

# DER VERSCHLEISS DER BILDER

Roberto Ohrt

Am 2. Dezember 1994 meldeten die französischen Tageszeitungen den Tod von Guy Debord. Er hatte sich am frühen Abend des 30. November das Leben genommen. In allen großen Zeitungen erschienen ausführliche Berichte über Debord, der die Presse zwei Jahre zuvor mit der Nachricht überrascht hatte, daß die Neuaufgabe sämtlicher Schriften des vorherigen Undergroundautors – vermittelt durch den ehemaligen Verleger Jean-Jacques Pauvert – beim Prestigeverlag Gallimard erscheinen würde. Am 2. Dezember wurde auch bekannt, daß der Fernsehsender „Canal Plus“ am 9. Januar 1995 eine „Soirée Guy Debord“ ausstrahlen würde.

Diese Notiz erstaunte nicht nur, weil sie so präzise neben die Nachrufe plazierte war oder weil sie das etwas unbekanntere filmische Werk des Theoretikers in Erinnerung rief. Debord hatte in seinem 1967 erschienenen, sehr einflußreichen Buch „Die Gesellschaft des Spektakels“ die heute von den Mediensoziologen banalisierte These vertreten, nach der die Konsumgesellschaft durch die allesbeherrschende Rolle der neuen elektronischen Massenmedien eine neue, eine „sanfte“ Form der Diktatur ausübe.

Sämtliche Filme von Guy Debord – er drehte insgesamt sechs – waren seit zehn Jahren von ihm selbst für jede öffentliche Aufführung gesperrt gewesen. „Nie und nirgendwo“, so ließ er auf Anfragen aus dem Ausland wissen, würden diese Filme nochmals zu sehen sein. Er hatte dies verfügt, nachdem sein Freund Gérard Lebovici in einer Pariser Tiefgarage regelrecht hingerichtet worden war und einige besonders schlaue Journalisten meinten, daß als Täter auch Debord in Frage käme, wobei sie dem Theoretiker gleich noch Verbindungen zum Terrorismus mitunterstellten. Die Freundschaft zwischen Lebovici, dem seinerzeit einflußreichsten Produzenten im französischen Film, und Guy Debord, dem radikalen Kritiker der modernen Warengesellschaft, war für die Lohnschreiber allzu reizvoll, Stoff für ein Lebensbild, wie es in amerikanischen Fernsehserien verwaltet wird.

„Canal Plus“ kündigte neben zwei älteren Filmen nun ein Porträt an: „Guy Debord, son art et son temps“, das auf seine Initiative und nach seinen Anweisungen von Brigitte Cornand kurz vor seinem Tod realisiert worden war. Damit hatte Debord, der ansonsten immer die absolute Konsequenz seiner Entschlüsse bewachte, eine weitere Entscheidung rückgängig gemacht: nie mehr einen Film zu drehen.

„Guy Debord, son art et son temps“ resümiert eingangs anhand bekannter Dokumente einige wichtige Stationen des Lebens von Debord, um dann einen ernüchternden Blick auf die derzeitige Gesellschaft zu werfen. Entgegen der Ankündigung hatte Debord auch diesmal kein Interview vor der Fernsehkamera gegeben und keine „letzte Aufnahme“ zugelassen. Er spiegelt vielmehr das Fernsehen an sich selbst: In sechzig Minuten komprimiert er alle möglichen Schreckensmeldungen, seien es nun die ganz offensichtlichen oder einige von der Art, die sich in der sanften Stimme eines Kommentators, in der nüchternen eines Wissenschaftlers oder in der etwas plumperen eines Politikers mitteilen, radioaktive Verseuchung, Waldbrände, Gewalt in den Vorstädten, Gefängniskultur, Aids, die Eloquenz der Medienarbeiter oder ihrer Vorgesetzten in der Regierung...

Der Theoretiker scheint wahllos in den täglichen Kreislauf der Bilder zu greifen und immer fündig zu werden. Die Wiederaufführung von zum sofortigen Verbrauch bestimmten Nachrichtenbildern nötigt ihnen eine Aussage ab, die so nicht

beabsichtigt war – wo es nicht klar genug ist, hilft Debord wie einem Stummfilm mit Texttafeln nach.

Vor allem aber diente dieser letzte Film Debords an dem denkwürdigen Fernsehabend als Einführung in den Film „La Société du Spectacle“ (Die Gesellschaft des Spektakels), 1973 nach dem gleichnamigen, 1967 erschienenen theoretischen Hauptwerk von Debord gedreht. Dieser Film erscheint heute überraschend antiquiert, was man



dem gleichnamigen, regelmäßig wiederaufgelegten Buch nicht so leicht attestieren würde. Soll man daraus folgern, daß sich Bilder schneller verbrauchen als Sprache? Ich würde vielmehr meinen, es liegt am Umgang mit Bildern, an der Auswahl und an der ihnen zugestandenene Macht, nicht an ihnen selbst.

Was Debord in der Buchform gelingt, entgleitet ihm im Film. Als filmische Montage soll „Die Gesellschaft des Spektakels“ das Bilderwerk unserer Zeit sichtbar machen. Wie im „Mann mit der Kamera“ von Dziga Vertov möchte Debord sich in den unendlichen Alltag der Warengesellschaft stellen und die sich drehende Maschinerie ihrer Produktion abbilden. Er greift ihnen unentwegten Ausstoß an Bildern auf und konstruiert einen Teufelskreis, dessen vier Hauptelemente eines ins andere greifen: die Ware, die Frau, der Krieg und die Produktion.

Das in Thesen angelegte, gleichnamige Buch von 1967 geht insofern ähnlich vor, als es den Begriff „Spektakel“ allmählich entwirft und das Elend der in diesem Begriff erfaßten Gesellschaft Schritt für Schritt sichtbar werden läßt. Die Kräfte dieser Gesellschaft treten in den Thesen des Buches wie Akteure in einem Schauspiel hervor, das das Drama ihrer Fesselung in der kapitalistischen Verwertungslogik aufführt. Debord läßt sie in seiner Sprache zu stillgestellten Standbildern zusammentreten, die die komplexen Vorgänge der Gesellschaft in einen ausgewogenen Augenblick komprimieren, um das Elend und die Kritik einer Zeit mitzuteilen, die nicht von der Revolution erlöst wird.

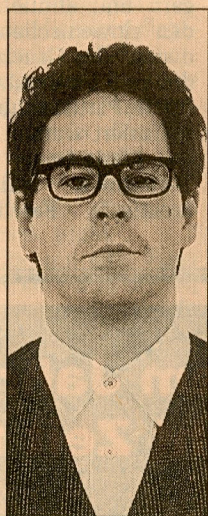
In der filmischen Version von 1973 unterwirft sich die Debordsche These der „Gesellschaft des Spektakels“ dem Bewegungsgesetz des Films: Der Film dreht sich, wie die Bilderwelt der Konsumgesellschaft. Debord könnte den Film anhalten, wie es Jean-Luc Godard in seinen „Histoire(s) du cinéma“ versuchte, als er an den gestoppten Bildern nachprüfte, was sie uns sagen wollen. Doch gerade daß die massenmedialen Bilder uns überhaupt etwas sagen sollen, stritt Debord zeitlebens ab.

So blieb ihm nur die Akzentuierung der Geschwindigkeit, mit der sich die Bilder in unserer Gesellschaft auf ihren kalkulierten Verfall zubewegen. Der Film endet mit Bildern einer Flutwelle und der unkontrollierbar gewordenen Naturgewalt, die zum Menetekel auf dem kleinen Schirm dieser Welt wird. Doch sind gerade Katastrophenaufnahmen in den zwanzig Jahren seit her banal geworden, wie immer neue Modekollektionen und Bilder nackter Frauen.

Als Film findet die Theorie von der „Gesellschaft des Spektakels“ keinen Ausweg aus der Medienwelt, die sie beschreibt. □

Das „museum in progress“ und DER STANDARD veranstalten ein über mehrere Folgen laufendes „Symposion in der Tageszeitung“: **Führende Philosophen, Essayisten und Künstler sprechen über Kunst, Medien und die gesellschaftliche Wirklichkeit der neunziger Jahre. In dieser Ausgabe bilanziert der deutsche Kunstkritiker und Historiker des „Situationismus“ Roberto Ohrt über das Lebenswerk von Guy Debord, dem einflußreichsten europäischen Medienkritiker der sechziger Jahre, der Ende letzten Jahres aus dem Leben schied. Udo Kittelmann, der neue Leiter des Kunstvereins in Köln und einer der meistbeachteten jungen Ausstellungsmacher in Europa, spricht über die Kunst der neunziger Jahre nach dem Ende der „Avantgarde“ und des Begriffs der „Moderne“.**

**Roberto Ohrt**, geb. 1953 in Chile, lebt als freier Autor, Kritiker und Ausstellungsmacher in Hamburg. Bekannt wurde sein Buch „Phantom Avantgarde“ über den Einfluß des „Situationismus“ auf die Avantgardekunst der fünfziger und sechziger Jahre (Edition Nautilus, 1990). Derzeit arbeitet er an einer Neuausgabe der Schriften der „Situationistischen Internationale“ (1958–1969), deren Leiter und führender Theoretiker Guy Debord (Foto links oben: © Editions Gallimard) war. Dieser Tage führt er die Filme von Guy Debord im Wiener „Art Club“ vor.



**Udo Kittelmann** (Foto links), freier Ausstellungsmacher und Kunstkritiker, ist seit Mitte 1994 Leiter des Kölnischen Kunstvereins, wo er durch eine Reihe ungewöhnlicher Ausstellungen (u.a. „Der Stand der Dinge“ und eine Schau in Buchform des Österreicher Erwin Wurm) breite Beachtung fand und heftige Diskussionen auslöste.

## IMPRESSUM

Gespräche 1994/95 – Symposion über Kunst, Gesellschaft und Medien.

Moderation: Robert Fleck.

Eine Serie im Rahmen des Kuratorenprogramms von Stella Rollig, beauftragt vom Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Ein Projekt des museum in progress in Kooperation mit dem STANDARD.

# DAS ENDE DES SEZESSIONIERENS

Udo Kittelmann

Nichts Neues in der Kunst? Was bleibt mir zu sagen? Ich habe so viele Ansprüche an die Kunst. Das „neue“ oder das „fortschrittliche“ Kunstwerk erwarte ich nicht. Wer so denkt wie ich, der untersucht auch nicht Kunstwerke nach diesen Kriterien und glaubt an eine andere Mission der Kunst.

Das „Neue“ in der Kunst fortwährend aufs neue zu erwarten, das ist die These, die am Anfang der Geschichte der avantgardistischen Bewegung steht: Der Künstler also als Funktionär des gesellschaftlichen Fortschritts, die Kunst als Vorausabteilung der Menschheit in eine bessere Zukunft. Bis in die sechziger Jahre hinein wurden die künstlerischen Neuheiten von niemandem bestritten. Es blühte impressionistisch und expressionistisch, futuristisch und kubistisch, dadaistisch und surrealistisch, es blühte die Pop-art und die Konzept-Art – und dann?

Mußte man tatsächlich ein Prophet sein, um zu erkennen, daß früher oder später einmal der Augenblick kommen mußte, der dem Prozeß des Sezessionierens ein Ende setzen würde, einfach weil der Vorrat an abbaufähigem Widerstand gegen Konventionen verbraucht, die revolutionäre Phantasie erschöpft, das Klima der Epoche nicht mehr geeignet sein würde, weitere Neubildungen im Sinne der avantgardistischen Ideale hervorzubringen? Spätestens mit dem Wort „Avantgardismus“ drang einst der Kampfgeist ein in die ständig fällige Auseinandersetzung zwischen Alt und Neu.

Die Erwartung des immer wieder geforderten „Neuen“ in der Kunst ist aber die Pathosformel einer abgeschlossenen Epoche, die den Begriff des Avantgardismus salonfähig machte und Aufruhr, um früheren Aufruhr zu übertrumpfen. Längst schon kann man den Eindruck gewinnen, daß das Diskutieren um die angeblichen Krisen der Kunst zu einer Art Konvention geworden ist, während die Künstler dieses Problem längst verabschiedet haben und längst Abstand zum Prinzip des „Erfindens“ bewahren möchten.

Ein Jahrhundert lang hat man die Freiheit des Künstlers identifiziert mit seiner ständigen Bereitschaft, das jeweils etablierte Kulturgut über den Haufen zu werfen, sich avantgardistisch freizukämpfen und den Vormarsch in Richtung auf ein stetes Neues fortzusetzen. Freiheit, so wie ich sie heute seitens der Künstler erlebe, bedeutet aber, die Energie aufzubringen, mit der man sich aus geschichtlichen Aporien wieder freikämpfen kann – die Künstler möchten weder zum Neuen, noch zum Alten, sondern zum Notwendigen hin.

Es sollte doch möglich sein, daß beispielsweise der die Rezeption so belastende Begriff „Avantgardismus“ aus der Erwartungshaltung der Kunst gegenüber wieder verschwindet, daß der durch die Zeiten wandernde „Topos“ des kritischen Vergleiches zwischen Alt und Neu aufhört und daß sogar der Begriff des „Modernen“ in allen seinen Abwandlungen eines Tages sterben wird.

Bei alledem sind Traditionen selbstverständlich wichtig, solange sie dazu benutzt werden, sie zu überwinden. Ich glaube, daß es überhaupt keine Krise der Kunst geben kann, wohl aber eine Krise der Rezeption, deren populäre Begrifflichkeiten auf den Ideen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beruhen und die wahrscheinlich heute wenig geeignet sind, Entwicklungen der jüngsten Kunst zu entschlüsseln. Ist man in den anderen Künsten (Musik, Theater, Literatur) längst übereingekommen, elementare Prinzipien in Frage zu stellen, versucht man in der bildenden Kunst vielerorts seitens der Kritik – aus einem eher falsch verstandenen Tradi-

tionsbewußtsein heraus –, die „ewigen“ Werte aufs neue zu beschwören. Man fragt beispielsweise, wie verbindlich eine Kunst von Individualisten für die Gemeinschaft der Betrachter sein kann, und vergißt darüber, daß die Künstler sich längst von dieser einstigen Utopie verabschiedet haben.

Wir müßten ernsthaft annehmen, daß die Kunst kein geeignetes Mittel ist, dem Ganzen einer Gesellschaft Sinn zu geben, wohl aber kann sie ein Modus der Hoffnung für eine Gesellschaft sein und einem neuen Bewußtsein von Wirklichkeit zum Ausdruck verhelfen. In dem so oft kritisierten, facettenreichen, ja labyrinthartigen Spektrum der heutigen Kunst mag man die Annäherung der Kunst an eine schon proklamierte neue Dimension der Geistesgeschichte erkennen, die durchaus realitätsbewußt das Ende des linearen Denkens in Ursachen und Wirkungen voraussagt. Hält man sich weiter allein an das durch die „Moderne“ manifestierte Kunstverständnis, wird es allerdings zum Problem, wie man verstehen soll, was inzwischen vor sich gegangen ist.

Die beschworene angebliche Krise der Kunst gründet meiner Meinung nach in der Unmöglichkeit, den tradierten Kunstbegriff nachhaltig und glaubhaft auf die jüngsten Entwicklungen der Kunst anzuwenden. Mit Duchamp, Warhol und Beuys konnte man sich schließlich noch arrangieren, aber mit einem über deren erweiterten Kunstbegriff noch hinausgehenden Selbstverständnis von Kunst hat man größere Mühen als je zuvor. Die „moderne Kritik“, die seit Jahrzehnten damit beschäftigt ist, Bewegungen, Ismen, „neue Entwicklungen“ zu montieren und zu demontieren, erlebt heute den schmerzlichen Verlust liebgehabter Rezepturen.

War es beispielsweise in den vorangegangenen Jahrzehnten noch möglich, die verschiedenen Entwicklungen der Kunst durch markante Begriffe im Rahmen tradierter Wertmaßstäbe zu ordnen, so entzieht sich die Kunst jetzt zunehmend einer gewohnheitsmäßigen Systematisierung, nach der im Grunde auch nicht mehr verlangt wird.

Die Künstler sind jedenfalls dabei, sich eines Korsetts zu entledigen, in dem Sinne, daß der wahre Avantgardist vergeblich versucht, in eine Schublade zu passen. Vieles hat sich neuerdings auf den Hauptverkehrsstraßen der Kunst ereignet, nur lassen sich diese Phänomene kaum noch mit einem traditionellen Kunstverständnis disziplinieren. Wenn Künstler heute traditionell nicht als „künstlerisch“ angesehene Ideen erproben, wenn sie zunehmend in alltägliche Bereiche des Lebens eingreifen, wenn sie sogar die Rolle des Künstlers, des Kritikers und des Ausstellungsmachers in einer Person vereinen, dann gerät ein über Jahrzehnte gewachsenes Kunstverständnis aus dem Lot.

Eine zeitgemäße Kunst, die sich nicht länger nahtlos an die Ideale der Moderne anfügt, fordert auch eine veränderte Erwartungshaltung: Insofern ist es von nebensächlicher Bedeutung, sie dem Kriterium „Alt“ und „Neu“ zu unterwerfen.

Bei richtigem Licht betrachtet, verhält es sich doch wie schon immer: Es ereignet sich nichts Neues. Es geht um die immergleichen alten Geschichten, die von immer neuen Menschen erlebt werden. „Es ist von jeher die Aufgabe der Kunst gewesen“, schreibt Walter Benjamin, „eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“ Die sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor. □