

## «Die Gesellschaft des Spektakels» 1974 Film 2024: Material

Aus Anlass der Erstaufführung (1.Mai 1974) der Verfilmung des Buches (1967) von Guy Debord wurde dieser Anti-Film im Filmmuseum Frankfurt am Main am 10.Mai 2024 gezeigt. Für einen einführenden Vortrag hatte die Person (kein\*e Mitarbeiter\*in des FFM), die diese 50.Jahrestag-Vorführung vorgeschlagen hatte, mehrere Entwürfe versucht, von denen nur der 5. dann vorgetragen wurde (25 Minuten; hier der erste Text der Materialsammlung).

In dieser Materialsammlung ist **das gesamte Filmskript verdeutscht** mit den parallelgeführten Bezügen der von Debord ausgewählten, neuarrangierten und selbst eingesprochenen theoretischen Thesen zu fast allen Bildern und Filmsequenzen und mit zahlreichen weiteren Kommentierungen enthalten, so dass zum ersten Mal nach 50 Jahren eine gründliche deutschsprachige Rezeption und Kritik dieses schwierigen und einzigartigen Anti-Films möglich ist.

### Link zu dem Film:

<https://1drv.ms/v/s!AuWn6CLfIomQiPdeTgFSZU3vPGWJWQ?e=Q7kw02>

### Fünfte Version eines kurzen Einführungsvortrags (25 min)

Ebenso vergessen und aus der Jetztzeit gefallen wie die legendäre „Internationale situationniste“ (S.I., 1958 bis 1972) erscheint heute der klassische „Anti-Film“ ihres Kopfes Guy Debord, die Verfilmung seines Buches „Die Gesellschaft des Spektakels“. Das Buch, Hauptwerk von Debord, erschien 1967 und wurde vor allem vor, während und unmittelbar nach dem Mai 1968 in Frankreich stark beachtet.

Die Verfilmung hatte 5 Jahre nach Erscheinen des Buches große Erwartungen geweckt und diese mehr oder weniger absichtlich enttäuscht, es ist eben ein Anti-Film; 20 Jahre später galt dieser Film eben deshalb aber manchen sogar als ein Wendepunkt der Filmgeschichte; erst ab Ende der 1980er Jahre entdeckte nämlich der Global Campus die situationistische Wirkungsgeschichte und das Werk Debords und machte sich darüber her; Kultur- und Kunstwissenschaftler\*innen wie beispielsweise der Yale-Professor Thomas Y. Levin überschlugen sich nun in der Bewertung dieses so offensiv plagiatorischen Films geradezu: dieser sei „*ein Wendepunkt in der Filmgeschichte*“, und Levin zitierte für diese These sogar Walter Benjamin: Das Montage-Artefakt *“in its practice of citation without quotation-marks (...) insolently throws back at spectacular society the images with which it depicts itself. Indeed one could say that Debord’s critique consists in an incriminating, analytical quotation of the spectacle. This marks a turning point in the history of the*

*cinema that according to Debord's Hegelian logic is nothing less than the 'Aufhebung' (sublation [i.e. obliteration]) of the medium. In a way, in this film, the cinema, at the end of its pseudo-autonomous history, gathers up its memories: Debord's film is simultaneously a historical film, a western, a love story, a war film – and none of the above.*“ [“Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord“, 1989]

Rezipiert worden sind sowohl Buch als auch Film hingegen niemals von derjenigen breiten Öffentlichkeit, für die sie gedacht waren.

Die Erstaufführung des Films hatte jetzt am 1. Mai ihren 50. Jahrestag. Im kommenden November dieses Jahres jährt sich auch der Tag, an dem Guy Debord sich den Freitod gab (1994). Vorher hatte er noch sein Lebenswerk geordnet für den Nachlass fertiggestellt und ist heute – allerdings sicherlich gegen seinen Willen zu Lebzeiten – seit zehn Jahren posthum ins Pantheon des französischen Nationalkulturerbes aufgenommen worden.

Ich kann vorab klarstellen, dass dies keineswegs einer meiner Lieblingsfilme ist – wer von euch die bevorstehenden 90 Minuten ausgehalten haben wird, wird verstehen, warum das schwerlich möglich ist – denn es ist eben ein Anti-Film *sui generis*. Ich habe ihn vorgeschlagen wegen der beiden Jahrestage, die ich genannt habe: dem 50. für den Anti-Film und den 30. für den Todestag von Guy Debord, darüber hinaus aber wegen der ziemlich einmaligen Herausforderung, die er sowohl formal als auch inhaltlich mehr denn je auch nach einem halben Jahrhundert darstellt.

Was das bedeutet, kann ich hier in der gegebenen knappen Zeit nicht ausführen – sondern das werdet ihr ja schnell merken. Zunächst habe ich in mehreren Anläufen versucht, das in meinen Einleitungsworten für hier zu begründen, das ging aber nicht unter 30 Minuten, und das ist nicht zumutbar, denn der Film ist selbst schon Zumutung genug für das normale Publikum der Gegenwart. Genau das sollte er ja auch sein. (Diese begründenden Einleitungsversuche kann wer will nachlesen in meinem Skript bzw. Dossier bzw. der Materialsammlung, von der ein ausgedrucktes Exemplar draussen vorliegt, wer will kann es sich auch herunterladen.)

Für die zumindestens in Frankfurt seltene Möglichkeit einer kinematografisch-vorführungstechnisch optimalen Rezeption heute Abend möchte ich zuerst einmal herzlich danke sagen!

Was das Gesamtwerk und Leben von Debord betrifft möchte ich hier nur auf die akribische Dissertation des Kunst&Bild-Wissenschaftlers Marc Reichmann aufmerksam machen (eines Bredekamp-Schülers), eine gigantische Fleiss-Arbeit, die den Stand der internationalen Debord-

Forschung um 2020 sehr anschaulich im Überblick zusammenfasst und auch online verfügbar ist [Marc Reichmann: „Die dialektische Lebenskunst von Guy Debord – Verworfenener und Kulturschatz“]; sie hat mir ausserordentlich geholfen dabei, dieses problematische, nicht nur auf den ersten Blick chaotisch erscheinende Montage-Artefakt endlich einigermaßen zu durchdringen; mit dem ich mich tatsächlich schon seit 20 oder 30 Jahren immer mal wieder aber letztlich doch ratlos, in winzigen Konventikeln beschäftigt habe, ohne dass wir dort jemals damit „fertig geworden“ wären; aber es hat etwas in seinem Anspruch, seiner Hybris, was diejenigen nicht loslässt, die das Unbehagen Debords in der totalitären „Gesellschaft des Bildes“ teilen. In der sogenannten Poly-Krise der Gegenwart handelt es sich dabei um das erneut wachsende und um sich greifende Unbehagen an dem bisherigen Weltzustand und Weltlauf, den Debord genau hundert Jahre nach „Das Kapital“ von Marx in der zentralen These seines Buches zusammenfasste: *„Das Spektakel ist das Kapital, das einen derartigen Akkumulationsgrad erreicht hat, dass es zum Bild wird.“*

In einer Broschüre, welche die Aufführung von „*La S.du.S.*“ im April 1974 ankündigte, verwies Debord zurück auf die unterminierende Wirkung seines gleichnamigen Theoriebuches. Dessen filmische Adaption stelle nun in dieser Form nicht weniger dar als eine totale Kritik des modernen Kapitalismus und seines generalisierten Systems der Illusionen.

Der Film bzw. das Kino als integraler Teil dieses Systems ist [demzufolge] ein wichtiges Instrument zur Beförderung der gesellschaftlichen Trennung(en): d.h. der Klassentrennung, der darauf beruhenden Entfremdungen zwischen den Menschen, ihrer Produktion und ihrer Produkte von ihnen; *last but not least* aber der damit einhergehenden Bilderproduktion gegenüber den passiv-rezeptiven Zuschauenden als ohnmächtig bleibenden Konsumierenden der „Gesellschaft des Bildes“ – des Spektakels, als von ihnen selbst erweitert reproduzierter „fremder feindlicher Macht“ (so Marx über das Kapital).

Als Anti-Film richtet sich dieses Machwerk also bewusst gegen das Kino bzw. das Medium Film als konzentrierte Form dieser Gesellschaft des Bildes, in der die farbige, pralle Pseudo-Sinnlichkeit ein Pseudo-Leben in der totalen kapitalistischen Warenproduktion suggeriere. Marc Reichmann fasst zusammen:

„Zugespitzt formuliert ist der passive, zur Gestaltung des Alltagslebens und zur Revolution unfähige Zuschauer das Produkt des Films. Ihn, und nicht in erster Linie die Filmkunst, müsse man also angreifen“. Aber das

kann nur auf dem Terrain des Feindes, eben der Film- und Kulturindustrie selber geschehen, somit ist eben doch selber ein Film zu fabrizieren, nur eben aus den entwendeten und zweckentfremdeten Elementen der vorgefundenen Produkte.

„Mit Hilfe der bewährten Technik des „*détournement*“ – das ist die von den Situationist\*innen entwickelte Methode der Entwendung und Zweckentfremdung --, dessen Einsatzmöglichkeiten sich nie zu erschöpfen scheinen, schloss Debord in seiner Broschüre: *„Man kann also dies in einem als historischen Film sehen, als Western, als Liebesfilm, als Kriegsfilm usw. Es ist gleichermaßen ein Film, der, wie die Gesellschaft die er behandelt, einige komische Züge aufweist.“*

(„*On pourra donc voir ceci à la fois comme un film historique, un western, un film d'amour, un film de guerre, etc. Et c'est également un film qui comme la société qu'il traite présente nombre de traits comiques.*“ [„*À propos du film*“ Broschüre hg. von SIMAR FILMS ] )

Seinem Anspruch nach hob Debord die Grenzen zwischen Film und Wirklichkeit auf. Sein Film enthält nicht nur fotografische Erinnerungen an Konflikte und Revolutionen. Ein halbes Jahrhundert nach Ejzenštejn, dessen unverwirklichtes Projekt, Marxens „Kapital“ zu verfilmen, Debord jetzt für sein Spektakelbuch einlösen wollte, waren mit Debord sowohl das historische Projekt als auch die Filmgeschichte zum zweiten Mal an einen Punkt gekommen, an dem sich beide treffen sollen.

Das Vorhaben, den bis zum Mai/Juni 1968 in Frankreich gediehenen proletarischen Revolutionsanlauf zu verfilmen, heisst in dieser Hinsicht nichts anderes, als dass Debord's Wissen um die praktische Anwendung der Filmkunst und das historische Bewusstsein durch die Umsetzung in die Realität eines Films miteinander verschmelzen.“ (So Marc Reichmann). Dabei ist das kein Agitationsfilm sondern ein hochkarätiger Theoriefilm, der aber parallel zu den auf der begrifflichen Ebene eingesprochenen hegelmарxistischen Thesen auf der bildlichen Ebene das Spektakel als „nicht ein Ganzes von Bildern – als das es erscheint – , sondern als ein von Bildern vermitteltes Verhältnis zwischen den Menschen“ veranschaulichen soll.

Dass dies als eine zugleich theoretische, begriffliche Arbeit in eine ästhetisch anti-ästhetisch vermittelte praktische, revolutionäre Bewegung übergehen solle, die den bestehenden Zustand aufheben kann, versteht sich dabei ganz im Sinne Marxens von selbst. Die Situationistische Internationale, als deren Kopf Debord galt und gilt, hatte von 1957 an ungefähr 10 Jahre lang einen maßgeblichen geistigen Einfluss auf das ausgestrahlt, was dann 1968 im Mai in Frankreich als „Bewegung der

Besetzungen“ durchbrach, und das war nicht nur eine Studierenden- und Jugendrevolte sondern eine landesweite Bewegung der Besetzungen von Fabriken durch eine Arbeiterbevölkerung im ersten Wilden Generalstreik der Geschichte in einer hochindustrialisierten westlichen Gesellschaft. Von daher ist das Setzen der S.I. und Debords auf die entscheidende Rolle des modernen Proletariats, d.h. einfach verstanden als die Gesellschaftsklasse der Lohnarbeitenden die das Kapital re-produzieren und es deshalb auch aufheben können, in diesem Film ebenfalls tragend, und dessen Erhebung im Mai/Juni 1968 mit der treibenden Rolle des Häufleins der Situationisten darin bildet die Fluchtlinie der ganzen Montage aus Archiv-Doku-Sequenzen in der revolutionsgeschichtlichen Dimension.

Das erste Zehntel des Films stellt aber zunächst die Welt des Spektakels eher statisch und zyklisch dar: als „die vollendete Trennung“ zwischen den Menschen, d.h. als ein falsches Ganzes aus Klassentrennung und Entfremdungen – dieser Teil beginnt mit Apollo-Aufnahmen unseres Planeten aus dem Weltraum und endet mit vom Mond aus gesehen dem Erd-Aufgang.

Das nächste Zehntel des Films behandelt Sprache und Stil, Kunst und Kultur im Klassenkampf und Klassenkrieg: beginnend mit einer Texttafel zum Rhythmus des Films, „der sich nicht einzuhalten gedenkt,“ sehen wir anschliessend Filmsequenzen aus Ejzenštejn's Darstellung des revolutionären Bürgerkriegs im ehemaligen Russischen Reich um 1920.

Der nächste Abschnitt des Films behandelt das Zur-Welt-Werden der Ware und das Spektakel als darauf beruhenden bloßen Schein von Leben. Das Motto dieses Kapitels könnte in Debords Worten zusammengefasst werden: „*Die Umweltverschmutzung und das Proletariat sind heute die beiden Seiten der Kritik der Politischen Ökonomie.*“ Eine Bilderflut von Umweltverschmutzung, proletarischem Alltag zwischen industrieller Lohnarbeit und Konsum, Star-&Politiker-Kulten, Rüstungswettlauf sowie den beiden Gesellschaftstypen „Diffuses Spektakel“ im Westen und „Konzentriertes Spektakel“ im Osten endet an einer Texttafel mit dem Porträt des proletarischen Anarchisten Durruti und dem kopfschüttelnden Kronstädter Matrosen aus einem Ejzenštejn-Film.

Der anschliessende Abschnitt nimmt sich die spektaklistische „Ordnung des Raums“ vor: endend in der ersten Filmsequenz aus „Shanghai Gesture“ von Joseph von Sternberg.

Nach dieser Filmsequenz beginnt der Mittelteil des Films über die spektakuläre Zeit. Als eine kleine metallene Eule auftaucht, die immer den Kopf dreht, – sie steht für Hegel's „Eule der Minerva“ – geht er über in den Geschichtsteil, der mehr und mehr die Revolutionen ins Bild rückt; hier sehen wir plötzlich auch ein Foto von Guy Debord selbst mit dem Text:

**Da ich nun also der Liebenswerte nicht sein kann, der diese Zeiten der Schönschwätzeri zu betören vermöchte [*qui séduirait ces temps beaux parleurs*], bin ich entschlossen, darin der Bösertige zu sein und der Spielverderber dieser oberflächlichen / nutzlosen / eitlen Tage [*de ces jours frivoles*].**

Ab der Mitte des Films leiten nun Ejzenštejn-Sequenzen mit der Meuterei des „Panzerkreuzer Potjemkin“ sowie Episoden aus dem amerikanischen Bürgerkriegs-Hollywoodklassiker „Shenandoa“ bzw. „Rio Grande“ über zu dem Abschnitt über Zeit und Geschichte, der wiederum abschliesst mit der aus dem All gefilmten Erdumdrehung.

Damit beginnt die „kleinere Hälfte“ des Films über die proletarischen Revolutionsanläufe, was schliesslich in der Fokussierung der situationistischen Präsenz im Mai 1968 in Frankreich endet; der Schluss des Films häuft Texttafeln von Machiavelli bis Clausewitz sowie Western-Episoden aus dem amerikanischen Bürgerkrieg und zuletzt ziemlich kryptische Anspielungen auf Freundschaft und Charakter im Auftritt von Orson Welles' „Mr Arkadin“ – unübersehbar ist die Selbststilisierung des Anti-Künstlers Debord als Meister der *art de la guerre* – so heute die gern von der Debord-Forschung benutzte Formel –; so versucht er die Geschichte des modernen Klassenkriegs vor dem Versinken in Pessimismus zu bewahren und für eine Reprise der proletarischen Revolution nach dem letzten westlichen gescheiterten Anlauf von 1968 offenzuhalten.

Damit hoffe ich eine grobe Orientierungshilfe gegeben zu haben für den – mit Hegel gesprochen: – tumultuösen „Bilderschacht“, in den uns der Film als solcher hineinzieht und hindurchjagt, während gleichzeitig die ruhig und monoton eingesprochenen Thesen uns – ganz wie Hegel verlangt hat – aus dem „Bilderschacht“ herauszureissen und diesen auf den Begriff zu bringen versuchen. Die Pseudo-Sinnlichkeit und Pseudokonkretheit der

spektakulären Bilder als bloßer Schein von Leben und Identischem liegt beständig im Widerstreit mit ihrem Wesen, den Trennungen und dem Nichtidentischen auf der Logos-Ebene des gesprochenen und geschriebenen Textes. „Schnitt und Gegenschnitt machen das augenfällig, indem sie als Technik die Wesenhaftigkeit aller Konflikte symbolisieren“. Trotzdem ist es kein Dualismus sondern eine dialektische Komposition. Der Rhythmus des Werks versteht sich als polyphone, mehrfach gebrochene, gewollt divergente und vielschichtige, dennoch stringente Geschichte der unvollendeten [proletarischen] Revolution unter Einsatz multimedialer Verfahren. Die umfassend angelegte Narration Debords gewinnt ihre Dynamik aus einem kontrapunktischen Einsatz von Filmausschnitten, Dokumentaraufnahmen und Spielfilm[sequenz]en, als Standbildern eingesetzten Fotografien, Porträts historischer Personen, alten Landkarten, wissenschaftlichen Schaubildern, Historiengemälden, von eingeblendeten Texttafeln und Untertiteln sowie musikalischen Motiven. Klangsequenzen aus Michel Corrette's *Sonate in D-dur für Violoncello und Cembalo* unterstreichen sowohl die aufklärerische Dimension des Werks als auch seine barocke Fülle und die arabeske Fabelführung. Der Rhythmus der Montagearbeit, die ausschliesslich aus Archivbildern zusammengeschnitten ist, wird nicht einfach nur begleitet sondern überlagert von [d]em monologischen Kommentar, den Debord separat gesprochen hat, dieser bindet die Szenenfolge insofern zu einer Einheit, als dass jede Bildsequenz thematisch dem hypnotischen Text auf der Tonspur zugeordnet werden kann. Der Kommentar übt zugleich eine homogenisierende und verfremdende Funktion aus, die durchaus der situationistischen Theorie der „Zweckentfremdung“ („*le détournement*“) geschuldet ist.“ (Soweit Marc Reichmann.) Diese von den Situationist\*innen langjährig entwickelte Konzeption und Praxis des „détournement“ oder der „Entwendung“ vorgefundener kulturindustrieller wie auch tradierter, klassischer subversiver Produkte hat Debord hier als Entwendung und Kopie von etwa Hollywoodfilmen praktiziert: Es gilt sich heute klarzumachen, welch kriminelles und auch kostspielig-aufwändiges Unterfangen so etwas damals noch – vor dem Video-Zeitalter – gewesen ist. Einige werden im Vorspann genannt. Kurioserweise hatte Debord damals inzwischen aufgrund seiner Symbiose mit dem Medienmogul Lebovici alle Mittel zur Filmproduktion zur Verfügung, die er für einen „richtigen“ Film gebraucht hätte, die er jedoch nur in dieser Weise für eine triste Schwarzweissfilme-Montage nutzte; wie er dann auch während der nächsten 10 Jahre ein eigenes Kino nur für seine in Endlosschleife

laufenden Filme in Paris zur Verfügung hatte. Debord wollte also überhaupt keine opulenten, sinnlich-prallen, unterhaltsamen Filme realisieren, sondern ihm lag einzig an der Beförderung und Vermittlung seines theoretischen Beitrags in Wort und eben auch Bild für die selbsttätige Ingebrauchnahme und Herausbildung dessen, was er mit einem Ausdruck von Lukács als „*die Klasse des historischen Bewusstseins*“ bezeichnet hat. Die Herausforderung für unsereins wäre dann lediglich, seine Einlösung dieses sowohl theoretischen wie ästhetischen Anspruchs zu überprüfen.

Zwei blinde Flecken in diesem komplexen Ganzen gilt es allerdings gleich zu bemerken: der eine sticht sofort und penetrant ins Auge – wenn sich das so sagen lässt –; der andere entzieht sich normalerweise jeder Wahrnehmung. Zum ersten: Schon gleich mit dem Vorspann, der Widmung des Films für Debords Gefährtin Alice Becker-Ho – springt Debord mit Nacktaufnahmen sogenannter schöner Frauen durchgängig obsessiv busenfixiert den Zuschauenden provokativ ins Gesicht, in der Regel mit Cover-girls aus Zeitschriften wie „Lui“ oder „Playboy“ ... Diese Art Erotizismus, sicherlich aus der surrealistischen Tradition übernommen, kommt vordergründig zwar als Kritik der Entfremdung daher, der Kommodifizierung des weiblichen Körpers etc., kann jedoch weder dem damaligen Blick noch erst recht dem der Gegenwart, der von einem halben Jahrhundert Frauenbewegung, genderfeministischer und queerness-Bewegungen zivilisiert und geprägt ist, sein renommierendes Motiv als sogenannter Libertin und seine patriarchalistische, macho-sexistische Zwanghaftigkeit verhehlen. Trotz spätem Lippenbekenntnis Debords zum Aufbruch von Frauen, Homosexuellen usw. nach 1968 wird an dieser Zumutung der blinde Fleck der Situationisten überdeutlich, der jene zu neun Zehnteln aus Männern bestehende Assoziation ganz gewiss zu ihrem Schaden immer geprägt hat: „**We happy few – a band of brothers.**“ wie der Film sie zum Schluss bezeichnenderweise feiert. Bemerkenswert sind demgegenüber dann immerhin auch vorkommende weibliche Figuren wie vor allem die Rotarmistin in der Bürgerkriegs-Episode aus Eizenštejn's Film, die als Maschinengewehrschützin sogar das Gefecht gegen die Übermacht des Regiments der Weissen entscheidend wendet, aber sie figuriert leider nur als Ausnahme zur Regel von Debord's unerträglich vorgeführtem Frauenbild und der Blindheit gegenüber dieser Dimension der wirklichen Emanzipationsbewegung. (Was er 1972 nachgeschoben hatte war die Wahrnehmung – ausgehend von einem oft bemühten

Lautréamont-Zitat: „Die Sitten verbessern sich. Die Bedeutung der Worte nimmt daran teil. Überall ist der Respekt vor der Entfremdung verlorengegangen. Die Jugend, die Arbeiter, die People of Color, die Homosexuellen, die Frauen und die Kinder kommen darauf, alles zu wollen was ihnen verboten war, gleichzeitig mit der Ablehnung des Hauptteils der erbärmlichen Resultate, die ihnen die alte Organisation der Klassengesellschaft zu erreichen gestattete. Sie wollen keine Chefs mehr, keine Familie, keinen Staat (...) und lernen, miteinander zu sprechen. Indem sie sich gegen hundert einzelne Unterdrückungen wenden, rebellieren sie tatsächlich gegen die entfremdete Arbeit. Was jetzt auf die Tagesordnung kommt, das ist die Abschaffung der Lohnarbeit.“ usw.)

– Ich denke, dass die Überstrapazierung unserer Peinlichkeitstoleranz noch ein, zwei Jahre später in diesem Film erheblich zu seiner Abweisung *a limine* während der vergangenen Jahrzehnte unserer Gegenwart beigetragen hat; dennoch plädiere ich – ohne damit mildernde Umstände geltend machen zu wollen – hier dafür, die penetrante pseudokritische Zumutung auf dieser Ebene auszuhalten, um nicht die Spektakelkritik selbst *cum grano salis* als Kind mit dem Bade auszuschütten, also unter diesem Vorwand nur pauschal abzuwehren. Ohne Anstößigkeit ist nun einmal die situationistische Kritik nicht zu haben: schon deshalb kann dies kein Lieblingsfilm von wem auch immer werden. Er bleibt eine Kröte, die man weder hinunterschlucken noch ausspucken kann.

Der zweite Blinde Fleck der situationistischen Kritik springt überhaupt nicht schmerzhaft frappant ins Auge, ist jedoch im Gegensatz dazu viel gravierender, weil er total dem Blick entzogen bleibt; analog dem Musik-Avantgardisten John Cage würden wir (mit einem Buchtitel über diesen) es einfach als „Tosende Stille“ bei Debord bezeichnen: Der epochale Zivilisations- und Revolutionsbruch der Geschichte um die Mitte des 20. Jahrhunderts – von Adorno markiert mit der „Chiffre Auschwitz“, kommt weder logo-textlich noch bildlich in dieser großangelegten Geschichtskritik vor – ebensowenig wie die Massenwahn-Epidemie des sogenannten Antisemitismus, jene Konter-Revolution, die ja schliesslich die menschlich-vernünftige Überwindung des Kapitalismus immer wieder verhindert, regressiv abgelenkt und verstellt hat. Ihre Stelle wäre gegen Ende des Films genau dort gewesen, wo nach der Niederlage des Revolutionskriegs in Spanien 1939 und dem anschliessend kurz gezeigten Foto von einem Appell hunderter KZ-Häftlinge in einem deutschen Lager ein Sprung gemacht wird über die Friedhofsruhe nach 1945 sofort bis zu den Situationist\*innen, die diesen faulen Frieden ab Ende der 1950er Jahre mit ihrer Reprise der Revolutionsgeschichte aufkündigten. Was wir aber

gewissermaßen als bildliche Plombe über dem ausgesparten historischen Abgrund zu sehen bekommen, ist hier ganz kurz ein grauer Kinderspielplatz in der öden Pariser Vorstadt mit einem kleinen Mädchen an einem Karusell, unmittelbar danach die Lichter über den Dächern der nächtlichen Pariser Place de la Concorde. Aus diesem verengten Gesichtskreis totaler Verdrängung und Beschweigung sind die Situationisten bis auf verschwindende Ausnahmen nie herausgetreten, und darin liegt gewiss ihr schlimmstes historisches Versagen gegenüber dem eigenen Anspruch. Debords hohen Anspruch einer kritischen Theorie gilt es aber gerade in der Gegenwart, denke ich, wiederaufzunehmen, ernst zu nehmen, genau indem wir ihn ausdehnen und entwickeln für die immer noch tabuisierten Formen des Spektakels, so gerade heute des spektakulistischen Bildes von „den Juden“ und ihrem Staat. Wie schon seine sozusagen „erpresste Versöhnung“ gegenüber der Frauen- und Schwulen-Bewegung im Abschlussdokument der S.I. 1 Jahr vor seinem Film [ , das wir hier aus Zeitmangel nicht zitieren können,] so hat er sich dann doch noch 1992 in einem Brief zu dem zentralen Dokument des modernen Antisemitismus folgendermaßen geäußert – nachdem er schon 1972 offiziell den Übertritt des Situationisten Mustapha Khayati zur PLO kritisiert hatte – , und aus diesem späten zur-Besinnung-Kommen Debords möchte ich doch fairerweise zitieren. Debord bezieht sich dabei auf die Vorlage der „Protokolle der Weisen von Zion“, nämlich auf des Buch des Aufklärers Maurice Joly: ‚Ein Streit in der Hölle. Gespräche in der Unterwelt zwischen Machiavelli und Montesquieu‘, und schreibt:

*„Der polizeiliche und hetzerische Ursprung der ‚Protokolle der Weisen von Zion‘ war mir schon immer bekannt. Aber ich wusste nicht, dass die so platt offensichtliche Fälschung noch dazu ein Plagiat war und dass es eigentlich nichts als eine einfache Umkehrung – von der pro-sklavenhalterischen Absicht her wie hinsichtlich der Schreibqualität – eines so ausgezeichneten Pamphlets eines Aufklärers war. In dieser Hinsicht markiert es eine wirkliche historische Wende, denn diese abscheuliche Fälschung erweist sich als ganz getreu dem Geist und der Praxis des abscheulichen Jahrhunderts des Nazismus, des Stalinismus und der spektakulären Demokratie. Es ist eine ‚echte Fälschung‘, wie man heutzutage gerne sagt (...) die ‚Protokolle‘ sind wie ... lobend für Hitler geschrieben [und] ... haben reale Phänomene vorweggenommen. 1903 ist daher ein wichtiges Datum im Aufkommen des modernen Spektakels, dessen Beginn ich zuvor eher mit dem Krieg von 1914 (die patriotische Indoktrination, [die Niederschlagung von] Kronstadt, der Marsch auf*

Rom) gesehen hatte.“ [Brief 29.01.1992] Gewiss hätte Debord deshalb das, was er als die darin vorweggenommenen „realen Phänomene“ mit deutlicher sprachlicher Berührungsangst umschreibt, in eine Neufassung seines Anti-Films irgendwie hineinkomponiert.

Die Situationist\*innen haben nie gescheut, anstößig zu wirken, sondern sie haben damit gerade gearbeitet. Die grundstürzende, extremistische Anstößigkeit, jetzt erst recht vom Proletariat als möglicher Klasse des Bewusstseins zu sprechen, das endlich das kapitalistische private Klasseneigentum an den gesellschaftlichen Produktions- und Lebensbedingungen global aufheben sollte, um sich damit auch selbst als Klasse aufzuheben – und, wie in These 163 seines Buches, offen „**das Programm einer totalen Verwirklichung des Communismus**“ zu benennen. Die provokativ-sichtbare Anstößigkeit – als wie verfehlt wir sie auch heute beurteilen mögen – ihres Erotizismus, wie wir sie in diesem Film aushalten oder nicht. Und die unsichtbare Anstößigkeit ihres „tosenden Schweigens“, die wir missbilligen. In ihrer S.I.-Revue schrieb Debord 1964 programmatisch: „*Die Notwendigkeit einer revolutionären Umwandlung der Gesellschaft ist das ‚Delenda esse Carthago‘ aller unserer bahnbrechenden Reden.*“

So möchte auch ich bei dieser Gelegenheit mit einem – auch in diesem Hause sicherlich anstößigen – *Ceterum censeo* ... schliessen – auf deutsch aktualisiert: „Im übrigen bin ich der Meinung, die ganze antisemitische Macht der Muslimbrüder & des Mullah-Regimes usw. muss zerstört werden.“ D.h. da an der einen Eingangstüre dieses Hauses seit zwei Jahren richtig steht „We stand with Ukraina“, sollte nach dem Ten Seven am andern Türflügel endlich stehen: „We stand with Israel“.

## **Vierte Version eines kurzen Einführungsvortrags (15min)**

Ebenso vergessen und aus der Jetztzeit gefallen wie die legendäre „Internationale situationniste“ (S.I., 1958 bis 1972) erscheint heute der klassische „Anti-Film“ ihres Kopfes Guy Debord, die Verfilmung seines Buches „Die Gesellschaft des Spektakels“. Das Buch, Hauptwerk von Debord, erschien 1967 und wurde vor allem vor, während und unmittelbar nach dem Mai 1968 in Frankreich stark beachtet.

Die Verfilmung dieses Buches hatte 5 Jahre später große Erwartungen geweckt und diese mehr oder weniger absichtlich enttäuscht, es ist eben ein Anti-Film; 20 Jahre später galt dieser Film eben deshalb aber manchen sogar als ein Wendepunkt der Filmgeschichte; rezipiert worden sind sowohl Buch als auch Film niemals von derjenigen breiten Öffentlichkeit, für die sie gedacht waren. Die Erstaufführung des Films hatte jetzt am 1. Mai ihren 50. Jahrestag. Im kommenden November dieses Jahres jährt sich auch der Tag, an dem Guy Debord sich den Freitod gab (1994). Vorher hatte er noch sein Lebenswerk geordnet für den Nachlass fertiggestellt und ist heute – allerdings sicherlich gegen seinen Willen zu Lebzeiten – seit zehn Jahren ins Pantheon des französischen Nationalkulturerbes aufgenommen worden.

Ich kann vorab klarstellen, dass dieser Anti-Film keineswegs zu meinen Lieblingsfilmen gehört – wer von euch die bevorstehenden 90 Minuten ausgehalten haben wird, wird verstehen, warum das schwerlich möglich ist – bei diesem Anti-Film sui generis. Ich habe ihn vorgeschlagen wegen der beiden Jahrestage, die ich genannt habe: dem 50. für den Anti-Film und den 30. für den Todestag von Guy Debord, darüber hinaus natürlich wegen der ziemlich einmaligen Herausforderung, die er sowohl formal als auch inhaltlich mehr denn je darstellt.

Was das bedeutet, kann ich hier in der gegebenen knappen Zeit nicht ausführen – sondern das werdet ihr ja schnell merken. Zunächst habe ich in mehreren Anläufen versucht, das in meinen Einleitungsworten für hier zu begründen, das ging aber nicht unter 30 Minuten, und das ist nicht zumutbar, denn der Film ist selbst schon Zumutung genug für das normale Publikum der Gegenwart. Genau das sollte er ja auch sein. Diese begründenden Einleitungsversuche kann wer will nachlesen in meinem Skript bzw. Dossier bzw. der Materialsammlung, von der ein

ausgedrucktes Exemplar draussen vorliegt, wer will kann es sich auch herunterladen.

Was das Gesamtwerk und Leben von Debord betrifft möchte ich auf die akribische Dissertation des Kunst&Bild-Wissenschaftlers Marc Reichmann aufmerksam machen (ein Bredekamp-Schüler), die den Stand der internationalen Debord-Forschung um 2020 sehr anschaulich im Überblick zusammenfasst und auch online verfügbar ist; sie hat mir ausserordentlich geholfen dabei, dieses problematische, nicht nur auf den ersten Blick chaotisch erscheinende Montage-Artefakt endlich einigermaßen zu bewältigen; mit dem ich mich tatsächlich schon seit 20 oder 30 Jahren letztlich doch ratlos in winzigen Konventikeln beschäftigt habe, ohne dass wir dort jemals damit „fertig geworden“ wären, aber es hat etwas in seinem Anspruch, seiner Hybris, was diejenigen nicht loslässt, die das Unbehagen Debords in der totalitären „Gesellschaft des Bildes“ teilen: Die Gesellschaft des Bildes – so bezeichnet er die kapitalistischen Weltzustände, die er seit dem Ende des zweiten Weltkriegs bis über die Schwelle des Endes der Blockkonfrontation hinaus diagnostiziert hat: eben als die spektakuläre Gesellschaft in den Entwicklungsphasen des sogenannten „diffusen Spektakels“ im Westen oder der „Freien Welt“; des „konzentrierten Spektakels“ im Ostblock oder dem sogenannten Realsozialismus wie auch in den diversen Faschismen, und schliesslich ab 1990 des „integrierten Spektakels“ aus allen diesen Formen, die seitdem ineinander überzugehen scheinen; alle diese Entwicklungsgestalten sind also kapitalistische, was Debord in der zentralen These zusammenfasst: *„Das Spektakel ist das Kapital, das einen derartigen Akkumulationsgrad erreicht hat, dass es zum Bild wird.“* Das Spektakel ist demzufolge immer nur ein Moment der [kapitalistischen Geschichte], so Debord ganz auf der Linie der Marxschen Kritik der politischen Ökonomie, die er allerdings hundert und mehr Jahre nach Marx auf dem Entwicklungsstand der damit einhergehenden Waren-als-Bilder-Produktion seither einfach präziser und erweitert zu formulieren versucht hat: eben miteinbeziehend die sogenannte *„materialisierte Ideologie“* der kapitalistischen Welt des Bildes. Dass dies als eine theoretische, begriffliche Arbeit in eine praktische, revolutionäre Bewegung übergehen solle, die den bestehenden Zustand aufheben kann, versteht sich dabei ganz im Sinne Marxs von selbst. Die Situationistische Internationale, als deren Kopf Debord galt und gilt, hatte von 1957 an ungefähr 10 Jahre lang einen maßgeblichen geistigen Einfluss auf das, was dann 1968 im Mai in Frankreich als „Bewegung der Besetzungen“ durchbrach, und das war nicht nur eine

Studierenden- und Jugendrevolte sondern eine landesweite Bewegung der Besetzungen von Fabriken durch eine Arbeiterbevölkerung im ersten Wilden Generalstreik der Geschichte in einer hochindustrialisierten westlichen Gesellschaft. Von daher ist das Setzen der S.I. und Debords auf die entscheidende Rolle des modernen Proletariats in diesem Film auch tragend, und dessen Erhebung im Mai/Juni 1968 mit der treibenden Rolle des Häufleins der Situationisten darin bildet die Fluchtlinie der ganzen Montage aus Archiv-Doku-Sequenzen in der revolutionsgeschichtlichen Dimension. Diese bildet quasi den lebendigen Anteil an der Bilderflut dieser Montage; demgegenüber und im hektisch-flüchtigen Wechsel damit huschen die Gestalten der sogenannten alten Welt und der politisch-ökonomischen Sphäre vorbei, der kapitalistischen Kulturindustrie und des warenförmig verdinglichten Alltagslebens bis in die erotischen Gestaltungen als pseudo-sinnliche, scheinlebendige, untote aber um so lärmender auftretende Schattenbilder gleichsam an der Höhlenwand, an der sich die Lohnarbeitenden als Masse derjenigen aufhalten, die zwar allen globalen Reichtum produzieren, aber um so mehr „*an den Rand des Lebens gedrängt*“ sind.

Da deren kurzatmige Erhebung von 1968 ebenfalls erstickt werden konnte, macht der Film auch überhaupt keinen Hehl aus der tiefen Melancholie hinsichtlich den zukünftigen revolutionären Möglichkeiten: auch die lebendigen Reminiszenzen an die Augenblicke der proletarischen Revolten und Klassenkriege sind hier nur als graue Gespenster, Wiedergänger\*innen einer vorüberhuschenden Vergangenheit gegenwärtig. Auch gegen jedes Missverstehen als zweckoptimistischen Agitationsfilm ist dies also vielmehr ein dezidierter Anti-Film, wenn er auch keineswegs in Geschichtspessimismus versinkt sondern auf nüchternste Dialektik, Arbeit des Begriffs und durch Niederlagen sich belehrenlassende Kriegskunst in weiteren Klassenkämpfen setzt – weshalb die Debord-Forschung heute gerne von „*l'art de la guerre*“ als Generalformel für sein Leben und Werk spricht –; gerade diese Doppelung von hochkarätig hegelmarxistischen Thesen in permanenter systematisierender Konfrontation mit der auf den ersten Blick chaotisch erscheinenden Bilderflut macht seinen treibenden Widerspruch aus. Um mit Hegel zu sprechen: Die Zuschauenden werden auf der visuellen Ebene in den „Bilderschacht“ hineingerissen und durch dieses ununterbrochene Spektakel hindurch gesogen, während sie gleichzeitig auf der auditiven Ebene aus dem Bilderschacht, wie Hegel wollte, herausgerissen werden sollen auf die Ebene der „vernünftigen Abstraktion“ entlang den spektakelkritischen Thesen, die Debord selbst

einspricht in einer neuarrangierten Selektion, sozusagen einem Destillat seines Buches. Das ist natürlich eine totale Überforderung. Eine Herausforderung, die Debord genau wollte. Höhnisch nannte ein Kritiker in Le Monde den damals alle Erwartungen enttäuschenden tristen Schwarzweiss-Film „einen Theorie-Western“, aber Debord hat ja auch Dokumentaraufnahmen von Black Riots in USA, von zeitgenössischen und historischen Klassenkonflikten, selbstverständlich vom Mai‘68 sowie aus Filmen des stalinistischen Machtbereichs, wie etwa DEFA-Filmen, aber vor allem von Sergej Ejzenstejn, einmontiert. „Schnitt und Gegenschnitt machen das augenfällig, indem sie als Technik die Wesenhaftigkeit aller Konflikte symbolisieren“, wie Marc Reichmann feststellt. Das Ganze bildet, so Reichmann, also durchaus „eine hermetische Einheit. Der Rhythmus des Werks versteht sich als polyphone, mehrfach gebrochene, gewollt divergente und vielschichtige, dennoch stringente Geschichte der unvollendeten [proletarischen] Revolution unter Einsatz multimedialer Verfahren. Die umfassend angelegte Narration Debords gewinnt ihre Dynamik aus einem kontrapunktischen Einsatz von Filmausschnitten, Dokumentaraufnahmen und Spielfilm[sequenz]en, als Standbildern eingesetzten Fotografien, Porträts historischer Personen, alten Landkarten, wissenschaftlichen Schaubildern, Historiengemälden, von eingeblendeten Texttafeln und Untertiteln sowie musikalischen Motiven. Klangsequenzen aus Michel Corrette‘*s Sonate in D-dur für Violoncello und Cembalo* unterstreichen sowohl die aufklärerische Dimension des Werks als auch seine barocke Fülle und die arabeske Fabelführung. Der Rhythmus der Montgearbeit, die ausschliesslich aus Archivbildern zusammengeschnitten ist, wird überlagert von [d]em monologischen Kommentar, den Debord separat eingesprochen hat, dieser bindet die Szenenfolge insofern zu einer Einheit, als dass jede Bildsequenz thematisch dem hypnotischen Text auf der Tonspur zugeordnet werden kann. Der Kommentar übt zugleich eine homogenisierende und verfremdende Funktion aus, die durchaus der situationistischen Theorie der „Zweckentfremdung“ („*le détournement*“) geschuldet ist.“ (Soweit Marc Reichmann.) Diese von den Situationist\*innen langjährig entwickelte Konzeption und Praxis des „détournement“ oder der „Entwendung“ vorgefundener kulturindustrieller wie auch tradierter, klassischer subversiver Produkte hat Debord in diesem Film als Entwendung und Kopie von etwa Hollywoodfilmen praktiziert: Es gilt sich heute klarzumachen, welch kriminelles und auch kostspielig-aufwändiges Unterfangen so etwas damals noch – vor dem Video-Zeitalter – gewesen

ist. Einige werden im Vorspann genannt. Kurioserweise hatte Debord damals inzwischen aufgrund seiner Symbiose mit dem Medienmogul Lebovici alle Mittel zur Filmproduktion zur Verfügung, die er gebraucht hätte, die er jedoch nur in dieser Weise nutzte; wie er dann auch während der nächsten 10 Jahre ein eigenes Kino nur für seine in Endlosschleife laufenden Filme in Paris zur Verfügung hatte. Debord wollte also überhaupt keine opulenten, sinnlich-prallen, unterhaltsamen Filme realisieren, sondern ihm lag einzig an der Beförderung und Vermittlung seines theoretischen Beitrags in Wort und eben auch Bild für die selbsttätige Ingebrauchnahme und Herausbildung dessen, was er mit einem Ausdruck von Lukács als „*die Klasse des historischen Bewusstseins*“ bezeichnet hat. Die Herausforderung für unsereins wäre dann lediglich, seine Einlösung dieses sowohl theoretischen wie ästhetischen Anspruchs zu überprüfen.

In diesem Zusammenhang möchte ich zuletzt nur noch vorab warnend auf eine besondere Zumutung aufmerksam machen, indem Debord besonders den gender-sensiblen, antisexistisch zivilisierteren Blick der Gegenwart hier auf schwer erträgliche Weise brüskiert. Das beginnt schon gleich im Vorspann bei der Widmung des Films für seine damalige Gefährtin Alice Becker-Ho; und er wollte wohl damals mit dieser Art nichtidentischer Identität von Denunzierung und zugleich Verführung dem Publikum provozierend und imponierend mit geballter Sinnlichkeit ins Gesicht springen. Ich plädiere dafür, diese meines Erachtens hinter seinen eigenen emanzipatorischen Anspruch schon damals zurückfallende obsessive und penetrante, merklich unaufrichtige Scheinkritik des herrschenden Erotizismus auf dem „Playboy“- und „Lui“-Covergirls-Niveau ebenfalls auszuhalten, gerade um unsere Kriterien nicht um ein halbes Jahrhundert zurückzuprojizieren und um unseren historischen Blick zu schärfen für das Moment der wirklichen Bewegung, welches Marx mit „Unreife“ bezeichnet hat. Dem damaligen Aufbruch der feministischen usw. Bewegung musste ein Jahr vor seinem Film aber auch der notorische Macho, Womanizer und self-styled „Libertin“ Debord schon einen Lippendienst zollen, als er bei der Auflösung der S.I. 1972 in einer Art „erpresster Versöhnung“, wieder mit einem vielgebrauchten Lautreamont-Plagiat einsetzend, proklamierte:

*„Die Sitten verbessern sich. Die Bedeutung der Worte nimmt daran teil. Überall ist der Respekt vor der Entfremdung verlorengegangen. Die Jugend, die Arbeiter, die People of Color, die Homosexuellen, die Frauen und die Kinder kommen darauf, alles zu wollen was ihnen verboten war, gleichzeitig mit der Ablehnung des Hauptteils der erbärmlichen Resultate, die ihnen die alte Organisation der*

*Klassengesellschaft zu erreichen gestattete. Sie wollen keine Chefs mehr, keine Familie, keinen Staat (...) und lernen, miteinander zu sprechen. Indem sie sich gegen hundert einzelne Unterdrückungen wenden, rebellieren sie tatsächlich gegen die entfremdete Arbeit. Was jetzt auf die Tagesordnung kommt, das ist die Abschaffung der Lohnarbeit.“ usw.*

Mit diesem Zitat möchte ich nicht für mildernde Umstände plädieren sondern dafür, das Kind nicht mit dem Bad auszuschütten sondern immerhin wahrzunehmen, dass Debord viel zu sehr Dialektiker war, um in der Sackgasse eines „Haupt-oder Nebenwiderspruchs“-Schematismus steckenzubleiben, wie es so vielen seiner linken Zeitgenossen widerfuhr. Das Zitat zeigt nämlich zugleich auch schmerzlich, wie weit von den damaligen Emanzipationsstandards wenigstens dem Anspruch nach unsere Gegenwart nach einem halben Jahrhundert doch auch wieder regressiv zurückgedriftet ist und wie sehr sich der globale Widerspruch zwischen dem alten klassengesellschaftlichen patriarchalischen Wertekosmos der heteronormativen Geschlechterhierarchie mit ihren unmenschlichen Trennungen einerseits und der wirklichen Bewegung, die diesen Zustand endlich aufzuheben gewillt ist im Sinne der Emanzipation „des menschlichen Geschlechts“, wie Marx es nannte, andererseits ganz im Sinne der von Debord bezweckten Aufhebung der Trennungen zugespitzt hat. Auf dieser Linie figuriert in diesem Film dann doch in einer Sequenz aus Ejzenštejn's Film „Oktober“ die Rotarmistin in der Maschinengewehrstellung, der die Partisan\*innen die militärische Wende gegen die Übermacht der Weissgardistischen Walze verdanken. Diese Episode, so Marc Reichmann, markiert auch in der Narration des ganzen Films einen Wendepunkt.

1988 meinte Debord rückblickend ernüchternd in der Entwicklung des spektakulistischen Kapitalismus nach 1968 eigentlich nur eine qualitative Neuentwicklung feststellen zu können: dass seither eine Generationenfolge die Gesellschaft ausmache, die nichts anderes mehr kennt als das Spektakel. Um so mehr müsste dieser Film die heutigen Sehgewohnheiten und -bedürfnisse – nicht zuletzt auch den gender-feministischen Blick der Gegenwart – befremden bzw. brüskieren, vielleicht aber auch einfach nur gleichgültig lassen. Als Anti-Film wird er womöglich garnicht mehr empfunden und bemerkt – so sehr ist er vielleicht in der angebrochenen Ära des ubiquitären Plagiatierens und Bilder-Umdrehens, im scheinbar ausweglosen Spiegelkabinett der Spiegelverkehrungen zu sich gekommen. Ich hoffe heute abend, er möge geblieben sein was er für mich und einige

anregend genug und auch als Ärgernis noch immer ist: eine Kröte, die man weder hinunterschlucken noch ausspucken kann.

### **Dritte Version eines kurzen Einführungsvortrags (20 min)**

Ebenso vergessen und aus der Jetztzeit gefallen wie die legendäre „Internationale situationniste“ (S.I., 1957 bis 1972) erscheint heute der klassische „Anti-Film“ ihres Kopfes Guy Debord, dessen spektakuläre Erstaufführung vor 50 Jahren in Paris sich am 1. Mai dieses Jahres gejährt hat.

Zuerst möchte ich klarstellen, dass dieser Film kein Lieblingsfilm von mir ist. Warum ich ihn trotzdem gerne hier vorgeführt sehe, wird – denke ich – aus den Eckdaten hervorgehen, die ich im Folgenden allen hier mitgeben möchte, damit sie das überhaupt einigermaßen [einordnen] können, was in diesen 90 Minuten auf sie zukommt.

Guy Debord, geboren 1931 [, aufgewachsen in der südfranzösischen Filmstadt Cannes,] gehörte nach 1945 zu den jungen Lettrist\*innen um Isidor Isou in Paris, der Stadt in der er dann bis in die 1980er Jahre lebte und webte. 1952 gab er als Anti-Filmer sein Debüt mit dem Skandalstreifen „*Hurlements en faveur de Sade*“ („Geheul im Sinne von de Sade“), dessen Vorführung aufgrund der wütenden Reaktion des Publikums abgebrochen werden musste. Nach einer Art Inkubationszeit in Gestalt der „Lettristischen Internationale“ Mitte der 1950er Jahre entstand 1957 die soeben schon erwähnte Situationistische Internationale (S.I.) – im Längsschnitt bis Anfang der 1970er Jahre aus 70 Mitgliedern bestehend, darunter nur ein Zehntel weiblich; diese nichtleninistische, antistalinistische, neo-communistische Gruppierung war von Debord entscheidend geprägt und bestand nicht nur, aber sehr dominiert, aus Künstler\*innen; unter vor allem Debords Einfluss politisierte sie sich in der ersten Hälfte der 1960er Jahre rasant und bezeichnete sich gerne als „die extremistischste Gruppe die es damals auf der Welt gab“ (sic Debord). Der S.I. wurde und wird eine maßgebliche Rolle, vor allem seit 1966, bei der Auslösung des und Ausstrahlung im Mai-Aufstand in Frankreich 1968 zugesprochen, dessen proletarischen Charakter als einer nicht nur Studierenden- und Jugendbewegung sondern vor allem auch landesweiten Fabrikbesetzungsbewegung im Verlauf des ersten Wilden Generalstreiks in der Geschichte einer hochentwickelten westlichen Industriegesellschaft die S.I. wie keine andere Gruppierung betont hat. Der ganze Film läuft auch auf diesen Kulminationspunkt hinaus.

Nach dem Ende der Mai-Erhebung ging auch die S.I. zugrunde und wurde 1972 von Debord zusammen mit den letzten paar verbliebenen Mitgliedern aufgelöst. Inzwischen hatte Debord eine neue Einflussmöglichkeit gefunden als enger Vertrauter, Berater, ja Freund des französischen Medien-Moguls Gérard Lebovici, dessen vorbehaltlose finanzielle Unterstützung der stets eigentlich mittellose, da lohnarbeitsverweigernde Debord bis zum Ende seines Lebens in Anspruch nehmen konnte. Diese Symbiose führte Debord wie Lebovici nicht zu der Akkomodation an die Post‘68er kapitalistische Gesellschaftsentwicklung, die man normalerweise nun hätte erwarten können, sondern im Gegenteil zu einer noch extremistischeren Orientierung und auch bewussten Isolierung beider gegenüber der ganzen politischen Landschaft. Diese Entwicklungsrichtung ist dem Film auch schon eingeschrieben; einem Film, der ohne die unglaublich großzügige Förderung durch die von Lebovici extra dafür gegründete Filmgesellschaft SIMAR FILMS 1973 nie so zustande gekommen wäre. Aber es sollte ja ein Anti-Film werden, deshalb wurden von Debord die filmtechnischen Möglichkeiten seiner Entstehungszeit um 1970 keineswegs ausgeschöpft – eigentlich überhaupt nicht angetastet. Das war also Absicht. Debord hat stattdessen ausschliesslich auf die Montage-Komposition durch ein winziges verschworenes Team gesetzt und – also keineswegs aus der Not geboren, sondern geradezu sadistisch – einen tristen Schwarzweissfilm fabriziert. Es gilt sich heute klarzumachen, welch kriminelles und auch kostspielig-aufwändiges Unterfangen damals noch – vor dem Video-Zeitalter – die Entwendung und Kopie von etwa Hollywoodfilmen gewesen ist, die er da verwurstet hat. Einige werden im Vorspann genannt. Höhnisch nannte ein Kritiker in Le Monde den damals alle Erwartungen enttäuschenden Film „einen Theorie-Western“, aber Debord hat auch Dokumentaraufnahmen von Black Riots in USA, von zeitgenössischen und historischen Klassenkonflikten, selbstverständlich vom Mai‘68 sowie aus Filmen des stalinistischen Machtbereichs, wie etwa DEFA-Filmen einmontiert. Das Ganze bildet, wie Marc Reichmann in seiner akribischen Dissertation von 2020 feststellt, durchaus „eine hermetische Einheit. Der Rhythmus des Werks versteht sich als polyphone, mehrfach gebrochene, gewollt divergente und vielschichtige, dennoch stringente Geschichte der unvollendeten [proletarischen] Revolution unter Einsatz multimedialer Verfahren. Die umfassend angelegte Narration Debords gewinnt ihre Dynamik aus einem kontrapunktischen Einsatz von Filmausschnitten, Dokumentaraufnahmen und Spielfilm[sequenz]en, als Standbildern

eingesetzten Fotografien, Porträts historischer Personen, alten Landkarten, wissenschaftlichen Schaubildern, Historiengemälden, von eingeblendeten Texttafeln und Untertiteln sowie musikalischen Motiven. Klangsequenzen aus Michel Corrette's *Sonate in D-dur für Violoncello und Cembalo* unterstreichen sowohl die aufklärerische Dimension des Werks als auch seine barocke Fülle und die arabeske Fabelführung.

Der Rhythmus der Montagearbeit, die ausschliesslich aus Archivbildern zusammengeschnitten ist, wird überlagert von einem monologischen Kommentar, den Debord separat eingesprochen hat, dieser bindet die Szenenfolge insofern zu einer Einheit, als dass jede Bildsequenz thematisch dem hypnotischen Text auf der Tonspur zugeordnet werden kann. Der Kommentar übt zugleich eine homogenisierende und verfremdende Funktion aus, die durchaus der situationistischen Theorie der „Zweckentfremdung“ („*le détournement*“) geschuldet ist.“ (Soweit Marc Reichmann.)

Die „Öffentlichkeit“ seiner Rezeption endete vorerst in einer filmpublizistischen Nische: einem kleinen Kino nur für die dort in einer Endlosschleife laufenden Anti-Filme Debords, das ihm Lebovici in Paris eingerichtet hatte. Erst ab Ende der 1980er Jahre entdeckte der Global Campus die situationistische Wirkungsgeschichte und das Werk Debords und machte sich darüber her; Kultur- und Kunstwissenschaftler\*innen wie beispielsweise der Yale-Professor Thomas Y. Levin überschlugen sich nun in der Bewertung dieses offensiv plagiatorischen Films geradezu: dieser sei „*ein Wendepunkt in der Filmgeschichte*“; und Levin zitierte für diese These sogar Walter Benjamin: Das Montage-Artefakt *“in its practice of citation without quotation-marks (...) insolently throws back at spectacular society the images with which it depicts itself. Indeed one could say that Debord's critique consists in an incriminating, analytical quotation of the spectacle. This marks a turning point in the history of the cinema that according to Debord's Hegelian logic is nothing less than the ‚Aufhebung‘ (sublation [i.e. obliteration]) of the medium. In a way, in this film, the cinema, at the end of its pseudo-autonomous history, gathers up its memories: Debord's film is simultaneously a historical film, a western, a love story, a war film – and none of the above.“* [“Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord“, 1989]

Debord hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits völlig zurückgezogen und war für derartigen Kult nicht zu haben; sein Lebovici war Mitte der 1980er Jahre auf bis heute ungeklärte Weise abgeknallt worden; Debord bereitete danach sein eigenes Gesamtwerk als Nachlass zu Lebzeiten vor – seine Filme gibt es heute alle in einer DVD-Box – und wählte dann 1994 den

Freitod – das wäre also im kommenden November auch schon sein 30. Todestag –; posthum – mit Sicherheit gegen seinen Willen – ist Debord seit ca 10 Jahren ins Pantheon der Französischen Nationalkultur aufgenommen. Vor allem in Deutschland jedoch ist er ebenso wie die situationistische Geschichte und Literatur – ausser bei akademischen Spezialist\*innen und aktivistischen Kunsthochschul- und Kultur-Szene-[Insider\*innen] sowie seit jeher bei Anarcho-Punker\*innen – weitgehend unbekannt geblieben. Er wurde nur in winzigen abseitigen Konventikeln von Nichtakademiker\*innen hierzulande in seiner ungeteilten Intention ernstgenommen und rezipiert – ich spreche von einer wirklichen, gründlichen Rezeption, wohlbemerkt, die selbständig-kritisch und nicht am Gängelband akademischer Autoritäten mit ihren trend-scout- & Rekuperations-Aufträgen stattfindet –; über einen derartigen Konventikel habe auch ich vor ca 30 Jahren überhaupt Zugang zur Auseinandersetzung mit diesem Anti-Film gefunden.

Nun habe ich wohl damit bereits mindestens drei Gründe deutlich gemacht, warum ich es für angemessen halte, endlich auch einmal in Frankfurt am Main dieser anti-filmischen Herausforderung eine vorführungstechnisch optimale Öffentlichkeit zu verschaffen, nämlich mindestens aus Anlass der beiden Jahrestage (1974 und 1994). Vielen Dank also für diese Gelegenheit!

Bevor jetzt noch kurz zu erklären wäre, wieso dies als Anti-Film zu nehmen ist, muss aber zunächst zur ur-eigentlichen Motivation und Vorlage des Films zurückgegangen werden.

Es handelt sich wie gesagt um die Verfilmung seines Buches „Die Gesellschaft des Spektakels“ von 1967. Dieses galt damals sofort als das angeblich „meistgeklautete Buch“ in Frankreich; und noch im „Nouvel Observateur“ vom Nov.1971 konnte man lesen: „*Dieses Werk, das den Mai 1968 voraussagte, wird von einigen als ‘Das Kapital’ der neuen Generation betrachtet.*“ Tatsächlich bezog sich nicht allein schon das Publikationsjahr bewusst auf Marx‘ Ur-Ausgabe 100 Jahre zuvor, sondern stellt sich durch und durch auf den Boden von dessen Kritik der politischen Ökonomie, nur dass die Kritik der Gesellschaft „des Spektakels“ die bildliche, spiegelbildliche Dimension zur Geltung zu bringen beansprucht, die schon Marx bemerkt hatte, wenn er vom „*Wertspiegel*“, vom warenfetischistischen „*Rückspiegeln*“ sprach – oder

resümierte bzw. vorwegnahm: das Kapital würde mit der ökonomischen und kolonialen Herstellung des Weltmarktes – so Marx: – „*die ganze Welt sich zum Bilde machen*“ und „*nach seinem Bilde modeln*“. Indem Debord in den 224 Thesen seines Buches nun diese Verbildlichungsdimension aus der bei Marx, Lukács u.a. vorgefundenen Verdinglichungsanalyse der Wert&Warenform herausholt, kommt er zu der Zuspitzung in einer Spektakelbestimmung wie z.B. der Definition: „*Das Spektakel ist das Kapital, das einen derartigen Akkumulationsgrad erreicht hat, dass es zum Bild wird.*“ Entscheidend ist dabei zu sehen, dass es Debord genau wie schon Marx ankommt auf die Wirkungsmacht dieses Gesamtprodukts, sprich des spiegelverkehrten Bildes, das damit einhergeht, rückwirkend auf die Menschen die es ja selbst re-produzieren, denn davon, ob sie diesen Spiegelverkehrungs-Effekt ihrer ganzen globalen Produktion erkennen, begreifen und danach weitermachend oder nichtweitermachend ihr gesellschaftliches Handeln einrichten, hängt sozusagen alles ab: Aufhebung der kapitalistischen Vergesellschaftung in eine höhere, menschengemäß und auch naturverträglich vernünftige, oder aber immer tieferes Hineingeraten in einen Alltag des bloßen Überlebens, der Destruktion und in die Zyklen, den Mahlstrom von Krisen und Katastrofen. Lohnarbeitende aber, die sich lediglich dem hypnotischen Bilderstrom hingeben würden, der mit dem von ihnen produzierten Warenreichtum einhergeht, könnten als solche passiv-kontemplativen Konsumierenden schwerlich zu der „*Klasse des historischen Bewusstseins*“ werden, von der Lukács und Debord sprechen: sie müssten ihr Leben als bloße Repräsentation für ihr mögliches wirkliches Leben anschauen, blieben Proletariat, also Objekt ihres Produkts, und würden nicht zum weltgesellschaftlichen historischen Subjekt mit Willen und Bewusstsein.

Mit einem Neuarrangement, gewissermaßen einem Destillat aus den Thesen jenes Buches versucht Debord dann ein halbes Jahrzehnt später eine durch die Loyalität Lebovici's ermöglichte filmische Umsetzung, die zugleich nun die Erfahrung und historische Stelle des Mai/Juni 1968 hineinnimmt. Sowohl das Buch als auch der Film stellen im Kern die von Marx her perspektivierte Geschichtstotalität dar, und zwar als eine offene – im Gegensatz vor allem zum sogenannten Marxismus-Leninismus. Selbstverständlich können wir hier auf diese kühne Weiterentwicklung der Kapitalismuskritik nach hundert Jahren Modernisierung als Bilderproduktion, als erweiterter Reproduktion einer nahezu totalitären

Bilderwelt also, die mit der totalisierten Warenproduktion einhergeht, an dieser Stelle nicht näher eingehen; genau dazu regt aber der Film an, der sich ja keineswegs als Unterhaltungskino sondern als theoretischer Beitrag auf selber bildlich operierender Ebene versteht. Hier muss nur noch geklärt werden, warum diese Darstellung nicht etwa als didaktischer Lehrfilm oder gar Agitationsfilm auftritt sondern als Anti-Film, als radikale Kritik der Bilder und des Mediums, die sie doch selber benutzt.

In einer Broschüre, welche die Aufführung von „*La S.du.S.*“ im April 1974 ankündigte, verwies Debord zurück auf die unterminierende Wirkung seines gleichnamigen Theoriebuches. Dessen filmische Adaption stelle nun nicht weniger dar als eine totale Kritik des modernen Kapitalismus und seines generalisierten Systems der Illusionen. Der Film (schlechthin) aber als integraler Teil dieses Systems ist [demzufolge] ein wichtiges Instrument zur Beförderung der gesellschaftlichen Trennung(en): d.h. der Klassentrennung, der darauf beruhenden Entfremdungen zwischen den Menschen, ihrer Produktion und ihrer Produkte von ihnen; *last but not least* aber der damit einhergehenden Bilderproduktion gegenüber den passiv-rezeptiven Zuschauenden als ohnmächtig bleibenden Konsumierenden der „Gesellschaft des Bildes“, die es „in seiner ganzen Tiefe zu begreifen“ gelte. Dabei sollten wir keinen Augenblick vergessen oder ausblenden, dass dieses wesensmäßige Begreifen für Debord wie schon für Marx die gesellschaftliche Eigentumsfrage stellt und erst damit radikal wird: „die Trennung“ – Leitthema dieses Films – nämlich die gesellschaftlichen Trennungen zwischen den Menschen, in erster Linie ihre Klassentrennung sowie die darauf beruhenden vielfältigen Entfremdungen sind durch keinerlei Gerechtigkeitsdiskurs oder Verteilungsakrobatik zu überwinden sondern erst und einzig durch die globale Abschaffung des privaten Klasseneigentums an den gesellschaftlichen Produktions- und Lebensbedingungen, nichts drunter und nichts drüber.

Debord statuierte, dass wenn sich diese revolutionäre Kritik auf das Gebiet des Spektakels, d.h. der Bilderproduktion begibt, es ihr darum gehen müsse, die Sprache des Mediums gegen dieses selbst zu wenden; sich selbst aber eine Form zu geben, die revolutionär ist. [Dies genau bedeutet die situationistische Technik des „*détournement*“: sprich: der „Entwendung“ und „Zweckentfremdung“ der vorgefundenen Mittel des Feindes.] Selbst einzuschätzen und zu bewerten, was bei diesem Experiment Debord nun gelingt oder misslingt, macht nun eben die Problematik dieses Films aus, mit der ich Sie heute abend genauso

alleinlassen muss, wie ich und andere damit auch schon der selbsttätigen Anstrengung ausgesetzt geblieben sind, wenn sie sich überhaupt darauf einlassen. Es ist jedenfalls kein reines Vergnügen.

Überdies will Debord ja die Sehgewohnheiten und -bedürfnisse einer „Generation, die nichts anderes kennt als die total spektakuläre Gesellschaft“ (Debord), befremden bzw. brüskieren. Deshalb möchte ich abschliessend und als besondere Warnung vor einem besonderen Missvergnügen jetzt schon sagen: er brüskiert nicht zuletzt auch den gender-feministischen Blick der Gegenwart.

Schon für den damaligen Blick waren bereits die *opening scenes* ein aufreizend und vielversprechend sein sollendes *featuring* von Nacktszenen von Alice Becker-Ho, seiner damaligen Gefährtin, sowie von *Stills* aus Zeitschriften wie „Lui“ und „Playboy“, ein vorgeblich wohl als Kritik der Vermarktlichung des weiblichen Körpers, ja überhaupt aller Sinnlichkeit unter der Totalherrschaft der Ware den Zuschauenden während ca. zwei Dritteln des Films hindurch geradezu penetrant aufgedrängter Blick des notorischen Macho und Womanizer Debord selbst, der sich ja immer gern als patriarchalischer „Libertin“ stilisiert hat. Meines Erachtens hat aber Debord allein mit dieser offenkundigen frauenbusenfetischistischen Fixierung den Zugang zu einem Verständnis seines Films für jene Generationen *a limine* verstellt, die immerhin seit den 1960er und 70er Jahren – Spektakelkinder hin, Spektakelkinder her – von dem zivilisatorisch-emanzipatorischen Anteil jener wirklichen Bewegung geprägt worden sind, die den bestehenden Zustand der überkommenen, heterosexistischen Geschlechterordnung aufzuheben begonnen hat in jenen zurückliegenden 50 Jahren: um mühsam das durchzusetzen, was Marx bezeichnet hat als „das menschliche Geschlecht“ im Gegensatz und Kampf gegen die unmenschliche Geschlechterhierarchie des Patriarchats. Auch wenn dann in einer einmontierten Ejzenstein-Filmsequenz die Maschinengewehrschützin der RoteArmee-Partisan\*innen während des Bürgerkriegs um 1920 die ganze Sache militärisch herausreisst und dadurch den Reigen der sexistischen Zumutungen dann irgendwie doch momentan durchbricht – dieser Hinweis soll keineswegs auf mildernde Umstände plädieren; er möchte nur die Abwehr gegen den ungeheuren emanzipatorischen Anspruch des Films als solchem, eine Pauschal-Abwehr, die in der gender-historischen Rückständigkeit Debords einen nur allzu leichten und vorschnellen Vorwand finden kann, mit dem Argument entkräften, dass auch und gerade dieses Artefakt den „Blick des historischen Bewusstseins“ als einem Blick für die Unreife nicht nur der

damaligen sondern demgegenüber auch unserer gegenwärtigen Emanzipationsbewegungen verdient hat. Debord hat insgesamt in seinem freudlosen Machwerk einen Mahlstrom dargestellt, in welchem er vor einem halben Jahrhundert noch relativ weit oben kreiselte, während wir in demselben Mahlstrom bereits wesentlich tiefer hinunter gesaugt worden sind, wir nennen es jetzt „Poly-Krise“: die Aktualität seiner theoretischen Anstrengung wie seines praxisgerichteten Anliegens hat sich also nur dramatisch zugespitzt, der Dialog zwischen den revolutionären Protagonist\*innen dieses Films und uns Heutigen lag in seiner Absicht, und ich denke er ist dringlich. Mein Plädoyer, diesen Anti-Film im Großen und Ganzen bis zum Ende auszuhalten, bleibt ungemildert bestehen, mit dem Vorbehalt seines fast einzigartig hohen Anspruchs in seiner nach wie vor aktuellen Problematik. Er bleibt eine Kröte, die man weder hinterschlucken noch ausspucken kann.

## Zweite Version des „kurzen“ Einführungsvortrags (30 min)

Wir haben heute abend hier die – zumindest bisher in Frankfurt am Main – sehr sehr seltene Gelegenheit, einen filmgeschichtlich glaube ich einzigartigen Anti-Film in angemessen vorführungstechnischer Öffentlichkeit zu sehen – und kritisch zu sehen. Denn als Unterhaltungskino funktioniert dieser anstößige Film absolut nicht, er zwingt jede\*n zu irgendeiner Art Kritik – und sei es auch nur in der Weise, dass die eine und der andere entweder früher oder später aus diesem Raume mit äusserem oder innerem Kopfschütteln, in einem Verstimmungszustand, rausgehen wird – da bin ich mir ziemlich sicher –, oder in der Weise dass manche dieses vermeintliche Montage-Chaos und dazu eingesprochene monotone Dozieren einfach nur als ermüdende Zumutung, sadistisch-didaktische Überforderung oder schlicht als langweilig empfinden dürften, nachdem sie es 90 Minuten lang ausgehalten haben.

Viele ausgewiesene akademische Filmhistoriker\*innen haben das anders gesehen! So überschlug sich schon um 1990, als der Global Campus die Geschichte der Situationist\*innen zu entdecken und zu einem regelrechten Hype der Antiglobalisierungs-Bewegung und der Kunsthochschulen zu machen begann, exemplarisch beispielsweise der Yale-Professor Thomas Y. Levin in der Bewertung dieses Films geradezu: dies sei „*ein Wendepunkt in der Filmgeschichte*“, und er zitierte für diese These sogar Walter Benjamin. Das Montage-Artefakt *“in its practice of citation without quotation marks (...) insolently throws back at spectacular society the images with which it depicts itself. Indeed one could say that Debord’s critique consists in an incriminating, analytical quotation of the spectacle. This marks a turning point in the history of the cinema that according to Debord’s Hegelian logic is nothing less than the ‚Aufhebung‘ (sublation [i.e. obliteration]) of the medium. In a way, in this film, the cinema, at the end of its pseudo-autonomous history, gathers up its memories: Debord’s film ist simultaneously a historical film, a western, a love story, a war film – and none of the above.“* [“Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord“, 1989]

Es ist übrigens keineswegs ein Lieblingsfilm von mir. Dieser dezidierte, viel zu anstrengende Anti-Film war für mich aber seit langem eine unabgeholte Herausforderung. Jenseits spezialisierter akademischer Filmhistoriker\*innen vor allem in Frankreich, Großbritannien und USA im Rahmen einer ausgewachsenen Debord-Forschung – hier im deutschen Sprachraum dagegen hat die Beschäftigung mit den Situationist\*innen, als deren Kopf Debord gilt, ohnehin nie wirklich Fuß gefasst, d.h. dieser Film ist nur in winzigen abseitigen Konventikeln von Nichtakademiker\*innen hierzulande ernstgenommen und rezipiert worden, und über einen derartigen Konventikel habe auch ich vor ca 30 Jahren überhaupt Zugang zur Auseinandersetzung mit diesem Anti-Film gefunden – jenseits einer akademischen Spezialforschung der Kunsthistoriker\*innen also ist er hierzulande 50 Jahre lang weitestgehend unrezipiert, wir können durchaus sagen unbekannt geblieben, und wer immer sich auf dieses Machwerk einlässt, wird sehr schnell merken, warum das je länger je mehr auch der Fall sein muss, und zwar gerade wegen seiner

unabgeholtenen kritischen Anstrengung und genau wegen seiner realistisch-pessimistischen Aktualität. Denn, mit einem Wort: Der Mahlstrom der sogenannten Poly-Krise, in der wir uns befinden, wird in diesem Film bereits rückhaltlos – wir können sagen: – buchstäblich an die Wand gemalt; und sich nun diesen Weltzustand, um im Bilde zu bleiben, von einem, der vor einem halben Jahrhundert noch weiter oben in diesem Mahlstrom kreiselte als wir, die wir nun wesentlich tiefer unten in diesen Mahlstrom eingesaugt worden sind, sagen und erklären lassen zu müssen, was es mit diesem Mahlstrom auf sich hat, das ist eben kein Vergnügen. Eher eine Kränkung. Es ist also alles andere als ein Erbauungsfilm, wenn es schon kein Unterhaltungskino ist.

Guy Debord (geboren 1931) hat sich übrigens vor 30 Jahren den Freitod gegeben – sein Todestag jährt sich dann im November dieses Jahres – , und sein Leben wie sein künstlerisches, sprich anti-filmisches Werk hatte er noch zuvor archivarisch gut und klar überschaubar gemacht (es liegt auch eine DVD-Box vor); gewiss gegen seinen Willen zu Lebzeiten ist er posthum, seit ca 10 Jahren als ein moderner Klassiker ins Pantheon der französischen Nationalkultur aufgenommen worden usw.

– das alles können Sie z.B. in der beachtlichen deutschsprachigen Dissertation im einzelnen nachblättern, die 2020 von dem bildwissenschaftlichen Bredekamp-Schüler Marc Reichmann vorgelegt worden ist, deshalb brauche ich diese Eckdaten hier garnicht erst in meine paar Einführungsworte hineinzquetschen, dann könnten wir nämlich den Film erst in frühestens 1 Stunde abspielen.

Also nur aus Anlass dieser zwei Jahrestagsdaten betreffend Werk und Leben von Guy Debord habe ich diesen Problemfilm hier vorgeschlagen und bin den Veranstalter\*innen sehr dankbar, dass sie sich darauf eingelassen haben!

Nur folgendes sollten Zuschauende, die sich noch nie mit diesem Film oder mit Guy Debord oder den Situationist\*innen beschäftigt haben, vorab wissen – d.h. sie können sich das mit Gewinn für das Verständnis des scheinbar Unverständlichen, das sie erwartet, gewissermaßen wie eine Brille „vor Augen halten“:

Erstens handelt es sich um eine Verfilmung des hochkarätig theoretischen, „hegelmarxistischen“ Buches „Die Gesellschaft des Spektakels“ von Guy Debord, das er ein halbes Jahrzehnt zuvor, 1967, herausgebracht hatte und dem zumindestens theoretisch-geistig ein prägender Einfluss auf die Auslösung und den Verlauf des Aufstands vom Mai bis Juni 1968 in Frankreich zugeschrieben wird; dieses Buch wurde von manchen sogar zur Fortschreibung des genau hundert Jahre zuvor von Karl Marx herausgegebenen ersten Bandes von „Das Kapital“ erklärt und stellt sich als Theoriebildung ganz bewusst in diese Linie:

Ein Leitsatz dieses Werkes ist die These: *„Das Spektakel ist das Kapital, das einen derartigen Akkumulationsgrad erreicht hat, dass es zum Bild wird.“* Eine weitere Definition lautet: *„Das Spektakel ist (...) ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.“*

Der Charakter dieser spektakelkritischen Theorie Debords zeigt sich daran dreifach: einmal beansprucht er keine Originalität, sondern fußt in der bereits von Marx begründeten Kritik der politischen Ökonomie, die er allerdings auf modernste Weise

zu aktualisieren beansprucht was die seitherige Entwicklung des globalen Kapitalismus insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg betrifft: Stichworte etwa *affluent society*, *consumer capitalism* etc. Auch die tragenden Begrifflichkeiten sind direkt aus der Marxschen Theorie beibehalten, wie vor allem die vom modernen Proletariat – d.h. nicht mehr und nicht weniger als die Gesellschaftsklasse all derer, die das Kapital produzieren und erweitert reproduzieren, indem sie ihre Arbeitskraft als Ware verkaufen müssen; also völlig unabhängig von dem jeweiligen Phänotypus, in dem das Proletariat hier oder dort in Zeit und Raum erscheinen mag. Zweitens hat die Spektakelkritik ebensowenig wie die Marxsche Kritik mit einem Gerechtigkeitsdiskurs und mit Reichtumsverteilungsproblemen zu tun, sondern einzig und allein mit dem, was diesen Fragen materiell wie machtmäßig zugrundeliegt: nämlich genau dem privaten Klassen-Eigentum an den gesellschaftlichen Produktions- und Lebensbedingungen. Soweit ist Debord ein getreuer wissenschaftlicher Communist, allerdings ein Anarcho-Communist wie schon Marx selbst: es geht ihm um die Abschaffung des Staats, nicht um dessen Reformierung, Totalisierung und Perennierung.

Zum ändern aber arbeitet Debord darüber hinaus eine Dimension, ein Moment der Wert&Warenform, des Geldes und des Kapitals heraus, die mehr und mehr zum (wie Hegel und Marx sagen würden) „übergreifenden Moment“ des Ganzen geworden sei und die auch schon Marx festgehalten hatte, wenn er vom „*Wertspiegel*“, vom „*Rückspiegeln*“ der gesellschaftlichen Verdinglichungsvorgänge sprach und davon, wie das Kapital „*die ganze Welt sich zum Bilde machen*“ und „*nach seinem Bilde modeln*“ würde: also die bildproduzierende Dimension, die immer schon mit der gebrauchswerte- und tauschwerteproduzierenden Warenproduktion einhergeht. Für Debord ist dabei – wie für Marx' Fetischismus-Theorem – entscheidend zu begreifen, dass und wie dieses spiegelverkehrte Bildliche auf die materielle Gesellschaftsbasis, auf die Menschen selbst zurückwirkt, was Marx wiegesagt direkt als das „*Rückspiegeln*“ im Kern, im Wesen des Warenfetischismus bezeichnet, denn ob sie sich ihren selbstproduzierten Spiegelbildern entsprechend unbewusst oder bewusst verhalten, ist revolutionstheoretisch und praktisch entscheidend dafür, ob sie so weitermachen wie bisher – was Walter Benjamin zufolge gerade die historische Katastrophe ausmacht – oder eben nicht, und sich damit zur „*Klasse des historischen Bewusstseins*“ herausbilden können, auf deren Möglichkeit Lukács und Debord nach wie vor setzen. Für den Situationisten Debord wie für seine neo-communistischen Genoss\*innen der 15 Jahre lang wirkenden Situationistischen Internationale war der Aufstand des Proletariats in Frankreich 1968 – denn das war es über die Studierenden- und Jugendbewegung weit hinaus, da es sich um eine gesellschaftliche Bewegung der Besetzungen, der landesweiten Fabrikbesetzungen und des ersten Wilden Generalstreiks in der Geschichte immerhin einen Monat lang handelte, der den Staat zum Straucheln brachte – war also die treibende Teilnahme an dieser sozialen Erhebung die selbsterfahrene lebensgeschichtliche Gewähr dafür, dass gerade in der westlichen Welt, die ihren Abschied vom Proletariat nehmen zu können glaubte, diese Klassentrennung nach wie vor zu ihrer Aufhebung in einer wirklichen Bewegung gebracht werden könne, und genau aus dieser Erfahrung und diesem Motiv heraus setzte Debord auf die globale theoretische Selbstbemächtigung der

lohnarbeitenden Klasse und versuchte sie mit begrifflichen ebenso wie mit ästhetischen Mitteln – wie Hegel zu sagen pflegte: – aus dem „Bilderschacht“ der bunten Pseudosinnlichkeit herauszureissen, ich möchte fast sagen: herauszuekeln, ihnen den passiv-rezeptiven, suchtartigen Aufenthalt in jeglicher Traumfabrik zu verleiden – und dies gerade auch vermittels der Bilderwelten selbst. Umgekehrt war den Situationist\*innen auch klar, dass die sinnliche Erkenntnis und künstlerische Praxis – das bedeuten ja *Aisthesis* und *Poiesis* ursprünglich – mit dem begrifflich-wissenschaftlich-theoretischen Denken zusammenwirken muss, um ganz normale und auch unnormale Menschen im Massenmaßstab zu einer solchen Erkenntnis zu befähigen und auch zu ihrer praktischen Umsetzung zu bewegen: in dieser ganz schwierigen Vermittlungs-Dialektik von Anti-Kunst und ästhetischer, poetischer Praxis hat sich schon in den 1950er Jahren das Profil dieser von allen Seiten in der Regel missverstandenen „Ultra-Extremist\*innen“, als die sie sich gerne bezeichneten, herausgebildet; darin besteht der zugleich anti-künstlerische wie ästhetische Doppelgang und Widerspruch jener, die wie Debord auch, ja selbst zumeist Künstler\*innen, proletarisierte, pauperisierte ebenso wie sehr erfolgreiche Künstler\*innen waren; das liegt auch der Geschichte ihrer heftigen Konflikte, Austritte und Ausschlüsse zugrunde. Um zwischen Anti-Kunst, die sie als Zerstörung des kapitalistischen Kulturbetriebs zu ihrem Anliegen machten, und Bilderstürmerei, die ihnen fernlag, also zwischen Skylla und Charybdis irgendwie durchzukommen und darüber hinaus das alles vereinheitlichend nach der Devise „*La révolution en service de la poésie*“ in eine revolutionäre Massenaktivität zu befördern (siehe ihre Rolle bei der Graffiti-Bewegung vor und während des Mai‘68), entwickelten sie frühzeitig die Konzeption oder Technik des „détournement“, zu übersetzen als „Entwendung“ und „Zweckentfremdung“ vorgefundener und etablierter Produkte der Kulturindustrie. Was sie selbstverständlich auch nicht erfunden sondern von der Kunstavantgarde ungefähr ab Lautréamont übernommen und elaboriert radikalisiert haben. Im Klartext: es galt die „*tiefgefrorenen Leichenteile der modernen Kunst*“ [§ ] zu klauen, ihrem vorgegebenen Zusammenhang und Zweck zu entreissen und in den entgegengesetzten, widersprüchlichen Kontext einzumontieren – wiederum ganz im Sinne der „*sich selbst zerstörenden avantgardistischen Kunst*“ seit DaDa etc. und deren Techniken der Montage; also durchaus mit Bildern zu arbeiten und gerade nicht gegen sie.

In einer Broschüre, welche die Aufführung von „*La S.du.S.*“ im April 1974 ankündigte, verwies Debord zurück auf die unterminierende Wirkung seines gleichnamigen Theoriebuches. Dessen filmische Adaption stelle nunmehr nicht weniger dar als eine totale Kritik des modernen Kapitalismus und seines generalisierten Systems der Illusionen. Das kann natürlich als eine Hybris erscheinen, die strengstens zu überprüfen uns allen obliegt.

Der Film als integraler Teil dieses Systems-der-Illusionen ist demzufolge ein wichtiges Instrument zur Beförderung der gesellschaftlichen Trennung(en) in der Wirklichkeit. Nochmal zu dieser Generalformel: die Trennungen, das ist allererst die gesellschaftliche Klassentrennung, die darauf beruhenden Entfremdungen zwischen den Menschen, ihrer Produktion und ihrer Produkte von ihnen; *last but not least* aber

die damit einhergehende Bilderproduktion gegenüber den passiv-rezeptiven Zuschauenden als ohnmächtig bleibenden Konsumierenden der „Gesellschaft des Bildes“ – des Spektakels, seiner Bildertotalität als von ihnen selbst erweitert reproduzierter „fremder feindlicher Macht“ (so Marx über das Kapital).

Ausgehend von dieser Einsicht oder Ansicht der Spektakeltheorie sowie von ihrer typischen *détournement*-Praxis können wir den bevorstehenden Anti-Film zunächst ganz einfach als eine Art brutale und kompromisslose Gegenüberstellung zweier Ebenen anschauen: der theoretischen, d.h. begrifflichen Ebene, auf der Debord eine neuarrangierte, neugruppierte Auswahl seiner Thesen (– die Buchvorlage besteht aus 224 Thesen) einspricht: graue Theorie also, wenn auch durchaus nicht ohne Poesie dabei. Auf der sinnlich evokativen Ebene der filmischen Bebildung dieser Arbeit des Begriffs huschen demgegenüber unablässig die zugeordneten Verdinglichungsgestalten der modernen Geschichte, nämlich die Dinge-als-Bilder – durchaus auch die Menschen in ihren zur Schau getragenen entfremdeten Beziehungen – als *images-objets*, als Waren-Bilder und Bilder-Waren, werttragende Gebrauchsdinge und bildtragende Tauschwerte, über die Leinwand wie in Platons Höhlengleichnis die Schattenbilder an der inneren Höhlenwand.

So verstanden wird auch klar, dass dies ein Anti-Film werden musste: Debord liegt nichts, aber auch garnichts daran, die Schein-Sinnlichkeit der erscheinenden kapitalistischen Geschichte so prall und bunt „wiederzugeben“, ja womöglich noch zu intensivieren, wie es nun gerade das totale Anliegen des Mediums Film zu sein scheint – dieser modernen kapitalistischen Kunstform sui generis. Stattdessen beklagt er fortgesetzt theoretisch die Entsinnlichung, ja Pseudolebendigkeit der Bilderwelt, die uns das Lebenswerte der besten aller möglichen Welten suggerieren, ja beweisen soll.

Noch weiter zugespitzt könnten wir mit Debord sagen: wenn das Spektakel das zum Bild werdende Kapital und das Kapital als Bild ist, dann wäre der Film, dieses moderne Medium, selber wesentlich das Kapital als Bild in konzentrierter Form, nämlich in ästhetischer Form.

Debord statuierte also, dass wenn sich die revolutionäre Kritik auf das Gebiet des Spektakels begibt, es ihr darum gehen müsse, die Sprache des Mediums gegen dieses selbst zu wenden; sich selbst aber eine Form zu geben, die revolutionär ist. Dies genau bedeutet die situationistische Technik des „*détournement*“: sprich: der „Entwendung“ und „Zweckentfremdung“ der vorgefundenen Mittel des Feindes. Die filmtechnischen Möglichkeiten seiner Entstehungszeit um 1970 wurden keineswegs ausgeschöpft – eigentlich überhaupt nicht angetastet. Debord hat ausschliesslich auf die Montage-Komposition durch ein winziges verschworenes Team gesetzt und trotz der unglaublichen finanziellen Möglichkeiten für die Produktion dieses Filmes, die ihm zu Gebote standen – ein eigenes Kapitel seiner ausgesprochen meisterlichen Entwendungsstrategie, auf das hier leider nicht eingegangen werden kann – also keineswegs aus der Not geboren sondern geradezu sadistisch: – einen tristen Schwarzweissfilm fabriziert. Es gilt sich heute lediglich klarzumachen, welch kriminelles und auch kostspielig-aufwändiges Unterfangen damals noch – vor dem Video-Zeitalter – die Entwendung und Kopie von etwa

Hollywoodfilmen gewesen ist, die er da verwurstet hat. Einige werden im Vorspann genannt. Höhnisch nannte ein Kritiker in *Le Monde* den enttäuschenden Film damals „einen Theorie-Western“, aber Debord hat auch Dokumentaraufnahmen von *Black Riots in USA*, von zeitgenössischen und historischen Klassenkonflikten, selbstverständlich vom Mai‘68 sowie aus Filmen des stalinistischen Machtbereichs, wie etwa DEFA-Filmen einmontiert, denn das Ganze bildet, wie Marc Reichmann feststellt, „eine hermetische Einheit. Der Rhythmus des Werks versteht sich als polyphone, mehrfach gebrochene, gewollt divergente und vielschichtige, dennoch stringente Geschichte der unvollendeten [proletarischen] Revolution unter Einsatz multimedialer Verfahren.“ Und Reichmann hebt besonders hervor:

„Die wohl wichtigste formale und inhaltliche Referenz sowie eine ergiebige Bildquelle Debords ist Sergej Ejzenštejn (...). Debord erweitert Ejzenštejn’s genuine Erfindung der dialektischen Montage über den Film als Artefakt hinaus auf das filmische Dispositiv. (...) Gewissermaßen knüpft Debord dort an, wo Ejzenštejn mit seiner Theorie des „intellektuellen Films“ und seinem Projekt, „*Das Kapital*“ von Karl Marx zu verfilmen, an seine künstlerischen Limits und die Grenzen des Erlaubten im Stalinismus gestoßen ist. Ejzenštejn schwebte seinerzeit eine reine Kinematografie jenseits des traditionellen Spielfilms mit seinen kitschigen Motivfolgen vor. Diese purifizierte Form sollte wesentlich ideologisch sein, da ihr Material die visuelle Darstellung des Begriffs sein würde. Auf der Grundlage der „intellektuellen Montage“, die Ejzenštejn in seinem Film „*Oktober*“ erprobt hatte, sollte der Film der Zukunft ganze Begriffssysteme darlegen können.“ Nun: genau diese „revolutionäre Ideologie“ lehnte Debord als Ideologiekritiker mit Marx und insbesondere als erklärter Feind der „materialisierten Ideologie“, so eine weitere tragende Definition des Spektakels, wiederum entschieden ab. Aber „Ejzenštejn’s Montageprinzipien werden von ihm im Sinne einer fortschrittlichen Weiterentwicklung dieser Ästhetik adaptiert, die nicht nur wie in dem von Debord vor allem geplünderten Film ‚Oktober‘ von 1927 Vergangenes rememorieren will, sondern auf zukünftige Ereignisse abzielt.

Die umfassend angelegte Narration Debords gewinnt ihre Dynamik also aus einem kontrapunktischen Einsatz von Filmausschnitten, Dokumentaraufnahmen und Spielfilm[sequenz]en, als Standbildern eingesetzten Fotografien, Porträts historischer Personen, alten Landkarten, wissenschaftlichen Schaubildern, Historiengemälden, von eingeblendeten Texttafeln und Untertiteln sowie musikalischen Motiven. Klangsequenzen aus Michel Corrette’s *Sonate in D-dur für Cello und Harfe* unterstreichen sowohl die aufklärerische Dimension des Werks als auch seine barocke Fülle und die arabeske Fabelführung.

Der Rhythmus der Montagearbeit, die ausschliesslich aus Archivbildern zusammengeschnitten ist, wird überlagert von einem monologischen Kommentar, den Debord separat gesprochen hat, dieser bindet die Szenenfolge insofern zu einer Einheit, als dass jede Bildsequenz thematisch dem hypnotischen Text auf der Tonspur zugeordnet werden kann. Der Kommentar übt zugleich eine homogenisierende und verfremdende Funktion aus, die durchaus der situationistischen Theorie der „Zweckentfremdung“ („*le détournement*“) geschuldet ist.

Alle Anstrengungen der Montage sind gegenstandslos – so schrieb [1997] Ivan Aksjonov über Ejzenštejn's Filmkunst – , wenn ihre Zielrichtung unklar ist. Die ideografische Sprache des Films bedarf einer Determinante, ohne die das ganze System kollabiert.“

Und Debord's theoretische Determinante ebenso wie sein ästhetischer Impuls ist kriegerisch (von der Debord-Forschung deshalb heute gerne mit der Formel „*un art de la guerre*“ gekennzeichnet): „Sein Verweis auf den Klassenkampf des modernen Proletariats und dessen Vorgeschichte stellt den notwendigen Grundstein dar, auf den der Bogen des Films gebaut werden kann, ohne dass die Jochsteine auseinanderfallen. Schnitt und Gegenschnitt machen das **augenfällig**, indem sie **als Technik die Wesenhaftigkeit aller Konflikte symbolisieren.**“ (Soweit erst mal die Hinweise von Marc Reichmann.)

Zu der bewussten und gewollten Widersprüchlichkeit dieses Hegelianers Debord muss nun unbedingt noch eine Ebene dieses Anti-Films in warnender Erwähnung hinzugefügt werden – nämlich die uns heute (hoffentlich) verstörende erotizistische Ebene, auf der dieser Film – ebenfalls in Übernahme und Entwendung vor allem surrealistischer Tradition – unseren Blick fortgesetzt irritiert und brüskiert. Es handelt sich um den vermeintlichen – bedauerlicherweise aber offensichtlich auch tatsächlichen – männlich-sexistischen Blick sozusagen bei jeder sich bietenden Gelegenheit auf barbusige Frauenkörper in lasziven Posen: einen brutal patriarchalischen Machismo-Blick also, den Debord den Zuschauenden auf Schritt und Tritt aufzunötigen versucht und der nach den genderfeministischen Ansprüchen und Normen der Gegenwart alleine schon genügen würde, den Film allzu peinlich, allzu ungeniessbar zu machen. Ohne hier irgendwie mildernde Umstände geltend machen zu wollen, möchte ich mit einigen Worten dennoch versuchen, die Ambivalenz auch dieser problematischen, geradezu zwanghaft wirkenden frauenbusenfetischistischen Fixierung Debords in ihrer kritischen Funktion innerhalb des Filmes aufzuzeigen, für wie misslungen wir sie auch halten müssen.

Immerhin hat sich der unverbesserliche Macho, Womanizer und stolze „Libertin“ ja ein Jahr zuvor – in dem letzten großen Auflösungs- und Selbsteinschätzungstext der S.I., den er 1972 verfasst hat, zu einer Art Lippendienst, einer Art „erpresster Versöhnung“ mit der seit dem Ausgang der 1960er mächtig im Aufbruch befindlichen Frauen- und Schwulen-Bewegung hinreissen lassen: dort schreibt er in These 12, erneut aufgehängt an der berühmten Lautréamont-Entwendung:

*„Die Sitten verbessern sich. Die Bedeutung der Worte nimmt daran teil. Überall ist der Respekt vor der Entfremdung verlorengegangen. Die Jugend, die Arbeiter, die People of Color, die Homosexuellen, die Frauen und die Kinder kommen darauf, alles zu wollen was ihnen verboten war, gleichzeitig mit der Ablehnung des Hauptteils der erbärmlichen Resultate, die ihnen die alte Organisation der Klassengesellschaft zu erreichen gestattete. Sie wollen keine Chefs mehr, keine Familie, keinen Staat (...) und lernen, miteinander zu sprechen. Indem sie sich gegen hundert einzelne Unterdrückungen wenden, rebellieren sie tatsächlich gegen die entfremdete Arbeit. Was jetzt auf die Tagesordnung kommt, das ist die Abschaffung der Lohnarbeit.“* usw.

Damit wird immerhin die Richtung, werden mit Clausewitz zu sprechen die „Lineamente“ deutlich, innerhalb derer Debord seinen Appell an den sozialen „Regenbogen“ der proletarischen Revolution strategisch versteht, ohne sich nun geradezu in einer „Hauptwiderspruch/Nebenwiderspruch“-Denke festzufahren wie zeitgleich etwa die ML-Bewegung, denn dafür war er zu dialektisch belehrt. Zugleich macht uns heute diese Einschätzung aus 1972 schmerzhaft deutlich, wie wenig von der damaligen bewussten oder halbbewussten Negierung von Lohnarbeit und Staatlichkeit, Familienform usw. nach 50 Jahren überhaupt noch im Massenmaßstab übriggeblieben ist – es sei denn in den Formen von Anarcholiberalismus, Wutbürger- & Schwurblerbewegungen und allen möglichen Formen der konformistischen Revolte im Namen der Restitution von Gott Arbeit Familie Vaterland usw. usf. Genau gegen dieses ganze Wertesystem der alten Klassengesellschaften wollte Debord die elementare Sinnlichkeit der materiellen Bedürfnisse der Menschen ansprechen, aufbieten und aufreizen und diese womöglich noch innerhalb ihrer spektakulistischen Körperbilder, verkapselt in den sexistischen Entfremdungsformen, gegen die herrschende Entfremdung zwischen den Menschen in Stellung bringen – damit also gewissermaßen das was Marx als „*die radikalen Bedürfnisse*“, nämlich als das Grundbedürfnis „*des Menschen nach dem anderen Menschen*“ bezeichnet und was die Situationist\*innen und ihre französischen Vorläufer\*innen als „*le désir*“, ins Dt. übersetzt etwa: „die Begierden“ und „das Begehren“ nannten, unmittelbar und zugleich vermittelt und legitimiert durch die revolutionäre Theorie in eine ungetrennte Praxis „*des revolutionären Begehrens*“ zu wenden – wenn man will eine Erotisierung der proletarischen Revolution. Sie gingen ja davon aus, dass dieses revolutionäre Begehren bereits latent in den bestehenden kapitalistischen Warenkörpern und im Unbewussten des Proletariats vorhanden und treibend sei, nur eben noch nicht bewusst und deshalb auch noch um so entfremdeter, je spektakulärer es in den sogenannten „*Gesten*“ erscheint, in denen es sich gleichwohl immer drängender Ausdruck verschafft.

Im Vorspann widmet Debord den Film seiner damaligen und bis an sein Lebensende engsten Gefährtin Alice Becker-Ho, indem – auf der vom Surrealismus übernommenen erotizistischen Ebene – deren Nacktfotos in eine gegensätzliche Konfrontation innerhalb dieses Erotizismus gebracht werden: im Wechsel mit der sadomasochistischen Szene zweier Nackedeis à la „Lui“- oder „Playboy“-Erotik mit verschiedener Hautfarbe (Hellhäutige schlägt Dunkelhäutige auf den Popo) springt der Film damit sogleich provokativ-anstößig wirkend – jedenfalls zum damaligen Zeitpunkt in Frankreich – den Zuschauenden mit geballt-sinnlich wirken sollender Theorie ins Gesicht: Es handelt sich – wie die Untertitelung uns belehrt – genau wieder um das fundamentale spektakelkritische Theorem der Trennung(en) zwischen den Menschen und der möglichen Aufhebung dieser Trennungen schon in diesem Leben, d.h. diesseits der gesamtgesellschaftlichen = revolutionären Aufhebung dieser Trennung(en) –, wobei genau an dem von Debord mit Alice gelebten Liebesleben diese Möglichkeit und Wirklichkeit einer Aufhebung zumindest schon mal dieser Trennung des Menschen vom Menschen im Hier und Jetzt ebenso intim wie radikal *ad hōminem* demonstriert werden soll; genau so ist auch die Untertitelung dieser erotizistischen Bilder im Vorspann zu verstehen:

**„Weil jedes besondere Gefühl nur Teil des Lebens und nicht das ganze Leben ist, brennt das Leben darauf, sich zu verströmen über die Mannigfaltigkeit der Gefühle und sich in dieser Gesamtheit des Verschiedenen wiederzufinden. In der Liebe existiert das Getrennte noch, aber nicht mehr als getrennt, da vereint; und der Lebende begegnet dem Lebenden.“**

Es wäre also zunächst zu empfehlen, die ständigen Striptease-Szenen und Cover-girls, die vor allem die erste Hälfte des Films penetrant durchziehen, jedes Mal unter die These 9 der Spektakelkritik zu subsumieren: **„In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“** Dann kann der Film heute auch mit nüchtern-historischem, diagnostischem Blick bemessen werden als eine dokumentarische Negativfolie des Fortschritts der wirklichen Bewegung, der immerhin seit einem halben Jahrhundert für die Durchsetzung *„des menschlichen Geschlechts“*, so Marx, gegen alle Normierungen und Hierarchisierungen der Geschlechter gegeneinander, erkämpft worden ist.

Und da gibt es ja immerhin auch eine große Ausnahme:

**Eine eingeblendete Texttafel** markiert [nach etwa dem ersten Viertel des Films] auch optisch einen ersten inhaltlichen Bruch, der auf die bisher gezeigten Bilder und kritischen Formeln rekurriert und in der es selbstreflexiv heisst:

**„Man könnte diesem Film noch einen gewissen kinematografischen Wert zuerkennen, wenn er diesen Rhythmus beibehalten würde; das wird er aber nicht tun.“**

Und nun folgt – als eine von Debord's Parabeln für den historischen Zickzackverlauf der Revolution-in-Permanenz – eine minutenlange Filmsequenz Ejzenštejn's aus *„Oktober“*, in der Partisanen der Roten Armee um 1920 erbittert gegen die Übermacht der Weissgardisten kämpfen. Die Weissgardisten rücken trotz der Verluste in ihren Reihen in guter Ordnung weiter vor und bringen die Bajonette in Nahkampfstellung. Unter dem Eindruck der Entschlossenheit des Feindes lassen einige der Partisanen Zeichen von Zaudern erkennen und beginnen die Linie des vordersten Feuers zu verlassen. Angesichts des grausamen, professionellen Feindes beginnt unter den Arbeiter-Bauern-Matrosen Panik zu greifen ... – doch nun werden auf einmal viele der Weissen von der einzigen Maschinengewehrstellung der Partisan\*innen niedergemäht, die die weisse Walze erst einmal nah genug hat herankommen lassen. Die Weissen werden tatsächlich zurückgeschlagen. Und bemerkenswert ist doch, dass die MG-Schützin in dem gesamten Film Debord's als die einzige Frau figuriert, die nicht – sei mit negativem sei mit positivem Vorzeichen – auf eine Nacktweibchenrolle und auf das „Objekt-Subjekt des Begehrens“ reduziert erscheint – sondern im diametralen Gegensatz hierzu einmal als Klassenkämpferin – dem von Debord damals noch nicht gekannten Film *„Die Kommissarin“* vergleichbar. Ihre Aktion bringt hier im Gefecht sogar die militärische Entscheidung.

Auch von dieser Seite gesehen also ist der Anti-Film Debords für die Filmkonsumierenden, die sich überhaupt darauf einlassen, gewissermaßen eine Kröte, die man weder hinunterschlucken noch ausspucken kann.

## Lange „Kurze Einführung“: [1.Anlauf=erste Version] (30 min)

Wer Guy Debord nennt, spricht von einem Doppelwesen: einmal sprechen wir von dem avantgardistischen Künstler und Theoretiker (er lebte von 1931 bis 1994), der schliesslich 2013 posthum – höchstwahrscheinlich gegen seinen Willen zu Lebzeiten – in das Panthéon der französischen Nationalkultur aufgenommen worden ist. Er selbst hatte am Ende seines Lebens – kurz vor seinem Freitod vor 30 Jahren, der sich im November dieses Jahres jähren wird – eine filmische Zusammenfassung und Darstellung dieses seines eigenen Doppelwesens fertiggestellt unter dem Titel „*Guy Debord – son art et son temps*“: also als Künstler und besonders als Filmemacher sah er sich durchaus lebenslang. Wenn wir ihn jedoch zugleich als Kind seiner Zeit ansehen, dann sprechen wir von dem legendären strategischen Kopf einer winzigen neo-communistischen Gruppierung, die – nach ihrem Vorlauf als „Lettristische Internationale“ – dann von 1957 bis 1972, also 15 Jahre lang, als die legendäre „Situationistische Internationale“ aktiv war, die sich selbst bis zuletzt stolz bezeichnete als „*die extremistischste Gruppe, die es damals auf der Welt gab*“ und die eine radikale Kritik von Kunst und Politik formulierte: eben die Kritik der spektaklistischen Gesellschaft, der „*Gesellschaft des Bildes*“, die das Kapital im Weltmaßstab genau nach seinem eigenen Bilde geschaffen habe und weiter reproduziert. Diese Kritik des modernsten, spektaklistischen Kapitalismus wurde nicht von Debord allein formuliert, doch ist seine spezielle Darlegung in 224 Thesen von 1967 als Buch zu einem anerkannten Klassiker der kritischen Theorie in der Linie von Hegel und Marx, Lukács und Benjamin geworden, was allein schon daran sich erweist, dass sie ebensowenig wie jene Klassiker wirklich gelesen und begriffen zu werden pflegt von denen, für die sie geschrieben worden: nämlich von den ganz normalen Lohnarbeitenden dieser bestehenden Weltmarktgesellschaft. Dabei war der ganz besondere, ja einzigartige Beitrag der Situationist\*innen und Debords eine immer klarer zugespitzte Kampfansage gegen Politik und Kunst – nicht obwohl, sondern gerade weil die Situationist\*innen wussten wovon sie sprachen, da sich diese Gruppierung zwar als proletarisiert wahrnahm, gleichwohl als künstlerisch Arbeitende – oder vielmehr als dezidiert nichtarbeitende, „parasitäre“ Künstlerexistenzen wie Debord selbst – die Kunst und Kultur ebenso wie die Politik als inzwischen längst dem Kapital einverleibte Gesellschaftssphären erfuhr und analysierte: eben als vollendeten Kultur- und Politik-Betrieb etwa im Sinne der „Kulturindustrie“-Kennzeichnung bei Adorno, nur mit praktisch über diesen hinausgehenden Implikationen. Auch diese Kritik, aus der heraus sie als avantgardistische Künstler\*innen und als anti-politische (nicht: politik-abstinente!) Revolutionär\*innen nach und nach ein ganzes System von Techniken der „Entwendung“ und „Zweckentfremdung“ für eine massenhaft anwendbare Praxis entwickelten – dazu gehört vor allem das Plagiat --, spitzten sie in eine Theorie und Praxis zu, die während der 1960er Jahre vor allem in Frankreich seit 1966 eine solche Ausstrahlung entwickelte, dass sie nicht unmaßgeblich als eine entscheidende Auslöserin wenn nicht sogar Wegbahnerin für den Mai-Aufstand 1968 in Frankreich gilt. Immerhin war das Buch von Debord, das er dann 1973 verfilmt hat, unter dem

gleichen Titel: „Die Gesellschaft des Spektakels“, noch in seinem Erscheinungsjahr 1967 und natürlich dann 1968 das angeblich „meistgeklaute Buch“ gewesen und galt sogar manchen Kritiker\*innen nach den „Ereignissen von 1968“ als „Das Kapital“ einer neuen Generation von revolutionären Aktivist\*innen hundert Jahre nach Marx‘ Ersterscheinen des Ersten Bandes. Über alle diese – selbstverständlich höchst umstrittenen – Zuschreibungen und Selbstzuschreibungen kann hier nicht verhandelt geschweige denn geurteilt werden. Uns liegt heute Abend jedenfalls ein – ausserhalb akademischer Expert\*innen sowie kunsthistorischer und kunst-aktivistischer Kreise von Kenner\*innen und Liebhaber\*innen – nahezu völlig vergessener und übergangener Anti-Film vor, den es ein halbes Jahrhundert nach seiner einigermaßen spektakulären Erstaufführung der Verdunkelung und Unzugänglichkeit zu entreissen gilt, die sich zu Recht oder zu Unrecht darüber gelegt hat.

Da es sich um einen Anti-Film und gleichwohl um ein Filmkunstwerk und ein immer auch unablösbar die politische Sphäre durchquerendes Artefakt handelt, brüskiert das, was wir jetzt sehen werden, absichtlich sämtliche Sehgewohnheiten des Filmpublikums, sogar auch die avantgardistisch konditionierten – denn ein „Avantgardefilm“ will das wiederum auch nicht sein: so kokettiert er etwa mit keinerlei sogenannter „Choc“-Wirkung, da diese längst nicht mehr funktionieren kann, und muss bei solchen ästhetischen Erwartungen frustrierend wirken (sprich: überfordernd, verwirrend, monoton und ermüdend). Nein: es will ein theoretischer Film sein, in dem Versuch, nicht didaktisch-belehrend (wie etwa noch ein Brechtsches „Lehrstück“ usw.) sondern zugleich begrifflich und bildlich das zusammenzubringen und darzustellen, was das zutiefst zerrissene, in sich getrennte, entfremdete Wesen der kapitalistischen Totalität ausmacht, einer weltgeschichtlichen Totalität, wie sie im Resultat ihrer Entwicklung bis 1973 als Bilderlauf in Erscheinung tritt und zugleich von diesem vorläufig erreichten „Ende der Geschichte“ her auch historisch und global als innerer Zusammenhang begriffen werden kann. Als Totalität, die nie eine geschlossene sein kann – das wäre eine Weltanschauungs-Ideologie, auch als vermeintlich „revolutionäre Ideologie“ – sondern die immer „extensiv und intensiv unabschliessbar“ ist (Lukács). Angesichts der Hybris eines solchen filmischen Anspruchs, die manchen Zuschauenden schon *a limine* Grund genug sein kann, das Kino jetzt schon zu verlassen, möchte ich hier nur noch denjenigen, die sich dennoch auf die 90 Minuten Zumutung einlassen möchten, einige Hinweise geben, wie sie die Operation Debords trotz der äusserst niedrig gelegten Frustrationsschwelle in diesem Anti-Film doch mit einigem Gewinn aushalten können, wobei ich mir sicher bin, dass ungeachtet aller guten Ratschläge die eine und der andere früher oder später äusserlich oder innerlich kopfschüttelnd und verstimmt aus diesem Raum hinausgehen wird. Was ja stets genau die Absicht Debords gewesen ist, seitdem er sein Debut als lettristischer Anti-Filmer 1952 gegeben hatte mit „Geheul im Sinne von de Sade (Hurlement[s] en faveur de Sade)“, dessen Vorstellung aufgrund der Wut aus dem Publikum abgebrochen werden musste.

**Erster Hinweis:**

Es geht Debord um nicht mehr und nicht weniger als die Einlösung des einstigen Vorhabens von Eijzenštejn, Marx' Buch „Das Kapital“ zu „verfilmen“, aber dies muss selbstverständlich auf der Höhe von Debord's Gegenwart geschehen.

Debord geht in seiner Kapitalismuskritik von 1967 aus von der Marxschen Erkenntnis und dem Marxschen Nachweis, dass es sich beim Kapital und seinen Kern- und Keimformen, d.h. bei der Ware und dem Geld, nicht um Dinge handelt sondern um spezifisch-historische Verhältnisse zwischen Menschen. In ihrem gesellschaftlichen Wesen sind es verdinglichte, zu einer Art Fetisch gewordene gesellschaftliche Produktionsverhältnisse. Ihre Erscheinungsform ist die Form von Dingen aufgrund der hohen aber noch nicht konsequent bewusst verwirklichten Gesellschaftlichkeit – genau einer noch immer klassengesellschaftlichen Trennung der Menschen aufgrund des privaten Eigentums an den bereits gesellschaftlich gewordenen Produktionsbedingungen. Mehr noch: diese wirklichen Erscheinungen erzeugen allen möglichen verkehrten, verrückten und bloßen Schein. Debord entwickelt nun auf Stand des global herausgebildeten „consumer capitalism“, der „affluent society“ der Ära nach 1945 diese von Hegel und Marx übernommene sogenannte „Reflexionslogik“ konsequent weiter, d.h. das dialektische Verhältnis von Wesen – Schein – Erscheinung, und kommt zu der noch genaueren Einsicht, dass diese vermeintlichen Dinge zugleich als Bilder erscheinen und dass diese Bilder ihrerseits zurückwirken – selbst wenn sie verrückte Bilder oder gar bloßer Schein sind – auf die materielle gesellschaftliche Wirklichkeit, auf die Reproduktion der bestehenden kapitalistischen Globalverhältnisse durch das Handeln der Menschen selbst. Debord erfindet diese Stelle des Bildes keineswegs, er findet sie vor und übernimmt sie von Marx; aber als guter Hegelkenner wie Marx erkennt auch Debord den Spiegelungscharakter, die Spiegelbildfunktion dieser Bilderproduktion und ihres – wie Marx sagt: --*„Rückspiegels“* im sogenannten *„Wertspiegel“*-Verhältnis der Wert- und Warenform auf die wirkliche Gesellschaftsform. Von daher die Begrifflichkeit vom „Spektakel“, was basiert in dem lateinischen Wort *„speculum“* unter anderem die Spiegelung und das Gespenstische, auch das Schauspiel, sowie einige ähnlich weiterführende analytische Begriffsgeschichten mehr erschliesst. So schliesst Debord zunächst einfach nur an Marx' Verdinglichungsdiagnose an, wenn er feststellt: *„Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.“* [GdS §4] In der 34. These seines Buchs, mit der auch dieser Film seinen ersten Teil beschliesst, bringt Debord es auf die weiterentwickelte Definition:

*„Das Spektakel ist das Kapital in einem derartigen Akkumulationsgrad, dass es zum Bild wird.“* Marx hatte dieselbe Einsicht mehr nebenbei schon formuliert, wenn er bereits im „Kommunistischen Manifest“ etwa feststellte: *„Die Bourgeoisie (...) schafft sich eine Welt nach ihrem eigenen Bilde.“* oder (MEW4:466) in „Das Kapital“ am aufsteigenden Kapitalismus und seinem Kolonialismus zeigt, *„wozu der Bourgeois sich selbst und den Arbeiter macht, wo er die Welt ungeniert nach seinem Bilde modeln kann.“* [MEW23:779]. Mehr als 100 Jahre später kann in Guy Debord's Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“ bereits diagnostiziert werden: *„man sieht nichts anderes mehr.“* [GdS§§42,50] – als Waren, Geld und Kapital. So wird dem Spektakel in dieser Bedeutung geradezu *„das Monopol des Scheins“* in der ganzen

Gesellschaft zugesprochen. Die Umgestaltung der Welt nach dem Bilde des Kapitals, das sie beherrscht und modelt, bedeutet damit tendenziell „*die materialisierte Ideologie*“ [GdS Kapitel 9]: „*Diese Gesellschaft ist zutiefst spektakulistisch.*“ [GdS§14] Das so begriffene Spektakel, diese vollständige Verschmelzung von bildlich-spiegelbildlichem Schein und wesentlicher materiell-gesellschaftlicher Wirklichkeit, ist damit nur ein fortgeschritteneres Entwicklungsstadium, „*ein Moment der Geschichte des Kapitalismus*“. In diesem Entwicklungsstadium, das als Schein der Geschichtslosigkeit nach dem Ende „der“ Geschichte daherkommt, funktioniert die kapitalistische Welt schlechthin als „*die Gesellschaft des Bildes*“ die es „*in seiner ganzen Tiefe zu erfassen*“ gilt.

Halten wir uns dies vor Augen, dann lässt sich Debord's Film allerdings als eine geradezu simple Gegenüberstellung von Wesen und Erscheinung dieser Geschichte des modernen Kapitalismus verstehen: eingesprochen in den Film von Debord auf der begrifflich-analytischen Ebene der wesentliche gesellschaftliche Zusammenhang – einmontiert in den Film auf der bildlichen Ebene die dinglichen Formen des Scheins und der Erscheinungen dieses menschlich-geschichtlichen Tuns; beide Ebenen können als Fusionierung des widersprüchlichen, in ihren Trennungen durchgesetzten Handelns der Menschen gesehen werden: „*Sie wissen das nicht, aber sie tun es.*“ – so lautete die Marxsche Formel; „*Sie tun es, aber sie spiegeln ihr unbewusstes Tun nur als verkehrtes Bild zurück.*“ könnte darüber hinaus die präzisierte Formel der Spektakelkritik lauten. Beide Formeln möchten selbstverständlich die bewusste Aufhebung dieses unbewussten und noch dazu passiv-kontemplativen gesellschaftlichen Tuns der Menschen bewirken: Marx' wissenschaftliche Kritik der vermeintlichen Dinge ebenso wie Debord's anti-ästhetische Kritik-der-Bilder dieser Dinge bemühen die Arbeit des Begriffs auf theoretischer Ebene, um die Menschen zur endgültig bewussten Vergesellschaftung ihrer Produktionsweise auf praktischer Ebene zu bewegen: zur modernen Revolution zwecks einer transparent-vernünftig gemachten menschen-/bedürfnis- und naturgerechten, einer communistischen Produktionsweise in der Bedeutung von Marxens Wissenschaft-vom-Communismus und zugleich in der ganz praktischen Bedeutung des Modells der Pariser Commune 1871, wo zum ersten Mal das Proletariat sich kurzfristig der ganzen Herrschaft über die Gesellschaft, gerade auch über die Ökonomie bemächtigt hat, bevor sie in Blut erstickt worden ist.

### **Zweiter Hinweis:**

Zweitens können wir dann verstehen, warum Debord nichts, aber auch garnichts daran liegt, die Schein-Sinnlichkeit der erscheinenden kapitalistischen Geschichte so prall und bunt „wiederzugeben“, ja womöglich noch zu intensivieren, wie es nun gerade das totale Anliegen des Mediums Film zu sein scheint – dieser modernen kapitalistischen Kunstform sui generis. Stattdessen beklagt er fortgesetzt theoretisch die Entsinnlichung, ja Pseudolebendigkeit der Bilderwelt, die uns das Lebenswerte der besten aller möglichen Welten suggerieren, ja beweisen soll.

Denn noch weiter zugespitzt könnten wir mit Debord sagen: wenn das Spektakel das zum Bild werdende Kapital und das Kapital als Bild ist, dann wäre der Film, dieses

moderne Medium, selber wesentlich das Kapital als Bild in konzentrierter Form, nämlich in ästhetischer Form. Und zwar einschliesslich der Filme, die beanspruchen, eine Kritik des Kapitals zu liefern, ja sogar eine Spektakelkritik. Sind derartige Filme zwar 30 Jahre nach Debord Legion und bilden gegenüber den Werbefilmen sowie natürlich gegenüber Hollywood, von Debord einmal als „*Angelpunkt des Weltspektakels*“ [Revue I.S.N°10/1966(dt.)Bd2:149] bezeichnet, inzwischen ein Genre, das „*die Ware ,Unzufriedenheit‘*“ fabriziert, so handelt es sich dabei doch allenfalls um eine Sorte „*revolutionärer Ideologie*“, ein Genre also, dem der kompromisslose Anti-Film Debords sich ebenfalls zu entziehen versucht. Den Ausweg also zwischen diesen beiden Polen der Filmkunst: zwischen Werbefilm & Hollywood einerseits und den aktivistischen und avantgardistischen Kapitalismus- oder Globalisierungs-kritischen Filmen andererseits, den Ausweg zwischen Skylla und Charibdys, sieht Debord anti-künstlerisch – wie die Situationist\*innen anti-politisch – in dem, was er „Ultra-Extremismus“ nennt: die „Extreme“ mit Hegel und mit Marx begriffen als das, was ausserhalb der Polarität des positiv gegebenen Bestehenden liegt, mithin das, was diese Polarität und damit Identität von innen heraus sprengt auf Basis des inneren Widerspruchs – so also die bestehende Gesellschaftsidentität von Lohnarbeit und Kapital durch Heraustreiben ihres Klassenwiderspruchs, bis dass dieser Klassenkampf das kapitalistische Ganze sprengen und zu einer neuen, anderen und menschlicheren Gesellschaftsformation führen kann. Selbstverständlich kann dieser Extremismus irgendwann von der bestehenden Gesellschaft nicht geduldet werden, usw. Genau diese unvermeidliche Entwicklung beschreibt der Film: auf der Ebene des Begriffs in den eingesprochenen Thesen sowie zahlreichen Texttafeln, welche immer wieder die Bildersequenzen unterbrechen, und auf der Ebene der Bilder in den einmontierten Film-Fragmenten, die sowohl aus Hollywood-Klassikern als auch aus Filmen mit mehr oder weniger revolutionärer Intention wie vor allem Ejzenstein's, aber auch DEFA-Filmen sowie einfach aus zeitgeschichtlichem Dokumentations- und Reportagematerial entwendet worden sind. In der Zweckentfremdung dieses ganzen vorgefundenen Materials für das stringente Bewusstmachen und Veranschaulichen der ganzen offenen Geschichtstotalität in ihrem Resultat bis 1973 und in ihren Möglichkeiten nach dem kurzlebigen Mai-Aufstand des Proletariats in Frankreich 1968 für eine in diesem Sinne extremistische Auflösung, eine Negation der Negation des Lebens, welche dieser kapitalistische Weltzustand bedeutet, durch das, was Debord im Anschluss an Lukács „*die Klasse des historischen Bewusstseins*“ nennt, in dieser Technik der Zweckentfremdung der gelieferten vorgefertigten Bilder für den einzigen Zweck eines theoretischen Begreifens des Gesamtzusammenhangs und einer praktischen Aktivierung in dieser Richtung, einer Methode, die von den Situationist\*innen als „*détournement*“ bezeichnet worden ist, darin liegt das Geheimnis, das Kriterium und natürlich auch die Problematik dieses Machwerks. Damit sollte auch geklärt sein, warum es sich keineswegs um noch so einen linksradikalen Agitationsfilm handelt, auch wenn er offensichtlich auch hier und dort agitatorisch-aufstachelnde Nebeneffekte zeitigen mag. Weder auf irgendeinen linken Zweckoptimismus noch auf das, was er „*die falsche Verzweiflung der undialektischen Kritik*“ [GdS§196] nennt, lässt Debord sich ein. Allein schon die Stimmführung Debord's aus dem Off, die ganze, durchgehende elegische Gestimmtheit sowie der durchaus

bedrückende Gesamteindruck auch schon damals – ja gerade damals angesichts der nach 1968 in einem neuen, fiebrigen Schub geradezu explodierenden ästhetischen Entwicklung der populären Kultur – demgegenüber hier einer modernen Geschichte aus Schemen, aus vorbeihuschenden grauen Gestalten an der Wand im Inneren einer Höhle, in der wir am Rande des wirklichen Lebens befangen sind – diese großangelegte unversöhnliche Negationsleistung gegen das Scheinleben und für das mögliche Leben, ja für einen notwendigen Weltbürgerkrieg und Klassenkrieg, der vor der Verwirklichung des möglichen Lebens einer emanzipierten Menschheit liegt – all das zusammenkomponiert lässt diese Montage aus „den tiefgefrorenen Leichenteilen“ – so nannte Debord die musealisierten Monumente der modernen Kunst und Filmkunst – auch noch als überaus sperrige Anti-Avantgarde erscheinen. Wenn noch Avantgarde, dann gilt das für Debord wie die Situationist\*innen nur noch in dem ursprünglichen militärisch-künstlerischen Doppelsinn: die moderne Kunstavantgarde ist nur solange lebendig als sie „die sich selbst zerstörende Kunst“ darstellt; und die militärische Vorhut des Proletariats hat sich aufgrund der katastrophalen Niederlagen im bisherigen Klassenkrieg in ein versprengtes Partisanen-Hauflein hinter den Linien des Feindes verwandelt, in der militärischen Terminologie auch als „*Enfants perdus*“ bezeichnet – genau in diese Rolle sahen sich die Situationist\*innen versetzt.

Debord's ästhetischer Impuls ist also durch und durch kriegerisch (von der Forschung deshalb heute gerne mit der Formel „*un art de la guerre*“ gekennzeichnet). Sein Verweis auf den Klassenkampf des modernen Proletariats und dessen Vorgeschichte stellt den notwendigen Grundstein dar, auf den der Bogen des Films gebaut werden kann, ohne dass die Jochsteine auseinanderfallen.

Nun noch ein **dritter und letzter Hinweis**, damit damit man – und vor allem auch frau – diesen Film heutzutage, eventuell mit zusammengebissenen Zähnen, passagenweise überhaupt aushalten kann: Es handelt sich um den vermeintlichen – bedauerlicherweise aber offensichtlich auch tatsächlichen – männlich-sexistischen Blick sozusagen bei jeder sich bietenden Gelegenheit auf barbusige Frauenkörper in lasziven Posen, einen brutal patriarchalischen Machismo-Blick also, den Debord den Zuschauenden auf Schritt und Tritt aufzunötigen versucht und der nach den genderfeministischen Ansprüchen und Normen der Gegenwart alleine schon genügen würde, den Film allzu peinlich, allzu brüskierend, allzu ungenießbar zu machen. Ohne hier irgendwie mildernde Umstände geltend machen zu wollen, möchte ich mit einigen Worten dennoch versuchen, die Ambivalenz auch dieser problematischen, geradezu zwanghaft wirkenden frauenbusenfetischistischen Fixierung Debords in ihrer kritischen Funktion innerhalb des Filmes aufzuzeigen, für wie misslungen wir sie auch halten müssen.

Immerhin hat sich der unverbesserliche Macho, Womanizer und stolze „Libertin“ ja ein Jahr zuvor – in dem letzten großen Auflösungs- und Selbsteinschätzungstext der S.I., den er 1972 verfasst hat, zu einer Art Lippendienst, einer Art „erpresster Versöhnung“ mit der seit dem Ausgang der 1960er mächtig im Aufbruch befindlichen Frauen- und Schwulen-Bewegung hinreißen lassen: dort schreibt er in These 12, erneut aufgehängt an der berühmten Lautréamont-Entwendung:

*„Die Sitten verbessern sich. Die Bedeutung der Worte nimmt daran teil. Überall ist der Respekt vor der Entfremdung verlorengegangen. Die Jugend, die Arbeiter, die People of Color, die Homosexuellen, die Frauen und die Kinder kommen darauf, alles zu wollen was ihnen verboten war, gleichzeitig mit der Ablehnung des Hauptteils der erbärmlichen Resultate, die ihnen die alte Organisation der Klassengesellschaft zu erreichen gestattete. Sie wollen keine Chefs mehr, keine Familie, keinen Staat (...) und lernen, miteinander zu sprechen. Indem sie sich gegen hundert einzelne Unterdrückungen wenden, rebellieren sie tatsächlich gegen die entfremdete Arbeit. Was jetzt auf die Tagesordnung kommt, das ist die Abschaffung der Lohnarbeit.“* usw. Damit wird immerhin die Richtung, werden mit Clausewitz zu sprechen die „Lineamente“ deutlich, innerhalb derer Debord seinen Appell an den sozialen „Regenbogen“ der proletarischen Revolution strategisch versteht, ohne sich nun geradezu in einer „Hauptwiderspruch/Nebenwiderspruch“-Denke festzufahren wie zeitgleich etwa die ML-Bewegung, denn dafür war er zu dialektisch belehrt. Zugleich macht uns heute diese Einschätzung aus 1972 schmerzhaft deutlich, wie wenig von der damaligen bewussten Negierung von Lohnarbeit und Staatlichkeit, Familienform usw. nach 50 Jahren überhaupt noch im Massenmaßstab übriggeblieben ist – es sei denn in den Formen von Anarcholiberalismus, Wutbürger- & Schwurblerbewegungen und allen möglichen Formen der konformistischen Revolte im Namen der Restitution von Gott Arbeit Familie Vaterland usw. usf. Genau gegen dieses Wertesystem der alten Klassengesellschaften wollte Debord die elementare Sinnlichkeit der materiellen Bedürfnisse der Menschen ansprechen, aufbieten und aufreizen und diese womöglich noch innerhalb ihrer spektakulistischen Körperbilder, verkapselt in den sexistischen Entfremdungsformen, gegen die herrschende Entfremdung zwischen den Menschen in Stellung bringen – damit also gewissermaßen das was Marx als „die radikalen Bedürfnisse“, als das Grundbedürfnis „des Menschen nach dem anderen Menschen“ bezeichnete und was die Situationist\*innen und ihre französischen Vorläufer\*innen als „*le désir*“, ins Dt. übersetzt etwa: „die Begierden“ und „das Begehren“ nannten, unmittelbar und zugleich vermittelt und legitimiert durch die revolutionäre Theorie in eine ungetrennte Praxis „des revolutionären Begehrens“ zu wenden – wenn man will eine Erotisierung der proletarischen Revolution. Sie gingen ja davon aus, dass dieses revolutionäre Begehren bereits latent in den bestehenden kapitalistischen Warenkörpern und im Unbewussten des Proletariats vorhanden und treibend sei, nur eben noch nicht bewusst und deshalb auch noch um so entfremdeter, je spektakulärer es in den sogenannten „Gesten“ erscheint, in denen es sich gleichwohl immer drängender Ausdruck verschafft.

Wir können heute längst zurückblickend sehen, wie naiv, ja illusionär diese Anstrengung der Situationist\*innen gewesen ist und wie sie gerade dem Spektakel der sogenannten „sexuellen Revolution“ ihrer Zeit funktional gehandelt haben (Herbert Marcuse hätte diagnostizieren können: sie haben lediglich die repressive Entsublimierung bedient!); denn in den 1960er und 70er Jahren hat das Kapital gewiss eines geschafft: es hat die Libido auf seine Seite gebracht, „rekuperiert“ = als Besatzungsmacht beschlagnahmt, so nannten das die Situationist\*innen in ihrer militärischen Terminologie. Was Debord dem entgegen beabsichtigte war: diese

„sexuelle Revolution“, das so lange vor der Erfindung der Pille und andern Kulturrevolutionen unterdrückte libidinöse Begehren, in das revolutionäre Begehren schlechthin zu wenden – zu entwenden. Dass das so einfach schiefgehen musste, sehen wir in diesem Film; wir sind also heute peinlich berührt Zeug\*innen einer großen historischen Unreife, wie Marx es wohl ausgedrückt hätte.

Im Vorspann widmet Debord den Film seiner damaligen engsten Gefährtin Alice Becker-Ho, indem – auf der vom Surrealismus übernommenen erotizistischen Ebene – deren Nacktfotos in eine gegensätzliche Konfrontation innerhalb dieses Erotizismus gebracht werden: im Wechsel mit der sadomasochistischen Szene zweier Nackedeis à la „Lui“- oder „Playboy“-Erotik mit verschiedener Hautfarbe (Hellhäutige schlägt Dunkelhäutige auf den Popo) springt der Film damit sogleich provokativ-anstößig wirkend – jedenfalls zum damaligen Zeitpunkt in Frankreich – den Zuschauenden mit geballt-sinnlich wirken sollender Theorie ins Gesicht: Es handelt sich – wie die Untertitelung uns belehrt – genau um das fundamentale spektakelkritische **Theorem der Trennung(en)** zwischen den Menschen und der möglichen Aufhebung dieser Trennungen schon in diesem Leben, d.h. diesseits der gesamtgesellschaftlichen = revolutionären Aufhebung dieser Trennung(en) – wobei genau an dem von Debord mit Alice gelebten Liebesleben diese Möglichkeit und Wirklichkeit einer Aufhebung zumindest schon mal dieser Trennung des Menschen vom Menschen im Hier und Jetzt ebenso intim wie radikal *ad hominem* demonstriert werden soll; genau so ist auch die Untertitelung dieser erotizistischen Bilder im Vorspann zu verstehen:

**„Weil jedes besondere Gefühl nur Teil des Lebens und nicht das ganze Leben ist, brennt das Leben darauf, sich zu verströmen über die Mannigfaltigkeit der Gefühle und sich in dieser Gesamtheit des Verschiedenen wiederzufinden. In der Liebe existiert das Getrennte noch, aber nicht mehr als getrennt, da vereint; und der Lebende begegnet dem Lebenden.“**

[= These aus LaS.duS.?)

Es wäre also zunächst zu empfehlen, die ständigen Striptease-Szenen und Frauenbilder, die aus Zeitschriften wie „Lui“ oder „Playboy“ entnommen scheinen und die vor allem die erste Hälfte des Films durchziehen, jedes Mal unter die These 9 der Spektakelkritik zu subsumieren: **„In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“** Dann kann der Film auch mit historischem Blick bemessen werden als eine dokumentarische Negativfolie des Fortschritts der wirklichen Bewegung, der immerhin seit einem halben Jahrhundert für die Durchsetzung *„des menschlichen Geschlechts“*, so Marx, gegen alle Normierungen und Hierarchisierungen der Geschlechter gegeneinander, erkämpft worden ist.

Auch so gesehen also ist der Anti-Film Debords für die Filmkonsumierenden, die sich überhaupt darauf einlassen, gewissermaßen eine Kröte, die man weder hinunterschlucken noch ausspucken kann.

In diesem Kontext noch ein letzter Hinweis auf die beiden „blinden Flecken“, die der situationistischen und insbesondere der debordistischen Geschichtswahrnehmung anzulasten sind: während wir soeben den einen blinden Fleck herausgehoben haben –

den der Nichtwahrnehmung der Geschlechter-, d.h. Sexes&Gender-Bewegung insbesondere der feministischen – , wurde bisher ein zweiter „blinder Fleck“ vor allem in Debords Geschichtsbild und Aktualitäts-Sensorium erst im Vorbeigehen berührt, als von der gigantischen Regression der vergangenen 50 Jahre im Massenbewusstsein, ja: gerade auch im Bewusstsein des globalen Proletariats, die Rede war: Familie Religion Nation etcpp. Obwohl Debord's Spektakelkritik an den archaischen Spektakelformen wie vor allem auch dem Rassismus keineswegs achtlos vorübergeht und an seinem unversöhnlichen Hass gegen dieses ganze faschistische und rechtsrigoristische Inventar weder in seiner Theoriebildung noch in seiner Lebenspraxis der geringste Zweifel bestehen kann, so hat er es doch an dem einen entscheidenden neuralgischen Punkt jener Aufzählung – der bei dieser Aufzählung wohlweislich auch in der Regel „vergessen“ wird; meist wird er einfach unter „Rassismus“ subsumiert und damit unsichtbar gemacht – einen Aussetzer wie fast alle anderen Situationisten auch: angesichts des vergangenen wie des auch zu seiner Zeit gegenwärtigen Antisemitismus hielt er es de facto mit dem künstlerischen Prinzip des Avantgardisten John Cage, in einer Biografie über diesen betitelt als: „Tosendes Schweigen“. Auch in dem Film Debords kommt der epochale Bruch der Zivilisations- und der Revolutionsgeschichte, den Auschwitz usw. markiert, nicht vor; kommt auch das Phänomen des Antisemitismus nirgends vor, bleiben Debords Augen verschlossen angesichts dieser modernen Konter-Revolution schlechthin, angesichts dieses epidemischen Massenwahns, der immer erneut die wirkliche Bewegung des Proletariats davon abhält, den bestehenden Zustand aufzuheben, und stattdessen es veranlasst, zum eliminatorischen Gemetzel überzugehen gegen die Personifizierungen, die vermeintlich „unser Unglück“ sind – dieser altböse „Antikapitalismus“ der Sorte, vor der schon Marx gewarnt hatte und deren moderne, kapitalistische Grundlagen er bloßgelegt hatte im Personalisierungsfetischismus der kapitalistischen „Alltagsreligion“.

Dies ignoriert zu haben ist ein altes linkskommunistisches Syndrom, in dem Debord und sein ganzer Film befangen bleibt. Das Spektakelbild oder die pathische Projektion von „den Juden“ und ihrem mit ihnen zu eliminierenden Staat ist der Spektakelkritik bis heute entgangen, und deshalb steckt auch die Kritik sowohl des Antisemitismus als auch der Gesellschaft des Spektakels noch in den Kinderschuhen.

Dies scheint mir ein weiterer guter und hochaktueller Beweggrund für die kritische Neurezeption dieses ansonsten so kompromisslosen Films gerade in der verheerenden Lähmung nach dem Ten Seven zu sein, ein nicht nur theoretischer Beweggrund, der uns Anlass gibt und – sogar auch ausnahmsweise mal in diesem Hause! – Gelegenheit gibt für unser abschliessendes „*Ceterum censeo: Carthaginem esse delendam*“ – auf dt. und aktualisiert: im übrigen bin ich der Meinung, Muslimbrüder&Mullah-Regime und alle sonstigen antisemitischen Formationen müssen zerstört werden, und bei dieser unvermeidlichen Aufgabe gilt es hier und jetzt und überall ohne Wenn&Aber Israel zu unterstützen.

[Eigenübersetzung aus:]

**Andrew Hussey: „The Game of War. The Life and Death of Guy Debord.“  
London 2001, p.285f:**

1972 hatte der Französische Verleger und Medien-Mogul Gérard Lebovici „artmedia“ gegründet, eine neue Filmagentur, die rasch zur beherrschenden Macht in der frz. Medienindustrie wurde (...) Dank „artmedia“ und anderer Projekte konnte Lebovici aus größter finanzieller Sicherheit heraus nun auch die Idee seines Freundes und Beraters Guy Debord wiederbeleben, dessen Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“ (1967) zu verfilmen. Am 8. Januar 1973 wurde ein Vertrag unterzeichnet zwischen Debord und der neugebildeten Gesellschaft „Simar Films“. Debord erhielt 300 000 Francs gegen Tantiemen von 20% – ein nach aller üblichen Einschätzung ziemlich großzügiger Vorschuss, erst recht für einen unerprobten subversiven Underground-Filmer, der sich selber lauthals „gegen das Kino“ erklärt hatte.

Die Herstellung des Films schien zunächst auch eine unwahrscheinliche, ja unlösbare Aufgabe zu sein: wie war es möglich, die schwierigen Hegelianischen Thesen der Buchvorlage in die Form von filmischem Material zu übertragen? Und wer würde einen derartigen Film sehen wollen? Schlimmer noch: würde das nicht auf irgendeine Weise lediglich Kollaboration mit dem gefürchteten Feind, „dem Spektakel“, sein?

Die einfache Antwort darauf war: dieser Film sei konzipiert als eine weitere Form des „*détournement*“ / = der „Entwendung / Zweckentfremdung“, diesmal durch das Kidnapping von bereits existierenden Filmen. Die Tatsache, dass einige dieser Filme Hollywood-Produktionen waren und deshalb gehütet von Heerscharen hochbezahlter und hochqualifizierter Rechtsanwälte, machte den Copyright-Diebstahl nur um so gefährlicher und spannender. In der Prä-Video-Ära war es in der Tat kein einfaches Unterfangen, in den Besitz von Filmkopien zu gelangen, geschweige denn Szenen aus ihnen zu stehlen.

Um genau dies zu bewerkstelligen, machte sich Debord daran, einen Bekannten des Großverlegers Lebovici anzugraben, den „Senior Technician“ des damaligen Hauptsenders ORTF, indem man ihn zum Essen einlud und seine Kinder bepusselte usw. Mrugalsky hatte aber keine Lust, durch Verstrickung in ein solches Abenteuer seine Karriere aufs Spiel zu setzen; dafür hofierte man nun eine gewisse Martine Barraqué, ebenfalls eine Bekannte von Lebovici und ausgebildete *film editor*\*in. Sie war nun gerade fasziniert von der Atmosphäre der Verschwörung um dieses Projekt und erst recht von Lebovici's lakonischen Auskünften auf ihre Nachfragen von wegen Diebstahl und Piraterie: denn er gab immer nur zur Antwort, das sei eben ein revolutionärer Film und keine Unterhaltung ... Martine Barraqué war zur Teilnahme an diesem Projekt eingeladen worden von Suzanne Schiffmann, die damals für Francois Truffaut arbeitete. Nach einem kurzen und geheimnisvollen Treffen mit Lebovici in den Büroräumen von „artmedia“ fand sie sich nun sogar eingeladen in den Inneren Kreis um Guy Debord und dessen Gefährtin Alice Becker-Ho, zu lustbaren dinner parties und verführt durch die dort üblichen geistreichen und sprühenden Konversationen ... Durch ihre Verbindungen in die Filmwelt vermochte die Barraqué an die meisten der Filme heranzukommen, um welche Debord sie bat, und sie arrangierte Privatvorführungen mit Alice und Guy allein, bei denen Szenen ausgewählt wurden und von Martine Barraqué passend / gebührend (und aufwendig, kostspielig / mit hohen Kosten verbunden) kopiert wurden.

Einfacher war die Aufnahme des *soundtrack* – bestehend aus von Debord vorgelesenen/ingesprochenen Textauszügen aus seinem Buch –, obgleich aus dem Tonband Debord's Raucherhusten- und Verschleimungsgeräusche, die von seinem schweren Alkoholismus herrührten, dann noch sorgfältig herausgeschnitten werden mussten. Die Stimmung war unbeschwert-heiter, und nach den Aufnahmearbeiten des Teams – das mittlerweile auf fünf Mitverschworene angewachsen war – beendete man die Session gerne in einer „*ginguette*“ (= Vorstadtkneipe / Ausflugslokal), einem altmodischen open-air-Cabaret nicht weit von der Marne

gelegen, ([denn] die Aufnahme-Sessions fanden in Jonville-le-Pont statt, etwa eine Stunde ausserhalb von Paris).

Der fertiggestellte Film – nur in Schwarz-Weiss – war schliesslich ein dunkles, düsteres Produkt, offensichtlich sehr fern sowohl von dem delikaten Witz so vieler früherer situationistischer Versionen der „*détournement*“-Technik (der „Entwendung“) als auch von der tollkühnen Haltung, welche gerade die während des Mai 1968 von den Situationisten vorgemachte Praxis gekennzeichnet hat.

Die *opening scenes* waren [für den damaligen Blick] vielversprechend aufreizend genug mit ihrem *featuring* von Nacktszenen von Alice Becker-Ho und von *stills* aus Zeitschriften wie „Lui“ und „Playboy“, die alle noch den cool-zynischen Erotizismus vieler Illustrationen in der [legendären] „Revue internationale situationniste“ (von 1958 bis 1969) evozieren. Danach folgt in einer [ungeheuren] Anhäufung ein Bild auf das andere – das Kennedy-Attentat, The Beatles auf der Gangway, Auftritte von MaoZedong, Nixon, Mitterand, Szenen aus „Panzerkreuzer Potjemkin“ und „The Charge of the Light Brigade“ ... bei fortgesetzter monotoner Vortragsweise der spektakelkritischen Thesen von Debord – dergestalt, dass die freudlose Dürsterkeit und Melancholie des ganzen Films selbst mit der Luzidität von Debord's Text geradezu ins Gehege zu kommen scheint / im Widerstreit liegt. Auch ist ein etwas anachronistisches Moment am Werk hinsichtlich Debord's Auswahl der Bilder selbst (so z.B. die Beatles-Porträts aus 1964), die darauf hindeuten schien, dass vielleicht zum ersten Mal in seinem Leben dieser Meisterstrategie, dessen Begriff der Avantgarde stets den engsten Kontakt mit ihrer Zeit beinhaltet, nun doch seinen Griff und seine Berührung mit dieser Zeit zu lockern schien.

Der Film wurde erstaufgeführt am 1.Mai 1974, dem Vorabend von Valéry Giscard d'Estaing's Wahlsieg über Francois Mitterand. Trotz einiger weniger screenings für die geladene Presse in Kinos auf den Champs-Élysées und anderswo beschränkte sich die *distribution* des Films auf ein kleines *art house* Cinema in der rue Gît-le-Cœur. Es traf auf eine stumme / gedämpfte Resonanz [*muted response*]: sogenannte „pro-situ“-Militante störten einige wenige Vorführungen des Films von wegen angeblichem Verrat an allem wofür die Situationist\*innen einst gestanden hatten; doch abgesehen davon ignorierte die Öffentlichkeit [im Großen und Ganzen] den Film. „Le Monde“ sprach ironisch von „Debord's theoretischem Western“ und tat ihn etwas dümmlich ab als noch so ein Nebenprodukt / eine Nachgeburt von '68. Selbst die großen Hollywood-Companies, aus deren Werken hier so offen geklaut worden war – einschliesslich aus Filmen von John Ford, Orson Welles und Sam Wood –, schienen keineswegs zu Aufregung veranlasst. Als ein provokantes Werk der Entwendung/Zweckentfremdung / des „*détournement*“ jedenfalls schien der Zweck ebenfalls verfehlt worden zu sein.

So allerdings urteilten einige Kritiker\*innen durchaus nicht, die diesen Film viele Jahre später sahen: so nannte ihn beispielsweise Thomas Y. Levin (Yale) „*a turning point in the history of cinema*“ und zitierte für diese These sogar Walter Benjamin. Levin schreibt da (1989), dass der Film „*in its practice of citation without quotation marks (...) insolently throws back at spectacular society the images with which it depicts itself. Indeed one could say that Debord's critique consists in an incriminating, analytical quotation of the spectacle. This marks a turning point in the history of the cinema that according to Debord's Hegelian logic is nothing less than the ‚Aufhebung‘ (sublation [i.e. obliteration]) of the medium. In a way, in this film, the cinema, at the end of its pseudo-autonomous history, gathers up its memories. Debord's film ist simultaneously a historical film, a western, a love story, a war film – and none of the above.*“ [“Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord“, 1989]

Tatsächlich sah Debord das selber ebenso, und von daher lehnte er es auch ab, den Film als Misserfolg zu betrachten. War doch – wie Debord betonte – seine Intention nicht die Feier eines revolutionären Augenblicks sondern vielmehr ein Kommentar zu dessen Vergangensein /

Vorübergehen. Die Zitate aus Machiavelli, Marx und Clausewitz über den illusorischen Wert des Bildes konnten deshalb auch nicht passender / angemessener sein. Entscheidender noch: wenn die filmische Version von „Die Gesellschaft des Spektakels“ nicht mit ihrer Zeit verbunden sein konnte oder wollte, dann beweise das ja nur, dass sich dieses Zeitalter nur im Prozess der Entfernung von der Möglichkeit der Revolution befinde. Für Debord und Lebovici bestätigte dies lediglich ihre Einschätzung / These, dass die Kunst der Subversion zugleich auch in der Subversion der Kunst begründet liegt.

Indessen durchzieht den Film auch einen melancholischer Ton – er liegt nicht bloß in dem elegischen Soundtrack der barocken Musik von Michel Corrette – der in der Art und Weise zu bemerken ist, wie die [revolutionäre] Herausforderung als eine hoffnungslose, wenn nicht sogar selbstmörderische Form der Aktivität dargestellt ist gegenüber / angesichts dem Vergehen der Zeit: „Leben wir wirklich, Proletarier?“ wird auf einem Texteinblendung neben dem Close-up des Anarchisten Durruti gefragt: „Leben wir wirklich? Diese(s) Zeit(alter) worauf wir setzen und wo(von) alles worauf wir zählen nicht mehr uns gehört, kann das (ein) Leben genannt werden? Und können wir denn nicht erkennen, wie viel wir (davon) verlieren und verlieren, während die Jahre vorübergehen?“

## **Guy Debord an Gianfranco Sanguinetti, 2. Mai 1974:**

Lieber Gianfranco,  
ich teile dir unverzüglich mit, dass der erste Tag, an dem das ‚Spektakel‘ gezeigt wurde (gestern), triumphal verlaufen ist, und das, wie Du sehen wirst, nicht nur in ökonomischer Hinsicht. Es waren Massen von Zuschauern in allen Vorführungen, und es gab haufenweise Leute, die keine Karten bekamen, und sogar welche, die dafür bezahlen wollten, auf dem Boden zu sitzen oder zu stehen. Aber am wichtigsten ist, dass die Mehrheit dieses Publikums aus jungen Arbeitern und Marginalisierten bestand, aus ‚Halbstarken‘ [*blousons noirs*] aus den Banlieues. Es war der 1. Mai, und die stalino-sozialistische Linke selbst hatte jede Demonstration verboten und bloß eine große Versammlung ausserhalb von Paris einberufen. Fünf linke Splittergrüppchen hatten am Morgen mittelmäßige Umzüge an verschiedenen Stellen des 19. und 20. Arrondissements abgehalten. Der Film wurde an diesem Tag also zur wichtigsten Demonstration der wirklich extremistischen Ultra-Linken. Die Polizei musste sofort kommen. Sie riegelte die Enden der Rue Gît-le-Cœur ab, attackierte und verhaftete Leute. Man muss dazusagen, dass die jungen Proletarier ein paar Scheiben einschlugen und Weinflaschen klauten und sie – als sie leer waren – auf die Polizisten und die Polizeiautos warfen, die das Viertel abgeriegelt hatten. Die Menschenansammlung – und die Polizeipräsenz im Viertel – reichte bis zur Place St.-André-des-Arts. Bis zum Abend besetzten zahlreiche Polizisten mit Helmen und Schutzschilden die Straße und liefen permanent auf und ab, um die Menge einzuschüchtern, aber ohne Erfolg. Der Auflauf und die Diskussionen erinnerten an den Mai ‘68.

Auf der anderen Seite hat das Publikum dem Film mit aussergewöhnlicher Ruhe zugehört. Sie verlangten sogar von jemandem, der seine Bonbonpackung öffnete, still zu sein. Die Intelligentsia ist erst am Abend gekommen.

Wenn sich die Kämpfe in den Straßen wiederholen sollten, könnte die Polizei den Film natürlich wegen Störung der Öffentlichen Ordnung verbieten (aber während des Wahlkampfes werden sie mehr als sonst zögern). Andererseits sind noch keine Gegner und Störer des Films aufgetaucht, was fraglos noch passieren wird.

Es ist jedenfalls extrem positiv gelaufen. Lebovici und alle Beobachter, die ich vor Ort hatte, waren verblüfft und begeistert. Ich lasse mich hier nicht über die sehr wichtigen Schlussfolgerungen aus, die man daraus auf politischer und künstlerischer Ebene ziehen kann. Was die Besitzer der Kinosäle betrifft (typische Vertreter der liberalen und zurückgebliebenen Händlerintelligenz): sie waren kopflos und hin- und hergerissen zwischen einem tiefgreifenden Horror vor dieser Art von Anti-

Kino und seinem Publikum (der Unterwelt aus den Elendsvierteln, kurz: den Proletariern) einerseits und ihrem Enthusiasmus, so viel Geld in ihre Kassen fließen zu sehen, andererseits! Es versteht sich von selbst, dass sie in all den Jahren, in denen sie ihre ‚qualitativ hochwertigen‘ modernistischen Filmmacher zeigen, niemals ein so zahlreiches Publikum gesehen haben; aber auch niemals eines mit so grauenhaften Visagen.

Ich bin also sehr zufrieden. Es ist, glaube ich, ungefähr 22 Jahre her, seit zum letzten Mal ein Film von mir in Paris gezeigt wurde. Damals heulten hundert Schwachköpfe im Saal gegen Neuheiten, die ihre armseligen Gewohnheiten erschütterten. [Anm.: Hurléments en faveur de Sade wurde am 30. Juni 1952 im Ciné-Club d'Avantgarde gezeigt und fast sofort wieder abgebrochen.] Du siehst, wie einfach die Methode in diesem Bereich ist: Es genügt, die Kritik noch weiter zu radikalieren und zu warten, bis eine Generation, die in der Lage ist, das zu verstehen, die vorige ersetzt hat.

Lebovici ging in seiner Freude gestern so weit, sich selbst zu kritisieren, was ich gar nicht von ihm verlangt hatte, indem er beteuerte, ein schwachsinniger Verbrecher gewesen zu sein, als er geäußert hatte, dass ein solcher Film in einer solchen Zeit bis September hätte warten können, um herauszukommen. Ich erinnerte ihn dann daran, dass es damals keine andere Lösung zu geben schien, da man ihm keine verbindlichen Angebote vor dem 15. Mai gemacht hatte. Er erwiderte, dass das nur an ihm gelegen habe, da er nicht aktiv genug gewesen sei.

Du siehst also, dass es an allen Fronten gut läuft; die Polizei natürlich ausgenommen.

(...)

Herzlich, Guy

[Guy Debord in:]

*Revue internationale situationniste* N°12/Sept.1969 [dunkel-lila] (dt.Bd2:448ff):

## **DER FILM UND DIE REVOLUTION**

In *Le Monde* vom 8. Juli 1969 wundert sich J.P. Picaper, der Korrespondent bei den Berliner Festspielen, dass „Godard nun die gesunde Selbstkritik in seinem Film ‚*Die fröhliche Wissenschaft*‘ – einer Koproduktion von ORTF und dem Stuttgarter Rundfunk – so weit treibt, dass er bei Dunkelheit gedrehte Bildfolgen zeigt bzw. sogar den Zuschauer während einer kaum erträglichen Zeitspanne vor der festen Leinwand sitzen lässt“. Ohne ermessen zu wollen, was dieser Filmkritiker eine „kaum erträgliche Zeitspanne“ nennt, kann man feststellen, dass das Werk des immer an der Spitze stehenden Godard seinen Höhepunkt in einem zerstörerischen Stil erreicht, der genauso spät imitiert und unnütz ist wie alles übrige, da diese Negation in der Filmkunst bereits formuliert wurde, bevor Godard mit der langen Reihe anmaßender falscher Neuheiten begonnen hatte, die bei den Studierenden der vorherigen Periode so viel Begeisterung hervorrief. Derselbe Journalist schreibt, dass derselbe Godard in einem ‚*Die Liebe*‘ betitelten Kurzfilm durch die Vermittlung eines seiner Helden zugibt, man könne nicht „die Revolution verfilmen“, da „die Filmkunst die Kunst der Lüge“ sei. Die Filmkunst war genauso wenig eine „Kunst der Lüge“ wie jede andere Kunst, die in ihrer Gesamtheit schon lange vor Godard gestorben war, der *nicht einmal* ein moderner Künstler gewesen ist – d.h. einer, der zu einer geringsten persönlichen Originalität fähig ist. Der maoistische Lügner beschliesst also sein Werk, indem er versucht, die Erfindung einer Filmkunst, die keine sei, bewundern zu lassen, wobei er gleichzeitig eine Art ontologische Lüge entlarvt, an der er angeblich wie alle anderen (und nicht mehr) teilgenommen hat. Praktisch ist Godard mit der Bewegung vom Mai 1968 sofort *veraltet* gewesen, als spektakulärer Hersteller der Pseudo-Kritik einer Kunst, die er sich in die Mülleimer der Vergangenheit geholt hatte, um sie *rekuperierend* zusammenzuflicken (vgl. ‚Die Rolle Godards‘ in: *Revue internationale situationniste* N°10 [leuchtend rot] dt.Bd2:204f) Zu diesem Zeitpunkt ist Godard als Filmmacher grundsätzlich beseitigt worden, wie er von

Revolutionären, denen er auf seinem Weg begegnet ist, mehrmals persönlich beschimpft und lächerlich gemacht wurde.

Als revolutionäres Kommunikationsmittel ist der Film nicht an sich lügnerisch, weil Godard oder Jacopetti ihn gebraucht haben; genau wie jede politische Analyse nicht deshalb zur Falschheit verurteilt ist, weil die Stalinisten solche [gefälschte Geschichte] geschrieben haben. Zur Zeit versuchen in verschiedenen Ländern mehrere neue Filmemacher, Filme als Werkzeuge einer revolutionären Politik zu gebrauchen, was einigen von ihnen teilweise gelingen wird. Nur werden die Grenzen, die ihnen sowohl in der Erkenntnis der revolutionären Wahrheit selbst als auch in ihrer ästhetischen Auffassung auferlegt werden, sie unserer Meinung nach noch ziemlich lange daran hindern, so weit zu gehen, wie es nötig wäre. Wie meinen, dass zur Zeit nur die situationistischen Positionen und Methoden, wie sie in unserer vorigen Nummer (= *Revue internationale situationniste* N°11/1967 [grün] dt. Bd2:282ff. „*Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst*“) in den Thesen von René Viénet formuliert wurden, den direkten Zugang zu einem gegenwärtig[en,] revolutionären Gebrauch [*un présent usage révolutionnaire*] des Films möglich machen – wobei natürlich die politisch-ökonomischen Bedingungen immer noch ein Problem sein können.

Bekanntlich wollte Ejzenštejn „*Das Kapital*“ [von Karl Marx] verfilmen. Dabei kann man sich übrigens bei der Formkonzeption und der politischen Unterwürfigkeit dieses Regisseurs fragen, ob sein Film dem Marxschen Werk treu geblieben wäre. Was uns aber betrifft, so zweifeln wir überhaupt nicht daran, es besser machen zu können. So will z.B. Guy Debord, sobald das möglich wird, selbst eine Verfilmung der ‚*Gesellschaft des Spektakels*‘ drehen, die seines Buches bestimmt nicht unwürdig sein wird.

**René Viénet in:**

*Revue internationale situationniste* N°11/Okt.1967[grün] (dt. Bd2:282):

#### **DIE SITUATIONISTEN UND DIE NEUEN AKTIONSFORMEN GEGEN POLITIK UND KUNST**

(...) [Zur] Produktion situationistischer Filme.

Als neuestes und zweifellos brauchbarstes Ausdrucksmittel unserer Epoche ist der Film fast 75 Jahre lang nicht von der Stelle gekommen. Sagen wir zusammenfassend, dass er tatsächlich zur lieben ‚7.Kunst‘ von Filmliebhabern, Kinoclubs und Verbänden von Schülereltern[beiräten] geworden ist. Wir wollen für den eigenen Gebrauch feststellen, dass der Kreis geschlossen ist – Ince, Stroheim, das einzig[artig]e ‚Goldene Zeitalter‘ [*l'âge d'or*], ‚*Citizen Kane*‘ und ‚*M.Arcadin*‘, die lettristischen Filme – auch wenn einige Meisterwerke, aber klassischer und erzählender Art, immer noch bei den ausländischen Verleihen oder in den Filmotheken zu entdecken sind. Eignen wir uns diese neue, stammelnde Schrift an, eignen wir uns vor allem ihre vollendetsten und modernsten Beispiele an – diejenigen, die noch mehr als die [US-]amerikanischen Filme der B-Kategorie der Kunstideologie entgangen sind: die Wochenschau, die Vorschau und Werbefilme. Im Dienst der Ware und des Spektakels – das ist das Mindeste was man sagen kann – aber in freier Verfügung über seine Mittel hat der Werbefilm den Grund gelegt zu dem, was Ejzenštejn vorschwebte, als er davon sprach, die ‚*Kritik der politischen Ökonomie*‘ bzw. ‚*Die deutsche Ideologie*‘ [von Marx] zu verfilmen.

Ich traue mir schon zu, den [Essai in *Revue* i.s. N°10/März1966 (dt. Bd2:145-154)] *Niedergang [und Fall] der spektakulären Warenökonomie*“ auf eine Art und Weise zu verfilmen, die den Watts-[Getto-Aufstands-]Proletariern unmittelbar verständlich ist, die doch nichts von den in diesem Titel enthaltenen Begriffen wissen. Und diese neue Formgebung wird zweifelsohne dazu beitragen, den ‚schriftlichen‘ Ausdruck derselben Probleme zu vertiefen und zu verschärfen – was sich z.B. bestätigen lässt, indem wir den Film ‚*Aufforderung zum Mord und zur Lasterhaftigkeit*‘ drehen, bevor wir in der Zeitschrift den entsprechenden Artikel ‚*Korrekturen zum Bewusstsein einer Klasse, welche die letzte sein wird*‘ verfassen. Der Film eignet sich unter anderem besonders gut zur Untersuchung der Gegenwart als eines historischen Problems und zum Abbau der verschiedenen

Verdinglichungsprozesse. Erreicht, erfasst und verfilmt kann die historische Wirklichkeit nur im Verlauf eines komplizierten Vermittlungsprozesses werden, der es dem Bewusstsein ermöglicht, ein Moment in dem anderen, sein Ziel und seine Aktion in dem Schicksal, sein Schicksal in seinem Ziel und seiner Aktion und sein eigenes Wesen in dieser Zwangsläufigkeit zu erkennen. Diese Vermittlung wäre schwierig, wenn die empirische Existenz der Tatsachen selbst nicht schon eine vermittelte Existenz wäre, die den Anschein der Unmittelbarkeit hat, nur insofern und weil es einerseits an dem Bewusstsein der Vermittlung fehlt, und weil die Tatsachen andererseits aus dem Bündel ihrer Vermittlungen herausgerissen und beim Schnitt in der klassischen Filmkunst in eine künstliche Isolierung gestellt und schlecht miteinander verbunden worden sind. Gerade an dieser Vermittlung hat es dem vorsituationistischen Film gefehlt – und musste es zwangsläufig fehlen: ist er doch in den sogenannten objektiven Formen, bei der Wiederaufnahme der politisch-ethischen Begriffe, wenn nicht sogar bei der Erzählmethode wie in der Schule mit seiner ganzen Heuchelei stehen geblieben. Es ist leichter, das verfilmt zu sehen, als es zu lesen – das sind schon so viele Banalitäten. Aber Godard, der berühmteste aller maoistischen Schweizer, wird sie nie verstehen können. Er mag zwar wie gewöhnlich das oben Gesagte rekuperieren – d.h. eigentlich ein Wort bzw. eine Idee wie die über die Werbefilme im oben Gesagten rekuperieren –, er wird aber nie etwas anderes tun können, als mit kleinen, anderswo hergeholten Neuheiten, Bildern bzw. Star-Ausdrücken der Epoche herumzufuchteln, die gewiss eine Resonanz haben, die er aber nicht fassen kann (wie z.B. [die] Bonnot[-Gang], Arbeiter, Marx, Made in USA, ‚Pierrot-le-Fou‘, Debord, Poesie usw.); er ist tatsächlich ein Kind von Mao und Coca-Cola.

Wie ein Artikel, ein Buch, ein Flugblatt oder ein Plakat macht der Film es möglich, alles auszudrücken. Deshalb müssen wir von nun an fordern, dass jeder Situationist in der Lage ist, sowohl einen Film zu drehen als auch einen Artikel zu schreiben (vgl. ‚*Anti-public-relations [service]*‘ in: *Revue i.s.* N°8/Jan.1963[hellgrün]dt.Bd2:71f).

Nichts kann zu schön sein für die Black People in Watts.

**Korrigierendes Plagiat aus / erweiternde Bearbeitung von:**  
**Marc Reichmann: Die dialektische Lebenskunst von Guy Debord**  
**(Diss. 2020)**

MarcReichmann S.334:

Zugespitzt formuliert ist der passive, zur Gestaltung des Alltagslebens und zur Revolution unfähige Zuschauer das Produkt des Films. Ihn, und nicht in erster Linie die Filmkunst, müsse man also angreifen.

MR S.351:

Mit Hilfe der bewährten Technik des „*détournement*“, dessen Einsatzmöglichkeiten sich nie zu erschöpfen scheinen, schloss Debord, wie er es zwei Jahrzehnte zuvor in „*Hurléments en faveur de Sade*“ vorgeführt hatte, die eigene Geschichte mit der Geschichte des Films kurz. „*On pourra donc voir ceci à la fois comme un film historique, un western, un film d'amour, un film de guerre, etc. Et c'est également un film qui comme la société qu'il traite présente nombre de traits comiques.*“ [„*À propos du film*“ Broschüre hg. von SIMAR FILMS]

In Wiederholung seines soziopolitischen Filmexperiments von 1952 hob Debord die Grenzen zwischen Film und Wirklichkeit auf. Sein Film enthält nicht nur fotografische Erinnerungen an Konflikte und Revolutionen. Eingesetzt wie eine strategische Bombe, die vor allem mit vernehmlichem Knall oder einer guten Pointe detonieren soll, war er selbst ein Mittel zur Kriegführung im Klassenkrieg. Um in der Terminologie der oben angesprochenen Filmgenres (vor allem des Kriegsfilms und des Liebesfilms) zu bleiben: der Angriff Debords erfolgte auf dem gut verteidigten Gebiet des Feindes. Ein halbes Jahrhundert nach Ejzenštejn waren mit Debord sowohl das historische Projekt als auch die Filmgeschichte zum zweiten Mal an einen Punkt gekommen, an dem sich beide treffen sollen.

Das Vorhaben, die bis zum Mai/Juni 1968 in Frankreich gediehene proletarische Revolution zu verfilmen, heisst in dieser Hinsicht nichts anderes, als dass Debord's Wissen um die praktische Anwendung der Filmkunst und das historische Bewusstsein durch die Umsetzung in die Realität eines Films miteinander verschmelzen.

Das nützlichste Werkzeug dieser Intervention war die durch die Finanzierung seitens seines Freundes, des französischen Medien-Moguls Lebovici, gewährleistete nahezu vollständige Freiheit des Filmemachers. Die Verunsicherung, die Debord mit dem massiven Einsatz von Befreiungs- und Revolutionskriegsszenen, aber auch mit Dokumentaraufnahmen der jüngsten Straßenkämpfe in Frankreich und Italien schürte, hatte einen praktischen Hintergrund. Indem er die Verbindung zwischen historischen Freiheitskämpfen und aktuellen Unruhen herstellte, setzte er sich in Konflikt mit den Institutionen, die mit ihrem Recht an den Bildern auch die Deutungshoheit für Zeitgeschichte und die Vermittlungskompetenz für politisches Engagement beanspruchten.

Eine Funktion des Einsatzes von „gestohlenen“ Filmsequenzen aus Klassikern und Publikumsmagneten der goldenen Ära des Kinos ist es, zu suggerieren, dass der Regisseur mächtige Verbündete in der Filmbranche haben musste. Debord's treue Mitarbeiter\*innen zeigten sich willig und befähigt, mit großer Geduld und beeindruckender Stilsicherheit die allerheiligsten Gemäcker des damals noch stark kontrollierten Filmverleihs zu plündern. In dieser Hinsicht profitierte der Filmemacher vor allem von der akribischen Vorarbeit Martine Barraqué's, die sich als „*pirateuse*“ in Diensten Debord's verstand. (Sie war eine Filmeditorin, die sich das Handwerk des Filmschnitts autodidaktisch beigebracht hatte. Ab 1972 arbeitete sie mit François Truffaut zusammen.) Diese Assistentin Debord's machte jene Filme ausfindig, die der strategische Kopf der Unternehmung für seine Collage zweckentfremden wollte. Sie organisierte private Vorführungen der Streifen und kopierte die entsprechenden Szenen in einem recht aufwändigen und kostspieligen Verfahren. Gemäß den Bedürfnissen und den Anweisungen eines Regisseurs, der sich zu diesem kriminellen

Akt ermächtigte, wurde auch mit der Entwendung von dokumentarischen Bildern ein wichtiges Zentrum der Verwaltung von *Images* empfindlich getroffen. In einer Notiz von 1989 verweist Debord wiederholt auf das „*parodistisch-ernste Stadium*“, in welchem entwendete Elemente zu kombinieren sind, um einen bestimmten erhabenen Effekt generieren zu können. Dieser Anspruch erfüllt sich in einer mittels Bilderklau sozusagen realiter vollzogenen „Expropriation der Expropriateurs“. Im Vollzug der Handlung des Kopierens und der Neukombination ganzer Bild- und Szenenfolgen kommt diese „Enteignung“ symbolisch einer Rekuperation der Rekuperateure gleich, wie die Statements der Situationisten sie um 1968 gefordert hatten.

[Im Sinne /Dienste dieser Strategie]

trat im Verlauf der 1970er Jahre der Star-Agent Lebovici als loyaler Finanzier der weiteren Filmprojekte Debords auf. Unter dem Deckmantel der neu gegründeten Produktionsgesellschaft SIMAR FILMS

MR S.335:

machte Lebovici seinen Einfluss geltend, damit sein Freund Debord den Angriff auf den Film und die gesellschaftlichen Zusammenhänge, in denen er zu sehen ist, mit den Mitteln desselben durchführen konnte.

Das eigens von Debord entworfene Vertragswerk über sein bereits Ende der 1960er Jahre angekündigtes Vorhaben, „*Die Gesellschaft des Spektakels*“ zu verfilmen, sicherte dem Autor eine vollständige Verfügungsfreiheit über den von Lebovici organisierten Produktionsapparat zu. (...) Die Produktionsfirma, vertreten durch die aus Filmen der *Nouvelle Vague* bekannte Schauspielerin Claudine Huze, die hier als seriöse Marionette vorgeschoben fungierte, verpflichtete sich, dem Regisseur alle technischen und monetären Mittel, die er zur Realisierung seines Projektes benötigte, zur Verfügung zu stellen. Als Gegenleistung verstand es sich paradoxerweise, dass der Auteur seine Arbeit in vollständiger Freiheit, d.h. ohne jede Kontrolle oder Einmischung durch den spendablen Produzenten ausführen konnte. Er sollte sich lediglich bemühen, mit seinen Ausgaben innerhalb eines festgesetzten Budgets von 800 000 Francs zu bleiben. Seinerzeit eine enorme Summe für einen erwartbar unkommerziellen Autorenfilm, an dessen Fertigstellung ein kleines Grüppchen von noch nicht einmal zehn Personen beteiligt war.

Im Gegensatz zu den üblichen Gepflogenheiten in der Filmwirtschaft legte der Vertragstext über das geplante Werk die nahezu exklusiven Rechte des Filmemachers bei der Realisierung eines 90minütigen Schwarzweiss-Films im Format 35m/m fest. Die Persiflage eines Vertrages, die in der Verkehrung der Machtverhältnisse zwischen Finanzierung und künstlerischer Autorität, wie sie beispielsweise in einem Studiosystem nach amerikanischem Vorbild herrschte, einer Negation dieses gegenseitigen, allerdings zumeist sehr asymmetrischen Verpflichtungsverhältnisses gleichkam, [diese Persiflage eines Vertrags also] steht in der Form eines von den Vertragspartnern unterzeichneten und damit gleichzeitig im künstlerischen Sinn signierten Dokuments am Ausgangspunkt einer mehrbödigen Anti-Entfremdungs-Strategie.

MR S.336:

Bezeichnenderweise fiel der Beginn der Realisierung der Filmversion von [Guy Debord's Werk aus 1967:] „*Die Gesellschaft des Spektakels*“ zeitlich zusammen mit der Vereinnahmung des bei Lebovici's Verlag[sreihe] „Champ Libre“ [gerade] neu veröffentlichten Bezugstextes durch zumeist wohlwollende Rezensionen in der französischen Presse. Die Verfilmung des Theoriewerks „La S.duS.“ wird somit als ein taktisches Manöver im Rahmen der Kommunikationsstrategie Debords verständlich. Zunächst schien es so, als komme er den Kommentatoren, die[sein] Buch aus der Perspektive einer unzulänglichen Pseudokritik lobten, entgegen. Angesichts des fertigen Werks aber, von dem sich die professionellen Kritiker, die Debord als wichtigste Zielgruppe im Blick hatte, eine Bestätigung ihres positiven Urteils über das Buch erhoffen durften, sollten die[se] bezahlten Meinungsmacher strapaziert reagieren. Mit den Worten Nietzsches gesprochen (...): Debord rüttelte am Tarantelnetz der Journaille, auf dass ihre Wut die Kritiker aus der Lügenhöhle locke und ihre Rache hervorspringe. Nach dem Muster der gesammelten Kritiken über die S[ituationistische] I[n]ternationale], die in [jener Revue N°12/1969 der Situationist\*innen] nach unterschiedlichen Kriterien des Missverstehens geordnet sind, ging es Debord darum, den Gegner

ausführlich zu Worte kommen zu lassen. Anhand der Konfrontation dieses Stimmenwirrwarrs mit seiner eigenen Rede, um deren Unvermischtheit er bemüht war, liessen sich die gesammelten Kritikertexte, denen die Komplexität der Motive Debords selbstredend entgehen muss[te], deutlich von den Formfindungen des Autors trennen. Galt diese Behauptung bereits unterschwellig für die Interpretation der Revolution, die Debord zunächst mit dem Film „*La S.d.S.*“ realisiert hatte, so wurden die Stilmittel Gegenüberstellung und Zurückweisung (...) zur Triebfeder der Filmhandlung [des nächsten Films – über den hier allerdings zu sprechen nicht die Zeit und Gelegenheit ist, nämlich „*Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont jusqu'ici portés sur le film ,La Société du spectacle'*“ (1975)].

In einer Broschüre, welche die Aufführung von „*La S.d.S.*“ im April 1974 ankündigte, verwies Debord zurück auf die unterminierende Wirkung seines gleichnamigen Theoriebuches. Dessen filmische Adaption stelle nun nicht weniger dar als eine totale Kritik des modernen Kapitalismus und seines generalisierten Systems der Illusionen.

MR S.337:

Der Film als integraler Teil dieses Systems ist [demzufolge] ein wichtiges Instrument zur Beförderung der gesellschaftlichen Trennung(en): d.h. der Klassentrennung, der darauf beruhenden Entfremdungen zwischen den Menschen, ihrer Produktion und ihrer Produkte von ihnen; *last but not least* aber der damit einhergehenden Bilderproduktion gegenüber den passiv-rezeptiven Zuschauenden als ohnmächtig bleibenden Konsumierenden der „Gesellschaft des Bildes“ – des Spektakels, als von ihnen selbst erweitert reproduzierter „fremder feindlicher Macht“ (so Marx über das Kapital).

Debord (...) statuierte, dass wenn sich die revolutionäre Kritik auf das Gebiet des Spektakels begibt, es ihr darum gehen müsse, die Sprache des Mediums gegen dieses selbst zu wenden; sich selbst aber eine Form zu geben, die revolutionär ist. [Dies genau bedeutet die situationistische Technik des „*détournement*“: sprich: der „Entwendung“ und „Zweckentfremdung“ der vorgefundenen Mittel des Feindes.]

Der Text und die Bilder des im Verlauf des Jahres 1973 fertiggestellten vierten Films von Debord, der erstmals am „Tag der Arbeit“ 1974, dem Vorabend der Präsidentschaftswahlen, aus denen Giscard d'Estaing als Sieger über François Mitterand hervorging, im Pariser Studio Git-le-Cœur gezeigt wurde, ergeben eine hermetische Einheit. Der Rhythmus des Werks versteht sich als polyphone, mehrfach gebrochene, gewollt divergente und vielschichtige, dennoch stringente Geschichte der unvollendeten [proletarischen] Revolution unter Einsatz multimedialer Verfahren.

Die filmtechnischen Möglichkeiten seiner Entstehungszeit wurden allerdings keineswegs ausgeschöpft – eigentlich überhaupt nicht angetastet.

[ÜBERGREIFENDE BEOBACHTUNGEN ZUM GESAMTFILM – TOTALITÄTS-ANSPRUCH: ASTRONAUTENPERSPEKTIVE UND EJZENŠTEJN-BEZUG]

Zu Beginn des Films [– wir überspringen zunächst hier den Vorspann – ]

Im Original: c.f. Guy Debord œuvres (Gallimard 2006) p.1196 **GdS These 1:**

Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von Spektakeln.

Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.

gibt es in einer subtilen Analogie zwischen dem Verlauf der Revolution und der Rotation der Erde um ihre eigene Achse, respektive der elliptischen Bahn des Mondes um den Planeten, Aufnahmen der amerikanischen Apollo-8-Mission aus dem Dezember des Jahres 1968 zu sehen. Der Besatzung des ersten bemannten Mondflugs, die den Erdtrabant umkreiste, gelangen spektakuläre Bilder von der Rückseite des Mondes sowie vom „Erdaufgang“ über dem Mond. Niemals war der Mensch auf dem Weg der Erfüllung letzter Träume bis dato so weit von der Erde, aber auch von sich selbst entfernt gewesen.

p.1196 **These 2:**

Die Bilder, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einen gemeinsamen Lauf, in dem die Einheit dieses Lebens nicht wiederhergestellt werden kann. Die teilweise betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als abgesonderte Pseudo-Welt, Objekt der bloßen Kontemplation. Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Bildwelt wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat. Das Spektakel überhaupt, als konkrete Verkehrung des Lebens, ist die eigenständige Bewegung des Unlebendigen.

Die von Livebildern der NASA geschürte Begeisterung für den technischen Fortschritt, die zuverlässig Zuschauermassen vor die Fernseher bannte, die den historischen Augenblick nicht versäumen wollten, stellte den Einsatz für das Projekt der menschlichen Bewusstseinsbildung in den Schatten. Debord ruft das geschichtliche Vorhaben in Erinnerung, da abstrakte, um Isolation und Kontrolle bemühte Kräfte sich um sein Vergessen verdient machen.

Im Original: c.f. Guy Debord *œuvres* (Gallimard 2006) p.1196p.1258:

In einer formalen Entsprechung zur Unabgeschlossenheit des geschilderten historischen Prozesses bricht Debords dialektisches Epochenbild mit der letzten Filmsequenz des Streifens knapp eineinhalb Stunden später abrupt ab. Suggestiv bedeutet dieser Cut, dass es mit einer möglichen Fortsetzung des Films – die an sein Ende anknüpfen könnte, nicht aber notwendigerweise ein weiterer Film sein müsste – immer auch um die Wiederaufnahme des historischen Kampfes der [Hegel folgend:] einander entgegengesetzten Selbstbewusstseins geht:

S.338:

### p.1227-1228 **GdS These 178:**

Die Geschichte, die diese dämmernde Welt bedroht, ist auch die Kraft, die den Raum der erlebten Zeit unterwerfen kann. Die proletarische Revolution ist diese Kritik der Geographie vom Menschen, in der die Individuen und Gemeinschaften die Landschaft und die Ereignisse konstruieren müssen, die der Aneignung entsprechen - nicht mehr nur ihrer Arbeit, sondern ihrer gesamten Geschichte. In diesem bewegten Raum des Spiels und der freigewählten Variationen der Spielregeln kann die Autonomie des Ortes wiedergefunden werden, ohne eine neue ausschließliche Bindung an den Boden einzuführen, und dadurch die Wirklichkeit der Reise zurückbringen und des Lebens, das als Reise begriffen wird, die in sich selbst all ihren Sinn hat.

Die wohl wichtigste formale und inhaltliche Referenz sowie eine ergiebige Bildquelle Debords ist Sergej Ejzenštejn's offizieller Filmbeitrag zum zehnjährigen Jubiläum der bol'ževikischen [„]Revolution[“] von 1917. Debord erweitert Ejzenštejn's genuine Erfindung der dialektischen Montage über den Film als Artefakt hinaus auf das filmische Dispositiv. Während die offizielle Fassung des Films „Oktober“ („*Ten Days that shook the World*“) als Folge der stalinistischen Zensur vor allem den Sturm auf den Pjetrograder Winterpalast des Zaren als Ereignis feierte, rückt Debord das allgemeine Wesen jedes revolutionären Konflikts in den Mittelpunkt seiner Handlung. Im Wissen um die Pervertierung revolutionärer Maximen im Stalinismus bricht Debord mit der flachen Propaganda für die vermeintliche proletarische Revolution ausgehend vom November-Coup der Bol'ževiki 1917, wie sie Gegenstand einiger der für seinen Film entwendeten Filmsequenzen ist. Ejzenštejn's Montageprinzipien werden im Sinne einer fortschrittlichen Weiterentwicklung dieser Ästhetik adaptiert, die nicht nur Vergangenes rememorieren will, sondern auf zukünftige Ereignisse abzielt: auf eine wirklich proletarische Revolution ausgehend von den entwickeltsten Regionen des modernen Kapitalismus – d.h. als „das globale Werk der Arbeiterklasse selbst“ als „der Klasse des historischen Bewusstseins“ und als „Revolution in Permanenz“ anstatt einer national-staatssozialistischen, parteikapitalistischen und ideologisch-verkehrten Repräsentation durch irgendein Regime nachholender kapitalistischer Akkumulation im Namen „des Kommunismus“ usw.

MR S.339:

Gewissermaßen knüpft Debord dort an, wo Ejzenštejn mit seiner Theorie des „intellektuellen Films“ und seinem Projekt, „*Das Kapital*“ von Karl Marx zu verfilmen, an seine künstlerischen Limits und die Grenzen des Erlaubten im Stalinismus gestoßen ist. Ejzenštejn schwebte seinerzeit eine reine Kinematografie jenseits des traditionellen Spielfilms mit seinen kitschigen Motivfolgen vor. Diese purifizierte Form sollte wesentlich ideologisch sein, da ihr Material die visuelle Darstellung des Begriffs sein würde. Auf der Grundlage der „intellektuellen Montage“, die Ejzenštejn in seinem Film „Oktober“ erprobt hatte, sollte der Film der Zukunft ganze Begriffssysteme darlegen können. In seinen Worten [„*Dialektische Theorie des Films*“, Manuskript 1929]: „Für den rein intellektuellen Film, der, befreit von traditioneller Bedingtheit, ohne jede

*Transition und Umschreibung direkte Formen für Gedanken, Systeme und Begriffe erzielen wird. Und damit zur SYNTHESE VON KUNST UND WISSENSCHAFT werden kann. Das wird das eigentlich neue Wort unserer Epoche im Gebiete der Kunst werden. (...)*“

Die umfassend angelegte Narration Debords gewinnt ihre Dynamik aus einem kontrapunktischen Einsatz von Filmausschnitten, Dokumentaraufnahmen und Spielfilm[sequenz]en, als Standbildern eingesetzten Fotografien, Porträts historischer Personen, alten Landkarten, wissenschaftlichen Schaubildern, Historiengemälden, von eingeblendeten Texttafeln und Untertiteln sowie musikalischen Motiven. Klangsequenzen aus Michel Corrette's *Sonate in D-dur für Cello und Harfe* unterstreichen sowohl die aufklärerische Dimension des Werks als auch seine barocke Fülle und die arabeske Fabelführung. [Der universal gebildete französische Komponist Michel Corrette (1707 – 1795) fühlte sich und sein Werk der Aufklärung verpflichtet. Er verfasste eine Reihe musiktheoretischer Abhandlungen, die Anweisungen für die Spieltechnik der verschiedenen Instrumente und ihren Zusammenklang enthielten.]

Im Vorspann werden folgende Filme angeführt, die Debord für seinen Film „zweckentfremdet“ hat: *Rio Grande* von John Ford, *Johnny Guitar* von Nicholas Ray, *Shanghai Gesture* von Josef von Sternberg, *La Charge fantastique* von Raoul Walsh, *Arkadin* von Orson Welles, *For whom the Bell tolls / Pour qui sonne le glas* von Sam Wood sowie „*un certain nombre de cinéastes bureaucratiques des pays dits socialistes*“.

Der Rhythmus der Montagearbeit, die ausschliesslich aus Archivbildern zusammengeschnitten ist, wird von einem monologischen Vortrag überlagert. Jener Kommentar, den Debord separat gesprochen hat, bindet die Szenenfolge insofern zu einer Einheit, als dass jede Bildsequenz thematisch dem hypnotischen Text auf der Tonspur zugeordnet werden kann. Der Kommentar übt zugleich eine homogenisierende und verfremdende Funktion aus, die durchaus der situationistischen Theorie der „Zweckentfremdung“ („*le détournement*“) geschuldet ist.

MR S.340:

Alle Anstrengungen der Montage sind gegenstandslos – so schrieb [1997] der russische Schriftsteller Ivan Aksjonov, der kongeniale Interpretator der Filme seines Freundes Ejzenštejn, über dessen Filmkunst – , wenn ihre Zielrichtung unklar ist. Die ideografische Sprache des Films bedarf einer Determinante, ohne die das ganze System kollabiert.

Debord's ästhetischer Impuls ist kriegerisch (von der Forschung deshalb heute gerne mit der Formel „*un art de la guerre*“ gekennzeichnet). Sein Verweis auf den Klassenkampf des modernen Proletariats und dessen Vorgeschichte stellt den notwendigen Grundstein dar, auf den der Bogen des Films gebaut werden kann, ohne dass die Jochsteine auseinanderfallen.

[BEGINN DES FILMS: VORSPANN UND WIDMUNGSTEIL:]

Im Vorspann widmet Debord den Film seiner damaligen engsten Gefährtin Alice Becker-Ho, indem – auf der vom Surrealismus übernommenen erotizistischen Ebene – deren Nacktfotos in eine gegensätzliche Konfrontation innerhalb dieses Erotizismus gebracht werden: im Wechsel mit der sadomasochistischen Szene zweier Nackedeis à la „Lui“- oder „Playboy“-Erotik mit verschiedener Hautfarbe (Hellhäutige schlägt Dunkelhäutige auf den Popo) springt der Film damit sogleich provokativ-anstößig wirkend – jedenfalls zum damaligen Zeitpunkt in Frankreich – den Zuschauenden mit geballt-sinnlich wirken sollender Theorie ins Gesicht: Es handelt sich – wie die Untertitelung uns sogleich belehrt – genau um das fundamentale spektakelkritische **Theorem der Trennung(en)** zwischen den Menschen und der möglichen Aufhebung dieser Trennungen schon in diesem Leben, d.h. diesseits der gesamtgesellschaftlichen = revolutionären Aufhebung dieser Trennung(en) – wobei genau an dem von Debord mit Alice gelebtem Liebesleben diese Möglichkeit und Wirklichkeit einer Aufhebung zumindest schon mal dieser Trennung des Menschen vom

Menschen ebenso intim wie radikal *ad hominem* demonstriert werden soll; genau so ist auch die Untertitelung dieser erotizistischen Bilder im Vorspann zu verstehen:

**„Weil jedes besondere Gefühl nur Teil des Lebens und nicht das ganze Leben ist, brennt das Leben darauf, sich zu verströmen über die Mannigfaltigkeit der Gefühle und sich in dieser Gesamtheit des Verschiedenen wiederzufinden. In der Liebe existiert das Getrennte noch, aber nicht mehr als getrennt, da vereint; und der Lebende begegnet dem Lebenden.“**

[= These aus LaS.duS.?)

(Die Striptease-Szenen und Frauenbilder wie aus Zeitschriften wie „Lui“ oder „Playboy“, die vor allem die erste Hälfte des Films durchziehen, können jedenfalls unter die These 9 der Spektakelkritik subsumiert werden: **„In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“**)

In signifikant vertauschter Reihenfolge verliert Debord nun mit monotoner Stimme eine Auswahl der Thesen seines Buches „LaS.duS.“.

[DURCHGANG DURCH DEN FILM ENTLANG DEM ARRANGEMENT DER THESEN:]

Der Film beginnt mit den ersten Thesen [§§ 1 - 4 + 6, 7] des ersten Kapitels, die „das Spektakel“ als allumfassende Negation des realen Lebens und als Scheinwirklichkeit erfassen.

Im Original: c.f. Guy Debord œuvres (Gallimard 2006) p.1196 **GdS These 1:**

Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.

Gleich zu Beginn des eigentlichen Films werden wir mit der Totalität konfrontiert – laut Lukács‘ Buch „Geschichte und Klassenbewusstsein“, das auf Debord’s Spektakeltheorie einen prägenden Einfluss hatte, ist die Totalität die entscheidende Kategorie der Marxschen Methode kritischer Theorie – und zwar hier verbildlicht als Blick von aussen auf den Planeten Erde. Damit stellt Debord klar: es handelt sich als Zugang keineswegs um einen fiktiven Blick sondern um das Bilddokument der materiellen Totalität der Gesellschaft des fertigen Weltmarktes – also einen absolut materialistischen Blick auf alles Weitere, unbestreitbares Resultat der bisherigen menschlichen Geschichte. Nicht als irgendein „Narrativ“ also, sondern als schlichtes bildlich dokumentiertes Faktum dessen, was die Menschen immerhin technologisch hervorgebracht haben, gibt es hier in einer subtilen Analogie zwischen dem Verlauf der Revolution und der Rotation der Erde um ihre eigene Achse, respektive der elliptischen Bahn des Mondes um den Planeten, Aufnahmen der amerikanischen Apollo-8-Mission aus dem Dezember des Jahres 1968 zu sehen. Der Besatzung des ersten bemannten Mondflugs, die den Erdtrabanten umkreiste, gelangen spektakuläre Bilder von der Rückseite des Mondes sowie vom „Erdaufgang“ über dem Mond. Niemals war der Mensch auf dem Weg der Erfüllung letzter Träume bis dato so weit von der Erde, aber auch von sich selbst entfernt gewesen. Zugleich vermitteln diese Bilder den Eindruck von unermesslicher universaler Kälte und Dinghaftigkeit, in welcher die Bewegungen und Operationen der gezeigten Menschen gleichsam verkapselt erscheinen, so als wären sie Anhängsel toter Dinge, die mit ihnen ihre vorprogrammierten Operationen ausführen.

p.1196 **These 2:**

Die Bilder, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einen gemeinsamen Lauf, in dem die Einheit dieses Lebens nicht wiederhergestellt werden kann. Die teilweise betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als abgesonderte Pseudo-Welt, Objekt der bloßen Kontemplation. Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Bildwelt wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat. Das Spektakel überhaupt, als konkrete Verkehrung des Lebens, ist die eigenständige Bewegung des Unlebendigen.

Die von Livebildern der NASA geschürte Begeisterung für den technischen Fortschritt, die zuverlässig Zuschauermassen vor die Fernseher bannte, welche den historischen Augenblick nicht versäumen wollten, stellte allerdings den Einsatz für das Projekt der menschlichen

Bewusstseinsbildung – die Selbstausbildung des globalen Proletariats zur „Klasse des historischen Bewusstseins“ – in den Schatten. Debord ruft hier dieses geschichtliche Vorhaben in Erinnerung, da abstrakte, um Isolation und Kontrolle bemühte Kräfte sich um sein Vergessen verdient machen.

Ein kommerzieller Striptease-Film – zu sehen gibt es eine nackte Tänzerin in einer „exotischen“ Urwaldkulisse aus Pappe – „belegt“ die Urteile Debords ebenso wie

die polizeiliche Bildschirmüberwachungszentrale über das Pariser Straßen- und Métro-System [*des écrans de télévision, dans les locaux de la préfecture de police à Paris, pour le contrôle des stations du métropolitain, et des rues de la ville*]

p. 1197 **These 3:**

Das Spektakel stellt sich zugleich als die Gesellschaft selbst, als Teil der Gesellschaft und als Vereinigungsinstrument dar. Als Teil der Gesellschaft ist das Spektakel ausdrücklich der Bereich, der jeden Blick und jedes Bewusstsein auf sich zieht. Aufgrund dieser Tatsache, dass dieser Bereich abgetrennt ist, ist er der Ort des getäuschten Blicks und des falschen Bewusstseins; und die Vereinigung, die es bewirkt, ist nichts anderes als eine offizielle Sprache der verallgemeinerten Trennung.

und die anschließenden Aufnahmen des Attentats auf den vermeintlichen Kennedy-Mörder Lee Harvey Oswald.

Striptease wie Kennedy-Mord verweisen auf die voyeuristische Dimension der von solchen Bildern von repetitiver Qualität gebannten Blicke der Zuschauer\*innen, welche die eigentliche Verschwörung darstellten.

Die versteckte Anspielung auf eine politische Verschwörung, wie sie immer wieder mit dem Attentat auf den angeblichen Kennedy-Mörder Oswald in Verbindung gebracht wurde, verstärkt den Eindruck, dass die Bilder und Informationen, die der Zuschauer zu sehen bekommt, dem herrschenden Lügenzusammenhang des Spektakels dienen – einer „**Gesellschaft des Bildes**“ (von welcher im Buch die These 199 spricht), wie es in These 2 pointiert wurde, „*in der sich das Verlogene selbst belogen hat*“.

So auch die Reden in den darauf folgenden Ausschnitten eines gaullistischen konservativen, eines „radikalen“ liberalen sowie eines stalinistischen gewerkschaftlichen Spitzenpolitikers:

[*Un discours de Giscard d'Estaing.*

+ *Un autre, de Servan-Schreiber.*

+ *Le bureaucrate Séguy (CGT) à la fin du mois de mai 1968, rend compte aux ouvriers de Renault des accords qu'il vient de signer Rue de Grenelle; et leur dit cyniquement: 'Nous avons, à la fin de ces délibérations, apprécié ce qui était positif, et mis en évidence aussi qu'il restait encore beaucoup à faire.' Les ouvriers écoutent en silence.]*

Seguy (Bürokratie-Repräsentant der stalinistischen KP-Gewerkschaft CGT) legitimiert vor den Arbeitenden der Renault-Werke den CGT-&Regierungs-Versuch („das Abkommen in der Rue Grenelle“), den Wilden Generalstreik 1968 von oben zu beenden, mit der Phrase (dt. sinngemäß): „Wir haben ... viel ... erreicht, aber ... es ist auch noch viel zu tun.“ – Die Lohnarbeitenden hören sich das schweigend an. Sie werden im nächsten Moment das Abkommen zurückweisen und weiterstreiken.

p.1198 **These 4:**

Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.

[*Les ouvriers font paraître leur mécontentement et leur mépris.*] Die Lohnarbeitenden bringen ihre Unzufriedenheit und ihr Misstrauen zum Ausdruck.

p.1198 **These 6:**

In seiner Totalität begriffen, ist das Spektakel zugleich das Ergebnis und die Zielsetzung der bestehenden Produktionsweise. Es ist kein Zusatz zur wirklichen Welt, kein aufgesetzter Zierat. Es ist das Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft. In allen seinen besonderen Formen: Information oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreutungen ist das Spektakel das gegenwärtige Modell des gesellschaftlich herrschenden Lebens. Es ist die allgegenwärtige Behauptung der in der Produktion und ihrem korollären [=als Anhang zugesetzten] Konsum bereits getroffenen Wahl.

Ein Modeshooting des Designers Courège, der für seine geometrisch-visionären Entwürfe gefeiert wurde, verlagert den Akzent auf die fragwürdige Bereitschaft des Menschen, nach vorgegebenen Mustern zu tagträumen und zu agieren.

Das beschränkte gestische und mimische Vokabular der weiblichen Modelle, die in steifen astronautenartigen Kostümen stecken, findet in den hochspezialisierten Abläufen der modernen Arbeitswelt Entsprechungen:

**p.1199: These 7:**

Die Trennung selbst gehört zur Einheit der Welt, zur globalen gesellschaftlichen Praxis, die sich in Realität und Bild aufgespalten hat. Die gesellschaftliche Praxis, vor die sich das autonome Spektakel stellt, ist auch die das Spektakel umfassende wirkliche Totalität. Aber die Aufspaltung dieser Totalität verstümmelt sie so sehr, dass sie das Spektakel als ihren Zweck erscheinen lässt.

Filmausschnitte von Produktionsarbeitenden in einer Automobilfabrik spielen erneut an auf die tragende Rolle der Renault-Angestellten im französischen Generalstreik von 1968. Roboterhaft versehen sie nun wieder ihren Dienst bei der Montage ewig neuer Waren.

[*Des boutiques illuminées, installées depuis peu sur les quais du métro pour que le public puisse mettre à profit les temps morts.*] Dem korollären (=als Anhang hinzugefügten) Konsum dienen dann z.B. anschliessend gezeigte beleuchtete Boutiquen, die um 1970 in den U-Bahn-Ebenen eingerichtet worden sind, damit die Öffentlichkeit der toten Zeit des Transfers von und zu den Arbeitsstellen irgendwie noch etwas abgewinnen zu können vermeinen sollte.

**p.1199 These 9:**

In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.

[Aufeinanderfolgend: 2 nackte Mädchen auf Strand]

**p. 1199 These 10:**

Seinen eigenen Begriffen nach ist das Spektakel die Behauptung des Scheins und die Behauptung jedes menschlichen, d.h. gesellschaftlichen Lebens als eines bloßen Scheins. Aber die Kritik, die die Wahrheit des Spektakels trifft, entdeckt es als die sichtbare Negation des Lebens; als eine Negation des Lebens, die sichtbar geworden ist.

[*Des sous-marins ,nucléaires‘ naviguent dans des paysages de banquises.*]

U-Boote mit angeblich Nuklearwaffen navigieren in polarem Packeis-Gebiet.

**These 12:**

Das Spektakel stellt sich dar als eine ungeheure, unbestreitbare und unerreichbare Positivität. Es sagt nichts mehr als: »Was erscheint, das ist gut; und was gut ist, das erscheint.« Die durch das Spektakel prinzipiell geforderte Haltung ist diese passive Hinnahme, die es schon faktisch erwirkt hat durch seine Art, unwiderlegbar zu erscheinen, durch sein Monopol des Scheins.

Fidel Castro bei einer mürrisch-machohaften Ansprache vor Fernsehkameras; danach als sich wild und „radikal“ gebärdender Redner-Star bei einer Massenkundgebung.

**These 16:**

Das Spektakel unterjocht sich die lebendigen Menschen, insofern die Ökonomie sie gänzlich unterjocht hat. Es ist nichts als die sich für sich selbst entwickelnde Ökonomie. Es ist der getreue Widerschein der Produktion der Dinge und die ungetreue Vergegenständlichung der Produzenten.

Ein Flugzeugträger richtet Raketen aus und bringt sie in Abschußstellung.

**p.1200 These 18 + 21:**

Da, wo sich die wirkliche Welt in bloße Bilder verwandelt, werden die bloßen Bilder zu wirklichen Wesen und zu den wirkenden Motivierungen eines hypnotischen Verhaltens.

Sequenz von US-Luftbombardements in Vietnam.

Je nachdem wie die Notwendigkeit gesellschaftlich geträumt wird, wird der Traum notwendig. Das Spektakel ist der schlechte Traum der gefesselten, modernen Gesellschaft, der schließlich nur ihren Wunsch zu schlafen ausdrückt. Das Spektakel ist der Hüter dieses Schlafes.

**p.1201 Thesen 22 + 23 + 24:**

Die Tatsache, dass die praktische Macht der modernen Gesellschaft sich von selbst abgehoben und sich ein selbständiges Reich im Spektakel fixiert hat, ist nur aus dieser anderen Tatsache zu erklären, dass diese mächtige Praxis immer noch selbst zerrissen und sich selbst widersprechend geblieben war.

Kosmonauten hissen auf dem Mond eine Fahne. Ein anderer bewegt sich mit Raketenantrieb ausserhalb seines Raumfahrzeugs, mit dem er durch ein Kabel verbunden ist.

Die älteste gesellschaftliche Spezialisierung ist es, die Spezialisierung der Gewalt, die an der Wurzel des Spektakels liegt. Das Spektakel ist somit eine spezialisierte Tätigkeit, die für die Gesamtheit der anderen Tätigkeiten spricht. Es ist die diplomatische Repräsentation der hierarchischen Gesellschaft vor sich selbst, wo jedes andere Wort verbannt ist. Hier ist das Modernste auch das Archaischste.

Um den Makleraum der Börse versammeln sich Finanzexperten in einer bestimmten Art leidenschaftlicher Erregung.

Die verallgemeinerte Entzweiung des Spektakels ist untrennbar vom modernen Staat, - d.h. von der allgemeinen Form der Entzweiung in der Gesellschaft -, dem Produkt der Teilung der gesellschaftlichen Arbeit und dem Werkzeug der Klassenherrschaft.

Französische Einsatzpolizei rückt vor.

Ein berittener Polizist prügelt fortgesetzt mit seinem Knüttel auf einen jungen Mann ein, der auf seiner Ruhebänkchen aber sitzenbleibt.

**p.1202 These 29:**

Im Spektakel stellt sich ein Teil der Welt vor der Welt dar und ist über sie erhaben. Das Spektakel ist nur die gemeinschaftliche Sprache dieser Trennung.

Was die Zuschauer miteinander verbindet, ist nur ein irreversibles Verhältnis zum Zentrum selbst, das ihre Vereinzelung aufrechterhält. Das Spektakel vereint das Getrennte, aber nur als Getrenntes.

[*Striptease de plusieurs professionnelles.*] –

Ein Ehepaar – ausgestreckt auf einem Sofa wie aus dem Einrichtungshaus – schaut Fernsehen und (sie) trägt einen zufriedenen, ja glücklich wirkenden Gesichtsausdruck zur Schau.

**These 31:** Der Arbeiter produziert nicht sich selbst sondern eine unabhängige Macht. Der Erfolg dieser Produktion, ihr Überfluss, kehrt zum Produzenten als Überfluss der Enteignung zurück. Die ganze Zeit und der ganze Raum seiner Welt werden ihm bei der Akkumulation seiner entfremdeten Produkte fremd. Eben die Kräfte, die uns entgangen sind, zeigen sich uns in ihrer ganzen Macht.

Blick auf eine gigantische Baustelle für die Erweiterung der Nordwest-Achse von Paris:

Arbeitsimmigranten zu Füßen der riesigen Gebäude, die sie im Pariser Stadtgebiet des künftigen Verwaltungskomplexes ‚*La Défense*‘ erbauen; dann von oben Aussichtsperspektive auf die Gipfel ihres Werks.

Angesichts der wuchtigen Propaganda für die wirtschaftlichen, militärischen und architektonischen Großprojekte des französischen Staates verblasst zunehmend die Erinnerung an jenes erst ein halbes Jahrzehnt zurückliegende Vorhaben [nicht nur auf den Straßen sondern gerade auch in den besetzten Fabriken 1968], „das Alltagsleben zu revolutionieren“ (anstatt auf „die Große Revolution“ zu warten). Die Aufnahmen vom Bau des neuen Finanz- und Verwaltungszentrums ‚*La Défense*‘, dessen Anlage die historische Achse der Stadt über den Triumphbogen hinaus in den Nordwesten verlängert, versinnbildlichen darüber hinaus an einem aktuellen Beispiel den Zusammenhang von Kapitalakkumulation, Stadtplanung, Baukunst und ihrer konditionierenden Funktion.

Exkurs von Marc Reichmann S.343:

**Das „Brüllen der Steine“, welches Ejzenštejn noch am Anfang des Jahrhunderts von einer revolutionären Architektur gefordert hatte, wird von dieser Machtdemonstration des Spektakels förmlich erstickt.**

[In ‚*Panzerkreuzer Potjemkin*‘ verschmelzen drei Großaufnahmen von marmornen Löwen zu einem Tier, das erwacht und sich mächtig erhebt. Eckhard Weise über Ejzenštejn’s Intention: „Das Bild vom schlafenden Löwen, eine Sprachform springt über in eine andere – tote Materie springt über in lebende. Als gerieten in der Revolution auch die Dinge in Ekstase, als änderte sich ihr Verhältnis zu den Menschen – (...) die Dinge rebellieren, als wollten sie endlich in den Dienst der unterdrückten Klasse gestellt werden.“]

Im Original: c.f. Guy Debord œuvres (Gallimard 2006) p.1202/03 **These 33 + 34:**

Der von seinem Produkt getrennte Mensch produziert immer machtvoller alle Einzelheiten seiner Welt und findet sich dadurch immer mehr von seiner Welt getrennt. Je mehr sein Leben jetzt sein Produkt ist, um so mehr ist er von seinem Leben getrennt.

Das Spektakel ist das Kapital, das einen solchen Akkumulationsgrad erreicht, dass es zum Bild wird.

Die Erde nun vom Mond aus gefilmt.

**Mit These 34 ist das Erste Kapitel (§§ 1-34: „Die vollendete Trennung“) des Spektakelbuches filmisch umgesetzt abgeschlossen.**

p.1203: **Eine eingblendete Texttafel** markiert auch optisch einen ersten inhaltlichen Bruch, der auf die gezeigten Bilder und die kritischen Formeln Debords rekurriert:

[*„On pourrait reconnaître encore quelque valeur cinématographique à ce film si ce rythme se maintenait, et il ne se maintiendra pas.*]

„Man könnte diesem Film noch einen gewissen kinematografischen Wert zuerkennen, wenn er diesen Rhythmus beibehalten würde; das wird er aber nicht tun.“

Es folgt eine minutenlange Filmsequenz Ejzenštejn’s aus ‚*Oktober*‘:

p.1203-4 **Thesen 204-206 + 207-209:**

Auf freiem Feld kämpfen bolschewistische Partisanen erbittert gegen die Übermacht der

Weissgardisten. Mit diesen Schlachtenbildern unterlegt Debord später auch die Thesen 204-209 ff

des vorletzten Kapitels seines Buches „La S.duS.“ [– des „Ideologie“-Kapitels], die sich mit den Möglichkeiten einer dialektischen Sprache des Widerspruchs beschäftigen.

Im Original: c.f. Guy Debord Œuvres (Gallimard 2006) p. 1203-1205 **Thesen 204-209:**

Die kritische Theorie muss sich in ihrer eigenen Sprache mitteilen. Das ist die Sprache des Widerspruchs, die in ihrer Form dialektisch sein muss, wie sie es in ihrem Inhalt ist. Sie ist Kritik der Totalität und geschichtliche Kritik. Sie ist nicht ein ‚Nullpunkt des Schreibens‘ sondern eine Umkehrung. Sie ist nicht eine Negation des Stils sondern der Stil der Negation.

In ihrem Stil selbst ist die Darlegung der dialektischen Theorie nach den Regeln der herrschenden Sprache und für den von ihnen anerzogenen Geschmack ein Skandal und ein Greuel, weil sie in der positiven Verwendung der bestehenden Begriffe zugleich auch das Verständnis ihrer wiedergefundenen fließenden Bewegung, ihren notwendigen Untergang einschliesst.

Untertitel übersetzen, wie sich zwei Partisanen über den archaischen militärischen Stil ihrer anmarschierenden Feinde lustigmachen: [ ‚*Quel allure !*‘ ], ‚Was für eine Haltung / wie die sich bewegen!‘ sagt der eine; und der andere zieht den Schluss: ‚Intellektuelle !‘

Die Weissgardisten rücken trotz der Verluste in ihren Reihen in guter Ordnung weiter vor und bringen die Bajonette in Nahkampfstellung. Kaltblütig doziert Debord aus dem Off über „den dialektischen Stil“ angesichts von Sein oder Nichtsein im Handgemenge des Klassenkrieges, zitiert Hegel und Kierkegaard:

Dieser Stil, der seine eigene Kritik enthält, muss die Herrschaft der gegenwärtigen Kritik über ihre gesamte Vergangenheit zum Ausdruck bringen. Durch ihn bezeugt die Darlegungsweise der dialektischen Theorie den negativen Geist, der in ihr steckt. ‚Die Wahrheit ist nicht wie das Produkt, in dem sich keine Spur des Werkzeugs mehr finden lässt.‘ [Hegel] Dieses theoretische Bewusstsein der Bewegung, in der die Spur selbst der Bewegung gegenwärtig sein muss, äussert sich durch die Umkehrung der etablierten Beziehungen zwischen den Begriffen und in der Entwendung aller Errungenschaften der vorangegangenen Kritik.

Unter dem Eindruck der Entschlossenheit des Feindes lassen einige der Partisanen Zeichen von Zaudern erkennen und beginnen die Linie des vordersten Feuers zu verlassen.

Debord aus dem Off zitiert nun komplett originalgetreu den berühmten Ausspruch Lautréamont's über die Notwendigkeit des Plagiats für den Fortschritt des Denkens.

Die Ideen verbessern sich. Die Bedeutung der Worte nimmt daran teil. Das Plagiat ist notwendig. Es gehört zum Fortschritt. Es holt das meiste aus dem Satz eines Autors [*il serre de près la phrase*], bedient sich seiner Ausdrücke, beseitigt eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige Idee.

Die zurückweichende Fraktion der Partisanen ergreift die Flucht mit Rufen wie: ‚Wir sind verloren!‘ und ‚Zurück!!‘ Der politische Kommissar stellt sich ihnen entgegen und befiehlt ihnen (so die Untertitel): ‚Halt! Feiglinge, ihr habt eure Kameraden im Stich gelassen! Mir nach! Vorwärts!‘ Die Partisanen nehmen ihre Ausgangsstellungen wieder ein.

Aus dem Off erinnert Debord währenddessen an die Technik des „*détournement*“, wie die Situationist\*innen sie als die „*flüssige Sprache der Anti-Ideologie*“ einsetzen:

Die Entwendung ist der fließende Sprachgebrauch der Antiideologie. Sie erscheint in der Kommunikation, die weiss, dass sie nicht beanspruchen kann, irgendeine Garantie in sich selbst und endgültig zu besitzen. Sie ist im höchsten Grad der Sprachgebrauch, den kein früherer und überkritischer Bezug bestätigen kann. Ihr eigener Zusammenhang, in sich selbst und mit den praktikablen Tatsachen, ist es im Gegenteil, der den früheren Kern der Wahrheit bestätigen kann, den er wiederbringt. Die Entwendung hat ihre Sache auf nichts gestellt was ausserhalb ihrer eigenen Wahrheit als Kritik liegt.

Das zaristische Regiment, dessen Reihen immer noch geordnet bleiben, setzt den Angriff auf die Roten fort, doch viele der Weissen werden von der Maschinengewehrstellung niedergemäht.

Bemerkenswert, dass die MG-Schützin in dem gesamten Film Debord's als die einzige weibliche Figur auftaucht, die nicht – seis mit negativem seis mit positivem Vorzeichen – auf eine Nacktweibchenrolle und das „Objekt-Subjekt des Begehrens“ reduziert erscheint – sondern im diametralen Gegensatz hierzu einmal als Klassenkämpferin sui generis. Ihre Aktion bringt hier im Gefecht sogar die militärische Entscheidung.

p.1206

Was sich in der theoretischen Formulierung offen als ‚entwendet‘ präsentiert, indem es jede dauerhafte Autonomie der Sphäre des ausgedrückten Theoretischen dementiert, dadurch dass es in sie durch diese Gewalt die Aktion intervenieren lässt, die jede bestehende Ordnung stört und mit sich reisst, weist darauf hin, dass das Bestehen dieser Theorie für sich genommen nichts ist, dass sie sich [vielmehr] erst mit der geschichtlichen Aktion kennenlernen muss und mit der geschichtlichen Korrektur, die ihre wirkliche Zuverlässigkeit beweist.

Drei Partisanen in vorgeschobener Stellung werfen zusätzlich Handgranaten; daraufhin Schwanken in den Reihen der Weissgardisten, der Anführer fällt, der Fahnenräger fällt, das sich auflösende Regiment der Weissen flutet zurück.

**Texttafel:**

**„Was das Spektakel der Wirklichkeit genommen hat, muss ihm selbst wieder genommen werden. Die spektakulären Expropriateure müssen ihrerseits expropriert werden.“**

**Die Welt ist schon gefilmt. Es kommt jetzt darauf an, sie zu verändern.“**

[„(...) *Le monde est déjà filmé. Il s'agit maintenant de le transformer.*“]

Diese Modifikation der berühmten Elften Feuerbachthese von Marx macht deutlich, dass es [Debord] unverändert darum geht, die Realitätsebene des Films zu verlassen.

Hier nun greift Debord in das Achte Kapitel „*Die Negation und der Konsum in der Kultur*“, wo es um die Aufhebung der Kunst in der Moderne geht und insbesondere um „*die sich selbst zerstörende Kunst*“ der authentischen Avantgarde-Künstler\*innen seit dem Ersten Weltkrieg:

p.1206 **These 187+188:**

Es geht darum, die Gemeinschaft des Dialogs und das Spiel mit der Zeit, die von der Dicht-Kunst dargestellt worden sind, tatsächlich zu besitzen.

**Gezeigt wird an dieser Stelle ein Gemälde von Claude Le Lorrain: die Vedute(n) von „Zwei Häfen bei Sonnenuntergang“ [16.. ?]**

Anschliessend sehen wir vier (ausnahmsweise bekleidete und nicht von unten nach oben mit der Kamera abgetastete) junge Mädchen bzw. Frauen in Fotoporträts um 1970 [„*Beaux visages féminins*.“], deren vergängliche Jugendschönheit offensichtlich die These veranschaulichen soll:

Wenn die unabhängig gewordene Kunst ihre Welt in leuchtenden Farben darstellt, ist eine Gestalt des Lebens alt geworden, und mit leuchtenden Farben lässt sie sich nicht verjüngen. Sie lässt sich nur in der Erinnerung wachrufen. Die Größe der Kunst beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung des Lebens zu erscheinen.

Debords Regieanweisung im Original: c.f. Guy Debord *Œuvres* (Gallimard 2006) p.1207:

Es folgt eine **Filmsequenz** aus dem Hollywood-Film „**Johnny Guitar**“:

„*In Vienna's Saloon trinkt in der Nacht Johnny Guitar, ganz allein. Da erscheint Vienna und fragt ihn: ‚Ihr amüsiert euch gut, Mr. Logan?‘ Johnny antwortet: ‚Ich konnte nicht schlafen.‘ Vienna: ‚Du glaubst [wohl], der Alkohol wird dir helfen?‘ Johnny: ‚Und du? Was hält dich [eigentlich] wach?‘ Darauf sie: ‚Träume; schlechte Träume.‘ Und er: ‚Damit hab ich's auch, manchmal. Hör mal, das wird dir helfen sie aufhören zu lassen.‘ [Doch] Vienna lehnt das [angebotene] Glas [Whiskey] ab: ‚Hab ich schon versucht, aber die Methode hat nichts gebracht.‘ Johnny sagt zu ihr: ‚Wieviele Männer hast du [eigentlich] vergessen?‘ Sie gibt zurück: Genau soviel, wie du Frauen nicht vergessen hast.‘*

(– während die Begleit-Melodie von ‚Johnny Guitar‘ immer lauter wird) .“

Die Filmsequenz wird unmittelbar abgelöst von der Schrifttafel mit einem Zitat des junghegelianischen/linkshegelianischen Geschichtsphilosophen **August von Cieskovski** aus dessen „**Prolegomena zur Historiosophie**“ [18..] (einem Lieblingsbuch Debord's):

**„Nachdem die unmittelbare Kunstschöpfung der Theorie als solcher den Platz abgetreten hatte, verliert nun auch diese an Bedeutung zugunsten einer post-theoretischen Praxis der Synthesis, die die Begründung der Wahrheit sowohl von Philosophie als von Kunst erst einmal schaffen soll.“**

p.1207 = **These 195:**

Das Denken der gesellschaftlichen Organisation des Scheins wird seinerseits verdunkelt durch die verallgemeinerte Hilfs-Kommunikation, die es verteidigt. Die Spezialisten der Macht des Spektakels, einer Macht die absolut ist im Inneren seines Systems, einer Sprache ohne Antwort, sind absolut korrumpiert durch ihre Erfahrung der Verachtung und des Erfolges der Verachtung; denn sie finden ihre Verachtung bestätigt durch die Kenntnis des verachtenswerten Menschen, der der Zuschauer wirklich ist.

Der Sozialist Mitterrand und der Vorsitzende der stalinistischen KP Frankreichs, Marchais, reden nacheinander auf einer Wahlveranstaltung der „Vereinigten Linken“ und zollen einander Beifall; auch der Liberale Parteiführer Jacques Servan-Schreiber spricht; dann erscheint der stalinistische KP-Vorsitzende auf einem Bildschirm.

Anschliessend verschiedene Menschenschlangen und Aufläufe von Kulturbeflissenen (verschiedener Alterskohorten/Zielgruppen), die zu abgeriegelten Kulturveranstaltungen noch Einlass begehren.

Die Thesen des Zweiten (§§ 35-53 „Die Ware als Spektakel“ – p.1209-1212) und Dritten Kapitels des Buches (§§ 54-72 „Einheit und Teilung im Schein“ – p.1212-1223), der nächste inhaltliche Block des Films, werden im folgenden dem Siebten Kapitel über die spektakuläre „Ordnung des Raumes“ (§§ 165-179 „Die Raumordnung“ – p.1224-1228) konfrontiert:

**p.1208 These 35:**

An dieser wesentlichen Bewegung des Spektakels, die darin besteht, alles in sich aufzunehmen, was in der menschlichen Tätigkeit in flüssigem Zustand war, um es in geronnenem Zustand zu besitzen, als Dinge, die zum ausschließlichen Wert geworden sind, durch die negative Umformulierung des erlebten Wertes – erkennen wir unsere alte Feindin wieder, die so leicht auf den ersten Blick als ein selbstverständliches, triviales Ding erscheint, während sie doch im Gegenteil ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit: die Ware.

Anschließend nutzt Debord seine Warenfetischismus-These zum abermaligen Abtasten von zwei barbusigen Frauenkörpern, bevor er den Staatspräsidenten Pompidou beim Besuch einer Automobilausstellung zeigt, wo dieser die neuesten Modelle bewundert.

Dann sofort wieder eine Serie von Cover-girls am Meeresstrand im Bikini oder „oben ohne“, schliesslich auch ihrerseits zusammengebracht mit einem Automodell.

**p.1209 Thesen 36+37:**

Es ist das Prinzip des Warenfetischismus, die Beherrschung der Gesellschaft durch »sinnlich übersinnliche Dinge«, das sich absolut im Spektakel vollendet, in welchem die sinnliche Welt ersetzt wird von einer Auswahl über ihr schwebender Bilder und das sich zugleich zu erkennen gibt als das Sinnliche schlechthin.

Die zugleich anwesende und abwesende Welt, die das Spektakel sichtbar macht, ist die Welt der Ware, die alles Erlebte beherrscht. Und die Welt der Ware wird so gezeigt wie sie ist, denn ihre Bewegung ist identisch mit der Entfernung der Menschen voneinander und gegenüber ihrem globalen Produkt.

Eine Fabrik in Maghera verschmutzt die Luft von Venedig; Fabriken, die ihre Abgase der der Automobile hinzufügen, um Mexiko-City zu verschmutzen; Abfallhalde vor der Kirche Saint-Nicholas-des-Champs; das verschmutzte Wasser der Seine:

**p.1211 These 41:**

Die Ware hat ihre Herrschaft zunächst nur verborgen über die Ökonomie ausgeübt, die selbst, als materielle Grundlage des gesellschaftlichen Lebens, unbeachtet und unbegriffen blieb, so wie überhaupt das Bekannte, weil es bekannt ist, nicht erkannt ist. In einer Gesellschaft, in der die konkrete Ware selten oder in der Minderheit bleibt, präsentiert sich die augenscheinliche Herrschaft des Geldes als die mit unumschränkter Vollmacht versehene Gesandte, die im Namen einer unbekannteren Macht spricht. Mit der industriellen Revolution, der manufakturmäßigen Teilung der Arbeit und der massenhaften Produktion für den Weltmarkt erscheint die Ware effektiv als eine Macht, die das gesellschaftliche Leben wirklich in Beschlag nimmt. Zu dieser Zeit bildet sich die politische Ökonomie heraus als herrschende Wissenschaft und als Wissenschaft der Herrschaft.

Lange Sequenz der *African-American Insurrection* in Watts/USA Mitte der 1960er Jahre; Brände, Einsatz von Streitkräften zur Wiederherstellung der Ordnung, Festnahmen:

**p.1210/11 Thesen 44-48:**

Das Spektakel ist ein permanenter Opiumkrieg, für die Gleichsetzung von Gütern mit Waren und von Zufriedenheit mit einem sich nach seinen eigenen Gesetzen vermehrenden Überleben.

Wenn aber das konsumierbare Überleben etwas ist, das sich ständig vermehren muss, so deshalb, weil es die Entbehrung immer noch enthält. Wenn es kein Jenseits des vermehrten Überlebens gibt, keinen Punkt, an dem es sein Wachstum beenden könnte, so deshalb, weil es selbst nicht jenseits der Entbehrung liegt, sondern die reicher gewordene Entbehrung ist.

Der Tauschwert konnte sich zwar nur als Agent des Gebrauchswertes bilden, aber sein durch seine eigenen Waffen errungener Sieg hat die Bedingungen seiner autonomen Herrschaft geschaffen. Durch die Mobilisierung jedes menschlichen Gebrauchs und die Ergreifung des Monopols der Befriedigung kommt der Tauschwert endlich dazu, den Gebrauch zu lenken. Der Tauschvorgang ist mit jedem möglichen Gebrauch identisch geworden, und hat ihn von seiner Gnade abhängig gemacht. Der Tauschwert ist der Söldnergeneral des Gebrauchswertes, der endlich den Krieg für seine eigene Tasche führt. Der Gebrauchswert, der im Tauschwert mit einbegriffen war, muss jetzt explizit verkündet werden in der verkehrten Realität des Spektakels, gerade weil seine tatsächliche Wirklichkeit zersetzt wird von der überentwickelten Waren-Ökonomie und weil eine Pseudo-Rechtfertigung des falschen Lebens nötig wird.

In Frankreich übt eine ‚Compagnie Républicaine de Sécurité‘ (CRS) innerhalb ihres Kasernengeländes den Straßenkampf:

**p. 1212 These 50:**

Das konzentrierte Ergebnis der gesellschaftlichen Arbeit tritt im Moment des ökonomischen Überflusses offen in Erscheinung und unterwirft jede Wirklichkeit dem Schein, der von nun an sein Produkt ist. Das Kapital ist nicht mehr das unsichtbare Zentrum, das die Produktionsweise lenkt:

seine Akkumulation breitet es bis zur Peripherie aus in der Form sinnlicher Gegenstände. Die ganze Ausdehnung der Gesellschaft ist sein Porträt.

Eine Folge großer Manöver der französischen Bürgerkriegs-Polizeitruppe CRS.

Als „Linksextremisten“ verkleidete Polizisten errichten lächerlich fuchtelnd und zappelnd eine Barrikade und hissen die Schwarze Fahne; locker nehmen ihre Kollegen die Barrikade. –

p. 1212 /13 **Thesen 54 - 56:**

Das Spektakel, wie die moderne Gesellschaft, ist zugleich einheitlich und geteilt. Wie sie gründet es seine Einheit auf die Zerrissenheit. Aber sobald dieser Widerspruch im Spektakel zum Vorschein kommt, wird er seinerseits in Widerspruch gesetzt durch eine Umkehrung seines Sinnes; so dass die gezeigte Teilung einheitlich, während die gezeigte Einheit geteilt ist.

Der Kampf von Gewalten, die entstanden sind, zur Verwaltung desselben sozialökonomischen Systems, entfaltet sich als der offizielle Widerspruch, der in Wirklichkeit zur tatsächlichen Einheit gehört; das gilt ebenso im Weltmaßstabe wie innerhalb jeder Nation.

Die falschen, spektakulären Kämpfe rivalisierender Formen der getrennten Macht sind zugleich wirklich, indem sie die ungleiche, konfliktgeladene Entwicklung des Systems, die relativ einander widersprechenden Interessen der Klassen, oder ihrer das System anerkennenden Untergruppen zum Ausdruck bringen und indem sie ihre eigene Teilhabe an seiner Macht bestimmen. Diese verschiedenen Oppositionen können sich im Spektakel nach ganz unterschiedlichen Kriterien, als absolut verschiedenartige Gesellschaftsformen präsentieren. Aber ihrer Wirklichkeit als besonderen Bereichen gemäß, liegt die Wahrheit ihrer Besonderheit im allgemeinen System, das sie umschließt:

in der einzigen Bewegung, die den Planeten zu ihrem Gebiet gemacht hat: im Kapitalismus.

Nach dem paternalistischen Empfang des US-Präsidenten Nixon durch den KPChina-Vorsitzenden Mao in Beijing 1972 ist der gleichzeitig fortgesetzte Einsatz von US-Kampfhubschraubern in Vietnam zu sehen, deren MG-Beschuss alles niedermäht was sich am Boden bewegt.

– Als Bild für die Rolle der Religion wird ein Priester beim Segnen eines nuklearen U-Bootes der Britischen Kriegsflotte gezeigt.

– Stau von vergeblich ihr urbanes Durchkommen erzwingen wollenden Autos.

– Auftritt des Rock'nRoll-Stars Johnny Halliday und die Entzückens-Schreie seines Publikums, als er sich in Zuckungen auf dem Bühnenboden performed:

p. 1213/14 **These 59:**

Die Bewegung der Banalisierung, die unter den schillernden Ablenkungen des Spektakels die moderne Gesellschaft weltweit beherrscht, beherrscht sie auch an jedem der Punkte, an dem der entwickelte Warenkonsum die zur Auswahl stehenden Rollen und Gegenstände scheinbar vervielfacht hat. Das Überleben von Religion und Familie - die das hauptsächlichliche Erbe der Klassenherrschaft bleibt - und folglich der moralischen Repression, die sie sicherstellen, können als ein und dasselbe mit der überschäumenden Bekräftigung des Genusses dieser Welt kombiniert werden; dieser Welt, die doch produziert wird gerade nur als Pseudogenuss, der in sich die Repression birgt. Mit der seligen Hinnahme des Bestehenden kann sich auch die rein spektakuläre Revolte verbinden als etwas Identisches: was die einfache Tatsache zum Ausdruck bringt, dass die Unzufriedenheit selbst zu einer Ware geworden ist, sobald sich der ökonomische Überfluss in der Lage fand, seine Produktion auszudehnen bis auf die Verarbeitung eines solchen Rohstoffes.

Die Beatles nach ihrer Landung auf einem Flughafen während der „Beatlemania“, ihre Fans und die Fotoreporter; danach die Auftritte der Sänger Eddy Mitchell und Dick Rivers; mehrmals Bilder von Marylin Monroe, dazwischen noch einmal der Polit-Star Mitterand:

p. 1214 **These 60:**

Indem er das Bild einer möglichen Rolle in sich konzentriert, konzentriert der Star - d.h. die spektakuläre Vorstellung des lebendigen Menschen - diese Banalität. Die Bedingung eines Stars ist die Spezialisierung des scheinbar Gelebten, ist der Gegenstand der Identifizierung mit dem scheinbaren Leben ohne Tiefe, der die Kompensation für die Zerstückelung in tatsächlich gelebte produktive Spezialisierungen bilden soll. Die Stars sind da, um verschiedenerlei Typen von Lebensstilen und Gesellschaftsauffassungen darzustellen, denen es global zu wirken freisteht. Sie verkörpern das unzulängliche Resultat der gesellschaftlichen Arbeit, indem sie Nebenprodukte dieser Arbeit mimen, die als deren Zweck magisch über sie erhoben werden: die Macht und die Ferien, die Entscheidung und der Konsum, die am Anfang und am Ende eines unbestrittenen Prozesses stehen. Die Regierungsgewalt personalisiert sich dort zu einem Pseudostar, hier lässt sich der Star des Konsums durch Plebiszit akklamieren als Pseudogewalt über das Erleben. Aber diese Aktivitäten des Stars sind ebensowenig wirklich global wie verschiedenartig.

Deutsche Industriearbeiter verlassen ihre Fabrik kurz nach der Machtergreifung der Hitleristen; aus einer Dachluke werden ihnen illegale Flugblätter zugeworfen, die sie aufraffen und lesen;

– ein Lastwagen-Konvoi führt CRS-Bürgerkriegspolizeitruppen dicht an ein Werksgelände heran;

– in Vietnam durchkämmen US-Truppen das Terrain und machen Gefangene, „body-counting“:

p. 1216-1220 **Thesen 63 – 66:**

Die Einheit des Elends ist es, die sich unter den spektakulären Gegensätzen verbirgt.

Wenn verschiedene Formen derselben Entfremdung einander unter den Masken der totalen Auswahl bekämpfen, so deswegen, weil sie alle auf den verdrängten, wirklichen Widersprüchen aufgebaut sind. Nach den Erfordernissen der besonderen Stufe des Elends, das es demontiert und aufrecht erhält, existiert das Spektakel in einer konzentrierten oder einer diffusen Form.

In beiden Fällen ist es nur ein von Trostlosigkeit und Grausen umgebenes Bild glücklicher Vereinigung im stillen Zentrum des Unglücks.

Der Film geht nun zur Darlegung „des konzentrierten Spektakels“, d.h. zu den totalitären Formen der spektakulistisch-kapitalistischen Welt (Faschismus und Stalinismus) über:

– Hitler schreitet mit SS-Führer Himmler und dem SA-Führer [Röhms Nachfolger] im Nürnberger Reichsparteitag ein;

– Brežněv und weitere hohe SU-Bürokraten nehmen auf der Tribüne über dem Lenin-Mausoleum in Moskau die Parade ihrer Untertanen ab;

- im Verlauf von Truppenmanövern bewegt sich ein gigantischer Panzer zwecks Demonstration seiner Operationsmöglichkeiten:

Das konzentrierte Spektakuläre gehört wesentlich zum bürokratischen Kapitalismus, auch wenn es gelegentlich als Technik der Staatsgewalt über rückständigere gemischte Ökonomien oder in Krisenzeiten des fortgeschrittenen Kapitalismus eingeführt sein mag. Das bürokratische Eigentum ist tatsächlich selbst konzentriert in dem Sinne, dass der einzelne Bürokrat an dem Besitz der Gesamt-Ökonomie lediglich vermittelt der bürokratischen Gemeinschaft, nur als deren Mitglied, teilhat.

Außerdem stellt sich auch die hier weniger entwickelte Warenproduktion in einer konzentrierten Form dar: die von der Bürokratie verwaltete Ware ist die ganze gesellschaftliche Arbeit, und was sie der Gesellschaft wiederverkauft, ist deren Überleben im ganzen. Die Diktatur der bürokratischen Ökonomie kann den ausgebeuteten Massen keine nennenswerte Wahlfreiheit lassen, denn sie hat alles selbst wählen müssen und jede andere außerhalb von ihr getroffene Wahl, ob sie nun die Ernährung oder die Musik betrifft, ist deshalb bereits die Wahl ihrer vollständigen Zerstörung.

Demgegenüber wird wiederum das „diffuse Spektakel“ der westlich-kapitalistischen „Überflussgesellschaft“ / „affluent society“ mit ihren unendlichen Warenauswahlmöglichkeiten dargestellt:

- Autoschlangen warten auf eine Auflösung des Staus;
- spektakuläre Nahrungsangebote /-zubereitungen werden präsentiert;
- Alte Gemälde und moderne Möbel;
- exotisch aufgemachte junge Mädchen in Käfigen ausgestellt;
- Métro läuft in U-Bahnstation ein;
- abbröckelnde Statuen auf dem Dach einer venezianischen Kirche;
- zwei Tahitianerinnen auf Segelschiff;
- zeittypisches Wohnzimmer-Ambiente zentral ausgerichtet auf das TV-Gerät;
- schliesslich wieder Serie von nackten oder leichtbekleideten Cover-girls:

Das diffuse Spektakuläre begleitet den Warenüberfluss, d.h. die ungestörte Entwicklung des modernen Kapitalismus. Jede Ware dabei für sich genommen ist gerechtfertigt im Namen der Größe der Gesamtproduktion von Gegenständen, deren apologetischer Katalog das Spektakel ist. Unvereinbare Behauptungen drängen sich auf der Bühne des vereinigten Spektakels der Überfluss-Ökonomie, ebenso wie verschiedene Star-Waren gleichzeitig ihre widersprüchlichen Einrichtungspläne der Gesellschaft vortragen, in der das Spektakel der Kraftwagen einen vollkommenen Verkehr verlangt, der die Altstädte zerstört, während das Spektakel der Stadt selbst Museen-Viertel braucht. Daher wird die bereits problematische Zufriedenheit, die angeblich dem Konsum der Gesamtheit eignet, unmittelbar verfälscht, indem der wirkliche Konsument direkt nur eine Aufeinanderfolge von Bruchstücken dieses Warenglücks berühren kann, denen jedesmal die der Gesamtheit zugeschriebene Qualität offensichtlich fehlt.

Jede bestimmte Ware kämpft für sich selbst, kann die anderen nicht anerkennen, will sich überall durchsetzen, als ob sie die einzige sei. Damit wird das Spektakel zum epischen Gesang dieses Zusammenstoßes, den der Fall keines Troja beenden könnte. Das Spektakel besingt nicht die Männer und ihre Waffen, sondern die Waren und ihre Leidenschaften. In diesem blinden Kampf vollbringt jede Ware, indem sie sich von ihrer Leidenschaft hinreißen lässt, Bewusstlos ein Höheres:

das Welt-Werden der Ware, das ebenso das zur-Ware-Werden der Welt ist. So kämpft sich, dank einer List der Warenvernunft, das Besondere der Ware aneinander ab, während die wirkliche Konsument direkt nur eine absolute Verwirklichung zugeht.

Wieder neue Automobilmodelle, ausgestellt vor einer ehrfürchtigen Menge;

- nach Rationalisierung der Konditorwarenherstellung nun industriell fabrizierte Crème-Törtchen;
- Autorennen im Kreisel;
- Mao mit „seinem engsten Kampfgefährten“ Lin Biao, dem Mitorganisator der „Großen Proletarischen Kulturrevolution“ 1966 bis 1970 und Mao's designiertem Nachfolger (der zum Zeitpunkt des Films bereits wegen angeblichem Putsch-Mordanschlag gegen Mao ausgeschaltet und für mehrere Jahre zum Gegenstand einer posthumen Massen-Doppelkritikkampagne „gegen Lin Biao und Konfuzius“ erklärt worden war, womit sich die Machtgruppe um Zhou Enlai – im Bild rechts neben Lin Biao – durchzusetzen begann);
- Stalin auf der Tribüne unter dem Beifall eines monolithischen Parteitags; dann: auf dem Roten Platz, unter einem riesigen Lenin-Porträt, das Vorbeidefilieren der Bevölkerung vor seinen Erben;
- Von einer Kolossalstatue Stalins in Budapest bleiben nur die steinernen Stiefel, nachdem die ungarischen Arbeiter begonnen haben die Statue abzureissen;
- [*Panoramique sur une fille, jusqu'à son heureux visage.*] erneut wandert die Kamera über die Körperlandschaft einer „glücklich blickenden“ jungen Frau:

p. 1220 -1223 **Thesen 69- 72:**

Im Bild der glücklichen Vereinheitlichung der Gesellschaft durch den Konsum ist die reale Teilung zurückgestellt nur bis zum nächsten Nichterfüllen im Konsumierbaren. Jedes besondere Produkt, das die Hoffnung darstellen soll auf eine blitzschnelle Abkürzung, um endlich ins gelobte Land des totalen Konsums zu gelangen, wird der Reihe nach feierlich präsentiert als die entscheidende Einzigartigkeit. Aber wie im Falle der augenblicklichen Verbreitung der Moden von scheinbar aristokratischen Vornamen, die von fast allen gleichaltrigen Individuen getragen werden, so kann der Gegenstand, von dem eine einzigartige Macht erwartet wird, nur dadurch der Andacht der Massen geweiht werden, dass er in einer hinreichend großen Zahl von Exemplaren vervielfältigt wurde, um massenhaft konsumiert zu werden. Der Prestigecharakter dieses beliebigen Produkts kommt ihm nur dadurch zu, dass es für einen Moment im Zentrum des gesellschaftlichen Lebens gestanden hat, als das offenbarte Mysterium des Endzwecks der Produktion.

Der Gegenstand, der im Spektakel ein Prestige hatte, wird vulgär, sobald er an den einzelnen Konsumenten und gleichzeitig an alle anderen gelangt. Zu spät enthüllt er seine wesentliche Armut, die die natürliche Folge des Elends seiner Produktion ist. Aber schon trägt ein anderer Gegenstand die Rechtfertigung des Systems in sich und die Forderung nach Anerkennung.

Der Betrug der Befriedigung muss sich selbst denunzieren, indem er sich erneuert, indem er die Veränderung der Produkte und der allgemeinen Produktionsbedingungen verfolgt.

Was mit der vollkommensten Unverschämtheit seine eigene definitive Vortrefflichkeit behauptet hat, ändert sich dennoch, im diffusen, aber auch im konzentrierten Spektakel, und allein das System muss fort dauern: Stalin wie die veraltete Ware werden von eben denen denunziert, die sie eingeführt haben. Jede neue Lüge der Werbung ist auch das Eingeständnis ihrer vorigen Lüge. Jeder Sturz einer Gestalt der totalitären Gewalt offenbart die illusorische Gemeinschaft, die sie einstimmig guthieß und die doch nur eine Anhäufung von illusionslosen Einsamkeiten war.

Was das Spektakel als dauerhaft präsentiert, ist auf die Veränderung gegründet und muss sich mit seiner Basis verändern. Das Spektakel ist absolut dogmatisch und kann doch zugleich zu keinem einzigen soliden Dogma führen. Für das Spektakel hört nichts auf; dies ist sein natürlicher und dennoch seiner Neigung entgegengesetzter Zustand.

### Sequenz über die Tätigkeit einer Fabrik der Verpackungsindustrie:

Die unwirkliche Einheit, die das Spektakel proklamiert, ist die Maske der Klassenteilung, auf der die reale Einheit der kapitalistischen Produktionsweise beruht.

Was die Produzierenden verpflichtet, am Bau der Welt teilzunehmen, ist auch das, was sie davon ausschließt. Was die von ihren lokalen und nationalen Schranken befreiten Menschen verbindet, ist auch das, was sie voneinander entfernt. Was zur Vertiefung des Rationellen verpflichtet, ist auch das, was das Irrrationelle der hierarchischen Ausbeutung und der Repression nährt. Was die abstrakte Gewalt der Gesellschaft erzeugt, schafft auch ihre konkrete Unfreiheit.

### ( Marc Reichmann fasst diesen dritten Teil des Films – die Analyse des spektakulären Charakters der totalen Warenökonomie, „das zur-Welt-Werden der Ware“ – so zusammen:

Zwischen Dokumentarfilmaufnahmen entfremdender Lohnarbeit und von passivem Freizeitverhalten in den fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften, deren Segnungen Politiker in ihren Reden preisen –

gezeigt werden immer wieder Aufnahmen junger Frauen in knappen Bikinis und aufreizend sein sollenden lasziven Posen, chromblitzende Autokarosserien, Fließbandarbeiter\*innen in bereits teilautomatisierten Fabriken, Spekulierende an der Pariser Börse, Wohn-Intérieurs wie aus dem Katalog

– sind vereinzelte Beispiele für die dunkle Gegenseite dieser Glücksversprechen gestreut:

Ölraffinerien leiten ihre Abwässer in die Lagunenlandschaft vor Venedig.

Eine Smog-Glocke hängt bedrohlich über den Häusern der Multi-Millionen-Metropole Mexico-City.

Anstelle der Barrikaden vom Mai 1968 in Paris türmen sich dort nun unappetitliche Abfallberge in den Straßen.

Durchkapitalisierte Gesellschaften treten als Wegwerfgesellschaften in Erscheinung.

Grobkörnige Filmaufnahmen der *African American insurrection* / „Black Riots“ in Watts 1965 zeugen vom rumorenden globalen Widerstand der Menschen gegen die Zusammenhänge der herrschenden Warenökonomie. Die Supermärkte in Los Angeles brennen hier buchstäblich als Leuchtfeuer der Erinnerung an die anschließenden gewaltsamen Demonstrationen in aller Welt, denen mit äußerster Härte aber auch mit trügerischen Zugeständnissen begegnet wurde.

Ein zu internen Analyse Zwecken der Sicherheitskräfte gedrehter Film zeigt Trainingsinhalte französischer Polizeieinheiten, die nach den sogenannten „Ereignissen des Mai ‘68“ für den Straßenkampf gegen Steinwerfende und Barrikadist\*innen geschult werden.

Debord stellt mit seiner Bildauswahl den Zusammenhang her zwischen nationalen Krisensymptomen und der aktuellen politischen Weltlage Anfang der 1970er Jahre:

Die US-Armee versucht der Bedrohung der Demokratie der vermeintlichen „Freien Welt“ durch den sogenannten „Vietcong“ Herr zu werden mit Flächenbombardements.

In einem Marinehafen wird ein neues Atom-U-Boot von einem Priester geweiht.

Die anschließende minutenlange „Parade“ von Politikern der sogenannten „sozialistischen“ Staaten und von Konsumgütern der Westlichen Welt spendet dem scheinbar unentzweibaren „ökonomisch-militärischen Komplex“ Applaus.

Sinnfällig wird der Aspekt der Negationskette des geschichtlichen Fortschritts durch drei unmittelbar aufeinanderfolgende Filmdokumente, die deutlich von Eizenštejn's Aufnahmen der Demontage einer Statue des Romanov-Zaren Alexander im Film „Oktober“ inspiriert sind:

Der erste Bildbericht zeigt die propagandistisch inszenierte unjubilante Errichtung eines Denkmals für Stalin auf dem Roten Platz in Moskau.

Die nächste Nachrichtensequenz führt die Zerstörung einer Stalin-Statue durch ungarische Arbeiter während des Aufstands von 1956 vor: vom verhassten Despoten bleiben nur die steinernen Stiefel übrig.

Die abgefilmte ikonoklastische Geste bedeutet aber keineswegs die endgültige Befreiung. Sie ist im Film Debord's nur als ein weiteres Moment der Spektaklisierung des revolutionären Begehrens durch die Medien anzusehen.

Die Bilder des am Boden liegenden Despoten-Torsos werden schliesslich abgelöst von einer langsamen Kamerafahrt über das Foto einer Bikini-Schönheit, die sich in erotischer Pose am Strand räkelt.

Eingerahmt sind die antithetischen Sequenzen durch Ausschnitte, die wiederholt gleichförmige Tätigkeiten von Akkordarbeitenden an ihren Produktionsmaschinen zeigen.

p.1223 **These 72 (Schlußsatz):**

Was die abstrakte Macht der Gesellschaft erzeugt, erzeugt [auch] ihre konkrete Unfreiheit.

[„*Ce qui fait le pouvoir abstrait de la société fait sa **non-liberté** concrète.*“ ] )

Hier erscheint die Großaufnahme von **Durruti im Porträt**,  
anschliessend die **Schrifttafel**:

**„Leben wir denn, Proletarier, leben wir?**

**Dieses Zeitalter, welches wir sind - und in welchem alles,**

**was wir bedeuten, nicht mehr uns gehört, ist das ein Leben?**

**Und können wir denn nicht wahrnehmen, was uns mit dem Verfließen der Jahre unaufhörlich entgeht?**

**Sind nicht Schlaf und Essen nur schwache Medizin gegen die Krankheit, die an uns nagt ?**

**Und ist die, die wir die letzte nennen, nicht nur eine Verdopplung aller bisherigen ?**

**Ist der Tod nicht nur ein letzter Anfall der Leiden, die wir mit uns selbst zur Welt gebracht haben ?“**

Dreimal wird hier die Aufnahme eines Matrosen aus den Kämpfen Ende 1917 in Pjetrograd in den Filmstreifen montiert: Mit kritisch gesenktem Haupt wird er durch Ejzenštejn's Kameraregie in monumentalisierender Untersicht gezeigt. Dieser Protorevolutionär quittiert die von Debord zusammengestellten Beispiele globaler Perversionen und insbesondere die Fragen in der Schrifttafel nur mit einem traurig-entschiedenen Kopfschütteln [p.1223: „*Un matelot révolutionnaire d' 'Octobre' secoue la tête négativement. Durruti, qui le regarde. Le matelot, qui dit encore non. (...) [Und zu den weiteren rhetorischen Fragen seitens Durrutis:] *Le matelot de Pétrograd en convient.*“].*

[VON HIER AUS GEHT DER FILM ZUR „RAUMORDNUNG“ (§§ 165 – 179 „Die Ordnung des Raumes“ SIEBTES KAPITEL) ÜBER:]

Im Original: c.f. Guy Debord œuvres (Gallimard 2006) p.1224-1225 **Thesen 165 -168:**

Die kapitalistische Produktion hat den Raum vereinigt, der von keinen Außengesellschaften mehr begrenzt ist. Diese Vereinigung ist zugleich ein extensiver und intensiver Prozess der Banalisierung.

So wie die Akkumulation der für den abstrakten Raum des Marktes in Serie produzierten Waren alle regionalen und gesetzlichen Schranken und alle korporativen Beschränkungen des Mittelalters, die die Qualität der handwerklichen Produktion aufrechterhielten, brechen musste, musste sie auch die Autonomie und die Qualität der Orte auflösen. Diese Macht der Homogenisierung ist die schwere Artillerie, die alle chinesischen Mauern in den Grund geschossen hat.

Kriegsschiffe auf hoher See; Landung von französischer, dann britischer Marine-Infanterie in Shanghai [Anfang 20.Jh.]; US-Marine kontrolliert chinesische Passant\*innen; französische Soldaten drängen die Menge zurück; britische Soldaten patrouillieren; Stacheldrahtabspernung schützt das Konzessionsgebiet in Shanghai, zusätzlich bewacht von französischer Kolonialinfanterie.

Um immer identischer mit sich selbst zu werden, um sich der unbeweglichen Eintönigkeit möglichst weit zu nähern, wird der freie Raum der Ware künftig ständig abgeändert und neugebildet.

Diese Gesellschaft, die die geographische Entfernung aufhebt, bildet sie in ihrem Inneren als spektakuläre Trennung.

**Britische Soldaten riegeeln einen Hafen ihrer Konzession in Shanghai wieder ab.**

Nebenprodukt der Warenzirkulation, lässt die als Konsum betrachtete menschliche Zirkulation, der Tourismus, sich im wesentlichen auf die Muße zurückführen, das zu besichtigen, was banal geworden ist.

**Touristenbusse und -boote in Paris mit Fremdenführer\*innen, die ihnen erklären was sehenswert ist.**

Die ökonomische Erschliessung des Besuchs verschiedener Orte ist bereits von selbst die Garantie ihrer Gleichwertigkeit. Dieselbe Modernisierung, die der Reise die Zeit entzogen hat, hat ihr auch die Realität des Raums genommen.

p. 1225 **Schrifttafel:**

**„Die Gesellschaft, die auf der Expansion der entfremdeten industriellen Arbeit beruht, wird so ungesund, laut, hässlich und schmutzig wie eine Fabrik.“**

p.1225/26 **These 169:**

Die Gesellschaft, die ihre gesamte Umgebung nach ihrem Bilde formt, hat sich eine spezielle Technik geschaffen, um die konkrete Basis dieser Aufgabengruppe zu gestalten: ihr Territorium selbst.

Der Urbanismus ist diese Inbesitznahme der natürlichen und menschlichen Umwelt durch den Kapitalismus, der, indem er sich logisch zur absoluten Herrschaft entwickelt, jetzt das Ganze des Raums als seine eigene Ausstattung umarbeiten kann und muss. [«Grand ensemble» d'architecture récente]

p. 1226 **Schrifttafel:**

**„Der Mensch kehrt in die Höhlenwohnung zurück, die er nur mehr prekär bewohnt, als eine fremde Macht, die sich ihm täglich entzieht, aus der er täglich, wenn er nicht zahlt, herausgeworfen werden kann. Dies Totenhaus muss er bezahlen.“**

Marx, 1844 Pariser Manuskripte

p. 1226 **These 171:**

Wenn alle technischen Kräfte der kapitalistischen Ökonomie als trennungsschaffende Kräfte zu verstehen sind, handelt es sich im Fall des Urbanismus um die Erschließung ihrer allgemeinen Basis, um die Behandlung des für ihre Entfaltung geeigneten Bodens; um die Technik der Trennung selbst.

Französische Bürgerkriegstruppen der CRS [*en place sur ce terrain choisi*].

p.1226 **These 173:**

Zum ersten Mal ist eine neue Architektur, die in jeder früheren Epoche der Befriedigung der herrschenden Klassen vorbehalten war, direkt den Armen zugedacht.

Einige Modelle und ihre Realisierungen neuester Urlaubsort-Architektur, genannt ‚Marina‘ am Meer, aber auch in Gebirgsgegend zu finden. Und nochmal das neue Viertel ‚La Défense‘, wie es sich im Westen von Paris erhebt.

Das formale Elend und die riesenhafte Ausdehnung dieser neuen Wohnerschaft sind die Folge ihres Massencharakters, den sowohl ihre Bestimmung als auch die modernen Bedingungen der Bauweise implizieren.

Die autoritäre Entscheidung, die den Raum abstrakt zu einem Raum der Abstraktion macht, steht natürlich im Zentrum dieser modernen Konstruktions-Bedingungen.

Die überschrittene Wachstumsschwelle der materiellen Macht der Gesellschaft und der Rückstand in der bewussten Beherrschung dieser Macht treten im Urbanismus ... offen zu Tage ... .

**Schrifttafel:**

**„Die Umwelt, die immer überstürzt rekonstruiert wird zwecks repressiver Kontrolle und Profitmacherei, wird gleichzeitig immer brüchiger und treibt von vornherein zur Zerstörung an. Der Kapitalismus in seinem spektakulären Stadium reproduziert alles als Schund und produziert Großbrände. Auf diese Weise wird seine Ausstattung überall so feuergefährlich wie eine Höhere Schule in Frankreich.“**

p. 1227/28 **These 178:**

Die Geschichte, die diese dämmernde Welt bedroht, ist auch die Kraft, die den Raum der erlebten Zeit unterwerfen kann.

[November 1917:] Der [Kronstädter] Schlachtkreuzer ‚Aurora‘ schiebt sich am Ende der Nacht den Fluss Neva in Pjetrograd hoch und setzt dann bei Tagesanbruch seine Mannschaft an Land ab.

Die proletarische Revolution ist diese Kritik der Geographie vom Menschen, in der die Individuen und Gemeinschaften die Landschaft und die Ereignisse konstruieren müssen, die der Aneignung entsprechen – nicht mehr nur ihrer Arbeit, sondern ihrer gesamten Geschichte.

Gemälde von Pieter Breughel: **„Der Turm[bau] zu Babel“**

In diesem bewegten Raum des Spiels und der frei gewählten Variationen der Spielregeln kann die Autonomie des Ortes wiedergefunden werden, ohne eine neue ausschließliche Bindung an den Boden einzuführen, und dadurch die Wirklichkeit der Reise zurückbringen und des Lebens, das als Reise begriffen wird, die in sich selbst all ihren Sinn hat.

Debord's Regieanweisung im Original: c.f. Guy Debord Œuvres (Gallimard 2006) p.1228:

### **Filmsequenz aus: „Johnny Guitar“:**

Johnny Guitar durchquert zu Pferde einen wüstenartigen Fernen Westen, in einem Unwetter obendrein. Er erreicht gerade einen grandios aussehenden Saloon, der auf superb isolierte Weise mitten in dieser Wüste steht. Er betritt dieses Etablissement, in dem es offenbar keinen Gast gibt ausser zwei Croupiers, die an Spieltischen wartend das Roulette in Bewegung halten. Johnny geht zum Tresen und bestellt beim Barkeeper ein Glas. – What's your pleasure? – Whiskey.

### **Filmsequenz aus „Shanghai Gesture“:**

An der Bar des Spielsalons von ‚Shanghai Gesture‘ beschreibt ein Europäer, der einem jungen Mädchen auf Durchreise diesen Ort zeigt, das anwesende Gästepublikum [wobei sich folgender Dialog zwischen beiden ergibt]:

,– Javanes\*innen, Hindus, Chines\*innen, Philippinas/Philippinos, Russ\*innen, Malai\*innen ... Was für ein Hexensabbath ! [*Quel sabbat!*]

Und das junge Mädchen sagt: 'Wenn man mich [hier] erkennen würde, – was für eine Geschichte [wäre das / würde das geben] ! Die Welt ist bloß ein Kindergarten verglichen mit diesem üblen Ort. Nur im Traum hätte ich einen solchen Ort für möglich gehalten. Ich glaube [in der Tat] zu träumen; hier kann [doch] alles passieren, jeden Augenblick.' "

### **p.1229 Thesen 147+148+150:**

Die Zeit der Produktion, die Zeit als Ware, ist eine unendliche Akkumulation von gleichwertigen Intervallen. Sie ist die Abstraktion der unwiederbringlichen Zeit, deren Abschnitte alle auf dem Chronometer ihre alleinige quantitative Gleichheit beweisen müssen. Diese Zeit ist in ihrer ganzen Wirklichkeit, was sie in ihrem austauschbaren Wesen ist.

**Industriearbeitende in einer Autoreifen-Fabrik.**

Die allgemeine Zeit der menschlichen Nichtentwicklung existiert auch unter dem ergänzenden Aspekt einer konsumierbaren Zeit, die von dieser bestimmten Produktion aus zum täglichen Leben der Gesellschaft als eine pseudo-zyklische Zeit zurückkehrt.

**Lange Sequenz von Massentourismus in Saint-Tropez.**

Die pseudozyklische Zeit ist die Zeit des Konsums des modernen ökonomischen Überlebens, des vermehrten Überlebens, worin das täglich Erlebte ohne Entscheidungsgewalt und unterworfen bleibt, aber nicht mehr der natürlichen Ordnung, sondern der in der entfremdeten Arbeit entwickelten Pseudonatur; und so findet diese Zeit ganz natürlich den alten zyklischen Rhythmus wieder, der das Überleben der vorindustriellen Gesellschaften regelte. Die pseudozyklische Zeit stützt sich auf die Überreste der zyklischen Zeit und stellt aus ihnen zugleich neue entsprechende Kombinationen her: den Tag und die Nacht, Arbeitswoche und Wochenende/„week-end“, die [zyklische] Wiederkehr der Ferienzeiten.

### **p.1230 These 153:**

Konsumierbare pseudozyklische Zeit ist spektakuläre Zeit, als Zeit des Konsums von Bildern im engen Sinn [und damit] zugleich als Bild des Konsums der Zeit in ihrer ganzen Weite. Die Zeit des Konsums von Bildern, dem Medium aller Waren, ist untrennbar das Feld, auf dem die Instrumente des Spektakels ihre volle Wirkung ausüben, und das Ziel, das diese Instrumente global als Ort und zentrale Gestalt aller besonderen Arten des Konsums darstellen. Das gesellschaftliche Bild des Zeit-Konsums wird seinerseits ausschließlich beherrscht von den Momenten der Freizeit und der Ferienzeit, Momenten, die lediglich dargestellt werden auf Distanz und repräsentiert als Postulate des zu Begehrenden, wie alle spektakuläre Ware. Diese Waren werden hier ausdrücklich als Momente des wirklichen Lebens ausgegeben, deren zyklische Wiederkehr es abzuwarten gilt.

**Ehepaare vor TV sowie eine „HiFi-Anlage“. Fortsetzung des Saint-Tropez-Massenaufzugs mit den Spazierenden und Barbusigen.**

Doch selbst in diesen dem Leben zugewiesenen Momenten ist es noch das Spektakel, das sich zur Schau und zur Reproduktion stellt und dadurch eine noch stärkere Intensität erreicht. Was als das wirkliche Leben vorgestellt wurde, erweist sich einfach als das Leben, das noch wirklicher spektakulär ist.

### **p.1231-1233 Thesen 155-157:**

Während der Konsum der zyklischen Zeit der alten Gesellschaften mit der wirklichen Arbeit dieser Gesellschaften übereinstimmte, steht der pseudo-zyklische Konsum der entwickelten Ökonomie im Widerspruch zu der abstrakten unwiederbringlichen Zeit ihrer Produktion.

**Flugzeuge lösen sich von der Rollbahn, andere landen wieder.**

Während die zyklische Zeit die wirklich erlebte Zeit der unbeweglichen Illusion war, ist die spektakuläre Zeit die illusorisch erlebte Zeit der sich verändernden Wirklichkeit.

Was stets neu im Produktionsprozess der Dinge ist, findet sich nicht im Konsum wieder, der die erweiterte Wiederkehr des Gleichen bleibt. Weil die tote Arbeit weiterhin über die lebendige Arbeit herrscht, herrscht in der spektakulären Zeit die Vergangenheit über die Gegenwart.

### [*Des amoureuses, comme souvenirs.*]

Als andere Seite des Mangels des allgemeinen geschichtlichen Lebens hat das individuelle Leben noch keine Geschichte. Die Pseudoereignisse, die sich in der spektakulären Dramatisierung drängen, sind nicht von denjenigen erlebt worden, die über sie informiert sind; und ausserdem gehen sie in der Inflation ihres beschleunigten Ersatzes verloren mit jedem Pulsschlag der spektakulären Maschinerie. Andererseits steht das, was wirklich erlebt wurde, in keiner Beziehung zu der offiziellen unwiederbringlichen Zeit der Gesellschaft und in direktem Gegensatz zu dem pseudo-zyklischen Rhythmus des konsumierbaren Nebenprodukts dieser Zeit.

Dieses individuell Erlebte des getrennten täglichen Lebens bleibt ohne Sprache, ohne Begriff, ohne kritischen Zugang zu seiner eigenen Vergangenheit, die nirgendwo aufbewahrt ist. Es wird nicht mitgeteilt. Es ist unbegriffen und vergessen zugunsten der falschen spektakulären Erinnerung an das Undenkwürdige.

## Filmsequenz aus „Johnny Guitar“

Regieanweisungen Debords im Original: cf. Guy Debord *œuvres* (Gallimard) 2006, p.1233

In dem verlassenen Saloon stehen sich jetzt Vienna, ihr Lover ‚Dancing Kid‘ und Johnny Guitar in einer gewissen Spannung gegenüber. Sie sagt zu DancingKid:

‚So geht’s nun mal zu mit Freunden – einen verlieren, einen finden.‘

Und zu Johnny: ‚Spielen Sie etwas für mich, Mr. Guitar ?‘

Johnny: ‚Etwas bestimmtes?‘

Vienna: ‚Ja, etwas das von Liebe spricht.‘

Der Eifersüchtige ruft: ‚Der lässt das Spielen noch sein, wenn er ausgestreckt da liegt wo der andere ist: auf dem Würfeltisch [*sur la table de passe anglaise*]!‘

Johnny ganz ruhig: ‚Was ist denn in euren Freund gefahren ?‘

Vienna: ‚Keine Ahnung.‘ Und zu DancingKid: ‚Was hast du denn ?!‘

Der, ganz erregt: ‚Das solltest du besser den fragen!! Einer fremden/unbekannten Frau [*une femme inconnue*] den Hof machen, das kann einem Mann schweren Ärger bringen!‘

Johnny fragt Vienna: ‚Sind Sie eine fremde/unbekannte Frau?‘

Sie antwortet ihm: ‚Nur für die Fremden [eigentlich].‘

Der empörte DancingKid: ‚Was geht zwischen euch beiden vor / was treibt ihr da für ein Spiel?!‘

Johnny mit herausfordernder Ruhe: ‚Ich treibe überhaupt kein Spiel, mein Freund.‘

Der Andere: ‚Oha, da dürften Sie sich wohl den falschen Ort ausgesucht haben, um anzudocken [*pour jeter l’ancre*], Mister!‘

Johnny gibt ihm zu bedenken [*lui fait observer*]: ‚Die Dame hat nach mir gerufen, nicht Sie.‘

DancingKid holt eine Münze aus der Hosentasche: ‚Fällt Kopf, bring ich Sie um, Mister. Fällt Adler, können Sie ihr ein Gitarrenstückchen vorspielen.‘

Vienna schnappt die Münze in der Luft weg und bittet Johnny:

‚Spielen Sie mir was [vor].‘

Er fängt an, die Melodie von ‚Johnny Guitar‘ zu spielen.

Vienna lauscht einen Augenblick lang versonnen, hält dann inne und sagt trocken: ‚Spielen Sie was anderes.‘

### p.1234 **These 158:**

Das Spektakel, als gegenwärtige gesellschaftliche Organisation der Lähmung von Geschichte und Erinnerung, des Verzichtes auf die Geschichte, der sich auf der Grundlage der geschichtlichen Zeit erhebt, ist das falsche Bewusstsein der Zeit.

### Filmsequenz aus „For Whom the Bell Tolls“:

Eine berittene Patrouille der Franco-Faschisten, die sich dann als eine ganze Kavallerie-Schwadron herausstellt, zieht langsam und ohne dass sie diese wahrnimmt ganz nah an der getarnten MG-Stellung spanischer Partisanen in der Sierra vorbei.

### p.1234 **These 162:**

Unter den erscheinenden Moden, die einander gegenseitig aufheben und an der flüchtigen Oberfläche der betrachteten pseudo-zyklischen Zeit Neubilden, liegt der große Stil der Epoche stets in dem, was sich nach der einleuchtenden und geheimen Notwendigkeit der Revolution richtet.

Im Winterpalais des Zaren in Pjetrograd, der gleich darauf von den Rotgardist\*innen des Pjetrograder Sovjet angegriffen werden wird, wendet und dreht eine kleine Eule als Aufsatz eines Uhrenautomaten ihren Kopf.

p. 1235 **Schrifttafel:**

**„Gleich ist es Mitternacht.“**

**Erneut erklingt Michel Corrette's Sonate in D-Dur für Violoncello und Cembalo.**

p. 1235 Wieder bewegt sich die kleine Eule.

Ein Foto des jungen Guy Debord [von Anfang der 1960er Jahre] erscheint, mit der Untertitelung:

**Da ich nun also der Lebenswerte nicht sein kann, der diese Zeiten der Schönschwätzeri zu betören vermöchte [*qui séduirait ces temps beaux parleurs*], bin ich entschlossen, darin der Böartige zu sein und der Spielverderber dieser oberflächlichen / nutzlosen / eitlen Tage [*de ces jours frivoles*].**

**Filmsequenz aus „Shanghai Gesture“:**

Regieanweisungen Debords im Original: cf. Guy Debord *œuvres* (Gallimard) 2006, p.1235

**In der Bar ‚Shanghai Gesture‘ stellt ein alter Chinese der jungen Frau den Doktor Omar vor, der arabisch gekleidet ist:**

„Das ist mein bester Freund Omar, Mrs. Poppy Smith.“

Der Chinese lässt die beiden allein und wechselt mit einem älteren Gast vielsagende Blicke. Das junge Mädchen erkundigt sich bei „Dr.Omar“:

„Ägypter ? Geschäftsmann ?“

Omar antwortet: „Nein. Doktor: Dr.Omar – aus Shanghai ... und Gomorrha.“

Sie: „Omar, wie der Dichter [Omar Kháyyám]? Ach: „Ein Gedichtband unter einem Baum mit Laubwerk, Brot ...““

Omar: „,... ein Krug Wein, und du ganz nah bei mir, singend ...““

Das junge Mädchen: „Jetzt aber mal wirklich: Doktor von was ?“

Omar ganz ruhig: „Doktor in nichts, Mademoiselle Smith. Das macht doch Eindruck und tut niemandem weh; ganz wie ein wahrer Arzt [*un vrai docteur*] ...“

Sie stellt ihm eine andere Frage: „Ihr Burnus da: ist der echt ? Wo sind Sie geboren ?“

Er bekennt ihr: „Geboren bin ich bei Vollmond, auf den Sanddünen von Damaskus. Mein Vater, ein armenischer Tabakhändler, war weit weg. Und meine Mutter, besser garnicht von ihr zu sprechen: halb französisch, die andere Hälfte verlor sich in der Nacht der Zeiten ... Ich bin also ein höchst reiner Mischling. Und ich bin Verwandter der ganzen Erde; die ganze Menschheit gehört zu meiner Familie / ist mir vertraut. Nichts Menschliches ist mir fremd.“

Sie, lächelnd: „Dann können Sie mir sicher erklären, wieso unsere Freunde plötzlich verschwunden sind.“

Da sagt Omar zu ihr: „Von Anfang an waren wir [doch] allein. / Wir sind allein, seit dem Moment, da ich Sie erblickte.“

p.1236 **Panorama auf einer astronomischen Karte mit dem Titel „Rivoluzione della Terra“**

**Schrifttafel:**

**„Das Nachdenken über die Geschichte ist nicht zu trennen von dem Nachdenken über die Macht.“**

**Machiavelli**

p.1236 **These 134:**

Das Nachdenken über die Geschichte ist nicht zu trennen von dem Nachdenken über die Macht. Griechenland war dieser Moment, in dem die Macht und deren Veränderung diskutiert und begriffen wurden, die Demokratie der Herren der Gesellschaft.

Teilansichten des Triptychons von **Uccello: „Die Schlacht von San Romano“** [14.. ?].

Brežnev und die obersten Bürokraten auf der Tribüne vor dem Kreml in Moskau mit den gedienten Marschällen.

Hier bestand das Gegenteil der Bedingungen, die der despotische Staat kannte, in dem die Macht stets nur mit sich selbst abrechnete im unzugänglichen Dunkel seines konzentriertesten Punktes, durch die Palastrevolution, die der Erfolg wie der Misserfolg gleichermaßen der Diskussion entziehen.

## Schrifttafel

**„In der Chronik des Nordens handeln die Menschen schweigend, sie führen Krieg, sie schließen Frieden, aber sie sprechen es nicht selber aus (und die Chronik gewährt uns nicht den zusätzlichen Vorteil es uns zu sagen), warum sie den Krieg machen, aus welchen Gründen sie den Frieden machen; in der Stadt, am Hofe des Fürsten, da gibt es nichts zu vernehmen, alles schweigt; alle tagen bei verschlossenen Pforten und beraten für sich selbst; da öffnen sich die Pforten, die Männer kommen heraus, um auf dem Schauplatz zu erscheinen, sie treten dort auf diese oder jene Weise in Aktion, aber sie handeln schweigend.“**

Sergei Michailowitsch Solowjow: ‚Russische Geschichte von den ältesten Zeiten‘

p.1237 **These 133:**

**Filmsequenz aus Ejzenstein** (Meuterei 1905 auf dem Schwarzmeerflotten-Panzerkreuzer ‚Potjemkin‘): Die Gewehrscützen, die auf die Schiffsbrücke kommandiert worden sind, verweigern die Exekution ihrer meuternden Kameraden;

– [*en ,montage des attractions ‘ ] [Auf dem Siedepunkt [der Beatlemania?] manifestieren englische Schüler\*innen mit Nachdruck ihre Zustimmung/Begeisterung [*approbation*].*

Wenn die unerklärte dürre Chronologie der vergötterten Macht, die zu ihren Dienern spricht und die nur verstanden werden will als irdische Ausführung der Gebote des Mythos, überwunden werden kann und zur bewussten Geschichte wird, muss die wirkliche Teilnahme an der Geschichte von umfassenden Gruppen erlebt worden sein. Aus dieser praktischen Kommunikation zwischen denjenigen, die sich anerkannt haben als die Besitzer einer einzelnen Gegenwart, die den qualitativen Reichtum der Ereignisse als ihre Tätigkeit und als den Ort, worin sie standen – ihre Epoche – erfuhren,

Ein Kavallerieregiment in dem Moment da es den Säbel zieht, zu Beginn eines Einsatzes.

entsteht die allgemeine Sprache der geschichtlichen Mitteilung. Diejenigen, für die die unwiederbringliche Zeit existiert hat, entdecken in ihr zugleich das Denkwürdige und das Drohen des Vergessens:

»Herodot aus Halikarnass legt hier die Ergebnisse seiner Untersuchung vor, damit die Zeit nicht die Werke der Menschen auslöscht ...«

Mai 1968 in Paris: revolutionäre Versammlungen in den besetzten Gebäuden [der Universität Sorbonne].

p. 1238: **Filmsequenz aus „Shenandoah“:**

Regieanweisungen Debords im Original: cf. Guy Debord Œuvres (Gallimard) 2006, p.1238

General Sheridan reitet in eine Grenzbefestigung ein, in der einige seiner Schwadronen stationiert sind.

Der Colonel, der ihn empfängt, hat während des amerikanischen Bürgerkrieges schon unter seinem Kommando gedient.

„Guten Abend, York. - Guten Abend, Sir.

– Wie wärs mit ner Tasse Kaffee ?

Jetzt ordnet ihm der General eine riskante Operation gegen die [auf der Seite des Feindes kämpfenden] Indianer an.

– Bereiten Sie sich darauf vor, den ganzen Winter zu bleiben, den ganzen kommenden Winter, falls nötig.

– Ich habe lange auf diesen Befehl gewartet, Sir, – den ich selbstverständlich nicht gehört habe.

– Selbstverständlich nicht!

Der General schliesst:

– Falls Sie scheitern, versichere ich Ihnen, dass die Mitglieder des Kriegsgerichts jene Männer sein werden, mit denen wir durch das Shenandoa Valley geritten sind. Ich werde sie selbst aussuchen.

Der Colonel sagt nachdenklich:

– Shenandoa ...

Der General: – Ich frage mich, mit welchem Urteil die Geschichtsschreibung später mal über das Shenandoa schreiben wird.“

p.1238 -1241 **Thesen 141+143+145,146:**

## Gemälde «Der Ballhaus-Schwur»

Der Sieg der Bourgeoisie ist der Sieg der zutiefst geschichtlichen Zeit, weil sie die Zeit der ökonomischen Produktion ist, die die Gesellschaft fortwährend und von Grund auf verändert.

## Chinesische Tafel-Zeremonie in den Räumen der Internationalen Konzession von Shanghai.

Solange die agrarische Produktion die hauptsächliche Arbeit bleibt, nährt die zyklische Zeit, die auf dem Grund der Gesellschaft gegenwärtig bleibt, die verbündeten Kräfte der Tradition, die die Bewegung hemmen. Aber die unwiederbringliche Zeit der bürgerlichen Ökonomie vernichtet diese Überreste in der ganzen Weite der Welt. Die Geschichte, die bis dahin allein als die Bewegung der Individuen der herrschenden Klasse erschien und folglich als Geschichte von Ereignissen geschrieben wurde, wird jetzt als die allgemeine Bewegung begriffen, und in dieser unerbittlichen Bewegung werden die Individuen geopfert.

## Die Professionals der ökonomischen Werte bei voller Aktivität in der Börse von Paris.

Die Geschichte, die ihre Grundlage in der politischen Ökonomie entdeckt, kennt jetzt die Existenz dessen, was ihr Unbewusstes war, das aber trotzdem noch das Unbewusste bleibt, das sie nicht ans Licht ziehen kann. Nur diese blinde Vorgeschichte, ein neues Verhängnis, das kein Mensch beherrscht, hat die Waren-Ökonomie demokratisiert.

So machte die Bourgeoisie die Gesellschaft mit einer unwiederbringlichen geschichtlichen Zeit bekannt und zwang sie ihr auf, verweigert ihr aber deren Gebrauch.

## Straßenkämpfe in den Niederlanden, in Irland und in England seit Beginn der 1970er Jahre.

»Somit hat es eine Geschichte gegeben, aber es gibt keine mehr«, weil die Klasse der Eigentümer der Ökonomie, die nicht mit der ökonomischen Geschichte brechen kann, auch als eine unmittelbare Bedrohung jede andere unwiederbringliche Verwendung der Zeit verdrängen muss.

Die herrschende Klasse, die aus Spezialisten des Besitzes der Dinge besteht, die dadurch selbst ein Besitz der Dinge sind, muss ihr Schicksal verknüpfen mit der Aufrechterhaltung dieser verdinglichten Geschichte, mit der Permanenz einer neuen Unbeweglichkeit in der Geschichte.

Zum ersten Mal ist der Arbeiter an der Basis der Gesellschaft nicht mehr materiell der Geschichte fremd, denn jetzt ist es ihre [ökonomische]Basis, durch die sich die Gesellschaft unwiederbringlich fortbewegt. In der Forderung, die geschichtliche Zeit, die es macht, zu erleben, findet das Proletariat das einfache, unvergessliche Zentrum seines revolutionären Projektes; und jeder der bis heute niedergeschlagenen Versuche, dieses Projekt durchzuführen, kennzeichnet einen möglichen Ausgangspunkt des neuen geschichtlichen Lebens.

## Drei dunkelhäutige Tänzerinnen.

Mit der Entwicklung des Kapitalismus wird die unwiederbringliche Zeit weltweit vereinheitlicht. Die Weltgeschichte wird Wirklichkeit, denn die ganze Welt wird unter der Entwicklung dieser Zeit versammelt. Aber die Geschichte, die überall und zugleich dieselbe ist, ist erst noch die innergeschichtliche Ablehnung der Geschichte. Es ist die in gleiche abstrakte Stücke geschnittene Zeit der ökonomischen Produktion, die sich auf dem ganzen Planeten als der gleiche Tag äußert. Vereinheitlichte unwiederbringliche Zeit ist die Zeit des Weltmarkts und folglich die des Weltspektakels.

## Ein Luftkissenboot gleitet übers Meer; ein Flugplatz, von dem aus ein Flugzeug aufsteigt.

Die irreversible Zeit der Produktion ist zunächst das Maß der Waren. Daher ist die Zeit, die sich offiziell weltweit als die generelle Zeit der Gesellschaft behauptet und dabei nur die speziellen Interessen bedeutet die sie bilden, lediglich eine besondere Zeit.

[ERSTE THESE AUS DEM VIERTEN KAPITEL (§§73–124 „Das Proletariat als Subjekt und als Repräsentation“):]

p.1241 -1242 **Thesen 75 - 77:**

## Die Erdumdrehung, aus dem All gefilmt.

Als ein und dieselbe Strömung entwickeln sich die Klassenkämpfe der langen revolutionären Epoche, die durch den Aufstieg der Bourgeoisie eröffnet wurde, und das Denken der Geschichte, die Dialektik, das Denken, das nicht mehr bei der Suche nach dem Sinn des Bestehenden stehen bleibt, sondern sich zur Erkenntnis der Auflösung alles Bestehenden erhebt und in der Bewegung alle Trennung auflöst.

... Dieses geschichtliche Denken ist noch das Bewusstsein, das immer zu spät kommt und die Rechtfertigung post festum verkündet. Es hat die Trennung daher nur im Gedanken aufgehoben. Das Paradox, das darin besteht, den Sinn jeder Realität bis zu ihrer geschichtlichen Vollendung zurückzustellen und zugleich zu enthüllen, dass dieser Sinn sich selbst zur Vollendung der Geschichte hin bildet, ergibt sich aus der einfachen Tatsache, **Hegel-Porträt** dass der Denker der bürgerlichen Revolutionen des 17. und 18. Jahrhunderts in seiner Philosophie nur die Versöhnung mit deren Ergebnis gesucht hat. ...

**Filmsequenz [aus Ejzenštejn „Oktober“ ?] (1917:)** Eine Abteilung Kronstädter Matrosen geht mit gesenkten Bajonetten zum Angriff über, unter dem zaristischen Artilleriefeuer „Die Internationale“ singend.

Die Proletarier\*innen während der Revolutionstage: in Barcelona [1936 ...], in Pjetrograd [1917 ...].

Wenn das Proletariat durch seine eigene Existenz in Taten offenbart, dass sich dieses Denken der Geschichte nicht vergessen hat, ist die Ablehnung des Schlusses zugleich auch die Bestätigung der Methode.

p.1242 -1243 **These 85+86:**

**Filmsequenz** aus dem Hollywood-Film „**They died with their boots on**“:

Lange Gefechtsszene aus dem nordamerikanischen Sezessionskrieg.

Der Mangel der Marxschen Theorie ist natürlich der Mangel des revolutionären Kampfes des Proletariates seiner Epoche. Die Arbeiterklasse im Deutschland von 1848 hat nicht die Revolution in Permanenz ausgerufen; die Kommune wurde in der Isolierung besiegt. Die revolutionäre Theorie konnte daher noch nicht zu ihrem eigenen vollständigen Dasein gelangen.

Alle theoretische Unzulänglichkeit bei der wissenschaftlichen Verteidigung der proletarischen Revolution kann, sowohl was den Inhalt als was die Form der Darstellung angeht,

**Plan / Karte des Winterpalais [dem Sitz der Provisorischen Regierung des Russischen Reiches Anfang November 1917], auf dem mit einem Stift die Angriffs-Achsen [für den Coup des bolschewikischen Militärkomitees des Pjetrograder Sowjets] eingezeichnet sind.**

zurückgeführt werden auf eine Identifizierung des Proletariats mit der Bourgeoisie unter dem Gesichtspunkt der revolutionären Machtergreifung.

**Schlosses aus dem Jahr 1792.**

**Plan/ Karte des Tuilerien-**

**Filmsequenz aus einem im stalinistischen Machtbereich produzierten Film über den Spanischen Revolutionskrieg 1936-39:**

Regieanweisungen Debords im Original: cf. Guy Debord Œuvres (Gallimard) 2006, p.1243

Während des Spanischen Bürgerkrieges überbringt ein Partisan von hinter den Kampflinien im letzten Augenblick die Nachricht, dass die Franco-Faschisten der [soeben beginnen sollenden] republikanischen Offensive zuvorgekommen sind und diese mit Übermacht erwarten. Der General Golz, [sowjet-]russischer Offizier im Dienste der Spanischen Republik, antwortet telefonisch in seinem vorgeschobenen Unterstand/Führerstand:

„General Golz. – Von Jordan?! Ja, lesen Sie vor !!“

Da hört&sieht er über sich eine Welle Bombenflugzeuge vorbeiziehen, mit der nun bereits das Signal für die Offensive gegeben werden wird, und antwortet in das Telefon:

– Zu spät, Duval ! Das heißt: wir sind erledigt / gehen in eine Niederlage. Es ist uns diesmal nicht gelungen. Schade, ja, zu schade !“

p.1243-1245 **These 88+90:**

**Filmsequenz** aus dem Hollywoodfilm „**They died with their boots on**“: Fortsetzung des [bereits zu These 85 gezeigten, im ersten Anlauf gescheiterten] Gefechtsangriffs im nordamerikanischen Sezessionskrieg [= zweiter Versuch].

Die zwei einzigen Klassen, die tatsächlich der Marxschen Theorie entsprechen, die zwei reinen Klassen, zu denen die gesamte Analyse des »Kapital« hinführt, die Bourgeoisie und das Proletariat, sind zugleich die beiden einzigen revolutionären Klassen der Geschichte, aber unter verschiedenen Bedingungen:

die bürgerliche Revolution hat stattgefunden, die proletarische Revolution ist ein Projekt, das auf der Grundlage der vorangegangenen Revolutionen entstand, sich jedoch von ihr qualitativ unterscheidet. Wenn man die Originalität der geschichtlichen Rolle der Bourgeoisie übersieht, verdeckt man die konkrete Originalität des proletarischen Projekts, das nur dann etwas erreichen kann, wenn es seine eigenen Farben trägt und die »Ungeheuerlichkeit seiner eigenen Zwecke« kennt.

Die Bourgeoisie ist zur Macht gelangt, weil sie die Klasse der sich entwickelnden Ökonomie ist.

Das Proletariat kann seinerseits die Macht sein, aber nur wenn es zur Klasse des Bewusstseins wird.

Das Reifen der Produktivkräfte kann eine solche Macht nicht garantieren, auch nicht auf dem Umweg der gesteigerten Enteignung, die dieses Reifen mit sich bringt.

Die jakobinische Eroberung des Staates kann nicht das Instrument des Proletariats sein.

Keine Ideologie kann ihm helfen, Teilziele in generelle Ziele zu verkleiden, denn es kann keine teilweise Wirklichkeit bewahren, die tatsächlich ihm gehörte.

**Filmsequenz** aus Ejzenštejn:

Die Matrosen [auf dem Eis] vor Kronstadt setzen ihren Angriff einstweilen erfolgreich fort.

Diese ideologische Entfremdung der Theorie ist folglich außerstande, die praktische Bewährung des von ihr verratenen einheitlichen geschichtlichen Denkens wiederzuerkennen, wenn eine solche Bewährung im spontanen Kampf der Arbeiter plötzlich hervortritt; sie kann lediglich dazu beitragen, ihre Äußerung und ihre Erinnerung zu unterdrücken.

Diese im Kampf aufgetauchten geschichtlichen Formen sind jedoch gerade das praktische Milieu, das der Theorie fehlte, um wahr zu sein.

„Der Sturm auf das Winterpalais“ [in Pjetrograd November 1917].

Sie sind eine Forderung der Theorie, die jedoch nicht theoretisch formuliert worden war. Der Sowjet war keine Entdeckung der Theorie. Und schon die höchste theoretische Wahrheit der Internationalen Arbeiter Assoziation [der Ära Marx & Bakunin, und der Pariser Commune] war ihr eigenes arbeitendes Dasein.

**Foto der gestürzten Vendôme-Säule (Pariser Commune 1871),**

p.1245 **Marx-Porträt, abwechselnd mit Bakunin-Porträt,**

mit **Schrifttafel:**

**„Du wirst dann wissen, wie sehr das Brot der Fremden den Geschmack des Salzes hat, und  
welch widriger Durchgang es ist, die Treppen der Fremden hinab- und hinaufzusteigen. Doch  
die am schwersten zu ertragende Last für dich, das wird die schlechte und unangemessene  
Gesellschaft sein, mit der zusammen du in dieses Tal des Exils hinunterfahren wirst. So dass  
es nach all dem eine Ehre sein wird, dass du ganz für dich allein deine Partei gewesen sein  
wirst.“** [Bakunin über die "Partei Marx"]

p.1246 **These 100:**

Vorbeimarsch [auf dem „Roten Platz“ in Moskau] von Infanterie der sogenannten Roten Armee.

Derselbe geschichtliche Moment, in dem der Bolschewismus in Russland für sich selbst siegte und die Sozialdemokratie siegreich für die alte Welt kämpfte, bezeichnet die vollendete Entstehung einer Ordnung der Dinge, welche im Mittelpunkt der Herrschaft des

modernen Spektakels steht: **Trotsky-Porträt**

die Repräsentation der Arbeitenden [Klasse] hat sich radikal der Klasse entgegengesetzt.

p.1246: **Schrifttafel:**

**„Jene, die einen Staatskapitalismus errichten wollen  
als Eigentum einer totalitären Bürokratie, ohne die Räte auszuschalten,  
oder jene, die die Klassengesellschaft abschaffen wollen,  
ohne alle Gewerkschaften und spezialisierten hierarchischen Parteien zu verurteilen,  
werden sich nur eine kurze Zeit halten können.“**

p.1246-1248 **These 104+106:**

Fortsetzung der Parade der sogenannten Roten Armee: der Panzerfahrzeuge, der Kanonen, der Raketen ...

Die stalinistische Epoche enthüllt die letzte Realität der Bürokratie: Sie ist die Fortführung der Macht der Ökonomie, die Erhaltung des Wesentlichen der [kapitalistischen] Warengesellschaft, nämlich der Arbeit[s-kraft] als Ware. Das ist der Beweis der unabhängigen Ökonomie, die die Gesellschaft so weit beherrscht, dass sie für ihre eigenen Ziele die Klassenherrschaft wiederherstellt, die sie notwendig braucht; das bedeutet, dass die Bourgeoisie eine autonome Macht geschaffen hat, die, solange diese Autonomie besteht, so weit gehen kann, dass sie ohne Bourgeoisie auskommt.

Die totalitäre Bürokratie ist nicht »die letzte Klasse-mit-Eigentum der Geschichte« im Sinne Bruno Rizzis,

**Filmsequenz [Ejzenštejns berühmteste Filmszene]: Auf den Treppenstufen 1905 in Odessa zielen die Truppen des Zaren auf die Menge der Demonstrierenden.**

sondern lediglich eine ersatzweise herrschende Klasse in der [kapitalistischen] Waren-Wirtschaft. Das schwach entwickelte kapitalistische Privateigentum wird durch ein vereinfachtes, nicht so vielgestaltiges Nebenprodukt ersetzt, konzentriert als kollektives Eigentum der bürokratischen Klasse. Diese unterentwickelte Form einer herrschenden Klasse ist auch Ausdruck der ökonomischen Unterentwicklung und kennt keine andere Perspektive, als diesen Entwicklungsrückstand in bestimmten Gegenden der Welt aufzuholen. Die nach dem bürgerlichen Modell der Trennung organisierte Arbeiterpartei hat den hierarchisch-staatlichen Rahmen für diese Ergänzungsaufgabe der herrschenden Klasse geschaffen.

Eine gemeinsame Veranstaltung der „Vereinigten Linken“ in Frankreich: die Stalinisten und ihre Allianzpartner auf dem Podium und im Saal; Mitterrand spricht, Marchais spricht.

Die machthabende totalitär-ideologische Klasse ist die Macht einer verkehrten Welt: je stärker sie ist, um so mehr behauptet sie, dass sie nicht existiert, und ihre Stärke dient ihr zunächst dazu, ihre Nichtexistenz zu behaupten.

Nur in diesem Punkt ist sie bescheiden, denn ihre offizielle Nichtexistenz muss auch mit dem » nec plus ultra « (» nicht mehr weiter!«) der geschichtlichen Entwicklung zusammenfallen, das man gleichzeitig angeblich ihrer unfehlbaren Führung verdanken soll.

Die überall zur Schau gestellte Bürokratie muss für das Bewusstsein die unsichtbare Klasse sein, so dass das ganze gesellschaftliche Leben verrückt wird. Die gesellschaftliche Organisation der absoluten Lüge folgt diesem grundlegenden Widerspruch.

### **Schrifttafel:**

**„Je höher wir steigen in dieser Bürokratie der Intelligenz,  
um so wundervollere Köpfe begegnen uns.“**

**Marx, Bemerkungen über die neueste preußische Zensurinstruktion (1842)**

p.1248-1251 **These107:**

Brežněv und andere stalinistische Regierungsmitglieder nehmen Blumensträuße entgegen.

– Der Gewerkschaftsfunktionärs-Stab in den Renault-Werken [Mai/Juni 1968].

– Die 1968 [während ihrer Fabrikbesetzung] von ihren Gewerkschaftsfunktionären im Werksgebäude quasi eingesperrten Renault-Arbeitenden betrachten von über den geschlossenen Werkstoren aus herab die herangefahrenen naiven „Linksradikalen“, die ihrerseits von den „eigenen“ [trotskistischen, maoistischen, anarchistischen, „22.März“- etc.] Bürokrat\*innen vorbeigeführt werden.

Der Stalinismus war die Schreckensherrschaft innerhalb der bürokratischen Klasse selbst. Der Terrorismus, der die Macht dieser Klasse begründet, muss auch diese Klasse treffen, denn sie hat als besitzende Klasse keine juristische Garantie, keine anerkannte Existenz, die sie auf jedes ihrer Mitglieder ausdehnen könnte. Ihr wirkliches Eigentum ist versteckt, und Eigentümerin selbst ist sie nur auf dem Weg über das falsche Bewusstsein geworden. Das falsche Bewusstsein behauptet seine absolute Macht nur durch den absoluten Terror, in dem jede wahre Begründung endlich verloren geht. Die Mitglieder der machthabenden bürokratischen Klasse haben nur insofern kollektiv einen Besitzanspruch auf die Gesellschaft, als sie bei einer grundlegenden Lüge mitwirken: sie müssen die Rolle des Proletariats spielen, das eine sozialistische Gesellschaft führt; sie müssen Schauspieler sein, die sich treu an den Text der ideologischen Untreue halten.

**Stalin hält eine nichtendenwollende Rede [über Lenin].**

Aber die tatsächliche Beteiligung an dieser Verlogenheit muss als eine wahrhaftige Beteiligung anerkannt werden. Kein Bürokrat kann individuell sein Recht auf die Macht behaupten, denn sich als einen sozialistischen Proletarier zu erweisen, würde heißen, sich als das Gegenteil eines Bürokraten zu zeigen; und sich als einen Bürokraten zu erweisen, ist ihm unmöglich, denn die offizielle Wahrheit der Bürokratie ist die, dass es sie nicht gibt. So befindet sich jeder Bürokrat in der absoluten Abhängigkeit einer zentralen Garantie der Ideologie, die eine kollektive Mitwirkung aller Bürokraten an ihrer »sozialistischen Macht« anerkennt, welche sie nicht vernichtet. Wenn die Bürokraten insgesamt über alles entscheiden, kann der Zusammenhalt ihrer eigenen Klasse nur durch die Konzentration ihrer terroristischen Macht in einer einzigen Person gesichert werden. In dieser Person liegt die einzige praktische Wahrheit der machthabenden Lüge: die undiskutierbare Festsetzung ihrer laufend korrigierten Grenze. In letzter Instanz bestimmt Stalin, wer schließlich besitzender Bürokrat ist; d.h. wer als »Proletarier an der Macht« oder als »Verräter im Sold des Mikado oder der Wallstreet« bezeichnet werden muss. Die bürokratischen Atome finden nur in der Person Stalins das gemeinsame Wesen ihres Rechts. Stalin ist dieser Herr der Welt, der sich auf diese Weise als die absolute Person weiß, »für deren Bewusstsein kein höherer Geist existiert ... Der Herr der Welt hat das wirkliche Bewusstsein dessen, was er ist, der allgemeinen Macht der Wirklichkeit, in der zerstörenden Gewalt, die er gegen das ihm gegenüberstehende Selbst seiner Untertanen ausübt«. Während er die Macht ist, die den Boden der Herrschaft bestimmt, ist er ebenso »das zerstörende Wühlen in diesem Boden« [Hegel].

p.1251: **Filmsequenz aus einem im stalinistischen Machtbereich produzierten dt. Film über die KPD im Kampf gegen den Hitlerfaschismus 1933.**

Ein Offizier der deutschen Wehrmacht mit dem General Franco. Deutsche Panzer in Aktion. Kommandeure der „Internationalen Brigaden“; das „Lincoln-Bataillon“.

**Diese Bilder aus dem Spanischen Revolutionskrieg sind unvertitelt:**

**„Es gibt ein Tal in Spanien namens Jarama,**

**Ein Ort den wir alle nur zu gut kennen.**

**Es ist dort, wo wir unsere Jugend verloren,**

**und auch den größten Teil unserer alten Tage.“**

Spanische Partisanen, verfolgt von francistischen Soldaten, verteidigen sich auf einer noch gehaltenen Hügelkuppe.

– Die [hunderte] politischen Häftlinge in einem deutschen „Konzentrationslager“ beim Appell.

– Vor einem „Großen Wohnkomplex“ der Pariser Region dreht ein einzelnes kleines Mädchen ein Spielplatz-Karusell.

– Die „Place de la Concorde“ in nächtlicher Beleuchtung. Die Dächer von Paris.

p.1252 **Schrifttafel:**

**Dieser mit großer Mühe wiederhergestellte soziale Frieden  
währte nur wenige Jahre,  
als jene auftraten, sein Ende zu verkünden,  
die in die Geschichte der Verbrechen eingehen sollten  
unter dem Namen der »Situationisten«.**

p.1252 **These 114:**

Die Barrikaden des Mai 1968 [in Paris]: nächtliche [Straßen-]Kämpfe und Brände.

Wenn das Proletariat jedoch entdeckt, dass seine geäußerte eigene Kraft zur fortwährenden Verstärkung der kapitalistischen Gesellschaft beiträgt, nicht mehr nur in der Form seiner Arbeit, sondern auch in der Form der Gewerkschaften, der Parteien oder der staatlichen Macht, die es gebildet hatte, um sich zu emanzipieren, entdeckt es auch durch die konkrete geschichtliche Erfahrung, dass es die Klasse ist, die totale Feindin jeder erstarrten Entäußerung und jeder Spezialisierung der Macht ist. Es trägt die Revolution, die nichts außerhalb ihrer selbst lassen kann, die Forderung der fortwährenden Herrschaft der Gegenwart über die Vergangenheit und die totale Kritik der Trennungen; dazu muss es die geeignete Form in der Aktion finden. Keine quantitative Verbesserung seines Elends, keine Illusion hierarchischer Integration ist ein dauerhaftes Heilmittel für seine Unzufriedenheit, denn das Proletariat kann sich nicht wahrhaft in einem besonderen Unrecht erkennen, das an ihm verübt wird, folglich ebensowenig in der Wiedergutmachung eines besonderen Unrechts oder zahlreicher Fälle dieses Unrechts, sondern nur in dem Unrecht schlechthin, an den Rand des Lebens gedrängt zu sein.

**Die Sonate von Michel Corrette erklingt erneut.**

Die [für ihre Barrikadenstrecke 1968 berühmte Pariser] Rue Gay-Lussac bei Tagesanbruch.

– Das Rednerpodium [inmitten] der großen Versammlung der Besetzenden in der Sorbonne.

– Die Kamera streift über die Leute des [*les gens du*] «*Comité Enragés - Internationale situationniste*» und Debord [in weissem Pullover, in der Mitte der Versammlung vor dem Podium].

p.1253 **Schrifttafel:**

**„Genoss\*innen,  
das Werk Sud-Aviation in Nantes ist vor zwei Tagen von den Arbeitenden und Studierenden der Stadt besetzt worden, die Bewegung hat sich heute auf mehrere Fabriken ausgeweitet, der**

**Ausschuss der Besetzung der Sorbonne ruft zur sofortigen Besetzung aller Fabriken in Frankreich auf und zur Bildung von Arbeiter-Räten.  
Genoss\*innen, vervielfältigt und verbreitet so schnell wie möglich diesen Aufruf.  
Sorbonne, 16. Mai, 15:00 Uhr“**

– Oktober 1917: Eine Versammlung hört einem/r Redner/in zu.

– Westfassade der [besetzten Pariser Universität] Sorbonne [16.Mai 1968] geschmückt von einem Transparent, das proklamiert:  
**„Besetzung der Fabriken. Arbeiterräte. Comité Enragés – I.S.“**

– [Mitte Mai 1968:] Häfen, Bahnhöfe, Fabriken, die der [französische landesweite wilde Generalstreik + Besetzungs-]Streik lahmgelegt hat.

p.1254 **Schrifttafel:**

**„Und der Monat Mai wird niemals wiederkehren, von heute bis zum Ende dieser Welt des Spektakels, ohne dass man sich unserer erinnert.“**

**Foto-Porträts** von Christian Sébastiani [dem legendären Graffiti-“Meister der Mauern“], Debord, Patrick Cheval  
untertitelt: **We few, we happy few, we band of brothers.**

**Graffito auf/über einem Freskengemälde von Puvis de Chavannes in der Sorbonne:**  
**„Genoss\*innen, die Menschheit wird erst glücklich sein an dem Tag, da der [letzte Kapitalist an den Gedärmen des letzten Bürokraten aufgehängt worden sein wird]“**

Die nächtlichen erleuchteten Fenster der [besetzten] Sorbonne.

– Der Winterpalast [in Pjetrograd Winter 1917] bei Nacht.

– Flugblätter / Flugschriften, zirkuliert aus den Fenstern der „salle Jules Bonnot“ heraus, dem Sitzungssaal des Besetzer\*innen-Komitees der Sorbonne.

– **Filmesquenz** „Oktober“: Russische Arbeiter\*innen tragen Pakete voller Flugblätter / Flugschriften, so viele wie von den revolutionären Drucker\*innen abgezogen worden sind.

– Plakat [aus einer weitverbreitet in ganz Frankreich verklebten Serie des “*Rat für die Aufrechterhaltung der Besetzungen*“ (C.M.D.O.) in Frankreich ab der zweiten Monatshälfte des Mai 1968]: **„Nieder mit der spektakulären Warengesellschaft !“**

**Schrifttafel:**

**„Bilden Sie sich nicht ein, dass diese Leute eine solche Absicht nicht haben; sie müssen sie haben; und wäre es zufällig doch einmal anders, brächte die Gewalt der Umstände sie dazu; die Eroberung erzeugt die Eroberung, und der Sieg weckt den Durst nach weiterem Sieg.“**  
Machiavelli, Brief an Francesco Vettori

– Einige Aspekte der [Mitte Mai 1968] besetzten Sorbonne, darunter diese Maueraufschrift:  
**„Lauf schnell, Genoss\*in, die alte Welt ist hinter dir her !“**

### **Schrifttafel:**

**Seit dem 25. Februar brachen tausend seltsame Systeme aus dem Kopf der Neuerer hervor und ergossen sich im aufgeregten Geist der Menge, ... es schien, dass, unter dem Stoß der Revolution, die Gesellschaft selbst zu Staub geworden war und dass man im Wettbewerb die neue Form suchte, die man dem Gebäude geben musste, das man an ihrer Stelle errichten wollte; jeder bot seinen Plan an; dieser stellte ihn in den Zeitungen vor; jener in Plakaten, die die Wände bald zudeckten; dieser andere, im vollen Wind, im gesprochenen Wort. Einer wollte die Ungleichheit der Vermögen, andere die Ungleichheit der Intelligenz zerstören, der Dritte versuchte, die älteste der Ungleichheiten, diejenige des Mannes und der Frau einzuebnen; man zeigte Besonderes gegen die Armut und Rezepte für jenes Übel der Arbeit, das die Menschheit quält, seitdem sie existiert.**

**Tocqueville, Erinnerungen**

p. 1255: – Nächtlich brennende Barrikade.

### **Untertitelt:**

**„Aber weder Holz noch Feuer  
werden irgendwo Ruhe finden,  
bei keinem Hitzegrad, ob klein oder groß,  
in keiner Ähnlichkeit,  
bis nicht das Feuer  
eins geworden ist mit dem Holz  
und ihm seine eigene Natur mitteilt...“**

### **Schrifttafel:**

**Aber dann kommt es vor, dass man sie des Vandalismus anklagt  
und ihre Respektlosigkeit gegen die Maschine tadelt.  
Diese Kritiken würden stimmen, wenn die Arbeiter  
bloß auf Zerstörung aus wären, ohne sich um einen Zweck zu kümmern.  
Nun ist das aber nicht der Fall ! Wenn die Arbeiter die Maschinen angreifen,  
geschieht das nicht aus Vergnügen oder Dilettantismus,  
sondern unter dem Zwang unerbittlicher Notwendigkeit.**

**Émile Pouget, Le Sabotage**

### **p.1256 These 115:**

**Die ordnungserhaltenden Kräfte in Aktion – auf dem Feld um die Flins-Werke (Juni 1968), in den Straßen von Nantes; junge Lumpenproletarier bei der Verteidigung der Dächer der Rue Saint**

**Jacques [in Paris].** Aus den neuen unbegriffenen und von der spektakulären Ordnung verfälschten Zeichen der Negation, die sich in den ökonomisch fortgeschrittensten Ländern mehren, lässt sich bereits diese Folgerung ziehen, dass eine neue Epoche begonnen hat. Nach dem ersten Versuch der Arbeitersubversion ist es jetzt der kapitalistische Überfluss, der gescheitert ist. Wenn die antigewerkschaftlichen Kämpfe der westlichen Arbeiter zunächst von den Gewerkschaften unterdrückt werden und wenn die aufständischen Strömungen der Jugend einen ersten formlosen Protest erheben, in dem jedoch die Verweigerung der alten spezialisierten Politik, der Kunst und des Alltagslebens unmittelbar eingeschlossen ist, sind das schon die beiden Gesichter eines neuen spontanen Kampfes, der unter verbrecherischer Erscheinungsform beginnt. Es sind die ersten Vorzeichen des zweiten proletarischen Ansturms gegen die Klassengesellschaft.

### **Eine Karte von Polen.**

- Ein steuerloser Lastwagen, von Aufständischen angegriffen, fängt Feuer;
- Eine aufständische Menge klettert am Portal eines Palais hoch.

p.1256 **Filmsequenz** [polnische Episode] Regieanweisungen Debords im Original: cf. Guy Debord Œuvres (Gallimard) 2006, p.1256/57 :

In einem Café in Tanger kommt eine Frau an einen Tisch, an dem ein vielumworbener Taugenichts seine Geschäfte abwickelt, und fragt ihn: „Sie müssen mich [doch wieder]erkennen?“ Er antwortet: „An die gutaussehenden Frauen erinnere ich mich nie [– das ist mir zu kostspielig]. – Van Straaten hat eine neue Yacht?“

Darauf sie: „Es ist nicht von Geschäften die Rede, Mr.Tadeus, wir möchten Sie nur um eine Gefälligkeit bitten.“

„Ich leiste keine Gefälligkeiten.“

„Wir möchten nur eine kleine Auskunft über Polen.“

Er sofort: „Ich gebe nie Auskü ... – –“ Er unterbricht sich,

und während eine Musik aus der Vergangenheit lauter wird,

sagt er [bewegt]: „Polen.“

#### **Schrifttafel:**

**„Wieder einmal ist Polen von einem blutigen Leichentuch bedeckt, und wir sind ohnmächtige Zuschauer geblieben.“**

**Erklärung der französischen Arbeiter in der Gründungs-Versammlung der Internationalen, 28. September 1864.**

p.1257-1258 **Thesen 122-124:**

**Straßenkämpfe in Italien.**

Indes die auf allen Ebenen immer weitergetriebene Verwirklichung der kapitalistischen Entfremdung es den Arbeitern immer schwieriger macht, ihr eigenes Elend zu erkennen und zu benennen, und sie dadurch vor die Alternative stellt, entweder die Gesamtheit ihres Elends oder nichts abzulehnen, hat die revolutionäre Organisation lernen müssen, dass sie die Entfremdung nicht mehr in entfremdeten Formen bekämpfen kann.

**Filmsequenz** [aus: Ejzenštejn's „Oktober“:]

Ein ikonografisch dargestellter Lenin hält fahnenunterflattert, agitatorisch gestikulierend eine Rede.

– In Italien springen Polizisten aus einem Jeep und knüppeln auf die Menge ein. – Schupos der [deutschen] Bundesrepublik bei einem Einsatz zu Fuß.

Die eigene Entwicklung der Klassengesellschaft zur spektakulären Organisation des Nicht-Lebens bringt also das revolutionäre Projekt dazu, das sichtbar zu werden, was es wesentlich bereits war.

Die [sowjet-]russischen Panzerwagen drängen die deutschen Arbeiter auf den Straßen Ost-Berlins im Juni 1953 zurück.

Die revolutionäre Theorie ist jetzt jeder revolutionären Ideologie feindlich gesonnen; und sie weiß, dass sie es ist.

p.1258 **Lange Filmsequenz:**

Nächtliche Doku-Reportage zeigt US-Polizei beim Zusammenknüppeln von African-American Getto-Aufständischen.

**Dazu die Untertitel:**

**Betrachten wir jedoch den Inhalt dieser Erfahrung in seiner Vollständigkeit, so ist er das verschwindende Werk ...**

**das Verschwinden ist selbst wirklich und an das Werk geknüpft und verschwindet selbst mit diesem;**

**das Negative geht mit dem Positiven, dessen Negation es ist, selbst zugrunde.**

[Hegel]

### Schrifttafel:

**„ »Die Weltgeschichte wäre allerdings sehr bequem zu machen, wenn der Kampf nur unter der Bedingung unfehlbar günstiger Chancen aufgenommen würde.«**

**Um diese Gesellschaft vollständig zu zerstören, müssen wir zehnmal oder öfter einen Ansturm wagen, der dem des Mai '68 nicht nachstehen darf; und als unvermeidliche unangenehme Nachteile wird es eine Anzahl von Niederlagen und Bürgerkriegen geben. Die Ziele, die in der Weltgeschichte zählen sollen, müssen mit Energie und Willen vertreten werden.“**

p.1259 **2 Filmsequenzen aus Orson Welles „Mr.Arkadin“, unterbrochen durch Einblendung der Porträts von Ivan Chtcheglov und Asger Jorn.**

p.1258:

In der Rolle des „Arkadin“, der im Film von Orson Welles anlässlich eines goyaesken Maskenballs vor den dort versammelten Gästen sein Glas zu einem Toast erhebt, trinkt Debord auf die Freunde vergangener Tage:

[EXKURS VON MARC REICHMANN ZU ORSON WELLES‘ „MR. ARKADIN“:]

MR S.355 f:

Für die Schlußsequenz hat Debord **Ausschnitte aus Orson Welles‘ Film „Mr. Arkadin“** von 1955 entwendet.

Gegen Ende seines Lebens bezeichnet Debord die Szenenfolge als „*séquence des conclusions dans le film ‚La S.d.S.‘* “. (...)

[D]ie [von Orson Welles selbst gespielte] Hauptfigur des reichen und mysteriösen georgischen Waffenhändlers Gregory Arkadin (...) inkarniert für Debord in vieler Hinsicht den spektakulären Gesamtzusammenhang der Nachkriegszeit nach 1945, der sich aus der Sicht des Krisenjahres 1973 vergleichsweise fast überschaubar präsentierte. Ungeheuer reich an Bezügen und an Macht besteht die Ambivalenz dieses „Mr. Arkadin“ darin, dass das Zentrum dieser Figur leer ist. Diese Großfiktion eines Superschurken (...) tritt hier als eine Instanz auf, die sich ihres Erfolgs absolut sicher ist und (...) keinen Widerspruch duldet. Mit seinen Geschäften und Machenschaften war Arkadin in alles tief verwickelt, was mit der Welt des Big Business zu tun hatte. Von „Arkadin“ hatte jede\*r schon einmal gehört. Er war allerorten und steckte hinter allen Projekten zumindest mit seinem Namen oder seiner Unterschrift. Gleichzeitig war er so kamerascheu, dass sich die Öffentlichkeit mit Karikaturen und unscharfen Bildern seiner Person zufrieden geben musste. Genau diese Eigenschaften prädestinieren „Arkadin“ dafür, zu einer Identifikationsfigur für Debord zu werden.

p.1259:

Die „Arkadin“-Sequenz wird durch Einblendung der **Porträts von Ivan Chtcheglov und Asger Jorn** unterbrochen. Beide Fotos sind als Hommagen an die ehemaligen Gefährten Debord's aus der lettristischen und der situationistischen Ära zu verstehen. [Ivan Chtcheglov's Bedeutung liegt darin, dass er [einer] der [bedeutendste/n] „Erfinder“ der situationistischen „Psychogeografie“ ist sowie ein früher Verschollener des Projekts der S.I. (und zwar bis zuletzt, 1972, „Mitglied aus der Ferne / in Abwesenheit“);

Asger Jorn war tragender Mitgründer der S.I. (1958) und Finanzier der beiden Kurzfilme Debord's in jener Phase; er war 1973 als enger Freund Debord's gestorben.] Debord gedenkt damit seiner „verlorenen“ Genossen, deren Fotos für die wahre Geschichte der S.I. einstehen, wie sie sich in Auseinandersetzung mit der fortschreitenden Spektaklisierung jener Assoziation entwickelte.

MR S.357:

(Das deckt sich auch mit der Interpretation des Filmstoffs und seiner Figuren, die Gilles Deleuze dem Werk von Orson Welles angedeihen lässt: Deleuze sieht in den nacheinander auftretenden Figuren und Zeugen der Filme „*Citizen Kane*“ und „*Mr. Arkadin*“ „*Vergangenheitsschichten, zu anderen Schichten hinführende Relais*“ In den aufblitzenden Erinnerungsbildern kontrahiere sich Gegenwart. Von dort aus beginne die Suche nach dem Geheimnis immer wieder neu [„*Das Zeit-Bild. Kino 2.*“].)

Ständig wechselt Debord nun die Realitätsebene zwischen dokumentarisch verbürgter Wirklichkeit und Spielszenen, sodass beide in der Wahrnehmung der Zuschauer miteinander korrelieren.

Auf die Porträtfotos folgen Bilder eines Spielfilms über den amerikanischen Sezessionskrieg – es handelt sich um den Film „*They died with their Boots on*“ / „*Sein letztes Kommando*“ von Raoul Walsh (1941) – , also aus jenem erbitterten Konflikt zwischen amerikanischen Nordstaaten und konföderierten Sklaverei-Staaten, nach dessen Beendigung sich das bürgerlich-kapitalistische Zeitalter (...) in Gestalt der USA durchsetzte:

p.1258: **Filmsequenzen:**

Die Kavallerie-Attacke eines Regiments von General Custer – dargestellt als charismatischer Haudrauf von Errol Flynn, einem der größten Stars der Schwarzweissfilm-Ära – wird vom Feind zurückgeschlagen. Im Kontext Debord's mag das bedeuten, dass die ersten, ungeschlachten Aktionen der S.I. in der Öffentlichkeit jahrelang weitgehend resonanzlos bzw. folgenlos geblieben waren.

Nach der Niederlage sammelt der überlebende Offizier die versprengten Soldaten seiner Einheit und führt sie einem anderen Regiment zu. Eine neue Angriffswelle formiert sich, um gegen die Stellungen der Südstaatenarmee zu reiten, die das reaktionäre Gesellschaftssystem der sklavenhaltenden Plantagenbesitzer verteidigt.

Debord's Film wechselt zwischenzeitlich wieder zur „Arkadin“-Szene:

p.1258:

Der mächtige Mann erzählt die Fabel vom Frosch und vom Skorpion, der einen Fluss überqueren will: Mit seinem Versprechen, ihn in diesem Fall nicht zu stechen, überredet der Skorpion, der selbst nicht schwimmen kann, den Frosch, der gar keine andere Wahl hat als einzuwilligen, dazu, ihn auf seinem Rücken über das Gewässer zu tragen. In der Mitte des Flusses aber sticht der Skorpion entgegen seiner Beteuerung zu. Im Begriff, den Skorpion mit sich in die Tiefe zu ziehen, fragt der Frosch noch in seinem Todeskampf, worin denn die Logik dieser selbstmörderischen Handlungsweise bestehe; die Antwort: Logik ?! „*Je n'y peux rien, dit le scorpion, c'est mon caractère ...*“ [„Ich kann nichts dafür – das ist nun mal mein Charakter ...“]. Arkadin, der es liebt, Geschichten zu erzählen, die auf hintergründige Weise von ihm selbst handeln, trinkt mit seinen Gästen nun „auf den Charakter!“ Im übertragenen Sinne bedeutet dies, dass er sich selbst und die Position, die er sich in der Welt erarbeitet hat, preist. Aus dem Häuflein der ihn umstehenden letzten Gäste seines karnevalesken Balls wagt niemand Widerspruch einzulegen. Gleichzeitig verweist der Gastgeber mit dem Trinkspruch aber auf eine absehbare Zukunft, da er selbst, mit seiner manirierten Kostümierung bereits wie ein Relikt aus uralten Zeiten wirkend, abtreten muss. Seine Lebensgeschichte und die Weltgeschichte sind auf einem Kulminationspunkt angekommen. Eine historische Gestalt und ihr Stil sind alt geworden und harren ihrer Ablösung. Erst durch den Bezug auf sein Ende, das einen Fixpunkt darstellt, koexistieren [– Gilles Deleuze folgend:] alle Vergangenheitsschichten der ominösen Figur.

p.1259: **Filmsequenz:**

Erneut wechselt die Szenerie: Nach einem weiteren fehlgeschlagenen Angriff ist der draufgängerische General Custer an der Spitze des letzten verbliebenen Regiments zu sehen. Unbeirrt von der vorausgegangenen Reihe von Niederlagen befiehlt er nochmals die Attacke.

Das letzte Bild von Debord's Film zeigt dann eine Texttafel. Darauf steht ein Zitat des preussischen Kriegstheoretikers Carl von Clausewitz, das zur Verteidigung seiner Theorie gegen alle Kritiker mit einem dialektischen Widerspruch von Theorie und Praxis eingeleitet wird:

p.1259 **Schrifttafel:**

**„ Was im Gegenteil das Verdienst unserer Theorie darstellt ist die Tatsache, nicht allein eine richtige Idee gehabt zu haben, sondern naturgemäß zum Begreifen dieser Idee gelangt zu sein. Im Resümee – man kann das hier, wie in der ganzen Domäne der Praxis, nicht oft genug wiederholen – : die Theorie ist weit eher zur Herausbildung des Praktikers da, dazu, ihn zum Urteil zu befähigen, ebenso wie ihm zu unschätzbare Unterstützung bei jedem seiner Schritte zu dienen, der er zur Erfüllung seiner Aufgabe bedarf.“**

Clausewitz: „Der Feldzug von 1814“

[BEOBACHTUNGEN UND DEUTUNGEN MARC REICHMANN'S ZU EINZELNEN THESEN UND IHRER VERBILDLICHUNG SOWIE ZU DEBORD'S SELBSTBILD:]

Auf die Gebiete der Stadtplanung und des Urbanismus übertragen bedeutet die Expansion der Entfremdung auf allen Gebieten – wie sie Debord durch den Gebrauch von Dokumentaraufnahmen namhaft macht – gleichzeitig die Anfälligkeit des dafür verantwortlichen Systems für bilderstürmerische Aktionen gegen die Symbole der Profitmaximierung und Unterdrückung.

p.1228 **These 178:**

Zu Debord's Gleichung „*La révolution prolétarienne est cette critique de la géographie humaine* (...)“ [„Die proletarische Revolution ist diese Kritik der menschlichen Geographie, in der die Individuen und Gemeinwesen die Landschaft und die Ereignisse konstruieren müssen – nicht nur gemäß der Aneignung ihrer Arbeit sondern ihrer totalen Geschichte.“]:

Die These, die diesen Konnex zum Ausdruck bringt, wird durch ein Foto von **Pieter Breughel's Gemälde „Der Turmbau zu Babel“** illustriert:

Der von dunklen Wolken bedrohlich umwehte Turm füllt in einer Detailansicht des Tafelbildes fast den gesamten Rahmen des Filmbildes aus.

Werke des älteren Breughel scheinen sich in besonderer Weise für die Animation ihrer Bild-Erzählung zu eignen. 1972 hatte der Filmemacher Andrej Tarkovski das Geschehen des Gemäldes „Die Heimkehr der Jäger“ (1565) in seinem ScienceFiction-Film „*Solaris*“ in gemächliche, existenziell aufgeladene Bewegung versetzt. Breughel's Kunst thematisiert überzeitliche Erfahrungen in nahezu allgemeinverständlichen Geschehnissen. Im Kontext der Filmmontage, wie im Falle Debord's, versteht sich ein alttestamentarisches Drama als höchst ambivalente Metapher. Zum einen wird das Breughelsche Tableau hier mit dem unvollendeten Projekt der Revolution eingeführt. Zum andern zeigt es den Inbegriff eines Strafgerichts, das mit der Fortsetzung der Revolution unweigerlich über die spektakuläre Gesellschaft kommen wird. Deren Entwicklungslogik mündet zwangsläufig und historisch notwendig im Debakel. Die Gesellschaft des Spektakels ist inhärent krisenanfällig.

p.1226 **These 173:**

Zum Beweis gibt es eklektizistische Architekturen moderner Hotelanlagen zu sehen, deren Bettenburgen in Windeseile für den Massentourismus hochgezogen wurden. Zum ersten Mal in der Geschichte – so lautet der Kommentar apodiktisch – sei eine neue Architektur direkt für die steuerbaren Bedürfnisse der Armen entwickelt worden. Wiederholt zeigt Debord darauf Bilder von der Großbaustelle „*La Défense*“ in Paris mit ihren im Entstehen begriffenen Glaspalästen. Vor dieser Folie wird deutlich, dass die monumentale unfertige Architektur des Turms von Babel im positiven Sinne, als Symbol für den nicht erfüllten Traum der Moderne, fragmentarisch geblieben ist.

MR S.344:

Als Zeichen (nicht nur für das Baufieber und die Bauruinen als Indiz der Spekulationsblasenbildung bei zyklisch beginnender kapitalistischer Wirtschaftskrise, sondern überhaupt) der Tendenz zu einer geschichtslosen Gesellschaft, deren prägnantestes Symptom die Verwirrung der Sprache zwecks Verhinderung historischer Bewusstseinsbildung sei, ist diese Architektur ruinös.

## **Bildzitate aus dem Katalog „Meisterwerke der Malerei“**

– bereits zuvor ist eine lichtdurchflutete Hafensicht von Claude Lorrain zu sehen –

[p.1206 These 187]

haben im Rahmen der Filme und Collagen Debord's stets einen reflexiven Charakter.

Gemäß Debord's Ablehnung einer kontemplativen Haltung, die einzunehmen man vor den Bildern gezwungen ist, gilt es die Zurückhaltung aufzugeben und in Aktion zu überführen. Diese Devise wird im Kommentar auf der Tonspur formuliert. Was sich offen als entwendet ausgibt, lässt durch diesen Gewaltakt die Tat einschreiten, die jede bestehende Ordnung stört. Das unschwer zu erkennende *détournement* erinnert daran, dass die Existenz des Theoretischen und der Reflexion über die Möglichkeiten von Kunst und Philosophie selbst nichts ist. Erst mit der geschichtlichen Handlung, d.h. aber mit der historischen Berichtigung, gibt sich das Theoretische zu erkennen.

p.1232 **Thesen 156, 157:**

Der Mangel des geschichtlichen Lebens besteht darin, dass das individuelle Leben noch keine Geschichte hat.

Die Fabelführung von Debord's Film weist einen Ausweg, wie die Lähmung von Geschichte und Gedächtnis zu einem nicht-spektakulären Bewusstsein der Zeit transformiert werden kann.

Zu diesem Zweck wurden Szenen aus berühmten Spielfilmen entwendet, die von offenen politischen Konfrontationen und von privaten Zwigigkeiten handeln.

[BEOBACHTUNGEN UND DEUTUNGEN ZU FILMSEQUENZEN UND PORTRÄTS ETC.:]

p.1234 **These 158:**

In einem Ausschnitt aus „*Wem die Stunde schlägt*“ – dem erfolgreichen Hollywood-Epos über den Spanischen Bürgerkrieg nach der Romanvorlage von Ernest Hemingway – sieht man eine Patrouille der Truppen Franco's aus der Sicht von Maschinengewehrschützen in ihrem verschneiten Bergversteck. Diese auf der Lauer liegenden Partisanen verfügen zwar immerhin über die Macht, die Soldaten des faschistischen Spähtrupps aus dem Hinterhalt heraus zu liquidieren. Doch sie verzichten zunächst auf diese Option, um nicht die Position der Widerstandskämpfer zu verraten – deren Kampf gerade deshalb so effektiv ist, weil sie sich zu verbergen und zu warten verstehen.

p.1233,1234 (unmittelbar nach **These 157**):

Eine lange Szene aus dem Western „*Johnny Guitar*“ (1954) endet mit der resoluten Aufforderung der Bardame Vienna an den Gitarre zupfenden Protagonisten, nun etwas anderes zu spielen als immer das gleiche traurig-schöne musikalische Leitthema.

S.345:

Diesen Wunsch der Saloonbesitzerin macht sich Debord zum Befehl und markiert damit eine weitere Wendung:

p.1235 **These 162:**

Unter den augenscheinlichen Moden, die sich an der flüchtigen Oberfläche der betrachteten pseudo-zyklischen Zeit gegenseitig aufheben und neubilden, liegt der große Stil der Epoche stets in dem, was sich nach der einleuchtenden und geheimen Notwendigkeit der Revolution richtet.

## **Es erklingt die Sonate in D-Dur für Violoncello und Cembalo von Michel Corrette.:**

Eine **kleine mechanische Eule auf einer Uhr im Winterpalast des Zaren** – „der alsbald gestürmt werden wird“ – dreht zur Anzeige der Stunde mehrmals ihren Kopf um die eigene Achse. In Ejzenštejn's Film „*Oktober*“ steht dieses dialektische Bild für das Drängen der Zeit. Ikonografisch korrespondiert es dem kopfschüttelnden Kronstädter Matrosen. Ejzenštejn leitet damit den nächtlichen Sturm auf das Pjetrograder Winterpalais ein. Insofern lässt sich mit dem kitschigen Prunkstück, entgegen seiner dekorativen Funktion im protzigen Intérieur eines Salons des Zarenpalasts, **die Eule der Minerva** assoziieren. Hegel orakelt, dass sie ihren Flug erst bei einsetzender Dunkelheit beginnt – wohl eines der Lieblingszitate Debord's, das er oft zum Besten gegeben hat.

Unmittelbar folgt dann jene **Nahaufnahme von Debord** an einem Caféhaustisch, die bereits an prominenter Stelle in seinem Kurzfilm „*Critique de la Séparation*“ zu sehen war.

p.1236 **These 134:**

Gehäuft setzt der Regisseur jetzt dokumentarische Filmsequenzen historischer Aufstände ein. Zwischen diese Szenen ist ein *Porträt von Machiavelli* geblendet und sind Detailaufnahmen des ritterlichen Kampfgetümmels in **Paolo Uccello's Gemäldezyklus „Die Schlacht von San Romano“** montiert. Das dreiteilige Werk wurde um 1435 von Cosimo de Medici in Auftrag gegeben, um den Sieg von Florenz gegen Siena und damit die Rolle der Medici-Familie in der Stadtgeschichte propagandistisch aufzuwerten. Die Reihenfolge der von Uccello bühnenartig komponierten Schlachtszenen, wie Debord sie zeigt, kann als Reflex der zeitlichen Struktur seiner eigenen filmischen Erzählung gesehen werden. Es ist problematisch, die heterogenen Elemente der Erzählung und die historischen Ereignisse stringent zu verbinden.

MR S.346:

Entgegen der gewöhnlichen Leserichtung drängen zunächst die Lanzen der florentinischen Nachhut in der Londoner Fassung des Themas links aus dem Bild. Der Ausschnitt aus jener Tafel, die sich heute im Louvre befindet, konfrontiert einander die beiden prachtvoll ausgestatteten Condottieri der Heere. Im Zentrum des Gefechts der dritten und eigentlich zentralen Florentiner Tafel schieben sich die Waffen ineinander, und mächtige Rösser bäumen sich gegeneinander auf. Auf dem Höhepunkt des Kampfes wird ein anonymer sienesischer Ritter von der Lanze seines Gegners aus dem Sattel gehoben. Die letzte Detailansicht in Debord's Film zeigt wieder einen Ausschnitt des Londoner Bildes. Der Anführer der Nachhut befiehlt eine Reihe gut gepanzerter Reiter, die hinter ihren Helmvisieren nicht zu identifizieren sind. Mit ihren gesenkten Häuptionen wirken sie wie Gespenster eines Kampfes, in den sie bei Romano gar nicht mehr eingreifen brauchten. Im Kontext Debord's mögen diese unergründlichen Ritter für die wahren Situationist\*innen stehen, die ihr Unwesen im aktuellen Konflikt treiben. Geschickt verborgen, kämpfen sie gegen Mächte, die ihre wahren Absichten allerdings ebenso gut zu maskieren verstehen.

p.1236 **These 134:**

Unheimlich wirkt auch die Versammlung von Parteibonzen um den Generalsekretär der KPdSU, Leonid Brežněv, die sich zur Abnahme einer Militärparade zum Jahrestag der „Oktoberrevolution“ auf einem Balkon des Kreml-Palastes zeigen. Subtil wird die bühnenartige Komposition des [Uccello'schen] Schlachtenzyklus in einen Personenfries überführt, der die öffentliche Demonstration von Herrschaft im „konzentrierten Spektakel“ zeigt.

Es drängt sich die Vermutung auf, dass Debord in gewisser Weise auch mit dem Ruf Uccellos als kunstgeschichtlichem Sonderling kokettiert, wie er noch immer auf den Einfluss von Giorgio Vasari's Vita des Malers zurückzuführen ist.

MS S.347:

Mittels der gedoppelten Identifikation, einerseits mit dem Kampf des Florentiner Heerführers, andererseits mit dem Maler, der beauftragt wurde, diese Reiterschlacht zum Ruhme der Medici zu verewigen, gewinnt das multiple Selbstporträt, welches Debord's Film in seinem Kern ist, an Konturen.

Wie schon Uccello, geht es Debord weniger um Detailtreue zu den historischen Ereignissen als um die öffentliche Reaktion, die mit einer solch extrem stilisierten Schilderung herausgefordert werden soll. Die Enthaltung von jeder sichtbaren Gefühlsregung, die Uccello und Debord in ihren Werken kultivieren, entrücken das jeweilige Panorama den konkreten Geschehnissen. Das maschinenhafte Ineinandergreifen der einzelnen Bildkomponenten und Filmsequenzen, dessen Wirkung in Debord's Film durch die Detailaufnahmen noch gesteigert wird, lässt Uccello's Reiterschlachtbild geradezu modern wirken. Es scheint, als erfülle sich in der Handlung ein von ferner Hand gesteuerter Plan, in den die Protagonist\*innen immer nur sehr bedingt und temporär eingreifen können. Strapaziert man diese Lesart, so darf man den Bilderzyklus Uccellos durchaus als Parabel auf die Geschichte revolutionärer Kämpfe umdeuten, die von der prinzipiellen Notwendigkeit einer permanenten Negation der Machtverhältnisse angetrieben werden. Schnitt und Gegenschnitt machen das augenfällig, indem sie als Technik die Wesenhaftigkeit aller Konflikte symbolisieren.

Generell gilt, dass Debord genialische Bildideen, kompositorische Zuschnitte und Attribute seiner Vorbilder auf den dramatischen Verlauf seiner Erzählung überträgt. Einige der Spielfilmsequenzen, die nach der Einblendung des Debord-Porträts zum Einsatz kommen, stammen erneut aus **Ejzenštejn's Film „Oktober“** sowie dessen berühmterem Vorgänger **„Panzerkreuzer Potjemkin“** von 1925.

p.1237 **These 133:**

Debord integriert die Schlüsselszene der Meuterei von 1905 in seinen Film, darin die Matrosen des Kriegsschiffes den Schiessbefehl zur Exekution ihrer Kamaraden verweigern. Ejzenštejn's theoretisch fixierte und subtil montierte Narration, die durch Schnitt und Gegenschnitt dynamisiert wird, ist das von Debord aufgegriffene Beispiel für den frühen Versuch, der Revolution im Russischen Reich einen adäquaten Ausdruck in dem noch neuen und in seinen Möglichkeiten künftig zu erforschenden Kunst- und Massenmedium zu verleihen. Wenn auch die Gegenüberstellungen der guten und der bösen Parteien bei Ejzenštejn bereits aus der Sicht der 1970er Jahre etwas plakativ wirken musste – die ikonische Treppenszene in Odessa, deren Kraftentfaltung sich der ausgeklügelten Schnitttechnik Ejzenštejn's und dem dramaturgischen Gerüst seiner Geschichte verdankt, ist ein prägnantes Beispiel für stetig wechselnde Machtverhältnisse in revolutionären Hoch-Zeiten.

M R S.348:

p.1247 **These 104:**

Zaristische Truppen schießen das jubelnde Volk nieder, das sich mit den meuternden Matrosen auf der „Potjemkin“ solidarisiert. Auf der Hafentreppe fluten Menschenmassen hin und her. Der Elan der durch die Meuterei gegen die alten Hierarchien heraufbeschworenen Situation zieht eine Reaktionskette nach sich, die es dem Zuschauer nahelegt, Partei für das unterjochte Volk zu ergreifen. Deutlich projiziert sich der Hass des russischen Regisseurs auf den groben und primitiven Rhythmus der Soldatenstiefel, die den erhabenen Schwung der Demonstrantenmenge niedertrampeln. Die Aggression gipfelt in der Tötung einer verzweifelt Mutter, die den Soldaten anklagend ihr totes Kind entgegenbringt.

p.1242 **These 76:**

In Debord's Film wird der dialektische Verlauf, in dem die Revolution vonstattengeht, durch die Einblendung eines **Porträts von Hegel** aus dessen letztem Lebensjahr offenbar. Der typische kritische Lateralblick des Philosophen im Bildnis von Jakob Schlesinger aus dem Jahr 1831 fixiert uns nahezu aus der Bildmitte heraus, als ob er uns einer Charakterkontrolle unterziehen wollte oder unseren Bewusstseinsstand prüfen würde. Durch die Drehung des Hauptes ins Halbprofil wirkt es so, als ob die Augen des Philosophen gleichermaßen aus dem Bildraum heraus die unmittelbare Gegenwart, also sein Gegenüber, *en face* anvisieren würden als auch in die absehbare Zukunft – Leserichtung rechts – schielen würden.

p.1242 **These 77:**

Unter dem Geschützdonner ihres Feindes greifen die Kronstädter Matrosen endlich an – es handelt sich um die „Dritte Revolution“, 1920, im ehemaligen Russischen Reich, diesmal um den Aufstand gegen die Despotie der bol'ževikischen KP über die Arbeiter- und Bauern-Sov'ets. Das Absingen der „Internationale“ spendet ihnen Mut.

Verschiedene Filmsequenzen von Reiterattacken [aus dem nordamerikanischen Bürgerkrieg] illustrieren den revolutionären Elan, der die Filmerzählung beschleunigt.

p.1245 **These 90:**

Am Ende dieser Szenenfolge liegt erneut die Vendôme-Säule in Paris in Trümmer zerschmettert.

S.349:

Diese historische Aufnahme dieses Ereignisses aus der Pariser Commune 1871 hatte bereits Verwendung gefunden in der *Revue* der *S.I. N°7/April 1962 [kupferrot]*. Sie zeugt von Debord's Geschichtsbild, das sich in der Deutung solcher Ereignisse an Hegel, Marx und deren

Fortsetzer\*innen orientiert. [Dort hiess es unter den ganzseitigen Fotos der Vendômesäule vor und nach ihrem Fall 1871 programmatisch:

„Das erste Gedankengut, das wiederentdeckt werden muss, ist offensichtlich das von Marx, was noch leicht ist angesichts der vorhandenen Dokumentation und den ungeheuren ihn betreffenden Lügen. Aber man muss ebenso noch einmal die anarchistischen Positionen in der Ersten Internationalen überprüfen, den Blanquismus, den Luxemburgismus, die Bewegung der Räte (...), Kronstadt oder die Makhnov-Bewegung usw. (...) mit dem Ziel, der Bildung einer neuen revolutionären Bewegung zu dienen, deren Vorzeichen uns in den letzten Jahren so oft erschienen und von denen wir selbst die Vorzeichen sind. Sie wird von Grund auf anders sein. Wir müssen diese Zeichen durch das Studium des klassischen revolutionären Projektes verstehen – und umgekehrt. Man muss die Geschichte der Bewegung-der-Geschichte-selbst wieder entdecken, die so gut verborgen und entstellt wurde. Im übrigen sind nur in diesem Unternehmen – und in einigen künstlerischen Forschungsgruppen, die mit ihnen verbunden sind – verführende Verhaltensweisen aufgetaucht (...). Und (...) so wird es auch möglich, DIE VERLORENE GESCHICHTE in zweiter Instanz zu beurteilen, sie zu retten und wiederzufinden.“

(„Es werden bessere Tage kommen“ – S.I.Revue dt.Bd1:S.264ff)]

Die Geschichte der Revolution erscheint auch als die Geschichte der an diesem Prozess beteiligten historisch verbürgten Personen, in die beizeiten der Weltgeist zu schlüpfen schien. In gewundener Linie führt der Reigen zum Regisseur des Films selbst. Dieser wird von drei **Porträtfotos** in kurzer Folge eröffnet:

p.1245-1246 **These 90:**

**Marx, Bakunin**, und erneut Marx.

Debord thematisiert die Weiterentwicklung revolutionärer Theorie und Praxis anhand widerstreitender Ansätze, wie die formulierten Ziele seit der Ersten Internationalen Arbeiter-Association erreicht werden konnten. Damit erklärt sich auch die politische Situation seiner Gegenwart in den **sogenannten** „sozialistischen“ Staaten aus den widersprüchlichen Auslegungen der Theorie „des Kommunismus“.

p.1246 **These 100:**

Auf ein **Porträt von Leo Trotski**, der 1938 im Exil die Vierte Internationale gründete und dessen Engagement in seiner mexikanischen Zuflucht 1940 in der Ermordung durch einen Agenten Stalins endete, folgen erneut Aufnahmen offizieller Feierlichkeiten zu Ehren der sogenannten Oktoberrevolution aus dem poststalinistischen Russland:

p.1246 **These 104:**

Brežn'ev, seit 1964 amtierender Parteivorsitzender der KPdSU, nimmt im wilden Schneetreiben die Parade der Waffengattungen seiner Armee ab.

p.1249 **These 107:**

Danach veranschaulicht eine nichtendenwollende Rede Stalins die begleitende Analyse Debord's über den Terror der bis in die Gegenwart herrschenden bürokratischen Klasse in den „konzentriert-spektakulären“ Ländern, in denen sogenannte „kommunistische“, in Wahrheit quasi-faschistische Regimes herrschen.

p.1248 **These 106:**

Indem der Filmemacher Ausschnitte von Reden der Parteiführer François Mitterand und Georges Marchais auf einem Kongress der französischen „Vereinigten Linken“ zwischen diese stalinistischen Propagandafilm aufnahmen schneidet, erscheint der politische Gegner insgesamt in Gestalt der Bürokraten einer totalitären Variante, die Debord auch in Frankreich damals bereits als Teilhaber der Macht sieht. Wer sich „Sozialist“ oder gar „Kommunist“ nennt – so die Botschaft –, ist allein deshalb nicht schon Hoffnungsträger für die Sache des neuen Proletariats.

p.1252 **These 114:**

Mit der Einblendung einer weiteren Schrifttafel wird der **Rückblick auf den französischen Mai 1968** vorbereitet – jenes historisch letzte Ereignis, das die Kräfte des Spektakels nachhaltig herauszufordern in der Lage gewesen war. Der Text enthält endlich den Hinweis auf die Gruppe der **Situationist\*innen**, deren Auftauchen das Ende eines höchst zweifelhaften sozialen Friedens nach dem Zweiten Weltkrieg in Westeuropa, Japan und den USA ankündigte.

p.1254-1255:

Im abermaligen **Verweis auf Machiavelli** [Schrifttafel p.1254] und die hoffnungsvoll 1917 begonnene Revolution im ehemaligen Russischen Reich sind minutenlange Dokumentaraufnahmen

der Straßenkämpfe, Barrikaden, Versammlungen und Aufrufe der Maitage in Frankreich 1968 im Wechsel mit weiteren Texteinblendungen zusammengestellt.

S.349:

p.1256 -1257 **These 115+122:**

Historische **Zitate aus dem 19.Jahrhundert** reflektieren über die Freiheit, die in den Mai-Ereignissen '68 neu erobert wurde. U.a. handelt es sich um Zitate aus den Erinnerungen von Alexis de Tocqueville an die Französische Revolution von 1848 [Schrifttafel p.1254-1255] sowie eine Erklärung der französischen Arbeiter-Delegierten anlässlich der Gründungskonferenz der Ersten Internationalen zum polnischen Aufstand 1864 [Schrifttafel p.1257]

Bilder von stillstehenden Industriebetrieben und gähnend leeren Bahnhöfen beglaubigen den einzigartigen Wilden Generalstreik in Frankreich im Mai 1968 als unmittelbare Folge dessen, was die kleine Gruppe der Situationist\*innen mit ihrer jahrelangen Propagierung eines befreiten Alltagslebens („Minimalprogramm“ des Hier&Jetzt) und der proletarischen Revolution („Maximalprogramm“ einer klassenlosen=communistischen Weltgesellschaft) initiiert hatte.

p.1253:

Auf einen langen Aufruf [Schrifttafel] des von der Vollversammlung gewählten und bestätigten Besetzungskomitees der Pariser Universität Sorbonne (mit maßgeblichem Einfluss der den Situationist\*innen nahestehenden/verbundenen „Enragés“), der am 16. Mai zur Besetzung auch aller Fabriken aufforderte, indem er die gerade in Gang gekommenen Fabrikbesetzungen ermutigte,

p.1254:

folgt mit der Einblendung eines **Zitats aus Shakespeare's Historiendrama „King Henry V.“** der Verweis auf den starken inneren Zusammenhalt der Gruppe der „Enragés - Situationnistes“, die sich in jenen Tagen des entfesselten offenen Klassenkampfes gebildet hatte [Untertitel unter den Fotos von Sébastiani, Debord, Cheval]: „*We few, we happy few, we band of brothers.*“ King Henry's Rede am St.Crispin's Day, welche die 3.Szene des 4.Aufzugs eröffnet, ist eine seitdem vor allem im englischsprachigen Kulturraum verbreitete sogenannte „*rousing speech*“, d.h. in Wortlaut, dramaturgischem Aufbau und Charakter mitreissende Ansprache an seine Truppe. Mit einer solchen rhetorischen *tour de force* geht es immer darum, eine unterlegen scheinende Formation für eine besondere Herausforderung zu motivieren und zusammenschweißen. Mit Kampfwilligen mag der Kriegsherr, der sich im Originaltext bei Shakespeare als Bruder unter gleichgesinnten Edlen entwirft, nicht untergehen. Lieber schickt er die Feiglinge zurück in die Heimat, als dass sie den Wagemut der Verbliebenen schmälern und die Geschichte verwässern würden.

Allzu bald jedoch sollten schon ab 1969 diese brüderlichen Bande zerfasern.

p.1258 **These 124:**

Der Vortrag Debord's endet mit der letzten These des 4. und zentralen Kapitels seines Buchs über „*Das Proletariat als Subjekt und als Repräsentation*“, die vom Selbstbewusstsein des revolutionären Subjekts handelt: „**Die revolutionäre Theorie ist jetzt Feindin jeglicher revolutionären Ideologie, und sie weiss, dass sie das ist.**“ Mit dieser finalen Aussage schliesst der Kommentar inhaltlich an die Auflösung der S.I. an [im Frühjahr 1972]. Vor allem markierte dieser Prozess einen Bruch mit der „revolutionären“ Ideologie jener Organisation: die S.I. war nach 1968 selber zu ihrem spektakulären Bild, zur bloßen Repräsentation der wirklichen Bewegung geworden. Zweifelsohne bezieht sich der an dieser Stelle mit dem Verweis auf das historische Bewusstsein abgebrochene Kommentar auf den um 1973 notwendig maroden Zustand des revolutionären Projekts und auf Debord's Ankündigung in jener Auflösungserklärung, in Zukunft zwar „überall“ gegenwärtig und aktiv, jedoch „noch unzugänglicher“ zu werden – noch perfekter unsichtbar : in der Bedeutung, dass sich die bewusstesten und aktivsten Elemente der „Klasse des historischen Bewusstseins“ unter keinen Umständen in den „Bilderschacht“ – so Hegels Kennzeichnung für begriffsloses Denken – selber noch hineinsaugen lassen: in den von der Spektakelkritik bloßgelegten totalitären „Bilderschacht“ des Kapitals, das zum globalen Bild, zur materialisierten Ideologie geworden ist.

