zwischen zyklischer Botschaft und gefalteter Struktur entfacht.

Wie man sieht, ist das Palindrom in doppelter Weise redundant oder gefaltet. Einerseits liegt der vollständige Sinn des Ganzen schon eingefaltet im jeweiligen Halbsatz in girum imus nocte bzw. et consumimur igni beschlossen. »Wir gehen nächtens im Kreis« heißt für Eingeweihte, für die, welche zu lesen verstehen, und das bedeutet hier: rückwärts zu lesen verstehen, immer schon »Wir werden vom Feuer verzehrt«. Und vice versa. Andrerseits wird dieser implizite, eingefaltete Sinn in der Doppelung der Halbsätze, die an und für sich selbst schon palindromatischen Charakter haben, ein zweites Mal verdoppelt und klar und deutlich jedermann (und nicht nur den Eingeweihten) vor Augen gestellt: in girum imus nocte et consumimur igni.

Die eine Bedeutung des Palindroms, die offizielle Bedeutung des Innen, kann man beschreiben wie folgt: Seine gefaltete Struktur dementiert seine Aussage, welche von einem Kreislauf handelt, wird aber gerade dadurch vor den Implikationen dieser Aussage geschützt. Die glatte Zirkulation der Bedeutung des Satzes ahmt die Zirkulationen von Waren und Begehren innerhalb des Spektakels nach und schafft so in seinem Inneren Raum für das Fortbestehen einer komplizierten gefalteten Struktur der Freundschaft. Die Freunde wären die Falten dieser Struktur, die als verschiedene doch zur Deckung und zueinander kommen, so wie sie sich im klassischen Freundschaftsdiskurs ineinander spiegeln oder jeweils ein anderes Ich füreinander bilden.<sup>37</sup>

Dem fügt sich eine zweite Bedeutung hinzu, die inoffizielle Bedeutung des Innen: Das, was das Palindrom verbirgt, nämlich die Doppeldeutigkeit seiner Aussage gemäß den beiden möglichen Leserichtungen, stellt es auch aus. Die beiden möglichen Sätze sind nicht nur ineinander eingefaltet, sie sind auch spiegelsymmetrisch nebeneinander ausgefaltet. Es lassen sich zwei Hauptfunktionen der Parataxe unterscheiden: Zum einen Vervollkommnung der Täuschung: Nicht nur das Verhältnis von Struktur und Aussage führt in die Irre, auch die Struktur selbst täuscht, da sie ihre Aufgabe, nämlich ein Geheimnis zu wahren, gar nicht erfüllt, sondern dieses Geheimnis im jeweils anderen Halbsatz offen zur Schau stellt. Man könnte meinen, es gibt hier gar kein Geheimnis, keine geheime, zu beschützende Gemeinschaft von Freunden. Und es gibt sie in der Tat nicht mehr, das ist die zweite Funktion. Das Geheimnis, das einst wie ein Schatz in den Tiefen des Gedächtnisses versteckt war, liegt nun ausgebreitet auf der Oberfläche des Filmes, das Geheimnis ist der Film. Es koexistiert mit seiner Veröffentlichung, mit seiner Öffentlichkeit, und verschwindet wie der stibitzte Brief Edgar Allan Poes<sup>38</sup> durch vollständige Sichtbarkeit aus der Sichtbarkeit. Die Sichtbarkeit assimiliert das Geheimnis so, wie Deborde die Freundschaften und die geteilten Vergangenheiten assimiliert und seinerseits identisch wird mit dem Film In girum. Was als Aufbruch der Kunst auf ein gemeinschaftliches Leben hin begann, vollendet sich nach der Auflösung und Atomisierung der kollektiven Bestrebungen wieder in der Kunst, in einem Werk wie In girum, das auch ein Körper ist, kein Gemeinschaftskörper zwar, doch ein individueller, objektivierter<sup>39</sup>, unzerstörbarer Einzelkörper, der alle Gemeinschaftskörper in sich aufgenommen hat. Unter den Bedingungen des spéctaculaire intégré<sup>40</sup> ist die Rettung des Lebens, und das heißt für die Situationisten immer: des geheimen Lebens abseits von den Großstrukturen gesellschaftsregulierender Kommunikationen, nur um den Preis totaler Selbstbezüglichkeit zu bewerkstelligen.

Die zirkuläre Selbstbezüglichkeit, das notwendige Wiederbeginnen des Filmes nach seinem Ende garantiert die Geschlossenheit und damit die Widerstandskraft des Film-Subjekts *In girum/>Debord*« gegen das Spektakel. Und dieser letzte, kürzeste und zugleich längste Kreis des Zu-Sich-Kommens eines totalen, nachrevolutionären Subjekts ahmt die Mechanismen des Spektakels nach, vor denen er schützen soll. Diese sind, was die Zirkulation der Waren und mehr noch die Organisation von Zeit betrifft, kreisförmig verfasst.<sup>41</sup>

Sechs Minuten bevor die Stimme Debords »sich selbst«, also »Debord« selbst, also den Film selbst als Subjekt des Filmes verkündet, sagt diese Stimme, während auf der Leinwand das Close-Up eines Liebespaars, sich küssend in inniger Umarmung, zu sehen ist:

Les anecdotes répresentées sont les pierres dont était bâti tout l'édifice du cinéma. On n'y retrouve rien d'autre que les vieux personnages du théâtre, mais sur une scène plus spacieuse et plus mobile, ou de roman, mais dans des vêtements et environnements plus directement sensibles. C'est une société, et non une technique, qui a fait le cinéma ainsi. Il aurait pu être examen historique, théorie, essai, mémoires. Il aurait pu être le film que je fais en ce moment.<sup>42</sup>

Der Kuss der Pärchens illustriert die Verführungskraft des Spektakels, die im Medium des Kinos am Werk ist. Das Close-Up mit den feucht schimmernden Lippen der Frau expliziert die »environnements plus directement sensibles«. Die Sequenz setzt die Verführung der Zuseher durch das Spektakel direkt in Szene, macht sie erlebbar an den eigenen psychophysischen Reaktionen. Legt man das Gewicht jedoch auf den letzten Satz »Il aurait pu être le film que je fais en ce moment«, dann werden die gezeigten Liebkosungen zu Selbstliebkosungen des Filmes, zu Zirkulationen der Eigenliebe des totalen Subjekts, das er verkörpert. Diese Eigenliebe ist so groß, dass sie die ganze Geschichte des Kinos in sich aufgenommen hat, um sie hier und jetzt zu einem Ende zu bringen, nicht wie in Critique de la séparation außerhalb des Filmes, sondern im Film selbst, als dieser Film selbst. Die Aufhebung des Kinos ist gleichbedeutend mit der Aufhebung der geschichtlichen Zeit in ihrem Endpunkt, als Verewigung dieses Endpunktes. Und sie zeugt auch von der Aufhebung des Verhältnisses von Film und Publikum als eines Außenverhältnisses.

Bevor der Film *In girum* auf sich selbst zu sprechen kommt, gibt er sich einer detaillierten Analyse der psychosozialen Verfasstheit des Kinopublikums hin. Das erste Filmbild ist eine Fotografie. Sie zeigt, wie in einem Spiegel, »dans le miroir glacé de l'écran«<sup>43</sup>, nichts anderes als das Publikum selbst, im Kinosaal sitzend. »Die Struktur des Kinos ist dieselbe wie diejenige des Spektakels«, scheint diese erste Fotografie zu

sagen. Dazu stimmt die Behauptung, dass es eine Gesellschaftsordnung und kein technisch-mediales Dispositiv ist, welche das Kino zu dem gemacht hat, was es ist. Doch die Kuss-Szene kollabiert auch die Distanz des frontalen Gegenüber, der »miroir glacé« schmilzt in der Nahperspektive einer Umarmung, und es ist nicht mehr das Spektakel, das verführt, sondern das Film-Subiekt In girum/Debord«, welches das Publikum, das er zuerst sorgfältig konstruiert hat, in eine identitäre Beziehung mit sich aufnimmt, es gewissermaßen einfaltet. In diesem Sinne ist die dritte Bedeutung des Schlusstitels »A reprendre depuis le début« in Debords Kommentaren zu In girum zu lesen: Ȉ critiquer, corriger, blâmer «44. Die korrigierende Instanz ist der Film selbst, er korrigiert sich in seinen Wiederholungen. Die Wiederholungen sind identisch, denn es gibt nichts zu korrigieren, nur die Kohärenz der Eigenzeit der kinematografisch verfassten Subjektivität durch unendliche Wiederholung/Wiederholbarkeit zu sichern. In girum ist sein eigenes Publikum, und darüber hinaus richtet er sich vielleicht an ein anderes, unbestimmtes, fernes Publikum der Zukunft jenseits der »pointe de la Dogana«45, das vielleicht einmal, vom Stand der Gnade aus, fähig sein wird zu verstehen, was getan, zu welchen diabolischen Künsten (Kino plus Dialektik) Zuflucht genommen werden musste, um gewisse Höhepunkte der Zeit vor ihrem Verschwinden in den Strudeln der Zirkulation zu bewahren. Wenn In girum viel vom Gepräge einer Verzystung der Zeit (zyklisch-palindromatisch: rund außen, gefältelt innen; aber welches Innen?) trägt, dann ist diese Zyste auch eine Kiste, schiffbrüchig, die von den Strömungen einer anderen Zeit an die Küsten einer unausdenklichen, unsicheren Zukunft getragen wird, so viel steht fest.46

4.

Unter dem Siegel der Dialektik verflechten sich debordsche Autobiografie und filmische Struktur zu einer totalitären, apokalyptischen Subjektivität. Man könnte, wenn man an Ernst Jüngers Essay Über den Schmerz denkt, vom Film als Rüstung sprechen. Will man über das Verhältnis von Rüstung und Dialektik nachdenken, ist ein weiterer Begriff von entscheidender Bedeutung, derjenige der Paranoia. Paranoia jedoch nicht verstanden als individuelle, innerpsychische Befindlichkeit, sondern als Strukturcharakteristik des hier verhandelten Manifests einer nachrevolutionären Subjektivität. Dafür lohnt es sich, über das Verhältnis von Individuum und Avantgarde-Gruppe nachzudenken und einen Umweg über die debordschen Inkorporationen des Politischen zu nehmen.

Im Januar 1979 schreibt Debord im Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe von La Société du Spectacle:

1967 wollte ich, dass die Situationistische Internationale ein theoretisches Buch besitze. Die Situationistische Internationale war damals die extremistische Gruppe, die am meisten getan hatte, um die revolutionäre Infragestellung in die moderne Gesellschaft zurückzubringen. Und es lag auf der Hand, dass diese Gruppe, die bereits ihren Sieg auf dem Terrain der theoretischen Kritik erfochten und ihn geschickt auf dem der praktischen Agitation weitergeführt hatte, sich nun dem Kulminationspunkt ihrer Aktion näherte.<sup>50</sup>

Einige Jahre später war die Situationistische Internationale aufgelöst. Im April 1972 war bei den Éditions Champ libre, Debords Haus- und Hofverlag, das dazugehörige Manifest La véritable scission dans l'Internationale erschienen, verfasst gemeinsam mit dem letzten verbliebenen Mitglied neben Debord selbst, Gianfranco Sanguinetti, 51 Der »Kulminationspunkt ihrer Aktion« [Hervorhebung M.K.], wie Debord rückblickend in der 3. Person Singular schreibt (also nicht in der 1. Person Plural), der Mai 1968, hatte sich zugleich als Anfang vom Ende erwiesen. Es lässt sich sogar sagen, dass die von Debord betriebene zunehmende Theoretisierung des Situationistischen Unternehmens in einem direkten, nämlich inversen, Verhältnis zur Zahl der Mitglieder der Gruppe steht, dass die Zahl ihrer Mitglieder umgekehrt proportional ist zu dem von Debord immer höher getriebenen Perfektionsgrad der Theoretisierung. Es ist beinahe so, als würde die Theorie durch ihr Anwachsen und ihre Perfektionierung die Schrumpfungen am Körper der Avantgarde-Gruppe nicht bloß kompensieren, sondern sie geradezu bewirken, als würde sie sich von diesem Körper ernähren. Dabei kann man auch an die intensive Ausschluss- und Bannpolitik denken, die Debord seit der Gründung der Situationistischen Internationale im Juli 1957 äußerst leidenschaftlich verfolgt hat, so dass am Ende nur noch Sanguinetti und er selbst übrig waren. 2 Mitglieder, die Zweizahl als Nullpunkt der avantgardistisch-verschwörerischen Gemeinschaft gewissermaßen, wenn denn, nach Derrida, jede Freundschaft nichts anderes als eine Verzweigung oder Spiegelung zweier Gleicher, oder eigentlich müsste man sagen: eines einzigen Gleichen, ist und eine Gemeinschaft die Infinitesimalisierung dieses Prozesses.52

Die Situationistische Internationale hat die reale Möglichkeit (nach einem Terminus Carl Schmitts)<sup>53</sup> der gesamtgesellschaftlichen Realisierung ihrer Pläne nur um ein Kurzes überlebt. Ich möchte behaupten, dass sie gar nicht dazu gemacht war zu überleben. In diese Richtung deutet ein Kommentar Debords aus *In girum*, auf den bereits verwiesen

wurde und der sich auf die Entscheidungsschlachten gegen Ende der 1960er Jahre bezieht:

Le principal résultat, à écouter ceux qui ont l'air de regretter que la bataille ait été livrée sans les attendre, on pourrait croire que c'est le fait qu'une avant-garde sacrifiée ait complètement fondu dans ce choc. Je trouve qu'elle était faite pour cela. Les avant-gardes n'ont qu'un temps. 54 [Hervorhebung M.K.]

Ebenso wie ihre unmittelbare Vorgängerorganisation, die Lettristische Internationale, war die Situationistische Internationale von einer Ambiguität, die vielleicht das Signum aller Avantgarden ist. Sie organisierte einen Zustand, den man am besten mit dem Partikel zwischen kennzeichnen kann.

Einen Zustand zunächst zwischen Theorie und Praxis. Von Anfang an geben Debord und die Seinen sich einer beträchtlichen Produktion von Theorien hin, über das alltägliche Leben als höchste Form der Kunst, das gezielte Abdriften und Verlorengehen, die psychogeographische Veränderung der Städte, Viertel und Milieus, die Konstruktion von Situationen, Diese Theorien postulieren neue, revolutionäre Formen und Verfahren des konkreten Lebens und Zusammenlebens, nicht nur der verschworenen Gemeinschaft einer Avantgarde, sondern der Gesellschaft als ganzer. Die Theorie-Produktion an sich hat jedoch inhärent aufschiebende Wirkung für die Verwirklichung des Projektes, sie stellt ihre eigene Praxis dar, eine Praxis des In-der-Schwebe-Haltens, der Suspension und des Aufschubs, die das, was sie an revolutionären Wünschen und utopischen Begierden erzeugt, immer auch zurückhält und bei sich behält, indem sie es sagt und es macht, indem sie es sagt. Die behauptete Öffnung der revolutionären Theorie auf das Leben wird so zur Möglichkeit der unendlichen Fortschreibung der Theorie selbst. Natürlich hat man auch experimentiert, Vorstellungen und Pläne ausprobiert und in die Tat umgesetzt, aber wo? Immer nur innerhalb der Gruppe, innerhalb der eigenen avantgardistischen Körperschaft.

Es gibt bei Debord so etwas wie eine Logik der kleinen Zahl, welche der angestrebten Öffnung und Generalisierung der Bewegung unterirdisch entgegenarbeitet. In *Théorie de la dérive* von 1956 schreibt er über jenes planlos-geplante Umherschweifen, das einen neuen utopischen Stadtkörper im altbekannten Körper der Stadt aufzurichten imstande ist: »On peut dériver seul, mais tout indique que la répartition numérique la plus fructueuse consiste en plusieurs petits groupes de deux ou trois personnes [...].«55 Kleine Gruppen von 2 oder 3 Personen, gerade mehr als

die symmetrische Zweiheit der Freundschaft. Die praktischen Experimente vollziehen sich im Abseits, im Kleinen, Klandestinen. Hermetische Abgeschiedenheit von der sich totalisierenden Gesellschaft des Spektakels mit ihren geschlossenen Zirkulationen von Waren, Bildern und Begehren ist eine unabdingbare Bedingung für die Erprobung abweichender Lebensformen. In der Ideologie der Situationisten werden diese Erprobungen jedoch nur als Probeläufe für die große Veränderung der Gesellschaft angesehen.

Ausdruck dieses Dilemmas ist die Faszination für das Ludische und im Speziellen das Spiel, Jene Praktiken haben Spiel-Charakter, Was ist ein Spiel? Ein Spiel vermittelt die eigenen Handlungen mit den Handlungen anderer, stellt individuelles Handeln in ein soziales Kräftefeld, welches selbst wiederum durch eine Umwelt, d.h. durch einen Satz von Regeln und die topographischen Gegebenheiten des Spielfeldes determiniert ist. Spiele kann man erfinden, Regeln und Topographie lassen sich von einem beliebigen Gesichtspunkt aus definieren. Immer jedoch ist Anzahl der Regeln und der sich aus ihnen ergebenden Kombinationen endlich, und immer ist das Spielfeld begrenzt. Ein Spiel ist ein Modell, ein Versuch, aber niemals das Ganze. Ein absolut entgrenztes Spiel hört auf, Spiel zu sein. Grenzen, Fragmentierungen und Brüche, zum Beispiel als scharfe bauliche Schnitte zwischen Stadtvierteln, üben große Anziehungskraft auf Debord und die Situationisten aus, ebenso Abkapselungsund Einschließungsfiguren wie uneinnehmbare Gebirgsfestungen oder Labyrinthe. Abkapselung, Verzystung hat hier immer auch den Zweck, die noch zarte, noch tastende, noch experimentierende Revolution des Lebens im Kleinsten und im Allgemeinsten zu beschützen und wachsen zu lassen. Wir ahnen jedoch bereits, dass all das überhaupt nur in der Zyste bestehen kann.

Das Zwischen der situationistischen Bewegung spannt sich zweitens zwischen einem »Volk«, das erlöst werden soll – in Texten Debords vor 1968 gleichgesetzt mit der Arbeiterklasse –, und seinen reaktionären Gegnern, von denen die gefährlichsten Intellektuelle und Künstler sind. Gerade mit diesen teilen die Situationisten bestimmte Privilegien: das freie Verfügen über die eigene Zeit, die aktive Gestaltung des persönlichen Lebens und Lebensraumes, das Wissen um die Erhaltung und Gewinnung von Macht.

Der dritte Gegensatz schließlich besteht zwischen dem Genuss nach dem Muster künstlerischen Schaffens und den Notwendigkeiten revolutionärer Praxis. Der Avantgardist steckt, auch das ist bereits angedeutet worden, zwischen kollektiver Emanzipation und libidinösem Individualismus fest. Hier lohnt es sich, auf den Artikel von Marx und Engels aus der 4. Ausgabe der Rheinischen Zeitung vom April 1850 zurückzukommen, den Benjamin in seinem Konvolut zum *Passagen-Werk* zitiert. <sup>56</sup> Marx und Engels unterscheiden dort zwei Typen von politischen Verschwörern (wir befinden uns in der Zeit zwischen 1830 und 1848): die Gelegenheitsverschwörer oder *conspirateurs d'occasion* und die »Konspirateure von Profession« <sup>57</sup>. Die Gelegenheitsverschwörer sind Teilzeitverschwörer, Arbeiter, die sich neben ihrer Tätigkeit in den Fabriken an geheimen Zusammenkünften, Planungen und Aktionen beteiligen. Die Berufsverschwörer hingegen haben aufgehört, Arbeiter zu sein, und bilden eine eigene, mehr oder weniger explosive, Schicht zwischen den Klassen. Ihre ausschließliche Beschäftigung besteht in der Organisation und Ausführung von Verschwörungen, die einen Umsturz der herrschenden Klassenverhältnisse zum Ziele haben.

Damit gehören sie jedoch nicht mehr wirklich zur Arbeiterklasse. Die Berufsverschwörer treiben sich in den Kneipen und Weinstuben herum. »Das ganze Leben dieser Verschwörer von Profession trägt den ausgeprägtesten Karakter der Bohème.«<sup>58</sup> Sie sind dem Genuss nicht abhold, verbringen einen Gutteil ihrer Zeit genießend.

Der Konspirateur [...] entwickelt sich in dieser ununterbrochenen Kneipenathmosphäre bald zum vollständigen Bambocheur. Der finstere Verschwörer, der in den geheimen Sitzungen eine spartanische Tugendstrenge an den Tag legt, thaut plötzlich auf und verwandelt sich in einen überall bekannten Stammgast, der den Wein und das weibliche Geschlecht sehr wohl zu schätzen weiß.<sup>59</sup>

Dann kommen Marx und Engels auf die historisch-politische Funktion der Berufsverschwörer zu sprechen: »Ihr Geschäft besteht darin, dem revolutionären Entwicklungsprozess vorzugreifen, ihn künstlich in die Krise zu treiben, eine Revolution aus dem Stegreif, ohne die Bedingungen einer Revolution zu machen.«60 Hier unterscheidet sich das debordsche Projekt. Nicht die Verachtung von dialektischer Theorie, welche Marx und Engels den Berufsverschwörern vorwerfen, verhindert die situationistische Revolution, sondern das Zuviel an dialektischer Theorie, das schiere Übermaß an Theorieproduktion, das sich in seinem Eigenrechte selbst genügt und seine Kräfte nicht verausgabt.

Wie die Verschwörer unter Louis Philippe haben auch Debord und seine Brüder ihre Zeit zumeist in Kneipen und Weinstuben hingebracht. Sie teilen mit ihnen auch jenes wesentliche Merkmal des Genießens. Das Genießen ist es, was die Kunst und das Leben zusammenhält, zur Deckung bringt. Im Rapport sur la construction des situations<sup>61</sup> von

1957 schreibt Debord von Techniken, die es ermöglichen, jeden Augenblick des Lebens zu genießen, d.h. so zu konstruieren, dass er aufregend, affektiv geladen und bedeutsam wird. Angesichts des ständigen, unaufhörlichen Verrinnens der Zeit muss man die bewegenden Perioden des Lebens multiplizieren,<sup>62</sup> neue Leidenschaften erfinden<sup>63</sup> und ganz allgemein die Zeiten höchsten, und das heißt für einen Hegel-Jünger wie Debord: bewussten Genießens verlängern, denn alle Lust will ja Ewigkeit. »Le but le plus général doit être d'élargir la part non médiocre de la vie humaine, d'en diminuer, autant qu'il est possible, les moments nuls.«<sup>64</sup>

Der erfüllte Gebrauch der Zeit, der jeden Augenblick artikuliert und das Verfließen rhythmisiert, indem er die Augenblicke unterschiedlich auflädt (wichtig ist die Potenzialdifferenz), orientiert sich jedoch an einem ganz bestimmten Vorbild, nämlich der Art und Weise, wie sich Zeit, ihr Vergehen und ihre Fülle, in Kunstwerken, sei es in der Produktion oder rezeptiv, organisiert und zu spüren gibt. Die Aufhebung der Kunst in den Akten der Revolution wäre dann nichts anderes als ihre Erweiterung, die nach wie vor unter den Prämissen des Kunstsystems steht. Die Souveränität in der Beherrschung und Gliederung der Zeit, die den Strukturen eines Kunstwerks objektiv eingeschrieben ist, an welchen sich die Skansionen und Rhythmen subiektiver Zeiten entzünden, erfährt in Debords Text eine Verschiebung in Richtung auf eine reine, unabhängige, absolute Subjektivität, die dieses Zeit-Gefühl immer und überall aus sich heraus, ganz ohne spezifische dingliche Krücken hervorzubringen vermag. In diesem Zusammenhang spricht er von einem neuen Typus von Menschen, »qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs «65 [Hervorhebung M.K.]. »Viveurs« bezeichnet allerdings nicht nur, das sei hier vermerkt, jene Erlebenden neuen Schlags, sondern im alltäglichen Sprachgebrauch auch die Lebemänner und Taugenichtse in den Weinstuben und Bars, die Verschwörer aus Profession von Marx und Engels. Beide lassen sie Informationen und Affekte im sozialen Raum zirkulieren, welche mit der inneren Ökonomie ihrer eigenen Affekte Wechselwirkungen eingehen nach Maßgabe des Genusses.

Viele situationistische Texte der 1950er Jahre zeichnen sich, wo sie von Verfahren wie dérive, Psychogeographie oder unitärem Urbanismus handeln, durch das unsystematische Hin- und Herlavieren zwischen subjektiven und objektiven Gesichtspunkten, zwischen Raum und Zeit aus. Einerseits plant man räumliche Veränderung der Umgebung, um spannungsgeladene Orte zu erzeugen, andrerseits sind die Orte und Umge-

bungen nichts als Dekor, nur dazu da, um auf das Subjekt zurückzuwirken, seine Genussfähigkeit zu steigern, es zu erschrecken, zu erstaunen, zu entzücken, von Mal zu Mal, um so in einer Alchimie der Zeit den ständigen Abfluss des Vergehens in den ewigen Augenblick des Genießens zu überführen.

Zwischen der Eroberung des Raums und der Eroberung der Zeit, zwischen Psychogeographie als Veränderung des Bewusstseins mittels phantasmatischer Durchquerungen des Stadtraums und dem unitären Urbanismus als direkter baulicher Veränderung desselben besteht ein inhärenter Widerspruch. Dieser Widerspruch ist bereits im Formulaire pour un urbanisme nouveau Ivan Chtcheglovs aus dem Jahr 1953 angelegt.

Die Architektur ist das einfachste Mittel, um Zeit und Raum zu formen, die Realität zu modulieren, uns träumen zu lassen. Es handelt sich dabei nicht nur um plastische Formen und Modulationen als Ausdruck einer flüchtigen Schönheit. Sondern um eine Stimmungs-Modulation, die sich in die ewige Kurve der menschlichen Wünsche und Fortschritte beim Realisieren dieser Wünsche einschreibt. 66

Was durch architektonische Eingriffe erzielt werden soll, ist primär eine Verwandlung und Erneuerung des subjektiven Erlebens. Die Eingriffe sind imaginärer, projektiver Natur, sie sind dazu da, »uns träumen zu lassen«. Wie der Traum die Tagesreste, benötigen Psychogeographie und dérive einen gegebenen Stadtraum in seiner Banalität, Hässlichkeit und Zufälligkeit. Die situationistische Grundtechnik des détournement geht nicht von einer Neuschöpfung der Wirklichkeit aus, vielmehr besteht sie im Zerbrechen und Rearrangieren vorgefundener Wirklichkeiten, die notwendigerweise Erscheinungsformen des Spektakels sind. Diese stellen einen unabdingbaren Bestandteil der situationistischen Dialektik dar. Ein verwirklichter, gebauter situationistischer Raum könnte immer nur ein weiterer Spektakel-Raum sein. Er brächte die Dialektik zum Stillstand, indem er das Unvorhersehbare planbar, den Genuss berechenbar machte, zu einer bloßen Funktion des architektonischen Entwurfs. Der eigentliche Ort der situationistischen Architektur ist das Imaginäre, das Modell, der nie zu realisierende Entwurf. Bezeichnenderweise steigern sich diese Voraussetzungen allzu oft zu Phantasien von totaler Lenkung der Affekte und Reaktionen des Subjekts durch den sie umgebenden Raum. Die freie Phantasie- und Assoziationstätigkeit angesichts einer konkreten Architekturerfahrung verwandelt sich in eine notwendige physiologische Reaktion auf die Architektur. In Constants New Babylon sind alle kreatürlichen Aspekte des Menschen zugunsten einer neuen, totalen, von

der Architektur hervorgerufenen Kreativität ausgeblendet. Landschaft hat außerhalb der Architektur aufgehört zu existieren.

Die klimatischen Verhältnisse spielen keine Rolle mehr. Und in den riesigen Sektoren von New Babylon habe ich auch das Tageslicht vollkommen ausgeblendet. Weil die Menschen sich im Laufe der Zeit ohnehin befreien, auch gerade vom Rhythmus der Natur. Der Mensch will seinem eigenen Rhythmus folgen. Und da das Leben weniger vom Nutzen bestimmt wird, verschwindet auch der ganze Tag- und Nachtrhythmus.<sup>67</sup>

Constant preist New Babylon als eine Welt der Nomaden. Der Babylonier bleibe nicht an einem Ort. 68 In einer Architektur, die mit dem Erleben des Einzelnen absolut gleichgeschaltet ist, wo erstere immer nur Ausdruck des letzteren ist, wird das Reisen jedoch obsolet. Die Architektur erzeugt jeden beliebigen Affekt, und die Affekte malen sich in den Aggregatzuständen der Architektur. Architektur tritt hier als materialisierte, totalitäre Verdoppelung der Wunschökonomie des Subjekts auf, die vor allem eines ermöglicht: diese beherrschbar zu machen.

Man könnte glauben, dass sich der lettristische Debord vor allem mit dem Raum beschäftigt, während der situationistische bzw. nachsituationistische Debord seine Leidenschaft für die Zeit entdeckt. Tatsächlich weist Debords theoretisches Hauptwerk La Société du Spectacle von 1967 ein vielfaches Übergewicht der zeitlichen über die räumlichen Problemstellungen auf. Und zweifelsohne steigert sich dieses Interesse bis In girum und darüber hinaus. Der eigentliche Ort nicht-spektakulärer Imagination und nicht-spektakulären Genießens war für Debord jedoch immer schon die Zeit. Dies zeigt sich besonders deutlich an einem Projekt von 1953 mit dem Titel Histoire des gestes. 69 Es handelt sich um einen dreidimensionalen Roman in Form von leeren, mit Cut-Ups beklebten Rumflaschen, manche von ihnen mit Steuerrädern versehen. Das Auge des Betrachters kann auf der Oberfläche dieser Flaschen beliebig umherwandern, als befände es sich auf einer dérive. Es kann sich seine eigene Geschichte zurechtlegen, wie die auf der dérive Befindlichen ihre eigene Lektüre des Stadtraums vornehmen. Doch hier wie dort bleibt dieses Treiben zweidimensional. Wie jedes Treiben ist es ein Treiben an der Oberfläche. Die dritte Dimension des dreidimensionalen Romans bildet erst der Inhalt der Flasche: der Rum, der Geist. Er versetzt die Lektüre in die Tiefe der Zeit. Der Geist, der Alkohol erweist sich als der Treibstoff der debordschen Imagination. Er verhindert, dass die dérive sich im Räumlichen festfährt und erweitert die Bewegung im Raum zu einer Bewegung des Gedächtnisses, zu einer Bewegung der

Selbstbegründung des Subjekts im ewigen Augenblick des erinnernden (Selbst-)Genusses.

Dieser Genuss verfährt, wie wir gesehen haben, nach dem Muster des Genießens der Kunst. Somit geht es nicht um die Befreiung eines Kollektivs, etwa der Arbeiterklasse, ondern um die Totalisierung und Immunisierung der jeweiligen individuellen Subjektivität, in unserem Falle derjenigen Debords, angesichts einer Gesellschaft, die sich (nach Niklas Luhmann) in voneinander unabhängige Funktionssysteme ausdifferenziert hat, wo Leistungen der Individuation immer weniger durch Herkommen, Stand und Tradition gleichsam automatisch garantiert sind, sondern in hohem Maße der individuellen Verantwortung einer Sorge um sich anheim fallen. Als spielerisches Modell der Beherrschung von Kontingenzen, der Verwandlung von Formen des Zufalls in Formen der Notwendigkeit, gibt die Kunst ein hervorragendes Beispiel ab zur Stabilisierung von Subjektivität unter erschwerten Bedingungen.

Was aber wäre die Rolle des avantgardistischen Korps? Man sollte es in wörtlicher Bedeutung als Heereskörper verstehen. Als Heereskörper hätte es den Zweck, den Körper des einzelnen Avantgardisten imaginär zu vervielfältigen und zu vergrößern, ihn zu schützen, zu tarnen und zu stärken. Zweitens würde es stellvertretend für das Ganze der Gesellschaft stehen, welches mit zunehmender Ausdifferenzierung der Funktionssysteme immer weniger als Einheit genommen werden kann (schon gar nicht von einer Gruppe, die ihr Heil in der Abgeschiedenheit sucht). Durch Allegorisierung wird es möglich, die Selbsteinwirkungen der Avantgarde als Einwirkungen auf das Ganze der Gesellschaft zu deuten oder zumindest als Vorbereitungen für solche. Wie für das Kunstwerk ist aber auch hier die Begrenzung, der Rahmen von großer Wichtigkeit. Es dürfen nur wenige an der Zahl sein. Ihre Spiele sind exklusiver Natur: Sie schreiben die Immanenz der Spielenden fort. Die ganze Kraft der Revolution liegt in diesem Einschluss der revolutionären Energien in eine kleine Einheit, die selbst vielleicht nichts anderes ist als ein Moment in der dialektischen Bewegung eines Denkens, welches die Befreiung aller und iedes einzelnen immer aufs Neue aufschiebt und ins Werk setzt.

In der Zeit nach der Auflösung der Situationistischen Internationale im Jahre 1972 muss der Verlust des Erweiterungsrelais >Situationistische Internationale für das Subjekt Debord kompensiert werden. Was zuvor als Außenerweiterung und Vervielfältigung gute Dienste leistete, wird jetzt durch eine imaginäre Erweiterung im Inneren ersetzt. Debord beginnt, sich als Überlebender einer großen Katastrophe, nämlich der des Untergangs der Avantgarde, zu stilisieren. Das Weiterleben der ent-

schwundenen Vergangenheit und der verlorenen Weggefährten kann allein in Person und Körper des Überlebenden Debord gesichert werden. Er wird sie in sich aufgenommen haben.

Diesen Prozess der Inkorporation beschreibt Elias Canetti im letzten Kapitel von Masse und Macht, wo er als Parallel- und Konkurrenzunternehmung zu Freuds Überlegungen den Fall des Senatspräsidenten Schreber als Matrix für paranoide Formen von Herrschaft nutzbar zu machen sucht. Seine Analysen lassen sich in hohem Maße auf den Fall Debords übertragen, wie auch diejenigen Freuds, von denen noch zu sprechen sein wird. Schrebers Paranoia erbaut sich über dem »Gefühl des Katastrophalen «<sup>72</sup>. »Die ganze Menschheit war untergegangen. Sich selbst hielt Schreber für den einzigen übrig gebliebenen, wirklichen Menschen. [...] Die wirklichen Menschen waren alle untergegangen. Der einzige, der lebte, war er. «<sup>73</sup> Auch Schreber wirkt als Magnet und Speicher einer bedrohten Kollektivität. Es handelt sich um die Gesamtheit aller verstorbenen Seelen.

Der große Mann schluckt sie. Sie gehen buchstäblich in ihn ein, um dann völlig zu verschwinden. Seine Wirkung auf sie ist vernichtend. Er zieht sie an und sammelt sie, er verkleinert sie und zehrt sie auf. Alles, was sie waren, kommt nun seinem eigenen Körper zugute.<sup>74</sup>

Jeder Paranoiker ist immer auch Beherrscher eines Volkes – eines Volkes allerdings, das fehlt. Er selbst ist die Einheit der Mannifaltigkeit dieses Volkes, in das er sich, je nach Bedarf, auslagert und das er in sich sammelt. Das phantasmatische Volk dient als Spielmaterial seiner totalisierenden Kräfte, es bereitet auch keine Probleme wie ein echtes Volk, es ist, im Gegenteil, äußerst nützlich.<sup>75</sup>

Für Debord wird dieses Volk in der Zeit vor der realen Möglichkeit seiner Verwirklichung im Mai 1968 von der verschworenen Gemeinschaft der Avantgardisten verkörpert, welche ihrerseits den Prototyp bildete für eine kommende, allumfassende Gemeinschaft. Die Genussmöglichkeiten des Subjekts multiplizierten sich innerhalb der Verschwörergruppe und der Bereich seiner Affektzirkulation erweiterte sich, während das Subjekt phantasmatisch immer schon mit dem Ganzen der Gesellschaft in Verbindung stand, denn die Avantgarde ist nichts als ein Beispiel des Ganzen.

Dann zwingen die Ereignisse Debord, Farbe zu bekennen, und es wird klar, dass die subjektstärkenden Wirkungen der Revolution gerade in ihrer Phantasmatik, in ihrer Zurückhaltung und Suspension liegen. Das ist der Wendepunkt, an dem sich die Paranoia aus der Verschwörung herausschält. Parallel zum Niedergang der 68er-Bewegung stößt Debord die Situationistische Internationale ab, verwirft sie, um ihr in seinem Gedächtnis ein melancholisches Grabmal zu bereiten, um dieses Grabmal zu werden.

Allerdings ist selbst Debord, herausgesprengt aus dem schützenden Heereskörper, den er jetzt in sich trägt, zu schwach, um im Angesicht des übermächtigen Gegners, nämlich der Spektakel-Gesellschaft, so wie er ist, zu bestehen. Deshalb kommt es zu einer eigentümlichen Rückwendung. Das Subjekt mit all seinen Erinnerungen, seiner Immanenz, seiner Souveränität und dem ungebrochenen Willen, grenzenlos zu genießen, muss abgehärtet und gestärkt werden.

Diese Zurüstung vollzieht sich so, wie es sein muss, in doppelter Bewegung: Einerseits vermittels einer totalitären Theorie hegelianischen Zuschnitts, wie Debord sie im Übergang von La société du spectacle zu den späteren Commentaires sur la société du spectacle von 1988 ins Werk setzt, andrerseits in einer direkten Rückwendung zur Kunst, zur Schriftstellerei – man denke etwa an Panégyrique – und vor allem zum Kino, wo Debords letzte kinematografische Arbeit In girum imus nocte et consumimur igni besonders hervorsticht. In jenen Werken wird der weiche sterbliche Körper des Menschen Debord durch etwas ersetzt, was man als Debord unter Anführungszeichen benennen könnte. Es geht unter anderem um die Radikalisierung der alten Form der Autobiografie, indem die Werke nicht nur von Debord handeln, sondern gewissermaßen auch Debord sind. Das Subjekt Debord nimmt den Körper des Werkes an, es wird zum Werk, um dem Spektakel zu widerstehen und die Zeiten zu überdauern.

Der debordsche Selbstentwurf, welcher sich in *In girum* manifestiert, ist paranoid gleich in mehrfacher Hinsicht: Er entwickelt das Szenario einer allumfassenden Bedrohung für jegliche Gemeinschaft gleichermaßen wie für das Bei-Sich-Sein des Individuums. Er siedelt diese Bedrohung ebenso im Allergrößten wie im Allerkleinsten an. Indem das Spektakel als Prozess von welthistorischen Dimensionen abrollt, beherrscht es noch das kleinste Begehren, jeden unscheinbaren Genuss, jede unschädliche Versagung, gerade darin gründet seine Totalität. Schließlich: Die totale Bedrohung wird mit ebenso totalen Gegenmaßnahmen gekontert.

An einer aufschlussreichen Stelle seines Schreber-Textes schreibt Freud über den Zusammenhang von paranoider Liebesökonomie und Größenwahn: »Ich liebe überhaupt nicht und niemand« – und dieser Satz scheint psychologisch äquivalent, da man doch mit seiner Libido irgendwohin muss, mit dem Satze: »Ich liebe nur mich. « Diese Art des Widerspruches ergäbe uns also den Größenwahn [...]. [...] Es wird nicht ohne Bedeutung für andere Stücke der Paranoialehre bleiben, dass ein Zusatz von Größenwahn bei den meisten anderen Formen paranoischer Erkrankungen zu konstatieren ist. 76

In der Folge erläutert Freud die häufig anzutreffende Verknüpfung der Paranoia mit Weltuntergangsphantasien (oft verbunden mit der Idee, Gott selbst zum Gegner zu haben) als die Projektion des paranoiden Abzugs der Libidobesetzungen von der Außenwelt, der vollständigen »Ablösung der Libido von vorher geliebten Personen – und Dingen«77. Das Wahnsystem arbeitet diesem Verlust der Außenwelt entgegen, indem es ein äquivalentes (und doch ganz anderes) Außen als Funktion der Innerlichkeit oder Immanenz des paranoiden Subjektes etabliert. »Was wir für die Krankheitsproduktion halten, ist in Wirklichkeit der Heilungsversuch, die *Rekonstruktion*.«78 [Hervorhebung M.K.] Entlang der Demarkationslinie des absoluten Selbst und des absolut Anderen verteilen sich die Affektströme neu, und zwar so, dass sie sich polarisieren. »Daraus wollen wir schließen, dass die frei gewordene Libido bei der Paranoia zum Ich geschlagen, zur Ichvergrößerung verwendet wird.«79

Der paranoide Mechanismus hat eine radikale Freund-Feind-Polarisierung zur Folge, indem sich die genetisch-rassistische Unterscheidungsregel, die jeder Freundschaft oder Gemeinschaft von Freunden innewohnt, verabsolutiert. Nach Derrida kann Freundschaft in dieser Tradition (es ist die abendländische platonisch-aristotelische) nur bestehen zwischen Gleichen, als solche sind diese Gleichen Brüder, der Freund ist immer auch ein Bruder, ein anderes Ich, mein Spiegel, meine Seele in einem anderen Körper. Die Feinde sind das andere, die Nicht-Brüder, Nicht-Verwandten. 80 Doch sind dies, wie Derrida gezeigt hat, Feinde nur im schwachen Sinne, der schlimmste Feind ist zugleich der innigste Freund, mein Bruder, der mich als anderes, doppeltes Selbst mir selbst enteignet.81 Ein solcher Freund war für Debord Ivan Chtcheglov, 82 dem eine Episode von In girum gewidmet ist.83 Von Juni 1953 bis Juni 1954 unternehmen die beiden die ersten dérives, betreiben psychogeografische Forschungen. Dann bricht Chtcheglov mit Debord, der diesen seinerseits aus der Lettristischen Internationale ausstößt. Chtcheglov erholt sich nie mehr von dem wechselseitigen Bann. Die nächsten Jahrzehnte bis zu seinem Tod 1998 bringt er in psychiatrischen Kliniken zu. Währenddessen stilisiert ihn Debord zum Prototypen des Situationisten. 1958 erscheint Chtcheglovs Formulaire pour un urbanisme nouveau in der

ersten Nummer der Internationale situationniste als eine Art Gründungsdokument einer Bewegung, der er selbst nie angehörte. Nach einer kurzen Wiederanknüpfung der Beziehungen 1963/64 kommt es erneut und endgültig zum Bruch. In girum wird das letzte, totale Monument für Chtcheglov gewesen sein. Der abwesende Mensch Chtcheglov ist Material geworden für die Konstruktionen ›Debords‹, der ihn introjiziert, in sich eingefaltet hat. Die Selbstentfremdung des eigenen Selbst ist in der Wiederaneignung des fremden Selbst aufgehoben. Apostolidès und Donné schreiben: »Debord hätte sagen können: Chtcheglov ist der Situationist in mir. «84 Er hätte aber auch sagen können: »Ich bin der Situationist in Chtcheglov.«

Nur zwischen Brüdern besteht lebenslänglicher, abgrundtiefer Hass. In girum lässt diesen Hass als Gegensatz zwischen Gott und Teufel kristallisieren. Es sind die Situationisten, welche die Partei des Teufels als Meister der Zwietracht und Schutzgottheit der Dialektiker gewählt haben. Dialektiker gewählt haben. Dialektiker gewählt haben. Dialektiker gewählt haben. Solia-bolos bedeutet im Altgriechischen Entzweier Unverhohlen porträtiert Debord sich selbst im schachspielenden, feuerverliebten Teufel aus den Visiteurs du Soir von Marcel Carné. Dem gegenüber ist Gott als allmächtiger Beherrscher des Spektakels positioniert. Im Kino-Trailer zu In girum bringt dieser nicht ohne Humor seine Abscheu vor dem debordschen Machwerk zum Ausdruck, der in einem Widerruf des Schöpfungsaktes gipfelt. Es schreiben sich da die folgenden Worte:

Au moment de créer le monde, j'ai su que l'on y ferait un jour quelque chose d'aussi révoltant que le film de Guy Debord intitulé IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI; de sorte que j'ai préféré ne pas créer le monde. DIEU

Immer wieder tauchen im Film selbst Kamerafahrten über ein von Einkerbungen rechtwinkelig gerastertes und mit Spielsteinen verschiedener Form versehenes Feld auf. Es handelt sich um das so genannte Kriegsspiel oder Jeu de la Guerre, das Debord seit Mitte der 1950er Jahre entwickelt hatte und zu dem 1965 eine kurze Anleitung erschienen war. Bas Spiel basiert auf den strategischen Überlegungen von Clausewitz und bildet somit das Kriegsparadigma des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nach. Twei gleich starke Armeen stehen einander mit gleicher Bewaffnung auf übersichtlichem Terrain gegenüber, die Schlacht entwickelt sich analog zu einem Duell, gespielt wird Zug um Zug. Debord und seine Frau Alice Becker-Ho sollen verrückt nach diesem Spiel gewesen sein und es gleichermaßen fanatisch mit- und gegeneinander gespielt haben.

Die veraltete, vormoderne Art der Kriegsführung des Jeu de la Guerre spiegelt den paranoiden Antagonismus zwischen zwei absolut verfeindeten, absolut gleichwertigen, absolut sichtbaren Gegnern wider. Dieser Antagonismus stellt, um mit Freud zu sprechen, einen »Heilungsversuch« der aktuellen Kampfbedingungen im Zeitalter des spéctaculaire integré dar, welches nichts anderes ist als eine gigantische dialektische Maschine, die alles Eigene in einer bildlich<sup>88</sup>, man könnte auch sagen: massen-medial, konsumierbaren Form verdoppelt, so dass es die durch Kapitalisierung und Arbeitsteilung bedingte gesellschaftliche Entfremdung vollendet. »In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen«89, kann alles immer auch sein Gegenteil bedeuten. »Das Spektakel, das die Verwischung der Grenzen von Ich und Welt durch die Erdrückung des Ichs ist, das von der gleichzeitigen An- und Abwesenheit der Welt belagert wird«90, verwischt die Grenzen zwischen Freund und Feind. Die Gesellschaft liegt in einem ständigen Guerillakampf aller gegen alle. Die einzige Möglichkeit zu siegen, besteht in radikaler Abschottung, im Minoritär-Werden, sei es als einzelner, sei es als Gruppe, Diese Taktik hatten die Situationisten gewählt. Nach ihrem Scheitern bleibt als Rückzugs- und Destruktionsort nur noch der eigene Körper bzw. der Körper des Filmes oder des Kriegsspiels. Am diagrammatischen Körper des Kriegsspiels klären sich auf heilsame Weise die Fronten, und es wird möglich, die dialektischen Selbstzerfleischungen des Spektakels in die Situation eines apokalyptischen Endkampfes zwischen Gott und dem Teufel einzuschreiben. 91

Debord benutzt das Kriegsspiel als beständig wiederkehrende Signatur einer niemals zu stillenden, die Identität der Feinde allererst stiftenden Feindschaft. Doch es ist auch, nach den Regeln des Palindroms, eine Signatur der Liebe, im Rücken der kämpfenden Götter immer auch den partnerschaftlichen Wettstreit von Guy Debord und Alice Becker-Hobezeichnend, wie sie sich in den Pazifismus des Spiels teilen und die Welt zu eigen machen. Aber ist Alice Becker-Hojemand anderes als Debord?<sup>92</sup>

5.

Wie die bisherigen Untersuchungen gezeigt haben, ist es unmöglich, die totalisierenden, paranoiden Aspekte des Palindroms von seinen soterischen, bergenden zu unterscheiden, gerade ihre Indifferenz macht die Qualität des Filmes *In girum* aus. Als Interpret ist man gezwungen, sich jeweils auf die eine oder die andere Seite zu schlagen, die Bewegung der

Dialektik an einem beliebigen Punkt zu arretieren, den eigenen Vorlieben und Abneigungen folgend, um eine Aussage zu treffen. Diese Ambivalenz verkompliziert sich, wenn man das Problem der Zeit hinzunimmt.

Ich werde zunächst versuchen, Debords Theorie der Zeit, wie sie in La société du spectacle enthalten ist, zu rekonstruieren, um dann auf In girum zurückzukommen. 93 Zeit meint für Debord immer sowohl ein politisch-soziales als auch ein psychologisches Phänomen. Er unterscheidet zwei grundlegende Typen von Zeit: die zyklische und die irreversible Zeit. Diese Zeittypen sind charakteristisch für bestimmte Gesellschaftsformen und hängen eng mit der Organisation gesellschaftlicher Arbeit zusammen. Bis ins Mittelalter gibt es eine Trennung der Zeittypen innerhalb der abendländischen Gesellschaften: Die Zeit der breiten Masse der Menschen ist zyklisch, sie sind in ihren meist agrarischen Tätigkeiten an den Kreislauf der Natur und der Jahreszeiten gebunden, von Generation zu Generation gibt es kaum Veränderungen im Ablauf des Alltags, unter der Obhut der Religion werden »weder Tod noch Zeugung [...] als ein Gesetz der Zeit begriffen«94, sondern als unveränderliche Ratschlüsse des Himmels, »Die Zeit steht still wie ein geschlossener Raum.«95 Diese Zeit ist radikal ungeschichtlich, die Menschen kennen kein Gefühl für ihr Vergehen, sie haben kein Zeit-Gefühl. Die irreversible Zeit hingegen ist die Zeit der Herrschenden, das Maß ihrer Taten, Kriege, Dynastien, Eroberungen und Chroniken. Die Besitzer der Geschichte besitzen auch den Sinn für den unerbittlichen Ablauf der Zeit, für das Neue, Abenteuerliche, das sie heranträgt, aber auch für den Schrecken des unwiederbringlich Vergangenen: »Diejenigen, für die die irreversible Zeit existiert hat, entdecken in ihr zugleich die Denkwürdigkeit und das Drohen der Vergessenheit.«96 Dieselbe Zeit-Teilung sieht Debord dann auch, unter anderen Voraussetzungen, in den modernen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaften am Werk, bis hin zu ihrer Perfektionierung in der Gesellschaft des Spektakels seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Zeit der arbeitenden Bevölkerung nennt er »pseudo-zyklisch«, indem sie vom immer gleichen, unaufhörlichen Rhythmus einer pseudonatürlichen industriellen und medialen Produktion bzw. Konsumtion beherrscht wird, innerhalb welcher die Freizeit nur ein weiteres Moment der reproduktiven Selbstverzehrungsmaschinerie des Spektakels bildet. Die pseudo-zyklische Zeit ist die globalisierte Eigenzeit des Spektakels, welche sämtliche Bereiche des Lebens durchherrscht. Es fehlt der essentielle Sinn für das Verfließen der Zeit. Er verschwindet jedoch nicht ganz, er wechselt lediglich seinen Ort, von der Spitze der Gesellschaft wandert er in den Untergrund zu den Situationisten, den unrechtmäßigen Erben

der Herrscher, Entdecker und Helden der Vergangenheit. Die Wiederherstellung des richtigen Zeit-Gefühls bildet den Kernbereich ihrer psychogeografischen Forschungen und Experimente.

In girum ist gleichermaßen besessen vom melancholischen Bewusstsein des unaufhörlichen Abflusses der Zeit, der Unwiederholbarkeit ihrer Kulminationspunkte wie von dem Begehren, alles festzuhalten, was war, und die Zeit nicht vergehen zu lassen, die irreversible Zeit in alle Ewigkeit wiederholbar zu machen.

Wie beschrieben, bietet das filmische Dispositiv die Möglichkeit, in gewissem Sinne über die Irreversibilität der Zeit zu verfügen, und in der Tat macht das Ende von In girum: »A reprendre depuis le début«, das sich auf den eigenen Anfang zurückbiegt, von dieser Möglichkeit Gebrauch in einer Mimesis an die zyklische Zeit. Der Paranoia des Film-Subjekts In girum/Debord« korrespondiert die zyklische Geschlossenheit der Filmzeit. Wie weit die temporale Gleichsetzung zwischen Debord und seinem Film reicht, lässt sich ermessen, wenn man in Betracht zieht, dass es seine eigene Stimme ist, die diesen Film von der ersten bis zur letzten Sekunde ausfüllt. Film-Zeit und Zeit des Sprechens werden ein und dieselbe, indem der Film der kühlen, monotonen, gleichgültig dahingleitenden Stimme Debords einen glänzenden, glatten und sichtbaren Körper verleiht.

Im September 1998 diskutiert Martine Barraqué, die Cutterin des vorangegangenen Filmes La société du spectacle mit Christophe Bourseiller über dessen Tonspur, auch hier ein Voice-Over-Kommentar Debords. Bourseiller vermerkt dazu:

Le commentaire de Guy Debord a été enregistré chez lui, dans des conditions non professionnelles. Martine Barraqué s'emploie à nettoyer la bande, à couper les nombreux halètements, sifflements et bruits divers qui ponctuent le phrasé d'un buveur que les excès ont déjà fatigué.<sup>97</sup>

Fünf Jahre später hat sich Debords Gesundheitszustand weiter verschlimmert, Gicht plagt ihn, er geht am Stock. Doch auch die Stimme von In girum lässt kein Geräusch davon hörbar werden. Diese Stimme kann mit Michel Chion als »akusmatisch« bezeichnet werden. Se ist eine Stimme, die keiner im Filmbild erscheinenden Instanz zugeordnet werden kann, eine frei schwebende Stimme, die sich immer schon von ihrem Sprecher entkoppelt hat, eine Stimme ohne Körper. Die Reinigung und Befreiung der Stimme von allen kreatürlichen Geräuschen (Räuspern, Keuchen, Zischeln, Rasseln) verleiht ihr einen transzendentalen Status, sie spricht gleichsam aus der Ewigkeit, aus einem Raum ohne

Alter und Zeit. Diese Stimme ist ohne Instrument. Kein sterblicher Körper bringt sie hervor, keine Einsprengsel und Nebengeräusche personalisieren sie. Es ist die gleichgültige Stimme des Filmes selbst. In einer Notiz Pour l'ingénieur du son schreibt Debord:

Il faut égaliser partout à la même hauteur les phrases du commentaire; et autant que possible faire de même à l'intérieur de chacune des phrases. On ne recherche aucun effet oratoire en élevant la voix sur certains mots. Il s'agit d'obtenir un discours monotone et froid, un peu lointain (tout en restant évidemment audible).<sup>99</sup>

Je gebrechlicher der Körper, desto vollkommener gestaltet sich seine Selbst-Repräsentation im Film, als Film, der jedoch zugleich heimgesucht wird von der Melancholie des Alterns und der Faszination des Hingehens der Zeit. »La sensation de l'écoulement du temps a toujours été pour moi très vive, et i'ai été attiré par elle, comme d'autres sont attirés par le vide ou par l'eau.«100 Von hier aus, von der Gleichsetzung des Vergehens der Zeit mit dem Verrinnen von Wasser, lässt In girum eine elementare Allegorie des Filmischen erkennen. Sie ist komponiert aus Wasser und Feuer. Während das konstante, verzehrende Feuer des Projektionsstrahls den Gipfelpunkt der Zeit markiert, gibt die Passage des Filmstreifens in der Nacht des Kinosaals den kontinuierlichen Fluss der Bilder, das Ablaufen der Zeit zu sehen. »In girum imus nocte et consumimur igni.« Wer hier spricht, wären die Filmbilder selbst, ephemere, mechanisierte Motten, die sich Nacht für Nacht auf ihre kreisförmige Bahn durch das Feuer begeben. Venedig, das in langen, schwerelos gleitenden Kamerafahrten durch die Lagune einen unveränderlichen Hintergrund für die détournements von In girum abgibt,101 wäre das Filmsujet schlechthin. In den Kanälen der Stadt, die einst Flüsse waren, staut sich die Zeit. Diese tote, aufgestaute Zeit ist ein Speicher der unwandelbaren Vergangenheit. Als solcher bietet sie ein Reservoir für alle künftigen Wiederholungen dessen, was war.

Der Orphée Cocteaus, von dem einige kurze Stücke in In girum zu sehen sind, setzt die eigentümliche Möglichkeit des filmischen Dispositivs, die Zeit rückwärts ablaufen zu lassen, dazu ein, den Dichter Orpheus aus der Unterwelt zu befreien. Indem die Szenen seiner Hadesfahrt vom Anfang des Filmes in umgekehrter Laufrichtung vorgeführt werden, sehen wir Orpheus an die Oberwelt zurückkehren, gerettet durch eine andere Kraft als die der helikonischen Musen. 102 Auch Debord versucht, jene andere Kraft in den Dienst zu nehmen, das Palindrom deutet die Möglichkeit der Umkehrung des Zeitpfeils durch die

zweite Leserichtung an. Die verborgene Botschaft wäre: Die Zeit vergeht, alles stirbt (von vorne gelesen), aber auch der Tod ist nur ein Moment des Lebens (von hinten gelesen) - zumindest, was den Film betrifft. Es wäre dann darum zu tun, das Gedächtnis einer verlorenen Epoche, wie sie sich in der Existenz eines Überlebenden fortsetzt, in den Körper eines Filmes einzuschreiben, der seinerseits zum Überlebenden wird. In La société du spectacle schreibt Debord vom »Leben als Genuss des Vergehens von Zeit«103. Wenn es den sterblichen Menschen nicht vergönnt ist, diesen eigentümlichen Genuss dauerhaft zu genießen, so kann der Film diese Aufgabe übernehmen und den Genuss des Vergehens als zyklischen Selbstgenuss in sich aufnehmen. Unter den Bedingungen eines Lebens, das nicht mehr an Gott glaubt, vollzieht sich sein Weiterleben im Film, der so nicht nur Rüstung, sondern auch Auferstehungsleib des Subjektes wird. Eben darauf bezieht sich eine erstaunliche Stelle aus In girum, wo Debord eine Passage aus dem Buch Kohelet liest, die die Hinfälligkeit des Menschen mit der zyklischen Verfasstheit der Natur als göttlicher Schöpfung vergleicht:

Une génération passe, et un autre lui succède, mais la terre demeure toujours. Le soleil se lève et se couche, et il retourne d'où il était parti... Tous les fleuves entrent dans la mer, et la mer n'en regorge point. Les fleuves retournent au même lieu d'où ils étaient partis, pour couler encore... [...] Qu'est-il nécessaire à un homme de rechercher ce qu'est au-dessus de lui, lui qui ignore ce qui lui est avantageux en sa vie pendant les jours qu'il est étranger sur la terre, et durant le temps qui passe comme l'ombre? 104

Der Film übernimmt die alte Aufgabe der Natur, die Hinfälligkeit des Menschen zu kompensieren. Er kompensiert sie und er kopiert sie, faltet sie in sich ein. Das unsterbliche Film-Subjekt *In girum/Debord* kündet auch von der Vergänglichkeit seines schattenhaften Doubles, des Menschen aus Fleisch und Blut. So im Gespräch von Glaukos und Sarpedon aus dem 12. Gesang der Ilias<sup>105</sup> oder, allegorisiert, in den immer wiederkehrenden Aufnahmen von Kriegsschiffen, mühevoll navigierend, umgeben von Pulverdampf, sinkend. Am meisten aber in jenem letzten Selbstporträt Rembrandts, gezeigt für einen kurzen Augenblick gegen Ende des Filmes aus großer Nähe, mit seiner verheerten und unruhig schimmernden, schorfigen Oberfläche, von Rissen durchzogen, welche die Ebenmäßigkeit der glatten, gleitenden Oberfläche der Stimme aufsprengt und auf immer, d.h. wieder und wieder, einen Blick ermöglicht auf den zerstörten Körper Debords im Alter von 47 Jahren.

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> Guy Debord: Commentaires sur la société du spectacle. Paris 1992, S. 13f.
- <sup>2</sup> Libero Andreotti: »Stadtluft macht frei«. In: Situationistische Internationale 1957-1972. Museumskat. Wien: MUMOK Wien 1998, S. 11. Angeblich hat Sidonius den betreffenden Spruch einem Schwarm Motten in den Mund gelegt, die eine Kerzenflamme umrunden. Eine Übersetzung, die diesem Umstand Rechnung trägt, müsste demnach lauten: »Wir schwirren nächtens im Kreis und werden vom Feuer verzehrt«. Trotzdem sei die wörtliche Übersetzung des »imus« beibehalten.
- <sup>3</sup> An einer Stelle von »In girum« überbringt ein verstörter Wanderer aus dem Prinz Eisenherz Comic die Botschaft: »Rome est tombée«. Guy Debord: Oevres cinématographiques complètes. Paris 1978, S. 247. Der palindromatischen Logik des Filmes gemäß, auf die wir gleich zu sprechen kommen, sind mit »Rome« sowohl der Inbegriff der Spektakel-Gesellschaft als auch deren erbitterte Gegner gemeint: Debord und die Situationisten.
- <sup>4</sup> Giorgio Agamben: Wiederholung und Stillstellung. In: documentadocuments 2 (1996) S. 75.
- <sup>5</sup> Guy Debord: Liste des citations ou détournements dans le texte du film ln girum.... In: Guy Debord: In girum imus nocte et consumimur igni. Paris 1999, S. 77.
- 6 Ebd.
- <sup>7</sup> Debord: Oevres cinématographiques (Anm. 3) S. 238.
- 8 Ebd., S. 276.
- 9 »C'était le labyrinthe le mieux fait pour retenir les voyageurs.« Debord: Oevres cinématographiques (Anm. 3) S. 231.
- 10 Ebd.
- 11 Martin Heidegger: Was heißt Denken? Tübingen 1984, S. 40-47.
- 12 Debord: Oevres cinématographiques (Anm. 3) S. 208.
- <sup>13</sup> Guy Debord: Note sur l'emploi des films volés. In: Debord: In girum (Anm. 5) S. 66.
- <sup>14</sup> Es handelt sich um den Western »They Died with Their Boots On« (1941) von Raoul Walsh mit Errol Flynn in der Titelrolle.
- <sup>15</sup> Guy Debord und Gil J. Wolman: Mode d'emploi du détournement. In: Debord: In girum (Anm. 5) S. 83.
- 16 Guy Debord: Le marquis de Sade a des yeux de fille. Paris 2004, S. 146.
- 17 Debord: Oevres cinématographiques (Anm. 3) S. 224f.
- <sup>18</sup> Emmanuel Burdeau: Légendes pur G.D. Servitude et libération des images. In: Cahiers du Cinéma 605 (Oktober 2005) S. 90.
- <sup>19</sup> Vgl. auf narrativer Ebene beispielsweise die Endsequenzen von Stanley Kubricks »2001. A Space Odyssey« (1968), in denen die schrittweise Vergreisung des Protagonisten im Durchgang durch den Nullpunkt des Todes in der Geburt eines wahrhaft kosmischen Embryos gipfelt.
- <sup>20</sup> Auch Filme können alterslos und in diesem Sinne auf immer jung sein. So merkt Burdeau zu Debords Filmen an, sie seien »redevenus indatables«. Vgl. Burdeau: Légendes (Anm. 18) S. 90. Zu diesem Eindruck trägt, nicht zuletzt bei »In girum« und der nach seinem Tod ausgestrahlten quasi-testamentarischen Fernsehdokumenta-

tion »Guy Debord. Son art et son temps« (1995), das konsequente Schwarz-Weiß aller detournierten Film- und Fernseh-Fragmente bei.

- <sup>21</sup> Vgl. dagegen Topologie als Analysis Situs: Analytik des Raumes, nicht der Zeit. Mengenlehre. Algebraische Strukturen der Nähe und Ferne.
- <sup>22</sup> Es versteht sich von selbst, dass nicht alle Filme dieses Versprechen auch einlösen. Man könnte sich ganz allgemein fragen, wie das Soterische mit dem Topologischen zusammenhängt, ob eine derartige Koinzidenz ein Zufall oder strukturell begründet ist. Für letztere Interpretation spricht, dass Transzendenz in Gesellschaften, die eigentlich nicht mehr an religiöse Transzendenz glauben, bevorzugt als Selbst-Verschlingung der Subjektivität bzw. als ›Negativ bestimmter historisch-gesellschaftlicher Formationen bestimmt wird. So bei Hegel und Schelling Anfang des 19. bzw. bei Niklas Luhmann im späten 20. Jahrhundert.
- <sup>23</sup> Roland Barthes: Die helle Kammer. Frankfurt am Main 1989, S. 130.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 124.
- 25 Ebd., S. 100.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd., S. 95.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 105.
- <sup>29</sup> Debord: Oevres cinématographiques (Anm. 3) S. 263.
- 30 Fbd., S. 262.
- <sup>31</sup> Georges Bataille: Die Souveräntität. In: Georges Bataille: Die psychologische Struktur des Faschismus. München 1997, S. 45-86.
- 32 Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 49.
- 33 In seinen Anmerkungen zu »In girum« schlägt Debord noch zwei weitere Interpretationen vor. Die Bedeutungen von »A reprendre depuis le début«, wie sie bereits eingangs zitiert wurden, sind also: 1. »à relire, ou revoir, depuis le début (évoquant ainsi la structure circulaire du titre-palindrome)«, 2. »à refaire (le film ou la vie de l'auteur)« und 3. »à critiquer, corriger, blâmer«. Vgl. Debord: Liste des citations (Anm. 5) S. 77. Doch scheint die palindromatische Funktion des Endtitels die beiden anderen zu absorbieren. Wie soll ein Film, der schon vor seinem Erscheinen als letzter Film Debords angekündigt war, noch einmal gemacht werden, und wie das Leben des damals schon schwer Alkoholkranken noch einmal gelebt? Die Disjunktion aus Punkt 2 verbirgt eine Äquivalenz: »à refaire (le film ou la vie de l'auteur)« [Hervorhebung M.K.] müsste eigentlich heißen: »à refaire (le film comme la vie de l'auteur, la vie de l'auteur comme le film)«. Wie einen Film kritisieren, der von sich selbst sagt, dass er über jede Kritik erhaben sei? Indem man sich ihn noch einmal von vorne anschaut.
- <sup>34</sup> Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 208.
- <sup>35</sup> Francois Bégudeau: Des films d'amour. L'avant-garde comme élégie. In: Cahiers du Cinéma 605 (Oktober 2005) S. 85.
- <sup>36</sup> Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 212.
- <sup>37</sup> Jacques Derrida: Politik der Freundschaft. Frankfurt a.M. 2000, S. 17-50.
- <sup>38</sup> Edgar Allen Poe: Der stibitzte Brief. In: Edgar Allen Poe: Der schwarze Kater. Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Arno Schmidt, Hans Wollschläger und Kuno Schuhmann. Zürich 1999, S. 262-287.

- <sup>39</sup> Unter Bedingungen des Spektakels bzw. der Kulturindustrie kann die Dialektik nicht mehr, wie klassisch bei Hegel, im Subjekt, sondern nur noch im Objektiven, Ahumanen zu sich kommen. Nicht das Subjektive, *Genieβbare* an der Kunst rettet, sondern ihre radikale Unmenschlichkeit. Vgl. dazu auch Adornos Konzept der »Mimesis ans Entfremdete und Verhärtete«. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1993, S. 39.
- 40 Debord: Commentaires (Anm. 1) S. 21ff.
- <sup>41</sup> Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin 1996, S. 109-153.
- <sup>42</sup> Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 208.
- 43 Ebd., S. 189.
- 44 Debord: In girum (Anm. 5) S. 77.
- <sup>45</sup> Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 270. Zur Bedeutung der Dogana, des Zollamts in Venedig, als einer selbst wiederum bestimmten Grenzmarke des Unbestimmten vgl. ebd., S. 270f: »De toute façon, on traverse une époque comme on passe la pointe de la Dogana, c'est-à-dire plutôt vite. Tout d'abord, on ne la regarde pas, tandis qu'elle vient. Et puis on la découvre en arrivant à sa hauteur, et l'on doit convenir qu'elle a été bâtie ainsi, et pas autrement.« Zur meiner Meinung nach irreführenden Gleichsetzung von Dogana und Startpunkt des Palindroms vgl. Jacques Rancière: »Quand nous étions sur le Shenandoa.« Que faire du cinéma?. In: Cahiers du cinéma 605 (Oktober 2005) S. 93. Zum Problem eines zukünftigen Publikums im Film vgl. Chris Markers »Sans Soleil« (1983) sowie Stephen Spielbergs »A.I.« (2001). Bei Marker wird das unausdenkliche, kommende Publikum von einem Volk von Schmerz- und Gedächtnislosen verkörpert, bei Spielberg von mitleidvollen Außerirdischen.
- <sup>46</sup> Zur Interpretation von imaginären festungsartigen Stadtstukturen des jungen Debord als Zyste hat Stéphane Montavon kürzlich in Basel gesprochen. Stéphane Montavon: Iconoclasme et messianisme chez Guy Debord. Unveröffentlichter Vortrag, gehalten am 26.01.2007 auf der Graduiertentagung »Prekäre Bilder« in Basel. <sup>47</sup> Ernst Jünger: Über den Schmerz. In: Ernst Jünger: Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Essays. Band 7. Stuttgart 1980, S. 174: »Es ist dies die technische Ordnung selbst, jener große Spiegel [Hervorhebung M.K.], in dem die wachsende Vergegenständlichung unseres Lebens am deutlichsten erscheint und die gegen den Zugriff des Schmerzes in besonderer Weise abgedichtet ist. Die Technik ist unsere Uniform.«
- <sup>48</sup> Für eine konzise Einführung in die komplizierte, ambivalente Begriffsgeschichte von Paranoia siehe Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt a.M. 1999, S. 365-370. Ich halte mich im Folgenden vor allem an die freudschen Überlegungen zum Begriff der Paranoia, wie er sie im 3. Abschnitt seiner Analyse der »Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken« von Daniel Paul Schreber ausführt, wobei die Genealogie der Paranoia aus verdrängter Homosexualität jedoch keine Rolle spielen wird. Des Weiteren werden die Ausführungen von Elias Canetti aus dem letzten Kapitel von »Masse und Macht« eine Rolle spielen, welche bei Laplanche und Pontalis keine Berücksichtigung finden. Vgl. Sigmund Freud: Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia. In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. 8. Zwang, Paranoia und Perversion. Frankfurt a.M. 2000, S. 183-203, sowie Elias Canetti: Masse und Macht. Frankfurt a.M. 1980, S. 459-521.

- <sup>49</sup> Ebenso verwenden Gilles Deleuze und Félix Guattari den Begriff der Schizophrenie in weiterer, man könnte sagen *transzendentaler* Bedeutung. Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Frankfurt a.M. 1977, passim.
- <sup>50</sup> Guy Debord: Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe. In: Debord: Die Gesellschaft des Spektakels (Anm. 41) S. 287.
- <sup>51</sup> Es gab noch einen Dritten: Jeppesen Victor Martin von der dänischen Sektion der Situationistischen Internationale. Als dezentrierten Akteur wollen wir ihn in diesem Endspiel jedoch als Nullelement betrachten. Den Hinweis auf Martin verdanke ich Stewart Home.
- 52 Derrida: Politik der Freundschaft (Anm. 37) S. 231-259.
- 53 Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen. Berlin 2002, S. 28f.
- 54 Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 262.
- 55 Guy Debord: Théorie de la dérive. In: Guy Debord: Oeuvres. Paris 2006, S. 253.
- Sé Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. Von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. V.2. Das Passagen-Werk. Frankfurt a.M. 1982, S. 747-749. Den Verweis auf Benjamin verdanke ich der Zusammenarbeit mit Stéphane Montavon anlässlich eines gemeinsamen Vortrags zu Guy Debord, gehalten am 23.04.2007 in Zürich im Rahmen der Reihe »Das Volk, das fehlt? Kunst und die kulturelle Produktion von Gemeinschaft«. Der Beitrag Montavons wird unter dem Titel »Die Autofiktion Guy Debords« erscheinen in: Thorsten Bothe und Robert Suter (Hrsg.): Prekäre Bilder. München 2008.
- 57 Ebd., S. 747.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd., S. 748.
- 60 Ebd.
- <sup>61</sup> Guy Debord: Rapport sur la construction des situations. In: Debord: Oeuvres (Anm. 55) S. 309-328.
- 62 Ebd., S. 327.
- 63 Ebd., S. 326.
- 64 Ebd., S. 324.
- 65 Ebd., S. 326.
- <sup>66</sup> Ivan Chtcheglov: Formulaire pour un urbanisme nouveau. In: Stefan Zweifel, Juri Steiner und Heinz Stahlhut (Hrsg.): In girum imus nocte et consumimur igni Die Situationistische Internationale (1957-1972). Museumskat. Basel: Museum Tinguely. Zürich 2006, S. 210.
- <sup>67</sup> Constant: Die Stadt der Zukunft Gespräch mit Betty van Garrel und Rem Koolhaas. In: Zweifel, Steiner, Stahlhut (Hrsg.): Situationistische Internationale (Anm. 66) S. 100.
- 68 Ebd.
- 69 Für das Folgende vgl. Debord: Oeuvres (Anm. 55) S. 104.
- <sup>70</sup> Vgl. »Nous sommes séparés du mouvement ouvrier dégénéré, et des intellectuels qui sont à son service avec les armes de classe de la culture bourgeoise. « Guy Debord: Constant et la voie de l'urbanisme unitaire. In: Debord: Oeuvres (Anm. 55).

- <sup>71</sup> Markus Klammer: Das Lager des Subjekts. Niklas Luhmann und das Ende der Kunst. Diplomarbeit: Universität Wien 2005.
- 72 Canetti: Masse und Macht (Anm. 48) S. 496.
- 73 Fhd
- 74 Ebd., S. 495.
- 75 Giorgio Agamben unterscheidet zwischen einem »Volk« mit großem und einem »volk« mit kleinem v. Während das »Volk« als politische Klasse Träger der Souveränität ist, bezeichnet »volk« die von der Ausübung der Politik ausgeschlossene Masse, die in ihrer nackten Existenz das Material des Politischen abgibt, Vgl. Giorgio Agamben: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt a.M. 2002, S. 186ff. Das Volk, welches der Paranoiker beherrscht, ist in der zweiten Bedeutung, als »volk«, zu verstehen. Der Paranoiker selbst fungiert als biopolitischer Generator. der fortwährend »volk« in »Volk«, d.h. in sich selbst als Prinzip der Einheit des an sich gestaltlosen »volkes« verwandelt, »In girum« kündet vom widerspenstigen Volk des alten Paris, das keine Könige und Herren kannte und sich nicht mit bloßen Bildern abspeisen ließ: »Il v restait un peuple, qui avait dix fois barricadé ses rues et mis en fuite des rois. C'était un peuple qui ne se payait pas d'images, « Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 219f. Es ist ein untergegangenes Volk der Vergangenheit, ein »volk« mit kleinem v, wie es Marcel Carné in »Les Enfants du Paradis« porträtierte. Als solches ist es längst ästhetisch, selbst zum Bild geworden und steht iedwedem Herrscher zur freien Verfügung.
- <sup>76</sup> Freud: Über einen Fall von Paranoia (Anm. 48) S. 188.
- 77 Ebd., S. 193.
- 78 Ebd.
- 79 Ebd., S. 194f.
- 80 Derrida: Politik der Freundschaft (Anm. 37) S. 134-157.
- 81 Debord pflegt eine regelrechte Kultur des Knüpfens und Brechens von Freundschaften, worauf Christophe Bourseiller hinweist. So bricht Debord kurz nach dem Tod seines Mäzens, des Verlegers Gérard Lebovici mit dessen Söhnen, die ihn verehren wie einen Vater, und versucht, ihnen mit Hilfe eines Freundes der Familie den Verlag »Champ libre« zu entreißen. Christophe Bourseiller: Vie et mort de Guy Debord. Paris 1999, S. 537-539.
- <sup>82</sup> Für das Folgende vgl. Jean-Marie Apostolidès und Boris Donné: Ivan Chtcheglov Die Leidenschaft des Vergessens. In: Zweifel, Steiner, Stahlhut (Hrsg.): Situationistische Internationale (Anm. 66) S. 102f.
- 83 Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 245-248.
- 84 Apostolidès und Donné: Ivan Chtcheglov (Anm. 82) S. 103.
- <sup>85</sup> Ein anderer großer Dialektiker des 20. Jahrhunderts, ausgezeichnet mit dem Hegel-Preis, hat sich ebenfalls wiederholt und entschieden auf die Seite des Teufels geschlagen: Niklas Luhmann.
- <sup>86</sup> Alice Becker-Ho und Guy Debord: Le Jeu de la Guerre. Paris 2006, S. 167.
- 87 Ebd., S. 133.
- <sup>88</sup> Vgl. Debord: Die Gesellschaft des Spektakels (Anm. 41) S. 27: »Das Spektakel ist das Kapital in einem solchen Grad der Akkumulation, dass es zum Bild wird.«
- 89 Ebd., S. 16.
- 90 Ebd., S. 185.

- <sup>91</sup> Ein Film, der in jüngerer Zeit vergleichbare Einschreibungen vornimmt, ist »Dead or Alive« (1999) von Miike Takashi.
- <sup>92</sup> Wollte man sich metapsychologischen Spekulationen hingeben, hätte hier das Problem der abgedrängten Homosexualität des Paranoikers seinen Platz.
- <sup>93</sup> Für die folgenden Ausführungen vgl. Debord: Die Gesellschaft des Spektakels (Anm. 41) S. 109-142.
- 94 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels (Anm. 41) S. 112.
- 95 Ebd.
- 96 Ebd., S. 118.
- 97 Bourseiller: Vie et mort (Anm. 81) S. 444f.
- <sup>98</sup> Vgl. Michel Chion: La voix au cinéma. Paris 1982 sowie Michel Chion: Le son au cinéma. Paris 1992, S. 31ff. Chion unterscheidet hier zwei Bereiche des Akusmatischen: Während das Akusmatische hors champ sich gleichzeitig mit der Filmhandlung ereignet, also prinzipiell sichtbar werden könnte, gehört das off acousmatique einer anderen Ordnung des Raumes und der Zeit an. Ebd., S. 32. Debords Stimme (man müsste sagen: ›Debords‹ Stimme) spricht aus diesem off.
- 99 Guy Debord: Pour l'ingénieur du son. In: Debord: In girum (Anm. 5) S. 79.
- 100 Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 273.
- <sup>101</sup> Die Szenen aus Venedig stellen die einzigen Außenaufnahmen von In girum dar. Vgl. dazu Bourseiller: Vie et mort (Anm. 81) S. 469-471.
- <sup>102</sup> Erinnern wir uns eines weiteren Details: Der Tod kommt bei Cocteau durch den Spiegel, through the looking-glass. Wenn man an Barthes' Überlegungen zur Fotografie denkt, könnte man diesen Sachverhalt wie folgt entfalten: Der Spiegel ist der Tod, indem man gezwungen ist, davor stehen zu bleiben, wie in der Fotografie. Doch auch der Tod kann überwunden, d.h. durchquert werden, wie im Film.
- 103 Debord: Die Gesellschaft des Spektakels (Anm. 41) S. 124.
- 104 Debord: Oeuvres cinématographiques (Anm. 3) S. 238f.
- 105 Ebd., S. 263f.