

Kapitel VI.

DAS ARCHIV
DER
LETZTEN BILDER

Wand 2.2
und
Wand 3

*Die Nacht ist auch eine Sonne und die Abwesenheit
des Mythos ist auch ein Mythos: der kälteste, reinste,
der einzig wahre Mythos.*

Georges Bataille, *L'absence de mythe*, 1947

Es gibt einen Gedanken, der für das normale Publikum schwer zu denken ist, es wohl auch erschreckt oder ihm einfach abwegig vorkommt. Gewöhnlich aber begegnet er ihm ein Leben lang gar nicht. Umgekehrt beschäftigte er in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts einen ganzen Berufsstand so sehr, dass sie an ihrem Metier irre wurden. Dessen avancierteste Vertreter hingen dieser Auffassung mit solcher Überzeugung und Selbstverständlichkeit an, dass sie darauf vergaßen, ihn sich zu begründen. Dazu gehörten auch die Situationisten, denn bei der Zunft handelte es sich um die Künstler der Avantgarde (zu der sie nur widersprüchlich und widerstrebend zählten) und bei dem Gedanken um den vom *Ende der Kunst*. Kunst sei unweigerlich ein historisches, also endliches Phänomen, das von den geschichtlichen Stufen der Gesellschaft hervorgebracht und in ihrem Verlauf wieder getilgt wird. Die Spuren dieser Auflösung seien allenthalben zu bemerken und man sei, so die Überzeugung der radikalen Richtung der Erneuerung der Kunst in der Moderne, selbst die Spur dieses Übergangs oder gar seine selbstbewusste Betätigung. Die Situationisten gingen hier noch einen Schritt weiter, und das ist es, was sie in der Kunstgeschichte besonders. Jedenfalls im Rahmen ihrer eigenen Praxis als organisierte Gruppe schafften sie Kunst tatsächlich ab. Denn ihr diszipliniert nach gemeinsam geteilten theoretischen Überlegungen ausgerichteter Kreis schritt im Laufe ihrer Zeit zu einem anderen Inhalt fort als dem, unter dessen Aspekt er seinen Anfang genommen hatte. In dieser Hinsicht ist es nicht falsch, von den Situationisten als der *letzten Avantgarde* zu sprechen, wie das ein Schlagwort tut.

Ihre Selbstaufhebung, die sie kategorisch von aller Avantgarde unterschied und das doch in der Anmaßung tat, ihren Zweck endgültig erfüllt zu haben, beruhte auf dem Axiom ohne Grund: Kunst sei als geschichtliche Tat zu überwinden und das sei die einzig verbliebene Form, Kunst zu betätigen. Diese Gewissheit gründete seit den Krisenzeiten der Weltkriege so unangefochten die Stimmung der Avantgarde, hatte so sehr den Charakter des Triebwerks aller Vorhaben an der Frontlinie der Kunst, dass sie nicht wirklich der Begründung bedürftig schien. Dieses Mangels an theoretischer Unterfütterung wegen, konnte sie zu einer *petitio principii* werden, zu einer Behauptung, die ihres Beweisgrundes entbehrte. Eine Unstrittigkeit, deren argumentative Darlegung vergessen wurde.

Der Topos wurde vage als Erleuchtung Hegels gekannt, entfaltete aber vor allem als praktizierte Haltung des Dadaismus und Surrealismus seine Wirkung. Ihre Vertreter waren es, die die Unabwendbarkeit der Selbstaufhebung von Kunst am schärfsten proklamierten und den ihnen darin folgenden Richtungen eine Doktrin vorgaben, an der man nicht vorbeikam, ohne Stellung

zu ihr zu beziehen. Der Weg zurück zur Konsultation der Quelle bei Hegel geschah nur in wenigen Ausnahmefällen und in diesen legte sie den Einfall weniger vehement frei, als es seine Anwendung vermuten lässt.

Hegel folgerte im Anschluss an seine teleologische Stufenleiter von der »symbolischen« über die »klassische« zur abschließenden »neueren« der »romantischen Kunstform« nicht mehr, als dass in der letzteren mit der christlich geprägten Kunst des Mittelalters und der Neuzeit die Subjektivität so zu ihrer höchsten Gestalt der geistigen Innerlichkeit gelangt sei. Dieser Stoff aber ist der Natur der Kunst nicht vollends angemessen, da sie gerade darin gründet, den absoluten Geist oder die Wahrheit – anders als Religion und Philosophie – für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt zur Darstellung zu bringen. »Das Schöne ist wesentlich das Geistige, das sich sinnlich äußert, sich im sinnlichen Dasein darstellt.« (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I.*, Werkausgabe Bd. 16, Frankfurt am Main 1970, p.337) Da aber diese Sinnlichkeit als Träger der Idee ihre kulturelle Relevanz gesellschaftlich eingebüßt hat, vor allem im geschichtlichen Vergleich mit der Verbindlichkeit der künstlerischen Vorstellung als Träger von Wahrheit in der Sittlichkeit der klassischen Antike, ist ihre Weise der Vermittlung des Geistes nicht mehr die angemessene. Ihrer Logik nach muss sie von einer der Epoche gebührenderen Form des absoluten Geistes abgelöst werden. Sie liegt in dem, was Hegel Philosophie nennt, und was, modern ausgedrückt, alle Prägung des Wissens umschließt, zu denen Naturwissenschaft und Technik gehören. Hegel attestiert der Kunst der Neuzeit eine zunehmende Auflösung in die dünne Luft des Geistigen, die mit dem zunehmenden Verlust an sinnlicher Qualität einhergeht. Damit aber beweist sie ihre Beschränktheit adäquateren Formen des Denkens gegenüber und bestätigt sich als krisenhaftes Unterfangen eines »Hinausgehen[s] der Kunst über sich selbst« (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I.*, Werkausgabe Bd. 13, p. 113). Die romantische und letzte Kunstform ist widersprüchlich, weil sie »auf eine höhere Form des Bewusstseins, als es die Kunst zu geben imstande ist, hindeutet.« (ebd., *Ästhetik II*, Werkausgabe Bd. 14, p. 25) Nichts anderes, als dass sie die wesentliche Eigenschaft einzubüßen droht, eine den Möglichkeiten der Epoche entsprechende Gestaltung des Geistes und ein Medium von Wahrheit zu bilden, ist darin erkennbar geworden. Aus dieser von Hegel beobachteten wachsenden »Entzweiung« der jüngeren Kunst schließt er auf den Gedanken, der den einzigen, sehr zurückhaltend formulierten Statthalter der These vom *Ende der Kunst* bereithält: »In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.« (ebd., *Ästhetik I*, Werkausgabe Bd. 13, p. 27) Dass er mit

dem Vergangenheitscharakter die Überholtheit von Kunst als Verhältnisbestimmung zum Ideal der Antike ausdrückt, ist ihm als Klassizismus angekreidet worden. Aber das nimmt nichts von seinem Argument: Eine vor allem reflexive und intellektuelle Funktionszuweisung an Kunst, in der sie sich in die abstrakte Zweifelt von konzeptioneller Ambition und immer implizit bleibender Begründung verflüchtigt, in dieser Benutzung subjektiver Freiheit aber zugleich davon lässt, ihre Gegenstände in der Stofflichkeit für die Sinne zu bewältigen, setzt sie der überlegenen Konkurrenz des reinen Denkens, der Wissenschaft, der Philosophie aus. Sie hat dann eben den substanziellen Teil ihres Charakters freiwillig abgetan, der sie begrifflich ausmacht: Ihren Inhalt nicht zu abstrahieren, wie es das Denken tut, sondern zu »lebendiger Individualität« zu partikularisieren, ein untrennbares konkretes »Ineinander von Bedeutung und Gestalt«, von Inhalt und Form zu erschaffen, »das Gehaltvolle zu adäquater sinnlicher Gegenwart herauszustellen«. (ebd., Hegel, *Ästhetik I*, Werkausgabe Bd. 13, pp.346, 540, *Ästhetik II*, Werkausgabe Bd. 14, p. 242)

Dass die Kunst deshalb der aktiven Unterstützung ihres Absterbens bedürfe, ist der nicht ohne weiteres naheliegende Schluss, den die fortschrittliche Künstlergeneration des frühen 20. Jahrhunderts aus dem erkannten Dilemma zog: Sie hat es eskalieren wollen.

Zum einen trat sie mit der Überzeugung an, es sei eine falsche Welt, in der Kunst ihr vordem fragloses Selbstverständnis verloren habe; deren Falschheit schlosse aber in demselben Maße diejenige ihrer nach hergebrachten Mustern leerlaufenden realistischen akademische Kunst mit ein und hätte diese in naiver Positivität verharrende Stellung zur gänzlichen Unbrauchbarkeit entwertet.

Zum anderen entwickelte sie einfach den Kern der Diagnose Hegels zur bewusst eingesetzten Methode: Als zweites Motiv, das den künstlerischen Umgang mit der Konfession vom *Ende der Kunst* begleitete und unterfütterte, nahm sich die Avantgarde der bewussten Abstandnahme und Destruktion von Mimesis, der Naturnachahmung als Aufgabe sinnlichen Gestaltens an. Ein historischer Moment war hier der gemeinsame Theaterbesuch Marcel Duchamps, Apollinaires und Picabias, da sie im Juni 1912 der Aufführung des nur aus sprachformaler Selbstbezüglichkeit konstruierten Stücks *Impressions d'Afrique* des Sonderlings Raymond Roussel beiwohnten. Bei Roussel begegnet neben der Evozierung einer entfremdeten futuristisch elektrifizierten Maschinenwelt der unbegreiflichen Technik, also just der Welt der Realisierung des Geistes an der Hegel die Ideen seiner *romantischen Kunstform* verblasen lässt, und deren Aggregate bald nach Roussels Vorbild auch Duchamps und Picabias Bildwelten möblieren sollten, vor allem *eine* Maxime.

Diese liegt im zur Unanfechtbarkeit gedungenen Grundsatz, dass der *Mimesis*, der sinnlichen Nachahmung der Natur (das alte Wort für die gegenständliche Wirklichkeit) in der Praxis der Kunst ihre Gültigkeit unwiederbringlich abhanden gekommen sei. Während es der Malerei nicht schwer fiel, sich im Angesicht der reproduktiven Präzision der Photographie vom Naturalismus als verlorenem Terrain zurückzuziehen, und sich mit dem Interesse an der puren Materialität der Malerei Gegenständlichkeit zunehmend auflöste, konnte das in der Disziplin von Dichtung und Literatur, der von Sprache also, nicht so einfach gelingen: Da in ihr notwendig immer von *Etwas* die Rede ist, da sie nur dazu dient, den Gedanken eines Gegenstandes zum Ausdruck zu bringen, da sie Wirkliches und Gedachtes stets *benennen* muss, scheint im Medium dieser linguistischen *Bestimmung* das Fassen eines vollkommen *Unbestimmten* zunächst unmöglich. Ungegenständliches oder inhaltsloses Sprechen musste erst erfunden werden, und das war nicht leicht zu haben, wie die umständlichen Methoden und Wahnsysteme des *décadent* Raymond Roussel beweisen. Sprache unter das Gebot eines mechanischen Regelwerks zu stellen, das einem maschinellen Automatismus gleich Autorschaft durch aleatorische Zwänge ersetzt, war das Verfahren seiner Wahl. Erst posthum enthüllte er deren Grammatik. Lange vor den *Dadaisten*, den *Surrealisten* oder gar den *Lettristen* fingierte er auf diesem Weg Verfahrensweisen und Versuchsanordnungen des Erzeugens nicht mehr wirklichkeitshaltigen Schreibens – repräsentationsloser Repräsentation. Seine Poesien, in denen nur mehr phonetische Mehrdeutigkeiten den leeren Fortgang delirierender Beschreibungen takten, deren Sinngehalt folglich ein einziges Glasperlenspiel frei miteinander reagierender Zufälle sprachlicher Formmerkmale ist, markierten einen Nullpunkt: Das absolute Ende kultureller Bedeutung. Aus diesem Aschehaufen der Darstellung als verbranntem Aufgabengebiet von Kunst entstand – mittelbar oder unmittelbar – die ganze folgende Avantgarde. Die damals an der turbulenten *soirée* Beteiligten, sahen sich alle außerstande, nach der Begegnung mit einem solch absoluten Bruch mit der Empirie des Sinnlichen einfach in ihrem Metier wie gehabt weiterzuverfahen und wurden in ihrer Abstandnahme von der Repräsentation beispielhaft für andere.

Die Autoren der Kunstwelt nahmen sich dieses Prinzips an und verwandelt das *Ende der Kunst* in die Verlaufsform eines prosperierenden Geschäfts: Unter der seltsamen ethischen Maxime, gesellschaftliche Wirkung entfalten zu sollen und doch in absoluter Autonomie begründet zu sein, verwirft die zeitgenössische Kunst seitdem in einem endlosen Zirkel ihre eigene Natur, die nur noch in diesem Tun der rhetorischen Selbstüberwindung besteht.

Allerdings nimmt sie dabei immerzu prosperierende Werkform an: Es ist ein Proliferieren von Waren, handelsüblichem Galeriegut wie Gemälden, Skulpturen, Installationen, Performances, in der sie fortfährt, sich im Duktus der Ironie oder des Ernstes in Frage zu stellen oder gleich radikal der Verabschiedung zu überantworten. Sie gedeiht an ihrem Untergang, unaufhörlich und rentierlich.

Debords Gesprächspartner bei *Socialisme ou Barbarie*, Daniel Blanchard, gibt den Ekel vor diesem Zirkel als Grund dafür an, dass sich dieser von den Lettristen distanziert habe: »Er hatte mit den Lettristen seiner Kritik wegen gebrochen, sie beschränkten sich selbstgefällig auf die Kultur: Seiner Meinung nach wiederholten die kulturellen Avantgarden nur *ad nauseam* das Drama des Bruchs mit der Kunst, das ursprünglich von den Dadaisten nach dem Ersten Weltkrieg aufgeführt wurde.« (Daniel Blanchard, *Debord*, »dans le bruit de cataracte du temps«, Paris 2005, p.17)

Dass sie mit ihrer Überzeugung vom *Ende der Kunst* nicht allein waren, und diese Überzeugung sogar zum wohlfeilen Inventar einer avantgardistischen Rhetorik herabgesunken war, haben die Situationisten schnell bemerkt. Trotzdem begaben sie sich bereits mit ihrer Gründung und ihrem ursprünglichen Programm in einen mehrfachen Widerspruch zu diesem Wissen. Obgleich sie die Stimmung einer mit dem Ganzen ihrer Gesellschaft problematisch gewordenen Sphäre der Kunst empfangen und auf ihre Weise teilten, fügten sie der Absage an Kunst Hoffnungen auf ihre Benutzung hinzu, die sich schlecht zu einem geschlossenen Begründungszusammenhang verbindet.

Am Beginn der Bewegung der *Internationale Situationniste* stand die Erklärung, man wolle »die revolutionäre Alternative zur herrschenden Kultur« in die Welt setzen [vgl. 171, p. 58]. Dass der Umsturz der kapitalistischen Verhältnisse, oder, um es mit Hegels von den Situationisten sehr beachteter Herr-Knecht-Dialektik zu sagen, der kritisierten Totalität eines »Schauspiel (...) des Elends«, dessen Anblick den »Kampfplatz des individuellen Privatinteresses aller gegen alle« bietet, auf dem das vereinzelt Individuum dem anderen gegenübertritt und ein jeder »auf den Tod des anderen« geht (G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Werkausgabe Bd. 7, pp. 41, 458, *Phänomenologie des Geistes*, Werkausgabe Bd. 3, p. 148), ausgerechnet in der partikularen und privilegierten *terra nullius* des Kulturellen zu erfolgen habe, dafür ließen sie immerhin einen Grund durchblicken:

Es seien »die fortgeschrittensten Künstler« (Debord, *Rapport*, p. 58), von denen allein man erwarten könne, im Angesicht einer zur staatlichen Herrschaftsgestalt verkommenen stalinistischen Form der bürokratischen Revolution und ihrer autoritär und hierarchisch verbildeten Parteigänger in Nationen

außerhalb der Sowjetunion so etwas wie eine radikal modernisierte Verfahrensweise der notwendigen Revolte zu erfinden. Darin ist die Pointe der Doppeldeutigkeit der ursprünglich militärischen Kategorie der *Avantgarde* zu suchen, in der Debord dachte. Das lebendige Gut der Revolution müsse anderen in die Hände gelegt werden, die, weil sie mit dem Status des Künstlers nicht eingebunden sind in die Zwänge, zu denen die Anteilhabe an Ideologien gehört, weil sie also den *gefährlichen Klassen* angehören, von beidem mehr verstehen: Vom Endzweck des Wohin einer Revolution, der Negation der Negation, und von der Weise, wie diese Negation zu betreiben sei. Auch das war nicht neu, da Walter Benjamin die Ermächtigung des Künstlers zum Revolutionär schon bei den Surrealisten identifiziert hatte, als er sagte, es gelte dort die »Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen« – mit anderen Worten: Dichterische Politik?« (Walter Benjamin, *Der Surrealismus*, in: *Literarische Welt*, № 5, Berlin 1929). Fundament dieser doch überraschenden Auskunft, die Figur des Künstlers sei als revolutionäres Subjekt und die Kultur als sein Schlachtfeld anzusehen, konnte nur eines sein: Die Ahnung, dass das Ästhetische im Prozess des Kampfes um die kritische Erklärung der Welt gegen die guten Gründe der Reaktion, sie bewahren zu wollen, von elementarer Bedeutung sein müsse. Aber von viel grundsätzlicherer Wichtigkeit war der darin liegende Hinweis auf einen dialektischen Kunstgriff in der Selbstdefinition: In der Aufhebung der Kunst hin zur politischen Tat manifestiere sich im Wege ihrer unwiderruflichen Terminierung zugleich die äußerste künstlerische Konsequenz: mit diesem letzten Kunstwerk sei zugleich das erhabenste von allen errungen. Es scheint, als sei die Politik am Ende dieses Dreischritts wieder herausgekürzt: Ist hier nicht das *Ende der Kunst*, das sie zur politischen Aktion überführt, zu ihrem letzten und absoluten Meisterwerk erklärt, und das Politische nur der Malgrund des *Opus magnum*?

In seiner richtungsweisenden Grundsatzschrift zur Stiftung des Verbundes der Situationisten aus dem Kreis anarchistischer Künstler, dem *Rapport zur Konstruktion von Situationen*, gibt Debord einen weiteren Aufschluss zur Wahl der Künstlergestalt als Träger einer praktisch werdenden Gesellschaftskritik: die Leichtigkeit, sich zu einer solchen zu erklären. Er sagt dort auch dies: »Wir meinen zunächst, dass die Welt verändert werden muss. Wir wollen die am weitesten emanzipierende Veränderung von der Gesellschaft und dem Leben, in die wir eingeschlossen sind. Wir wissen, dass es möglich ist, diese Veränderung durch geeignete Aktionen durchzusetzen. Es ist gerade unsere Angelegenheit, bestimmte Aktionsmittel anzuwenden und neue zu erfinden, die auf dem Gebiet der Kultur und der Lebensweise leichter zu erkennen sind, aber mit der Perspektive einer gegenseitigen Beeinflussung

aller revolutionären Veränderungen angewandt werden.« (Debord, *Rapport*, p. 5) Debord war mit seiner Initialerfahrung des Auftritts Isous in Cannes 1951 mit der Definitionsgewalt bekannt geworden, die dem Künstler als Profession einer Zuständigkeit für das Ganze konzediert wird. Will man sich dem Gesellschaftsganzen als Gegenstand des eigenen Willens zuwenden, gibt es die Genres der Politik und der Wissenschaft, und diese gehörten dem Überbau der Warengesellschaft als ihre Funktionen an. Sie gehörten ihr. Das Gebiet der Kunst war in dieser Periode ihrer Entwicklung hingegen verschmolzen mit der Peripherie der bürgerlichen Welt des Reüssierens. Es war dort gemeinhin kein Geschäft zu machen, und also blieb die Kunst auf eine Vorstellung von Gegengesellschaft bezogen, einem Feld der Armut und Dissidenz, der Dysfunktionalität und Überhebung über die *Doxa*, die verbreitete Anerkennung gesellschaftlicher Machtverhältnisse im normalen Meinen und Dafürhalten, für das sie sich lohnt. Außerdem kam ein akademisches Studium und gar der Karriereweg in politischen Hierarchien als *Vertreib toter Zeit* für Anarchisten ohnehin nicht in Frage. In der Begegnung mit Isou hingegen war Debord unversehens etwas widerfahren, das unverhoffte und grenzenlose Möglichkeiten zu erschließen schien: In den Stand der schöpferischen Subjektivität des Künstlers gesetzt, oder, noch besser, in den seiner Prestigeform einer veritablen Avantgarde, vermag man es, sich aus dem Stand und voraussetzungslos dem *Großen Ganzen* zu widmen: Man macht es in der Freiheit des Autors der eigenen Idee schlicht zu ihrem Gegenstand. So kam der Größenwahn Isous gerade recht für einen Schlüsselmoment der Einsicht. Der Künstler war als natürlicher Opponent aller verfestigten Entfremdung die Figur der Selbstermächtigung, in dem ein spontanes Einswerden von Subjektivität des Künstlers und Objektivität seines Werks stattfand. (Hegel, *Ästhetik I*, Werkausgabe Bd. 13, p. 376) Diese Identität macht für Hegel den Begriff der Originalität des Künstlers aus. Für Debord lag sie im vielbeschworenen Einswerden mit der Epoche, dem Wahrnehmen der Möglichkeiten seiner Zeit.

So konnte man sich einerseits uneingeschränkt affirmativ auf eine Branche für das Stellen der Hilfstruppen beziehen: »Es geht für sie darum, sich in der aktuellen Gesellschaft geeignete Stützpunkte zu verschaffen, um ihre zukünftigen Brückenköpfe zu sichern, ihr den Auftakt für eine Eroberung des feindlichen Gebiets zu verschaffen. Wir werden im weitesten Sinne des Wortes die Vertreter der künstlerisch Schaffenden sein.« Andererseits ahnte man doch, dass der gewöhnliche Künstler den eigenen Zwecken nicht völlig aufgehen könnte: »Die I.S. wird sich ihrer einerseits als Geiseln, andererseits als Flüchtlinge aus dem feindlichen Lager versichern.« [vgl. 668, *Propositions pour un programme d'action*, 28. August 1961]

Ihrem Votum für den Künstler in der Rolle des Revolutionärs kamen freilich einige weitere Überlegungen zustatten, die die Situationisten aus ihrer Lektüre bezogen hatten. Bei dieser war, wie hier vielfach erwähnt, Huizingas Text zum *Homo Ludens* von besonderem Gewicht. Dort stand die Kunst für den am meisten archaischen und prototypischen Vertreter des Spiels, und da dieses alle zu befreienden menschlichen Eigenschaften als eigentlichen Zweck der Subjektivität auf sich vereint, ist der Künstler auch das Modell des Menschen in einer utopischen Gesellschaft außerhalb der Herrschaft des Eigentums und seiner Akkumulation von Wert in toter Arbeit. Weil in der Kunst dem Geist als Erzeugnis der eigenen Arbeit, die Hegel Entäußerung nennt, ein selbstbewusstes sinnliches Dasein für die Anschauung erwächst, gilt sie auch ihm als herausragende Stellung für die Produktion und Reproduktion des menschlichen Selbstbewusstseins. Sie besagt die Tätigkeit des Subjekts schlechthin, in der es ganz bei sich ist. Im künstlerischen Schaffen liegt das genaue Gegenteil der entfremdeten Produktion unter den Bedingungen der Lohnarbeit: Der Mensch erkennt in seinem eigenen Produkt sein eigenes Selbst wieder. (Hegel, *Ästhetik I*, Werkausgabe Bd. 13, p.52)

Aus dem Charakter des Spiels als Grundkonstante aller Lebensäußerungen des Menschen, wie Huizinga sie beschrieb, leiteten die Situationisten ihre Forderung ab, die Trennung zwischen Leben und Kunst sei deshalb aufzuheben, weil ein zu sich gekommenes Leben in freien Spiel der künstlerischen Kreativität bestünde. Vielfach begegnet die Synopse *Kunst als Leben* in den Gedankenspielen von künstlerischen Bewegungen, die nach oder mit den Situationisten aufgetreten und auf diese Idee verfallen sind. Aber die Situationisten haben der idealistischen Forderung eine weitere Volte abgerungen.

Wenn im freien Spielen, wie es die Ausübung von Kunst gewährt, eine anthropologische Konstante, ein *eigentliches* Potential des Individuums vorliegt, dann ist es nur Ausweis eines korrupten Regimes der Gegenwart, dass die Lizenz zum Spiel bislang nur dem privilegierten Reservat einer Elite vorbehalten blieb. Dabei beschuldigt die situationistische Theorie zunächst nicht den Künstler selbst. Stattdessen beurteilten sie ihn hinsichtlich der gesellschaftlichen Ordnung, die ihn hervorbrachte. Der Grund seiner Exklusivität wird in der gesellschaftlichen Einrichtung der *Arbeitsteiligkeit* lokalisiert, dessen besonders kultivierter Ertrag er ist. Sie war ein Lieblingspopanz der Situationisten, die ihn meistens in der Perhorreszierung der Person des *Spezialisten* besprach, eines erklärten Erzfeindes. Als solcher identifiziert, fällt seine Einbindung in einer Auslese schließlich doch auf den Künstler zurück: Dessen hervorgehobene Stellung schien erst das Mittel zu sein, allen anderen den Zugang zu dieser ursprünglichsten menschlichen Fähigkeit zu verwehren.

Der Künstlerstatus gab sich der situationistischen Betrachtungsweise als Bastion des Ausschlusses zu erkennen. Zweifellos bringe die Ausdifferenzierung des Künstlertypus in seiner Gesellschaft vor allem eines hervor: den Nichtkünstler, und mit ihm die zur entfremdeten Arbeit genötigten Vielen, die ihres Lebensunterhalts wegen auf den Zwang zur Lohnarbeit eingehen und sich der fremden Verwertung ihres Lebens als toter Zeit unterwerfen müssen.

Ein weiteres Argument der Vorstellung, die Gesellschaft sei längst reif dafür, das Leben zum Spiel und jeden zum Künstler seiner freien Zeit zu machen, beförderte die ausführlich debattierte und veröffentlichte ökonomische Position der *Internationale Situationniste*, die im technischen Fortschritt liegende Produktivkraftentwicklung habe dafür bereits den Reichtum erwirtschaftet, würde er nicht privat als Eigentum angeeignet werden und zur Kapitalakkumulation gedeihen. Insbesondere der erreichte Stand der Automatisierung eröffne die Perspektive einer Welt ohne Arbeit, wenn sich deren Verwendung als Quelle von Gewinn beseitigen ließe.

All diese Partikel der Benutzung des vermeintlichen *Endes der Kunst* für eine revolutionäre Strömung lassen den düsteren hegelschen Topos im Lichte eines großen Optimismus erstrahlen. Wie aber ließ sich dieses Selbstbewusstsein gegen die allenthalben präsente Trivialisierung der Abschaffung der Kunst in Form einer Manier sie zu betreiben aufrecht erhalten? Der situationistische Diskurs insistierte einerseits auf dem hegelschen Begriff einer historischen Bruchstelle im Dasein der Kultur, an der es einen das Gesamte der gesellschaftlichen Verfasstheit betreffenden Hebel anzusetzen gelte. Andererseits machten sich die Vertreter dieses politischen Habitus keine Illusionen darüber, dass der Zweifel an der Kunst in ihr bereits gedeihlich blühte. Bereits vor ihnen hatten Künstler der frühen Avantgarde wie Tristan Tzara und die Futuristen den »neuen Künstler« ausgerufen, der nicht »mehr malt, sondern handelt«. Und neben ihnen bedienten sich Weggefährten ihrer Gesten, um die Radikalität der Zerstörung von Kunst in ihr Fortkommen als *arrivistes* derselben einzubringen. In diesem Verdacht hielten die Situationisten etwa Yves Klein, der sich mit seiner Broschüre *Le dépassement de la problématique de l'art* (1959) ihrer Redeweise bediente – erleichtert um jede ernste Absicht. [vgl. 676] Im Übrigen waren wichtige Gesprächsgegenüber aus der Zeit der Gründung selbst Vorreiter des Nachdenkens über den Widerspruch, in dem Kunst zu den Entwicklungen der Zeit stand, wie das etwa für Fontana gilt, der speziell mit Jorn in Albisola in engem Kontakt gestanden hatte. Er gehörte zu den ersten und nachdrücklichsten, die, überzeugt davon, dass Kunst ihren geschichtlichen Wahrheitscharakter verwirkt habe, ihre Werkform auf diese Reflexion ausrichteten. [vgl. 678]

In großer Zahl sahen sie sich aber einer verallgemeinerten Richtung der Auflösung von Kunst in der westlichen Welt gegenüber, die sie als possessive Verlängerung ihres Todeskampfes empfanden. Nicht einmal Adorno entging das: »Neu ist die Qualität, dass Kunst ihren Untergang sich einverleibt.« (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Paralipomena*, Frankfurt am Main 1996, p. 475) Unter der Überschrift *Noch einmal die Auflösung* veröffentlichten die Situationisten 1961 eine aktuelle Bestandsaufnahme dieser Strömungen. Dort stand in einer Verspottung dieser Erscheinungen, auch solcher, an denen sie direkt oder indirekt beteiligt waren: »Alle töten aufs neue Leichname, die sie aus einem Kulturniemandland ausgraben, dessen Jenseits sie sich nicht vorstellen können.« (I.S., № 6, August 1961, p. 13)

Sie glaubten weiter zu sein und über das bloße Problematisieren der Kunst bereits weit hinaus. Dort meinten sie einen Fehler festmachen zu können, von dem sie selbst frei seien: Dass das Verwerfen der alten Autonomie der Kunst in allen Verfahrensweisen der Destruktion, diese doch endlos repetiere und nur noch den Angriff auf etwas zum Inhalt habe, das ohne diese ewige Wiederaufnahme bereits erledigt wäre. Auch in seinem Tonband-Vortrag vor Lefebvres Klasse an dessen soziologischer Fakultät besprach Debord den verbreiteten »Selbstverneinungstrend der Kunst«, in dem er in dialektischer Weise zwei Eigenschaften auseinanderhielt: Einerseits sei es der künstlerischen Tätigkeit als einziger Instanz zugekommen, Berichte vom alltäglichen Leben zu geben, andererseits vermittele ihr zeitgenössischer Zustand nichts als »das Zeugnis ihrer gesamten Zerstörung« (I.S., № 6, August 1961, p. 20 ff). Ein Befund der eskalierenden Machtentfaltung des Spektakels, durch die gleichwohl auch der Widerstand auf die Spitze getrieben werde, ist ein Jahr später hoffnungsfroh mit dem Titel »Es werden bessere Tage kommen« überschrieben und formuliert den Kern der Auffassung zur Kunst, wie er sich durch die ganze Entwicklung der Situationisten erhielt: »Die nächste Gesellschaftsform wird nicht auf die industrielle Produktion gegründet sein. Sie wird eine Gesellschaft der realisierten Kunst sein. Diese absolut neue Produktionsweise, die in unserer Gesellschaft schon im Keim vorhanden sein sollte.« (I.S., № 7, April 1962, p. 17) Was zunächst merkwürdig unentschieden klingt, die Diagnose des erreichten Endzustands von Kunst, die Kritik der selbstbewussten Betätigung derselben und der gleichzeitige Grundsatz der Bezugnahme auf sie als Wirkungsbereich gesellschaftstranszendierender Anstrengungen findet seine Auflösung in der mit größtem Ernst verfochtenen Stellung zur Kunst, sie müsse im dreifachen Hegelschen Sinne aufgehoben werden. Nachdrücklich werden deren drei Seiten des *negare*, *conservare* und *elevare*, des Negierens, Konservierens und Erhebens auf

eine höhere Stufe immer wieder evoziert und in dem einen stets präsenten Gedanken zusammengefasst, der Kunst notwendig ein Ende zu bereiten, bestünde wesentlich darin, sie in eine geschichtlich verallgemeinerte Gestalt des Lebens zu überführen, in der sie erhalten bliebe, gleichwohl in einer Form, die sie zugleich überschritten hat. In immer wieder neuer Form begegnet diese Grundbestimmung im Schrifttum der Situationisten. An prominenter Stelle im Hauptwerk Debords geschieht dies in seltsam verquälter Artikulation so: »Allein die wahrhaftige Negation der Kultur bewahrt deren Sinn. Kulturell kann sie nicht mehr sein. Demzufolge ist sie das, was in der einen oder der anderen Weise auf derselben Ebene wie Kultur bleibt, jedoch in einem gänzlich davon verschiedenen Sinn.« (GdS, § 210) Oder in Verbindung mit der Kritik an einer prononcierten »modernen Kunst«, die im ersten Schritt der Aufhebung, der folgenlosen Nichtigerklärung ihres Gegenstandes verharrt: »Das Ende der Kulturgeschichte äußert sich auf zwei entgegengesetzten Seiten: im Projekt ihrer Aufhebung in der totalen Geschichte und in der Veranstaltung ihrer Aufrechterhaltung als toter Gegenstand in der spektakulären Kontemplation. Die eine dieser Bewegungen hat ihr Schicksal mit der gesellschaftlichen Kritik, und die andere das ihre mit der Verteidigung der Klassenherrschaft verknüpft.« (GdS, § 184) Zur inneren Verfasstheit des situationistischen Denkansatzes, das im ersten theoretischen Gefecht mit Walter Olmo [vgl. 111, 112, 173] gleich nach der konstituierenden Sitzung einsetzte und nie zu Ende ging, gehört die Zuversicht – man könnte auch kritischer sagen: das *A priori* –, in dem Gedanken der Notwendigkeit der *Realisierung* der Kunst in ein ludisches Utopia, als ihr angemessene dialektische Form sie zu tilgen und sie darin erst auf ihren Begriff zu bringen, sei der *Königsweg* zur Überwindung einer entfremdeten Gesellschaft der Trennung. Um nur zwei der klassischen Stellen anzuführen, in denen diese Spezifik des situationistischen Denkens mit allem Pathos vorgetragen wird: Die eine bespricht die Abschaffung der »toten Zeit« der die vorliegende Gesellschaft bestimmenden Lohnarbeit und heißt »Über die Anwendung der freien Zeit«: »Die Aufhebung der Freizeit zugunsten einer Tätigkeit der freien Schöpfung und des freien Konsums kann nur in ihrem Bezug auf die Auflösung der alten Künste und auf deren Verwandlung in höhere Wirkungsweisen verstanden werden, die die Kunst weder ablehnen noch beseitigen, sondern sie verwirklichen.« (I.S., № 4, Juni 1960, p. 4) Unverändert in diesem Sinne argumentierend bemüht Debord fast zwei Jahrzehnte später und lange nach der Auflösung der Situationisten im Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe der *Gesellschaft des Spektakels* von 1979 die berühmt gewordene Metapher für diesen Königsweg: »1952, fünfzehn Jahre zuvor, beschlossen vier, fünf wenig empfehlenswerte

Personen aus Paris, nach der Aufhebung der Kunst zu suchen. (...) Diese Aufhebung der Kunst ist die ›Nordwestpassage‹ der Geographie des wahren Lebens, die seit über einem Jahrhundert so oft gesucht worden war, insbesondere von der sich selbst zerstörenden modernen Poesie. Die früheren Versuche, in denen so viele Forscher sich verirrt hatten, waren niemals direkt auf eine derartige Perspektive gestoßen: wahrscheinlich, weil noch etwas in den alten Provinzen der Kunst für sie zu verwüsten übrig blieb.« (Vorwort zur vierten italienischen Ausgabe der *Gesellschaft des Spektakels*, 1979, in: Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996, p. 289)

Bei aller Geschliffenheit dieser retrospektiven Feier der Entdeckung des geheimen Leitfadens, dem der Weg der Situationisten folgte, der ganz hegelianisch gedachten *bestimmten* Negation von Kunst, sind auch dieser späten Fassung der Idee alle Widersprüche anzumerken, mit dem sich der Versuch, sie als Verlaufsform der Organisation zu betreiben, beständig herumzuschlagen hatte. Das *Ende der Kunst* als deren fortgesetzte Betätigung in konkreten Werken zu praktizieren, fällt einerseits dem Verdikt zum Opfer, die Leiche zu schänden oder in *unbestimmter* Negativität stecken geblieben zu sein, andererseits aber war es ohne Zweifel das einzige Betätigungsfeld, das den künstlerischen Autoren unter den Situationisten geblieben war. Der offen eingestandene Vollzug des Widerspruchs machte die durchweg bestehende Unruhe des situationistische Künstlertums aus, darin vielleicht auch die Qualität der eigenartigen Werke, die ihn zu bewerkstelligen suchte, und beruhte zugleich auf einer gekannten aber nie geklärten Unvereinbarkeit: Wenn das unaussprechliche Ende des revolutionären Tuns in einer Negation der Negation liegt, die das ästhetische Spiel als Prinzip einer befreiten Gesellschaft in Kraft setzt, wie könnte es als Verfahren bereits unter den Bedingungen des Spektakels möglich sein oder gar den politischen Weg seiner Überwindung ebnen? Beide programmatischen Einlassungen hierzu, schon in der Frühzeit als apodiktische Urteile ausgesprochen, treiben sich in bewusster Paradoxie herum und verheddern sich in formallogischen Aporien. Und doch haben sie ein halbes Jahrzehnt überaus produktiver künstlerischer Aktivität begleitet und befeuert, die sich als Anwendung der »ungeheurer Macht des Negativen« von allem unterscheidet, was die Kunstgeschichte sonst an Kapriolen schlug. Im erstem Heft der I.S. stand schon alles fest und wurde in Form einer Definition verfügt: »Eingliederung jetziger bzw. vergangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion der Umwelt. In diesem Sinne kann es weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser Kunstmittel geben. In einem ursprünglichen Sinne ist die Zweckentfremdung innerhalb der alten Kulturgebiete eine

Propagandamethode, die deren Abnutzung und den Verlust an Bedeutung zu erkennen gibt.« (I.S., № 1, Juni 1958, p. 13) Selbstdestruktion und eigener Bedeutungsentzug sind dem Künstler hier als Ermutigung seines Tuns an die Hand gegeben. Dieses trägt nicht mehr als autonomes Handeln den Zweck in sich, sondern bekommt als reines *fait social* instrumentellen Charakter für eine außer ihr liegende Absicht zugeschrieben. Die zitierte editorische Notiz zur *freigesetzten Zeit* endet diese zwei Jahre später mit einem Diktum, das den Wert des Werks insgesamt verwirft: »Die vorigen Avantgarden traten auf, indem sie ihre Methoden bzw. Grundsätze, deren Wert unmittelbar durch Werke beurteilt werden sollte, für vortrefflich ausgaben. Die S.I. ist die erste Kunstorganisation, die sich auf die radikale Unzulänglichkeit aller möglichen Werke gründet und deren Bedeutung, Erfolg oder Misserfolg nur durch die revolutionäre Praxis ihrer Zeit beurteilt werden kann.« (I.S., № 4, Juni 1960, p. 4 f)

Auf Grundlage dieser großen Kontradiktion, in der Kunst zugleich als Inbegriff einer Herrschaft der Verkehrung, als Werkzeug seiner Transzendenz und als Vorschein seines Gegenwurfs gemeint, trat im Rahmen der situationistischen Bewegung eine Widerstandsform der Kunst gegen die Kunst in die Welt, und mit ihr auch Werke.

In diesem *Archiv der letzten Bilder*, denn ihre Schöpfer glaubten an die Kraft ihres Zerstörungswillens und an eine Zukunft des generalisierten Spiels, das alle zu Künstlern machen und also den Begriff erübrigen würde, kamen sinnliche Umsetzungen der Bestrebung zustande, das Ende der Kunst in einer sichtbaren Erscheinung sich materialisieren zu lassen. Es war dies das Metier des Ausprobierens und Experimentierens, des Scheiterns, das nur eine hinreichend offenkundige Gestalt erlangen musste, um als vertretbares Resultat gelten zu können. Weil dieses Malen und Gestalten die Tat eines wesentlich Geistigen war, gelten für seine Produktion auch dessen Kriterien, wie Hegel in seiner Ästhetik gelegentlich anmerkt: Es stellt sich Fragen, beginnt, zögert, schreitet fort, stellt Versuche an, verwirft, verbessert, verdirbt und endet. (vgl. etwa Hegel, *Ästhetik II*, Werkausgabe Bd. 14, p. 246)

Bedürfte es eines Zeugnisses für die Eigenart eines situationistischen Duktus in diesem Kabinett des *Endes der Kunst* so fällt da zunächst eine privilegierte Form der Bewahrung der programmatischen Ausgangssituation auf. Sie ist bislang kunsthistorisch wenig beachtet und nie mit dem Anlass einer erschöpfenden Ausstellung gewürdigt worden. Hierbei handelt es sich um die eigentümlichen Kollektivwerke bei den Situationisten, ihren Vorgängerorganisationen und in den happeningartigen Vorversuchen zur Konstruktion von Situationen in ihrer Frühzeit. Sie sind Resultate kollaborativer Malaktionen, in denen naturgemäß die geteilte Anstrengung vereinter Kräfte alle

Spannungen und Differenzen im Bemühen um das revolutionäre Bild zum sinnlichen Ausdruck treiben. Diskurs und Streit um ein reichlich komplexes Unternehmen vergegenständlicht sich. Am Ertrag dieses kollaborativen Kraftaufwands, der mit der Vitalisierung wechselseitigen Anregens und Antreibens einherging, ließen sich die Attribute des orthodoxen Pflichtenhefts an Kunst mühelos demonstrieren: Da ist auf der einen Seite der Umstand, dass der Ertrag der mutuellen Arbeit sich der Umwandlung zum »als Ware aufgespeicherten Ausdruck der Kunst« entgegenstellt, weil es als offener Ausdruck eines spontanen Spaßes zum einen schwer zu vermarkten war, zum anderen sich in luzider Weise auf die Seite der Produktionsästhetik und nicht die der Rezeption schlägt: Es ist nur die momentane Zustandsform einer *performance*, auf die es ankommen soll, während ihr Ergebnis hinter dem Akt und seiner Präsenz verschwindet. Es bleibt nichts davon übrig. Die so ausgeführte Selbstzurücknahme des produzierenden Subjekts hatte eine Tradition. Der Surrealismus hatte Ähnliches erprobt beim Verschwinden des Subjekts hinter seiner *écriture automatique* oder im gleichermaßen gemeinschaftlich exekutierten *cadavre exquis*. In der situationistischen Variante, die vor allem unter der Initiative Asger Jorns in vielen Zusammensetzungen exekutiert wurde, steht im Vordergrund die Zurückweisung der Idee der singulären Autorschaft eines vereinzelt Genies, wie es als Subjektivität einer Handschrift außerordentlicher Begabung die seit dem 18. Jahrhundert ungebrochene Sentimentalität des biedermännisch-bourgeois Kunstfetischs ausmachte. Am gelungensten in ironische Selbstreferenz überführt wurde diese Geste der einträchtig-zwiträchtigen Ausübung ästhetischer Praxis in einem zum Anlass des berühmten *Weltkongresses der freien Künstler* 1956 in Alba erledigten Tafelbilds, das nur aus hastig hingekritzelter Signaturen zusammengesetzt ist: Seine vermeintliche tachistische Abstraktheit zerfällt bei näherer Prüfung nur in diese und so lassen sich die Schriftzüge von Jorn, Pinot-Gallizio, Constant, Simondo und Kotik auseinanderhalten. In vieler Hinsicht stand dieses Gemälde am Ausgangspunkt des vorliegenden Projekts. Es kam ihm als seine erste Inspirationsquelle zu pass. Dass es in ihm am Ende nicht präsent ist liegt an dem Umstand, dass der italienische Staat in seiner bemerkenswerten nationalistischen Verfasstheit des Jahres 2018 dazu entschloss, seine auch nur kurzfristige Ausfuhr im Stande eines nationalen Denkmals zu untersagen. Dass die schiere Gewalt der Rekuperation, die sich bereits in gleicher Weise dem Nachlass Debords geltend machte, dieser kleinen Geste der Subordination gelten würde, hätte sich wohl nicht einmal der Pessimismus Debords träumen lassen. Was aber heißt es für den politischen

Idealismus des Kollektivs als Schöpfer von Anti-Kunst, die sich in den vereinten Werken eines Nicht-Autors realisieren sollte:

»Gegen das Spektakel führt die verwirklichte situationistische Kultur die totale Beteiligung ein. Gegen die konservierte Kunst ist sie eine Organisation des erlebten Augenblicks – ganz direkt. Gegen die parzellierte Kunst wird sie eine globale, alle verwendbaren Elemente gleichzeitig umfassende Praxis sein. Sie strebt natürlich eine kollektive und zweifellos anonyme Produktion an (wenigstens insofern diese Kultur nicht durch das Bedürfnis, Spuren zu hinterlassen, beherrscht wird, da die Werke nicht als Waren gelagert werden).« So waren alle Ingredienzien der subversiven Gestalt künstlerischer Schöpfung, die »Gemeinschaft allgemeiner Beteiligung«, der »unmittelbar erlebte Augenblick«, die »anonyme Schöpfung« und die schließliche Abwesenheit eines Handelsguts als Produkt angeschlagen im situationistischen Manifest vom 7. Mai 1960. [vgl. 192, I.S., № 4, Juni 1960, p.36 ff]

Nicht anders war es um die selbstständig entwickelten Werkformen einzelner Mitglieder bestellt, die ebenfalls darum wetteiferten, der Ausführung bildender Kunst ingeniose Schachzüge einzuverleiben, die Debords erst später auf der VII. Konferenz Paris *ex cathedra* verkündeten Richtlinie genügen konnten: Sie sollten auftreten als »Kommunikation, die ihre eigene Kritik enthält«. Nicht nur mussten sie das *Ende der Kunst* an sich selbst beweisen, sie durften mit den Winkelzügen, die dies am Kunstwerk selbst zu plausibilisieren hatten, nicht Gefahr laufen, einfach das Vokabular der zeitgenössischen Kunst zu erweitern. Wie die Figuren der künstlerischen Fraktion der Situationisten vor 1962 das Zusammenfallen eines geschaffenen Objekts mit seiner Infragestellung bewerkstelligten und dafür ikonoklastische Destruktionstechniken ersannen, ist fraglos immer noch aufschlussreich und konfrontiert mit kompromisslosen Verfahren der Negation, die es in dieser – auch oft biographischen – Konsequenz anderswo nicht zu sehen gibt. Zu den Gestalten des Negativen, die sich den gewöhnlichen Spielarten von Manier und Stil entzogen und doch originäre Provokationen waren, zählt die ganze Diversität des Erfindungsreichtums, in der sich die einzelnen malenden und bildhauernden Anarchisten in der kurzen und unbestreitbar wilden halben Dekade zwischen 1957 und 1962 ergingen. In der Auslage des Archivs der letzten Bilder finden sich also allerhand ärgerliche Ansichten: Wie die von Ansgar Eldes Festhalten am Zufall der Monotypie und an so wertlosen Malgründen, dass die Galerieverwertung nicht in Frage kam; dieselbe Verweigerung der Ware in der bezweckten Fragilität von Rumneys ölgetränktem Zeitungspapier, das die hart austrocknende Farbe vorsätzlich zerbrechlich macht; Armandos Selbstbezeichnungen in den Finsternissen seiner »kriminellen Malerei«; Jorns

berühmte, aber dem seinerzeitigen Publikum widerwärtigen Modifikationen von vorgefundenen und entwürdigten Kitschgemälden; Gallizios chemische Reaktionen und aleatorische Malmaschinen hin zum Ertrag der industriellen Malerei, die aller Würde der empfindsamen Individualität und Handgemachtheit spottete; Simondos Armut der bemalten Gewebe von Jutesäcken, die nichts anderes vorgab, als ohne Ambition auf bleibenden Ertrag dem kreativen Spiel seinen Lauf zu lassen; Strids Übergriffe auf die Gepflogenheiten des Kunstmarkts mit einem grotesken konsequenten Beharren auf absoluter Stilllosigkeit; Eischs rigoroser Zugriff auf den Malgrund, der bisweilen durchbrannte Löcher und also den Kulminationspunkt, die Vollendung nämlich reinen Nichts in der Mitte des Bildes zurückließ; Martins zynische Tauschware, Gemälde gegen Whiskyglas, für die ihm manchmal vier Farbtöpfe und drei Minuten genügten; Constants utopische Modelle, die jeder Verwertung fremd solange raumgreifend und kostenträchtig im Weg standen, bis er sie ins Museum entsorgen musste; Stadlers umstandsloser Missbrauch einer kommerziellen Glashütte für das Gießen wehrhafter Bronzen, für die sie den fremden aber auch inexistenten Schöpfergeist gleich dazuentwarf; und so fort. Was hier zur Schau gestellt ist, sind die Methoden, mit denen die Situationisten Sorge trugen, dass sie nicht im Museum landen. Wie man sieht, ist Ihnen das nicht gelungen.

Dabei beherzigten sie doch, was Debords aus der Abwesenheit des Off gelesener Text in der Anfangssequenz seines letzten Films zu einem Bild der Zuschauer in einem Kinosaal sagt, die sich also mit sich selbst konfrontiert sehen: »Ich werde in diesem Film keinerlei Konzessionen an das Publikum machen. ... Des weiteren ist, unabhängig von der Epoche, niemals etwas von Bedeutung vermittelt worden, solange man das Publikum schonte (...). Dieses Publikum, dem man so vollkommen die Freiheit entzogen hat und das dies alles geduldet hat, verdient weniger als jedes andere, dass man es schont.«

Man vermag Adorno nicht recht zu widersprechen, wenn er zu Hegel behauptet: »Tatsächlich trat das von ihm prognostizierte Ende der Kunst in den einhundertfünfzig Jahren seitdem nicht ein« – außer eben so: Jetzt sind es schon zweihundert. (Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1996, p.309) Es kam also anders: Statt dass das *Ende der Kunst* wunschgemäß eintrat, obsiegte die Warenform.

Die Kunst ist nicht ins Leben übergegangen, sie ist nicht abgestorben, sie hat sich gewandelt und ist mit der Ware verschmolzen, um zu etwas ungleich Mächtigerem zu mutieren, als die Situationisten und auch Adorno das geahnt

haben: zu einem Markt, dem in monopolistischer Konzentration zugespitzten Kunstmarkt der Gegenwart. Viel mehr als mit dem Begriff der Industrie, mit dem sich die Situationisten ebenso wie Adorno mit seiner Prägung der Kulturindustrie abmühten, hat dieser mit den modernen Erscheinungen des Finanzsektors und seiner Distribution zu tun. Es ist eine reine Distributionssphäre, der die zuliefernde Produktion vereinzelt, isoliert, machtlos und im Normalfall als unbemittelte Manövriermasse der anderen Seite gegenübersteht. Der zeitgenössische Geschäftsverkehr von Kunst nimmt zu seinem Gut ein Verhältnis analog zum Derivathandel ein: Es sind in ihrer Natur gleichgültige Objekte einer Antizipation auf die Wertentwicklung. Die Wahrnehmung von Kunst vollzieht sich nur noch über den darin realisierten Tauschwert. Das gilt für das breite Publikum nicht anders als für die Konkurrenzgewinner, die sich als Ausstattung und Zeigeform der komplexen eigenen Subjektivität das Privatmuseum halten und sich in dessen Zusammensetzung einzig qua Kaufkraft tatsächlich zu Superkünstlern erheben. Selbst Leonardo da Vinci bekommt mit einem *Price Tag* versehen neuen und zeitgemäßen epistemischen Aufschluss. Wie anders als unter dem Aspekt ihres Werts könnten diese spektakulär teuren Objekte wertgeschätzt und also angeschaut werden? Der Sieg der Ware über das *Ende der Kunst* ist so vollkommen, dass er näherer Betrachtung wert ist.

Wie Adorno registrierte, ist die These vom zu erwartenden oder eingetretenen *Ende der Kunst* selbst etwas Historisches. Obgleich selbstvergessen und ihrer periodischen Wiederkehr uneingedenk, wiederholt sie sich so sehr als Motiv der Kunst und ihrer Kunstgeschichte, verfestigt sich so sehr in der Moderne und wird so sehr zur Marke ihrer eigenen Anwendung, dass man weder Hegel als ihren Erfinder führen kann, noch daran vorbeizusehen vermag, dass ihre Untergangsprophezeiung nichts als eine rhetorische Pathosformel in sich birgt.

Kunst wurde also nicht zum Leben, und es ist nicht einmal ganz sicher, ob dieses Junktum nicht eine genuin totalitäre Idee ist, wie Jeff Wall zu bedenken gab und wie es das Programm futuristischer Ästhetisierung etwa im italienischen Faschismus vorgesehen hat: Die Bedingung der Möglichkeit einer Durchgestaltung des Lebens beruht auf einer Ermächtigung zu so vollständiger Überformung, wie es nur einer diktatorischen Herrschaft gebührt.

Dass das Unternehmen nicht funktioniert hat, die Negationen vom unendlichen Integrationsvermögen der Sphäre der Kunst widerstandslos aufgesogen wurden, blieb den Situationisten nicht verborgen. Zum Anlass ihrer fünften Konferenz vom 28. bis zum 30. August 1961 in Göteborg erging ein rigides Edikt, das wenn nicht die Sache, so doch wenigstens die weitere Sprachregelung betraf. Unter den dort vertretenen Situationisten waren die

acht ausgewiesenen Künstler Elde, de Jong, Larsson, Nash, Prem, Stadler, Strid, Zimmer und die eher der theoretischen Fraktion angehörenden Debord, Kotányi, Kunzelmann, Martin und Vaneigem. Was sie gemeinsam ratifizierten war die Absage an die Kunst,

»Die Elemente der Zerstörung des Spektakels müssen gerade aufhören, Kunstwerke zu sein, damit ihre Ausarbeitung künstlerisch im neuen und authentischen von der S.I. definierten Sinne ist. Es gibt weder einen ›Situationismus‹, ein situationistisches Kunstwerk noch einen spektakulären Situationisten. Ein für allemal. (...) Seit dem Anfang unserer Bewegung hat sich das Problem des Etiketts der Kunstwerke von S.I.-Mitgliedern gestellt. Wir wussten wohl, dass keines ein situationistisches Produkt war, aber wie sollte man sie benennen? Ich schlage Euch eine sehr einfache Regelung vor, und zwar sie anti-situationistisch zu nennen. (...) Einstimmig beschließt die Konferenz, die Regelung der anti-situationistischen Kunst zu billigen, an der die S.I.-Mitglieder zu erkennen sind. (...) Zur selben Zeit, in der sich verschiedene konfuse Fälle von Sehnsucht nach einer positiven Kunst situationistisch nennen, wird DIE ANTI-SITUATIONISTISCHE Kunst auf die besten gegenwärtigen Künstler hinweisen – die der S.I. –, da keineswegs situationistische Verhältnisse vorhanden sind.« (I.S., № 7, April 1962, p. 28)

Die verschiedenen Seiten des Widerspruchs beginnen sich hier geltend zu machen, aber sie werden eigentlich kaum anders aufgelöst als in der ersten *Definition* von I.S. №1: Man gesteht ein, dass künstlerische Produktion unter den bestehenden Bedingungen der Klassengesellschaft und ihres spektakulären Marktes kein Moment einer systemtranszendierenden Praxis sein kann. Die neue Pointe mag allenfalls darin liegen, dass ästhetische Übungen von nun an nicht mehr als schlicht nicht-situationistische, sondern der Sache entgegengesetztem, als anti-situationistisch denunziert werden müssen. Noch trugen die Künstler das, wohl bis auf den offen sich widersetzenden Nash, mit, aber überraschen wird es nicht, dass sie kurze Zeit später alle aus der Bewegung ausgeschlossen wurden. Die »Propagandamethode«, die darin bestand, »ihre Abnutzung und ihren Bedeutungsverlust« an sich zu exekutieren, und also schon im Aktionsprogramm von 1961 vor allem in der wörtlich zu verstehenden Zerstörung von Kunst als ihrem innersten Zweck gefordert wurde [vgl. 668], hatte endgültig ausgedient.

In seiner Korrespondenz blickt Debord 1971 noch vor der Auflösung auf die *Internationale Situationniste* und seine Funktion in ihr mit der Distanz eines Lebensalters zurück. (Corr. IV, p.435). Sein herablassender Ton zu der Organisation, die er in diesem Moment bereits aufzugeben beschlossen hatte, wird dabei indes geständiger als er es wahrscheinlich beabsichtigte:

Er habe nur in drei Momenten eine politisch entscheidende Rolle gespielt. Sieht man von der bei den Exklusionen von 1970 ab und von seiner Aufgabe, die Allianzen im Moment des Mai 1968 zu schmieden, dann bleibt nur eine einzige übrig, deren er sich rühmt: Für die entscheidende Leistung hält er selbst die Durchsetzung der Trennung von den Künstlern im Jahr 1962. Diese Einlassung ist nichts weniger als der Hinweis darauf, dass Debords Verpflichtung an den Geist der Epoche nur eine künstlerische Tat, und diese als einzig verbliebenen Vollzug ihrer selbst in deren Negation ansah. Hier sind die Gründe genannt, dass er im Akt der von ihm mitbegründeten Avantgarde, sich mit den künstlerisch arbeitenden Mitgliedern auch der Kunst zu entledigen, nichts weniger als eine Werkform verliehen hatte. Mehr noch: Seine Aufhebung von Kunst als Moment des Übergangs zum Wirkungskreis der Situationisten im Mai 1968 sieht er implizit als deren historisch letztes und ultimatives Meisterwerk. Als was also handelte er in der Revolte? Als Revolutionär? Oder als Künstler der letzten Avantgarde, um diese mit dem ihr bereiteten Ende erst zu verfertigen?

Was ihm auf diesem Weg eines Vollstreckers von Geschichtsteleologie gewiss entging, ist der Umstand, dass die Emphase vom *Ende der Kunst*, wie das im von Bataille entlehnten Motto anklingt, ihrem Objekt zu Ehre der Absolutheit gereicht und also zur elementarsten Affirmation gerinnt: Sie macht sich mit der Verkündigung ihres Endes einfach nur wichtiger als sie ist. Im Tod Gottes liegt seine größte Erhabenheit. Der ist es, den sich die Kunst im *Ende der Kunst* zu eigen macht. Es drückt sich darin die leere Drohung mit ihrer Abwesenheit aus, in der sie ihre Substanz, den Stoff, aus dem sie gemacht ist, ins Unermessliche treibt: ihre Bedeutung. Denn das ist ihr Ausgangspunkt, ihr Nahrungsmittel und ihr Endzweck: der auf Impliztheit bestehende, unerklärliche Sinn.

Diesen kältesten, reinsten und einzig wahren Mythos der *Abwesenheit* nahm schließlich auch Debord für sich selbst in Anspruch. Er sah sich in der Gewissheit, eine höchste Stufe von Kunst erreicht zu haben, deren Praxis das Bewusstsein ihrer historischen Entwicklung zum ersten Mal miteinschlosse.

Heute bestätigen ihm seine Apologeten, was er sich selbst als seine Leistung zumaß, die Geschichte der Avantgarde abgeschlossen und die Unmöglichkeit jeder weiteren bewiesen zu haben. (vgl. Anselm Jappe, *Waren die Situationisten die letzte Avantgarde?* in: *Krisis*, № 26, Nürnberg 2003)

Die Weltgeschichte hat keinesfalls die Richtung eingeschlagen, in der sich ein Absterben der Kunst hätte bemerken lassen. Im Gegenteil. Aber Debord gelang es, selbst in einem voluntaristischen Kabinettsstück seiner These rechtzugeben, und so hat er in einem selbstfabrizierten Zirkel das

Ende genau jener Kunst praktiziert, die er selbst in die Welt gesetzt hatte. Im Rückblick war es einzig für dieses Unterfangen, dass er der Künstler um sich bedurfte hatte: um ihren Ausschluss in das ontologische Ende einer absoluten Kategorie umdeuten zu können. Liest man bei seinen eigenen Anhängern, selbst die »Beteiligung am Pariser Mai sei als eine Art Kunstwerk konzipiert worden« (ebd.), kann man sich kaum des Zweifels erwehren, die Revolte von 1968 sei einzig dessentwegen gelegen gekommen, weil sich mit ihr der Beweis antreten ließ, Kunst habe in ihrer Aufhebung die höhere Stufe ihrer Realisierung als politisches Werk errungen. Bei aller Skepsis hierzu erschien Debord am Ende doch all das, der widersprüchliche Weg von den Streifzügen im Paris der Nachkriegszeit über die gemeinsamen Malaktionen im Keller in Alba zu den Barrikaden des Mai 1968, als gerade das, was er stets zu verhindern suchte, als Werk. Unbedingt muss hier die Aufhebung der Kunst als unübertreffliche Meisterleistung erstrahlen. Nur, was hielt diese Werkform anderes zusammen, als der idealisierende Rückblick auf das »Dahinschwinden der Zeit«, (*écoulement*) die eigene Biographie. Im Leben selbst hätte sich das einzige Werk realisiert, auf das es ihm ankam. Dass dies die poetisch sinnstiftende Betrachtungsweise eines verbitterten Blicks auf die Geschichte des eigenen Scheiterns war und der Beginn seines Versuchs, die eigene Panthéonisation zu betreiben, erweist sich aus der Übertragung des Begriffs des Verschwindens von der Kunst auf die eigene Gestalt.

»In der Epoche ihrer Auflösung ist die Kunst als negative Bewegung, die die Aufhebung der Kunst in einer geschichtlichen Gesellschaft verfolgt, in der die Geschichte noch nicht erlebt wird, eine Kunst der Veränderung und zugleich der reine Ausdruck der unmöglichen Veränderung. Je grandioser ihre Forderung ist, um so mehr liegt ihre wahre Verwirklichung jenseits ihrer. Diese Kunst ist gezwungenermaßen Avantgarde und diese Kunst existiert nicht. Ihre Avantgarde ist ihr Verschwinden.« (GdS § 190)

Debords Leben war in den letzten zehn Jahren dem Verschwindenwollen gewidmet, und es setzte eine Verweigerung fort, die er stets unbeugsam verfolgt hatte: Sich nie der Erniedrigung durch die tote Zeit zu beugen. Das war ihm respektabel und mit Stil gelungen. Aber wenn er von Kunst spricht, spricht er von sich selbst: »Wenn die unabhängig gewordene Kunst ihre Welt in leuchtenden Farben malt, ist ein Moment des Lebens alt geworden, und mit leuchtenden Farben lässt er sich nicht verjüngen, sondern nur in der Erinnerung wachrufen. Die Größe der Kunst beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung des Lebens zu erscheinen.« (GdS § 188)

Der Poet, der er am Ende war, konnte sagen: Ich bin das Thema. Und ich erschaffe Bedeutung *qua* meines Willens. Im Verlauf seiner Passage durch

das zwanzigste Jahrhundert ließ er Gefährten hinter sich, die ihn begleitet haben und ihm doch alle nicht genügen konnten, er ließ verlorene Schlachten mit einer Macht hinter sich, die sich als unendlich überlegen erwies, er ließ eine von ihm erdachte, mit dem Feuer spielende Bewegung hinter sich, die die Überwindung einer verkehrten Gesellschaft erwartete und betrieb, einer Gesellschaft, die die Herrschaft der Sache über den Menschen einrichtete. In der Dämmerung, wie er das an Hegels Eule denkend sagt, war sein Rückzug vom Allgemeinen ins Singuläre begleitet von einem Rückzug zu einer Figur der Grandiosität, für die er die Gesellschaft verachtet hatte, die sie hervorbrachte. Immer waren die anarchistischen Künstlerbanden, mit denen er sich herumtrieb, dem Ideal des vereinzelt Genies und seiner einsamen Autorschaft feindselig gesonnen. Am Ende aber wollte er als einziger Vertreter jener finalen Avantgarde erscheinen, die er auf sich zu reduzieren suchte. Er war der Einzelne und sie sein Eigentum. Der Debatte darüber entzog er sich. »Genauso wie es keinen tiefen Grund für den Beginn dieser schlecht gestalteten Botschaft gab, gibt es auch keinen für ihr Ende. Ich habe kaum begonnen, Ihnen verständlich zu machen, dass ich dieses Spiel nicht spielen will.« (Guy Debord, *Critique de la séparation*, Film, Paris 1961, 17 min.)