



2003/52 Dossier

<https://jungle.world/artikel/2003/52/guy-debord>

Guy Debord

von

Vincent Kaufmann Die Revolution im Dienst der Poesie Supplement der Wochenzeitung Jungle World

Karten des Landes »Tendre«

Im Zeichen einer düsteren Melancholie stehend, ist Debords Anfangserfahrung vom Unwiederbringlichen geprägt. Sie ist eng verbunden mit dem Verrinnen der Zeit. Etwas ist verlorengegangen, etwas – oder jemand – kehrt nicht zurück. Es wird weder Rückkehr noch Versöhnung geben. Debord ist schließlich da geblieben, wo er hat sein wollen.

Da?! Wo genau ist das? Die Antwort auf diese Frage ist man bislang schuldig geblieben. Lediglich festzustellen, die enfants perdus hätten in Saint-Germain-des-Prés gelebt, Debord sei ein Reisender gewesen, er habe sich fürs Exil entschieden, habe lieber in Florenz, Sevilla, Venedig oder in der Auvergne gelebt als in Paris, ist keine Antwort. Nicht zurückkehren, die Ortsanweisungen in den Wind schlagen, ist nicht jedem gegeben. Es gehören dazu nicht nur ein gehöriges Maß an Verachtung für seine Zeitgenossen und Willen zur Herausforderung, sondern auch eine Beherrschung des Raums, eine Kunst der Besetzung des Terrains. Das Gefühl für verrinnende Zeit bedarf eines Verständnisses für den Raum, in dem sie verrinnen soll? Wo sind die enfants perdus zu suchen? Sie verstecken sich in den Städten, die sie sich wieder aneignen, indem sie sich zu deren Erforschern und Vermessern machen. Sie verstecken sich in den Städten, um sie nach eigenem Maß zu gestalten: schön und selbstverständlich verloren. Das Verlorengehen erfordert eine Wissenschaft des Ortes, es ist eine Wissenschaft des Ortes und der Vergänglichkeit zugleich. Psychogeographie nennen die Lettristen ironisch diese Wissenschaft. Debord erlernt sie während der mythischen frühen Jahre des internationalen Lettrismus, doch wird sie noch lange in seinen Taten und Worten nachklingen. Lässt sich sein ganzes Werk letztendlich nicht in einem Raum-Zeit-Erlebnis zusammenfassen? Will es – vielleicht wie das eines jeden wirklichen Dichters – nicht bloß Zeit und Raum spürbar machen? Debord ist wiedererfundene Zeit und Raum – alle seine Texte und Bilder bezeugen das. Ist es Zufall, wenn wir unter den ganz wenigen »künstlerischen« Einstellungen seiner Filme (den einzigen Bildern also, die er selbst filmt und nicht wieder verwendet oder entwendet hat), jene auf den Kanälen von Venedig gedrehten Bildsequenzen aus *In girum imus nocte* finden – Erkundungen von Zeit und Raum? Sie sind der emblematische Ausdruck dessen, was wirklich für ihn gezählt hat?

Die Psychogeographie, so wie sie sich um 1952–1953 herausbildet, hält in der Geschichte des Situationismus und in der Debords einen Gründungsplatz inne; sie kommt einer Initiation gleich.

Das Umherschweifen ist der Gründungsmythos einer werklosen, ins Leben übergegangenen Kunst, konkret in den Raum (re)investiert. In ihr verkörpert sich dauerhaft eine Ablehnung des Werkschaffens, der Wille zum radikalen Bruch mit den Praktiken der – stets zu künstlerischen – Avantgarde. Deshalb erlebt die Psychogeographie ab 1958, dem Gründungsjahr der S.I., einen neuen Aufschwung, etwa vergleichbar mit der Praxis Bretons, der bei jeder Neu-Konfigurierung der surrealistischen Gruppe den Automatismus wiederbelebte. Mehrere Jahre lang wird der Platz der Psychogeographie sogar derart bedeutend sein, daß viele Kommentatoren in ihr den originellsten Beitrag der S.I. sehen wollen, ihre eigentliche schöpferische Phase, die der sterilen politisch-sektiererischen Abweichung der letzten Jahre entgegenzustellen sei. Nun ist die Psychogeographie aber 1958 nicht so originell und auch nicht so zentral, wie man sich das heute mitunter vorstellt, jedenfalls nicht zentraler als das, was folgt, steril ist. Wenn heute stets die Rede auf die Psychogeographie kommt, dann vor allem deshalb, weil sich um sie herum die Widersprüche der S.I. kristallisieren. Ab 1958 steht sie im Mittelpunkt einiger der entscheidendsten Konflikte und Divergenzen zwischen den Mitgliedern der noch blutjungen Internationale. In ihr entscheidet sich die Zukunft jener Kunst ohne Werke.

Wollen wir die Rolle bemessen, die die Psychogeographie in Debords Laufbahn gespielt hat, so müssen wir erneut von seinem ersten Buch – Memoiren – ausgehen, dem Schlüsselmoment, in dem der zukünftige Situationist nicht ohne Bedauern dem Lettristen den Rücken kehrt, als der er einst angefangen hat. Schon auf den ersten Seiten liest man hier: »Auf dieser monströsen und nichtssagenden Karte des Landes ›Tendre‹ finden wir die Suche einer Person durch ihre sukzessiven Existenzen hindurch beschrieben.« Dieser Satz läßt sich schwerlich anders als eine Gebrauchsanweisung für das Buch lesen, vorausgesetzt, wir haben es hier mit einem Problem des Lesens zu tun. Es lassen sich übrigens noch viele solcher Anweisungen finden, die gemäß demselben meta-linguistischen Register zu funktionieren scheinen. Schon auf der ersten Seite ist die Rede von einem »sonderbaren Erzählungssystem« oder dem Fehlen »dramatischer Handlung«, das wie folgt kommentiert wird: »Auch die Absicht ist recht unklar und wer Geschichten mit einem richtigen Anfang und einem richtigen Ende sucht, der wird leer ausgehen: die Erzählung beginnt ein wenig ins Blaue hinein und endet ebenso.« Später erhalten diejenigen Leser, denen die elementarsten avantgardistischen Reflexe fehlen, folgende Präzision: »Wir treiben die Verachtung für die Methode soweit, daß die aufeinanderfolgenden Episoden zergliedert werden: ihre groben Umrisse werden nicht vorgezeichnet, vielmehr kommen sie indirekt über ihre weniger wichtigen Einzelheiten zur Sprache.« Debords Memoiren sind offenbar das Mallarmé'sche Stadium des »Nouveau Roman«. Statt von groben Umrissen handeln sie von nebensächlichen Einzelheiten, beschrieben wird die Auswirkung, nicht die Sache selbst, Anspielung, ich weiß, Suggestion.¹ Oder zumindest wirkt ein solches Dispositiv auf den ersten Blick nicht wirklich schockierend auf Debords Zeitgenossen, die gegen Ende jener 50er Jahre begierige Konsumenten frustrierender Avantgardisten sind (sie sind umso weniger schockiert, als sie mit den Memoiren auf die übliche Dosis Frustration haben verzichten müssen, da diese ja nie in den Handel gekommen sind).

Debords »Buch« erfordert mehr als einen ersten Blick. Genauer: es will ebenso angesehen wie gelesen werden, schlägt es doch den Text der Ordnung des Visuellen zu. Die »vorgefertigten Elemente«, aus denen das Buch besteht, sind umso schwerer zu lesen, als es sich nicht nur um entworfene (und damit um bereits gelesene, als gelesen vorgegebene) Texte handelt, sondern auch um räumlich angeordnete, Raum generierende Texte. Geschaffen durch Asger Jorns »Trägerstrukturen« wollen sie sowohl gelesen als auch angesehen werden, wie ein ferner

Nachklang von Mallarmés Coup de dés. Und da die soeben erwähnten paar Sätze Zitate sind, wird das ganze Dispositiv abgelenkt von jenem unerschütterlichen Ernst, der die meisten avantgardistischen Montagen dieser Art auszeichnet. Debords Labyrinth sind nicht die Robbe-Grilletts.² Sie sind nur augenscheinlich textuell, sie sind nicht dafür geschaffen, sich darin zu verirren, und auch nicht, um darin »La Vache qui rit« zu spielen. Vielmehr sind sie dazu da, den Leser aus ihnen hinauszuerwerfen, ihn außer sich zu bringen, damit er daraus als Leser verschwindet. Bestehend aus vorgefertigten und netzartig über die Seiten verteilten Elementen, sind die Memoiren also wirklich das von Debord 1993 beschriebene »Anti-Buch«. Sie zerschlagen das Buch, entweihen es. Raum wird gegen Erinnerung ausgespielt. Kurzgeschlossen wird hier nicht nur das Autoritätsprinzip – und damit eine allzu konventionelle Beziehung zum Leser (wer ist der Verfasser der Memoiren und wer sind die Leser?), sondern auch die erinnernde oder monumentale Funktion des Buches, die hinter einer vagen und vergeßlichen Kartographie verschwindet. Das Buch wird entstellt zugunsten des Visuellen, d.h. der Geographie, eine ursprünglich militärische Wissenschaft,³ eine Kunst der Terrainbesetzung und der Mobilität, keine der Verwurzelung: die Psychogeographie betritt die Szene.

Die Memoiren sind zum Verlassen des Buches da, sie sind die Überreste eines Buches, das nicht wirklich stattgefunden hat. Sie präsentieren sich als ein Netz, als ein Plan; sie sind jene Baudelaire'schen Spuren der steinernen Labyrinth der Hauptstädte, die am Ende des Buches erörtert werden. »Suche nach einer Person durch ihre sukzessiven Existenzen hindurch«: die Memoiren verweisen auf das Leben einer Person, wobei das Spiel darin besteht, diese wiederzufinden (und zu deren Legendarisierung diese Aufeinanderfolge von Existenzen übrigens beiträgt: wo, wenn nicht in der Legende, lebt man schon mehrere sukzessive Existenzen?). Sie sind eine Karte des Landes »Tendre«, liefern das Brett zu einem großen Spiel, zu einer Geographie der Gefühle Debords; alles deutet darauf hin, auch wenn diesbezüglich nie etwas explizit gesagt wird. Debord versteckt sich inmitten seiner Memoiren, ihn aber darin zu finden, ist eine andere Sache. Eine noch ungeschriebene und vergessene, die dem Leser überlassen bleibt. Er hat die »groben Umrisse« wiederherzustellen, die auf der Karte eingezeichneten Punkte miteinander zu verbinden, auszukundschaften und zu erforschen, was dort beschrieben wird über das »Netz von Erinnerungen, Obsessionen, unklaren Gedanken, Überlegungen und Befürchtungen« hinaus. Im Anklang an Mallarmé oder an den von Zugfahrplänen träumenden Proust, stellt Debord hier den Fahrplan seines eigenen Begehrens auf. Er zeichnet dessen Karte und verortet sich so nicht mehr im Raum des Buchs, sondern auf der zwiespältigen Grenze zwischen Buch und Leben. Als ins Leben eingangene Werkspuren sind die Memoiren vielleicht ein Buch, vielleicht eine Karte, um dieses zu verlassen. Hier sei daran erinnert, daß sie nur wenige Monate nach den ersten Schritten der S.I. erscheinen, als gelte es, die Bilanz des bis zu ihrer Gründung zurückgelegten Weges zu ziehen. Vielleicht sollen sie aber auch suggerieren, daß die Plötzlichkeit der neuen Freundschaften mit Künstlern aus ganz Europa, ein gewisse Lebensklugheit (Savoir-vivre) erfordert, wenn sie von Dauer sein sollen. Aber haben diese die Memoiren denn geschenkt bekommen, haben sie ein solches Geschenk verdient?

Es obliegt dem Leser, eine solche Karte wieder zu durchlaufen, und zwar in jedem Sinn des Wortes: er soll in Debords Spiel eingreifen, versuchen, ihn zu finden, so wie andere seinerzeit ins Spiel der Preziosität eingegriffen haben, aus Lust am Spiel oder um das Leben zum Spiel zu machen, um dem Begehren seine Chance zu geben. Der Leser soll entdecken, welcher Art von Savoir-vivre eine solche Karte als Wegweiser dient, von welchem Leben sie die Legende nachzeichnet; er soll rekonstituieren, welchen Weg Debord und seine Komplizen zurückgelegt

haben oder wohin ihr Umherschweifen sie geführt hat. Da er aber natürlich nur Bruchstücke davon wiederfinden wird – Debord ist ja in seine Karte oder in sein Labyrinth entschwinden –, muß der Leser seinerseits Farbe bekennen, muß er ein Buch hinter sich lassen, daß einzig deshalb existiert, ihn daraus hinauszuerwerfen, ihm den Laufpaß zu geben, damit er die eigene Lebensklugheit (*Savoir-vivre*) und nicht die Leseklugheit (*Savoir-lire*) auf die Probe stellt.

Debords erstes Buch ist die Karte eines Verlangens nach dem Verschwinden des Aussagesubjekts, eine Karte, die der Leser benutzen soll, um seinerseits zu verschwinden, um seine eigenen Labyrinth zu erfinden. Es ist ein Karte gewordenes Buch: kein Wunder also, wenn es vor Landkarten, Stadt- und Häuserplänen nur so strotzt. Nicht alles auf der Welt existiert, um zu einem schönen Buch, aber um zu einer Karte, zu einem Plan zu führen, die das Verlassen des Buches ermöglichen, den Übergang vom Buch zum Leben. In der vier Monate später erscheinenden Nummer 4 von *Internationale situationniste* findet man ein Projekt zum Umherschweifen in den historischen Vierteln des Amsterdamer Zentrums. Illustriert wird es von einem Luftbild dieses Stadtteils und der berühmten Karte des Landes »Tendre«, wie man sie in *Mademoiselle de Scudéry's Clélia* findet. Die Situationisten schreiben keine Texte, sie bieten Pläne für eine Lebens- und Liebeskunst. Und genau das bezweckt Debord auch mit seinen *Memoiren*.

So gesehen sind diese nicht nur die Erfindung des Buchs der Entwendung, sondern auch die des Buchs des Umherschweifens, des von sich selbst ablenkenden Buches, das zum Netzwerk, zum Plan wird, zur Spur eines oder mehrerer möglicher Wege. Der Stil der *Memoiren* ist psychogeographisch: daher besonders im letzten Abschnitt des Buches die zahlreichen Anspielungen auf die ersten systematischen *Dérives*, d.h. die Experimente zur Erkundung urbaner Stimmungseinheiten, die die Lettristen ab 1952–1953 mit der Ankunft Ivan Chtchegloffs durchgeführt haben. Das Buch endet – oder beginnt – tatsächlich mit der Aufforderung zum Umherschweifen: »Das Auftreten der Umherschweifer«; »Städte zum Gebrauch derer, die sehen«; »in den Straßen von Paris formierte sich eine neue Kraft, die es im Jahrhundert davor nicht gegeben hatte«; »in der wirklichen Kulisse der Straße«; »die systematische Erkundung der Karten von einst«, usw. Das Umherschweifen, das sich vom goldenen Zeitalter Saint-Germain-des-Prés an zu einem der wesentlichen Hebel der zukünftigen situationistischen Poetik entwickelt, wird nicht nur im letzten Abschnitt der *Memoiren* erörtert, es bildet gerade deren aktives Prinzip – als gehe es dabei trotz allem um eine jener Erzählungen, die, wie es bei Maurice Blanchot heißt, bis auf ihren eigenen Ursprung zurückgehen#. Entwendung und Umherschweifen sind hier die beiden Seiten ein und derselben Technik des Verschwindens oder der Unzuweisbarkeit. Umherschweifen ist eine Kunst der Um- und Verleitung, aber auch eine Kunst der Entwendung »wirklicher Straßenkulissen«. Die Entwendung besteht aus Ortswechsel, Mobilität und *Dérives* in der schönen Sprache des Jahrhunderts. Sowohl Entwendung als auch Umherschweifen stehen im Dienst eines Projekts, das – nach und nach als das des situationistischen Kollektivs ausgewiesen – in erster Linie von Debord getragen wird. Zumindest ist er lange Zeit der einzige, der es in allen seinen Konsequenzen getragen hat. Entwendung und Umherschweifen dienen Debord zur Einrichtung seines Labyrinths; sowohl, um sich darin zu verlieren, als auch um diejenigen darin zum Verlieren zu bringen, die versuchen würden, ihm ohne Einsatz der eigenen Person zu folgen, ohne die Regeln des *Potlatch* zu beachten.

Der Stil der *Memoiren* ist psychogeographisch: das wird noch deutlicher, vergleicht man sie mit zwei von Debords frühen »Werken«, ebenfalls in Zusammenarbeit mit Asger Jorn entstanden

und offensichtlich derselben »Ästhetik« verhaftet. 1956 erstellt Debord einen Psychogeographischen Führer für Paris, bei dem zunächst der Untertitel ins Auge fällt: Rede über die Leidenschaften der Liebe. Noch eine Karte des Landes »Tendre« (genauer gesagt: die erste) und diesmal ist sie eindeutig: Diese Rede über die Leidenschaften der Liebe ist eine Collage aus Bestandteilen eines prächtigen Pariser Stadtplans aus der Vogelperspektive. Das Resultat ist eine zergliederte Stadt, die nach »psychogeographischen« – also affektiven und psychologischen Gesichtspunkten – wieder zusammengesetzt wird. Eine Stadt, der man Leere injiziert hätte oder die das Begehren fördernden Intervalle, eine Stadt, die durch ihre Zergliederung wieder der Mobilität, der Subjektivität, der Singularität einer Erfahrung überantwortet wird. Und wo müssen wir Debord suchen? Debord versteckt sich in den Intervallen, die den ganzen Unterschied ausmachen zwischen einem objektiven Luftbild von Paris und einer Rede über die Leidenschaften der Liebe, die ein bloßes Lippenbekenntnis zur Autobiographie ist.

Dieselbe Ähnlichkeit springt ins Auge mit The Naked City. Illustration der Hypothese psychogeographischer Drehscheiben (der Titel – The Naked City – ist eine Hommage an Jules Dassins Dokumentarfilm über die New Yorker Polizei aus dem Jahr 1948). Erstellt 1957 in Zusammenarbeit mit Asger Jorn, ist diese zweite Karte des Landes »Tendre«, die dieselben Techniken des Zergliederns und Wiederausammenfügens des städtischen Weichbildes benutzt wie der Psychogeographische Führer für Paris, eines der emblematischsten Bilder in der Geschichte des Situationismus. Nackte, zu entblößende, erotisch zu besetzende Stadt, zerstückelter, auf seine erogenen Zonen reduzierter urbaner Körper: The Naked City kann man auch in die Nähe der wenig später erscheinenden Memoiren bringen, deren psychogeographische Dimension dann umso deutlicher in den Inhalten, aber auch im Stil und in der Struktur erscheint.

Am Ende dieser 50er Jahre haben Debords Werke etwas von einer Einladung zum Umherschweifern, einer Leidenschaft für die Mobilität, die seit dem goldenen Zeitalter von Saint-Germain-des-Prés im Zentrum der lettristischen Praxis steht und die dort bis in die ersten Jahre der Situationistischen Internationale hinein auch bleiben wird. Es ist, als trachteten die Lettristen und später die Situationisten danach, der reinen Mobilität des Triebs zu folgen, auf die Gefahr hin, nie irgendetwas Gestalt werden, nichts in einer Form erstarren zu lassen. Der Trieb ist einer Kunst ohne Werke, ohne Gegenstand verhaftet; er begnügt sich damit, um sie herum zu gehen (oder sie zu umgehen), ohne inne zu halten, er hält es mit dem Müßiggang, den Karten des Landes »Tendre«, den reinen Leidenschaften der Liebe, der Liebe zur Liebe. Alles Fixierte, Denkmalhafte ist ihm ein Graus. Er existiert ganz sicher nicht, um sich unter Büchern begraben zu lassen.

Ivan Chtchegloff und der Eiffelturm

Aber wer hat Debord nun zum Umherschweifern eingeladen? Woher stammt die Psychogeographie? Alles deutet darauf hin, daß den entscheidenden Beitrag Ivan Chtchegloff geleistet hat, ein junger Russe, der zu Beginn des goldenen Zeitalters zum »Stamm« stößt und sich der L.I. im Augenblick ihrer Gründung anschließt. Manche beschreiben ihn als Genie und als Visionär, aber auch als labilen Charakter, den die Polizei 1950 (zusammen mit Henri de Béarn) festnimmt, weil er den Eiffelturm in die Luft jagen will, dessen Lichter ihn am Schlafen hindern. 1954 wird er aus der Lettristischen Internationale ausgeschlossen. Der Grund dafür ist seine Zugehörigkeit zur »Tendenz Lama-Tibet«, die außer Chtchegloff⁴ selbst nicht allzu viele

Mitglieder gezählt haben dürfte. Glaubt man dem damals in Potlatch veröffentlichten *Kommuniqué*, so wurde er wegen »Mythomanie, Deutungswahn und mangelndem revolutionären Bewußtsein« ausgeschlossen.⁵ Etwas Tragisch-Ironisches haftet den Motiven für diesen Ausschluß an. Chtchegloff sei verrückt geworden, hieß es. Hätten Debord und die seinen jedoch gewußt, daß Chtchegloff wirklich verrückt war bzw. im Begriff war, es zu werden, so hätten sie sich gehütet, diesen Wahn zu denunzieren und ihren Komplizen bestimmt nicht ausgeschlossen. Erst nachdem Chtchegloff kurz nach diesem Bruch in psychiatrisches Gewahrsam kommt (erst für kurze Zeit, dann für immer längere Perioden), gehen ihnen die Augen auf und sie protestieren gegen jede Art von Internierung. Debord wird zutiefst bedauern, daß bestimmte Personen Chtchegloff zur Isolation geraten haben, statt Hilfe bei seinen Komplizen zu suchen. Später nimmt er wieder Kontakt zu seinem russischen Freund auf und besucht ihn manchmal in den Anstalten. Er trifft sich mit Chtchegloff, wenn dieser Ausgang hat und versucht regelmäßig, ihm zu helfen, zumindest bis 1964. Der zweite Band der *Correspondance* enthält nicht nur zahlreiche Anspielungen auf Chtchegloff, die zeigen, daß Debord ständig um seinen einstigen Gefährten besorgt war, sondern auch Briefe Debords an seinen Freund, die zu den bewegendsten und persönlichsten gehören, die Debord geschrieben hat. Er zeigt sich darin äußerst besorgt über die Labilität Chtchegloffs und geht wiederholt auf die Desintegrationsgefahren ein, die mit den einst von ihnen gemeinsam erlebten Abenteuern verbunden sind.⁶ Es handelt sich aber auch um die Briefe, in denen er von sich spricht, von seinem Alkoholismus, seinen Entziehungskuren, sogar von seinen Liebesabenteuern (in einem der Briefe an Chtchegloff wird Alice Becker-Ho zum ersten Mal erwähnt⁷). Dazu gehört auch der schöne Widmungsbrief, den er 1963 zusammen mit den *Mémoires* an Chtchegloff sendet:

»Für Ivan, der in dieser (Fortsetzungs-) Geschichte nicht nur ›seine Seite‹ hat, sondern der überall darin zuhause ist.

werden wir sie je wiederfinden wie in jenem Sommer, so frisch –

die Anderen haben der Teufel und der Schnaps geholt –

dieser seltsame Reisende WAR ALSO HINREICHEND MIT DEM GIFT VERTRAUT.

Sein Freund Guy.«⁸

In der ersten Nummer von *Internationale situationniste* (1958) veröffentlicht die S.I. das »Formular für einen neuen Urbanismus«, das Ivan Chtchegloff 1953 verfaßt hat (der Text erscheint unter dem Pseudonym Gilles Ivain) und 1964 druckt sie – wieder in *Internationale situationniste*⁹ – dessen »Briefe aus der Ferne« ab. In der Geschichte des Situationismus ist der Ausschluß Chtchegloffs praktisch der einzige, den Debord öffentlich widerrufen hat, womit er gleichzeitig einer der wenigen Toten auf Widerruf, eines der wenigen »Revenants« (Gespenst, Geist) dieser Geschichte ist. Noch stärker zeugt davon die bewegende Hommage, die Debord ihm in *In girum imus nocte* erweist:

»Aber wie könnte ich ihn vergessen, den ich überall im großartigsten Moment unserer Abenteuer erblicke; den, der in jenen unsicheren Tagen einen neuen Weg auftrat und darauf so schnell voranschritt, während er die auswählte, die mitkommen würden; denn niemand kam ihm gleich in jenem Jahr. Man hätte sagen können, daß er die Stadt und das Leben veränderte, wenn er sie nur ansah. In einem Jahr hat er Forderungen für ein ganzes Jahrhundert entdeckt; die Tiefen und die Mysterien der Sphäre einer Stadt waren seine Errungenschaft. Die derzeitigen

Machthaber mit ihren armseligen, gefälschten Informationen, die sie selbst beinahe ebenso sehr irreleiten wie sie die von ihnen Verwalteten benebeln, haben noch nicht ermessen können, was sie der kurze Auftritt dieses Mannes gekostet hat. Und, was macht das schon? Strandräuber schnitzen ihren Namen nur ins Wasser.«¹⁰

Ivan Chtchegloff, der unermüdliche Erforscher noch ungeborener Städte, spurlos verschwunden, wie Cravan auf federleichtem Boot fahrend, ist ein Künstler auf dem Gebiet des Verlorengehens. Im Gegensatz zu anderen ist er in den Labyrinthen zurückgeblieben, Labyrinth, die er nicht bloß entworfen, sondern aus dem Boden gestampft, in die Stadt gemeißelt hat (als Beweis dafür mag gelten, daß er nicht daraus zurückgekehrt ist). Jahre später läßt ihn dies zum Schirmherren der Psychogeographie werden, jener Wissenschaft der Mobilität, die Debord sich zunutze macht. Letztendlich ist er es, der den enfants perdus ihr Terrain zuweist, der sie den Raum und die Kunst seiner Besetzung gelehrt hat. Es gibt in Debords Leben niemanden, an dessen Andenken ihm soviel gelegen ist.

Poetik des Umherschweifens

Nach vorne geben sich die Lettristen kämpferisch: sie beleidigen Charlie Chaplin, beklatschen den Fall Dien Bien Phus und verteidigen wenig später die »Fellaghas«.¹¹ Nach hinten träumen sie von Labyrinthen zum Verschwinden und da sie diese nicht bauen können, trachten sie danach, die Stadt selbst zum Labyrinth zu machen. Dies sind die Reize des Umherschweifens, zweifellos eine der bedeutendsten Erfindungen der lettristischen und später der situationistischen Bewegung oder zumindest eine ihrer charakteristischen Praxisformen. Denn es ist falsch anzunehmen, daß das Umherschweifen in der Geschichte der Avantgarden etwas völlig Neues ist, so originell das 1953 von Ivan Chtchegloff vorgeschlagene »Formular für einen neuen Urbanismus« und die »programmatischen« konkreten Experimente auch sein mögen.

Welche Bewandnis hat es nun mit diesem »Formular für einen neuen Urbanismus« und – in weiterem Sinne – mit den psychogeographischen Experimenten der L.I. und der S.I., die in mehreren Texten erwähnt werden? Zunächst geht es um den Willen, die Poesie in eine auf offener Straße, direkt im städtischen Raum gelebte Erfahrung eingehen zu lassen. Im wesentlichen besteht die Psychogeographie aus einer Experimentierung mit den Gefühlsschwankungen, die dem städtischen Raum eigen sind. Sie zielt auf unmittelbare ästhetische Erfahrung ab (was, angesichts der gesamten philosophischen Tradition des Westens, die die Möglichkeit von Ästhetik mit Distanz und Kontemplation verbindet, paradox ist). Dabei wird ziellos die Stadt durchstreift, in der Absicht, sie systematisch zu erforschen. Darin liegt der Sinn des Umherschweifens, welches sich minimal definieren läßt als eine gewissen Regeln unterworfenen und im Prinzip kollektive (in kleinen Gruppen durchgeführte) Form des Ortswechsels über mehrere Viertel ein und derselben Stadt hinweg, mit dem Ziel, darin so objektiv wie möglich stimmungsmäßige oder atmosphärische Schwankungen auszumachen: Es handelt sich um Übungen zum Erkunden oder zur Interpretation des städtischen Gewebes, des städtischen Textes (vorweggenommene und ironische Hommage an all die, die es ein oder zwei Jahrzehnte später vorziehen werden, sich beim Umherschweifen bequemer vom »Signifikant« leiten zu lassen). Der lettristische oder situationistische Künstler widmet sich der Interpretation von Städten wie andere der von Texten. Er liebt Straßen und Märkte; vor allem aber zieht er die Cafés und Kneipen, in denen man sich betrinkt, den Bibliotheken vor und den Büchern, über die man sich begeistert. Und wie jede Interpretation erfordert auch die der Stadt eine gewisse Anzahl von Regeln. Sie setzt Planung voraus.

Umherschweifen will gelernt sein. Debord unterstreicht dies mehrmals, insbesondere in dem Text »Theorie des Umherschweifens«:

»Unter den verschiedenen situationistischen Verfahrensweisen läßt sich das Umherschweifen als eine Technik des hastigen Passierens verschiedenartiger Stimmungsfelder definieren. Das Konzept des Umherschweifens ist unlösbar verbunden mit der Erkundung psychogeographischer Auswirkungen und der Affirmation eines konstruktiv-spielerischen Verhaltens. Es steht in jeder Hinsicht im Gegensatz zu den klassischen Begriffen der Reise und des Spaziergangs.

Eine oder mehrere Personen, die sich dem Umherschweifen hingeben, verzichten für einen mehr oder minder langen Zeitraum auf die gewohnten Motive für ihre Fortbewegung und ihr Handeln, die ihnen sonst geläufig sind. Sie verzichten auf die ihnen eigenen Beziehungen, Beschäftigungen und Freizeittätigkeiten, um sich ganz den Verlockungen des Terrains und den ihm entsprechenden Begegnungen hinzugeben. Dabei spielt der Zufall eine viel weniger entscheidende Rolle, als man annehmen mag: vom Standpunkt des Umherschweifens besitzen Städte ein psychogeographisches Bodenprofil mit konstanten Strömungen, Fixpunkten und Strudeln, die das Betreten oder Verlassen bestimmter Zonen extrem schwierig gestalten.

In seiner Einheit beinhaltet das Umherschweifen jedoch zugleich dieses Sich-Gehen-Lassen und seinen notwendigen Widerspruch: die Beherrschung der psychogeographischen Schwankungen vermittelt Erkenntnis und Berechnung ihrer Möglichkeiten (...).

Umherschweifen kann man individuell, doch deutet alles darauf hin, daß die förderlichste zahlenmäßige Aufteilung in mehreren kleinen Gruppen zu zwei oder drei Personen besteht, die denselben Bewußtwerdungsprozeß durchlaufen haben, wobei das Vergleichen der Eindrücke der verschiedenen Gruppen es ermöglichen soll, objektive Schlußfolgerungen zu ziehen.«¹²

Das Umherschweifen ist eine Technik des »hastigen Passierens«, des raschen Durchgangs: zwangsläufig denkt man hier an den Titel von Debords zweitem Film, Über den Durchgang einiger Personen durch eine relativ kurze Zeiteinheit (1959), der ganz den enfants perdus von Saint-Germain-des-Prés gewidmet ist. Diese gehen von einer Stimmung zur anderen über, von einem Viertel zum anderen und sicher von einem Café zum anderen, so wie sie die Zeit durchqueren, sie verbringen und verlieren. Umherschweifen ist räumliche Projektion einer zeitlichen Erfahrung bzw. zeitliche Projektion räumlicher Erfahrung. Das Umherschweifen ist das Emblem der enfants perdus. Was tun sie? Sie schweifen umher, unterwerfen sich einem Prinzip reiner Mobilität, die sich den gewohnten Beweggründen für den Ortswechsel entzieht – eine ziellose, unproduktive, auf keinerlei Werk abzielende Mobilität, Öffnung hin zu den »Verlockungen des Terrains« und zur Begegnung.

Die Verwandtschaft zum Surrealismus

Die Umherschweifenden sind deshalb aber keineswegs passiv und das Umherschweifen ist nicht zu verwechseln mit den kontemplativen Reizen des klassischen – des klassisch surrealistischen – Spaziergangs. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß ein beträchtlicher Teil dieser »Theorie des Umherschweifens« der Erklärung dient, daß das Umherschweifen zwar in gewisser Hinsicht ein Spiel mit dem Zufall ist, dieser aber nicht den Schlüssel darstellt. Es geht beim Umherschweifen vielmehr um die Vorhersehbarkeit der Stimmungen, um die Möglichkeit, sie zu berechnen und zu ihrer objektiven Kenntnis zu gelangen. Es hat den Anschein, als wolle man hier jegliches Mißverständnis ausräumen sowie jeden Vergleich mit anderen urbanen

Experimenten, insbesondere denen der Surrealisten. Diese werden des Subjektivismus verdächtigt; sie leisteten der Passivität Vorschub und hätten sich dem Zufall verschrieben. Eine Verwechslung des Umherschweifens mit den Pariser Spaziergängen von Breton oder Aragon wäre Debord nicht sehr angenehm. Es mag zwar Ähnlichkeiten aufweisen, zielt aber darüber hinaus auf »objektive Kenntnis« ab. Es ist nicht leicht, die Geschichte der Avantgarden mittels Spaziergängen abzuschütteln, mag man sie auch umtaufen in »Umherschweifen«.

Zwischen Erfahrungen in der Stadt, wie sie in Büchern wie Nadja oder Pariser Landleben beschrieben werden, und der Art, wie Debord das Umherschweifen präsentiert, gibt es zweifellos Gemeinsamkeiten, die auf eine Verwandtschaft hindeuten.¹³ Wir werden noch auf andere Gemeinsamkeiten eingehen, doch ist klar, daß damals zumindest Debord nichts oder so wenig wie möglich davon wissen will. Avantgarden haben sich nie sonderlich gut verstanden mit denen, die sie in die Nachhut drängen wollen. Weder Breton noch der Aragon der surrealistischen Ära hätten jedenfalls die Idee desavouiert, sich den Verlockungen des Terrains und des Zufalls zu öffnen. Und auch nicht die Idee, auf die gewohnten Aktivitäten und Beziehungen zu verzichten, kurzum, auf all das, was das Umherschweifen zu einem Hinundherschlendern ohne Ziel und das Fehlen dieses Ziels zur Möglichkeitsbedingung ästhetischer oder gefühlsmäßiger Erfahrung macht. Selbst dem die Objektivität der psychogeographischen Erfahrung verbürgenden Kollektivcharakter des Umherschweifens hätte Bretons zustimmen können. Steht nicht seine ganze Erfahrung der Stadt unter dem Zeichen der Begegnung und des miteinander Teilens? Die surrealistische »Trouvaille«, die Breton so oft mit seinen Spaziergängen auf dem Flohmarkt oder anderswo gesucht hat, ist niemals individuell. Sinn und Wirklichkeit hat sie nur, wenn sie durch mindestens zwei Personen erfolgt; sie ist auch Teil eines Projekts der Objektivierung des Begehrens.¹⁴ Auch was das Stiften von Gemeinschaft und Kommunikation betrifft, sind die surrealistischen Spaziergänge (zumindest die Bretons, mit denen von Aragon steht es anders) nicht weniger produktiv als die der Situationisten, zumindest sind sie im Ziel identisch. Dasselbe gilt für die Frage der Objektivierung des ästhetischen Eindrucks oder des Gefühls, die auch die Surrealisten schon gestellt hatten. Diese Objektivierung geschieht – wie beim internationalen Lettrismus oder Situationismus – über das Eintauchen ins städtische Milieu (bekanntlich verlief der einzige Versuch der Surrealisten, auf dem Land umherzuschweifen, nicht besonders glücklich; Debord läßt es sich nicht nehmen, im oben zitierten Text darauf hinzuweisen, als wolle er einen – vielleicht nicht selbstverständlichen – Unterschied unterstreichen).

Die Psychogeographie schließt unmittelbar an eine bestimmte Form des surrealistischen Experiments mit der Stadt an. An zahlreichen Stellen von Chtchegloffs »Formular für einen neuen Urbanismus« klingt dies zugleich bewußt und widerwillig an: »Allen Städten haftet etwas Geologisches an, und bei jedem Schritt begegnet man Gespenstern, bewaffnet mit dem ganzen Zauber ihrer Legenden. Wir bewegen uns in einer geschlossenen Landschaft, deren Markierungen uns ständig zur Vergangenheit hinziehen. Zwar erlauben uns gewisse bewegliche Winkel und flüchtige Perspektiven, auf originelle Vorstellungen des Raums zu blicken, aber dieser Blick bleibt fragmentarisch. Man muß sie wohl in den magischen Orten der Volksmärchen und surrealistischen Texte suchen – Schlösser, endlose Mauern, kleine vergessene Bars, Mammuthöhlen, Casinospiegel ...«¹⁵ Diese Stelle ist zweideutig. Zum einen suggeriert sie, so wie das bereits bei der surrealistischen Erfahrung der Stadt der Fall war, daß die Psychogeographie fundamental eine auf Raum und Zeit angewendete Erfahrung der Mobilität ist. Zur Objektivierung der städtischen Stimmungen bedarf es einer räumlichen und zeitlichen

Fähigkeit zum Ortswechsel, d.h. der Fähigkeit, die Stadt in ihrer geologischen Dimension zu erkennen, indem man die verschiedenen zeitlichen Schichten unter die Lupe nimmt, aus denen sie besteht und von denen diese oder jene Gebäude, diese oder jene vergessene Kneipe oder diese oder jene nicht enden wollende Mauer zeugen – umhergeschweift wird auch in einem Paris, das im Begriff ist zu verschwinden. Dieser Mobilität kommt eine wesentliche Bedeutung zu. Wie wichtig sie ist, unterstreicht Chtchegloff erneut in der Schlußfolgerung seines »Formulars«: »Die Hauptbeschäftigung der Bewohner wird das STÄNDIGE UMHERSCHWEIFEN sein. Die Veränderung der Landschaft von einer Stunde zur anderen wird dafür sorgen, daß man sich vollkommen fremd fühlt.«¹⁶ Umherschweifen von Raum zu Raum, von Temporalität zu Temporalität und dabei einer Logik der Entortung (dépaysement) verfallen, einer Logik des Pariser Landlebens: das lettristische Projekt mag systematischer und durchdachter sein, es schließt nichtsdestotrotz an das der Surrealisten an, versucht aber gleichzeitig, sich davon abzugrenzen. Denn Vergangenheit ist auch, wie Chtchegloff feststellt, das, was einschließt, was der Mobilität Fesseln anlegt, was die zum Umherschweifen geeigneten Fluchtlinien verstellt. Gewiß haben die Surrealisten den Weg zu fliehenden Perspektiven und beweglichen Ecken freigemacht, sie haben diese aber allzu sehr in einer Vergangenheit gesucht, der sie (die Surrealisten) selbst heute offensichtlich angehören. Mit Chtchegloff steht dagegen ein »neuer Urbanismus« auf der Tagesordnung, und dieser kündigt bereits den Utopismus der frühen Situationismus an. Wir finden bei ihm die Ankündigung eines urbanistischen Aktivismus, den man bei den surrealistischen Träumern vergeblich suchte. Diese sind eindeutig zu passiv, allzu willig, sich gehen zu lassen, sich dem Zufall oder dem Unbewußten zu verschreiben. Um die Surrealisten zu überwinden und um Vergangenheit und Passivität über Bord zu werfen, bedarf es nicht nur eines geregelteren und systematischeren Umherschweifens, es gilt auch, neue Städte und Räume zu erfinden, die dem Umherschweifen seine ganze Bedeutung verleihen.

Debord konnte sich für die utopische Ader des Situationismus, die besonders während der ersten Jahre seiner Existenz fühlbar ist, nie so recht erwärmen. Es hat den Anschein, als sei ihm die melancholische Dimension der surrealistischen Stadterfahrung näher (die eines Aragon, der Baudelaire näher steht als Breton).¹⁷ Nicht von ungefähr sind die Orte, die er liebt, die Bezugspunkte seiner Umherschweifexperimente, heute verschwunden: das Hallenviertel – emblematische Drehscheibe, Treffpunkt und Ort des Lebens – oder jenes andere Viertel, das in den 50er Jahren noch von einfachen Leuten bewohnt wird, Dutzende von Cafés, eines verrufener als das andere und deren Spuren sowie die derer, die darin ein- und ausgingen, man heute vergeblich suchen würde: nordafrikanische Einwanderer der Rue Xavier-Privas, nur Jiddisch sprechende Juden in der Rue Vieille du Temple, spanische Republikaner in der »Taverne des révoltés« in Aubervilliers.¹⁸

Das legendäre Paris – das, in dem Debord umherschweift – ist ein Paris, das dem Fremden geweiht ist, der Fremdheit, dem Sich-Fremd-Fühlen, dem Reisenden, denen von anderswo. Es ist auch das unterirdische Paris der Betrüger und Diebe. Vor allem aber ist es vergänglich und zum Verschwinden verurteilt, ein Verschwinden, das In girum imus nocte später zu Protokoll nehmen wird (»Paris existiert nicht mehr«). Es erinnert an das »Deiner gedenke ich, Andromache« in jenem Gedicht Baudelaire's, über das sich, wie Benjamin das getan hat, auf die Quellen einer zugleich modernen und melancholischen Wahrnehmung der Stadt (wieder Baudelaire also) zurückgehen läßt. Das Paris von einst ist dahin, die Form einer Stadt wandelt sich leider schneller als das Herz eines Sterblichen, weshalb sich die Stadt, spätestens seit Baudelaire, als Stoff des Poetischen aufdrängt. Sie tut dies in ihrer zeitlich-geologischen Dimension, auf Grund

dessen, was – Überbleibsel einer anderen Zeit – in ihr verschwindet. Den Titel eines für Debord wichtigen und von ihm oft zitierten Buches entwendend, ließe sich hinzufügen, daß die psychogeographische Untersuchung der Stadt sich aufdrängt wegen dem, was in ihr ermordet¹⁹ wird: mit Boulevards wie zu Zeiten Hausmanns oder mit Schnell- und Umgehungsstraßen wie zu Debords Zeiten – sie alle sind Einschnitte, Abschaffung der Vergangenheit, Unterbrechungen von Raum und Kommunikation, mit denen die Gesellschaft des Spektakels sich die Stadt endgültig unter den Nagel reißt, ohne darin irgendeine Möglichkeit zum Umherschweifen zu lassen.

Debord war in den 50er Jahren ein Meister in der Kunst des Umherschweifens. Er ist es auch noch in den 60er Jahren, mehreren Berichten aus der situationistischen Bewegung zufolge (vor allem in London, aber auch in Brüssel und Amsterdam). Unermüdlich ist er umhergeschweift, hat es verstanden, zusammen mit seinen Komplizen oder seinen Geliebten Paris und andere Städte zu durchqueren, tage- und vor allem nächtelang (nicht nur den städtischen Raum durchschweifend, sondern auch die Zeit, und nie sensibler als dann, wenn das Leben nicht mehr dem Aufeinanderfolgen von Tagen und Nächten entspricht). Er hat zahlreiche Gefährten in die psychogeographischen Experimente eingeweiht, ihnen das Leben in einer Stadt beigebracht. An den gefährlichsten Experimenten hat er teilgenommen. Während des goldenen Zeitalters von Saint-Germain-des-Prés kommt eine gewisse Vorliebe für die Erforschung der Pariser Katakomben hinzu (in den der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Teilen), von denen eine wegen mangelnder Beleuchtung um ein Haar ein schlimmes Ende genommen hätte. Wer enfant perdu spielt, der läuft natürlich Gefahr, wirklich verloren zu gehen. Auch wenn schließlich niemand in den Katakomben abhanden gekommen ist. Für authentische Liebhaber wäre es jedenfalls ein schönes Ende gewesen.

Später werden Debord und die seinen sich andere Labyrinth ausdenken. An die Stelle der Katakomben treten die Tunnel der Metro, die nachts zu erforschen sind, wenn alle Stationen geschlossen sind, oder Abbruchhäuser, auch vorzugsweise nachts zu besuchen. Aber Abbruchhäuser werden schließlich abgerissen. Nach und nach gewinnen Städte, wie wir sie kennen, die Oberhand über das Umherschweifen, das gegen die relative Standardisierung der Stimmungen und die Sterilisierung des Lebens nicht gewappnet ist. Auch nicht gegen die Funktionalisierung des städtischen Raums – seine systematische Ausbeutung also. Die Hallen sind verschwunden und mit ihnen die Möglichkeit, in Paris darüber zu entscheiden, was man essen will: das wird einem nunmehr aufgezwungen, keimfrei und verpackt. Ist uns wirklich bewußt geworden, daß Paris im Laufe der 60er Jahre, so wie nach und nach fast die ganze Welt, um sein Recht auf Geschmack gebracht wurde? Wer möchte heute schon umherschweifen in der Rue Saint-André-des-Arts oder in der Rue Mouffetard, zusammen mit Touristen aus aller Herren Länder? Ganz bestimmt nicht Debord, den seine Erkundungen stets zu Orten und Menschen am Rande der Gesellschaft getrieben haben, zu denen, die versucht haben, sich dem Spektakel und der von ihm aufgeherrschten Ordnung des Scheins zu widersetzen. Wie Baudelaire hat auch er seine »alten Weiblein« gehabt, seine »Blinden«, seine »Vorübergehenden« und seinen »Schwan«.²⁰ Und wie Baudelaire hat er diese geliebt, hat mit ihnen geredet, viel geredet, so wie er viel getrunken hat mit den im Laufe seiner Dérives getroffenen Männern und Frauen. Die raschesten Durchgänge durch verschiedene Stimmungen sind kein Hindernis für authentischen Kontakt und Dialog. Ganz im Gegenteil und darin liegt einer der wesentlichen Unterschiede zum Spaziergang und zum bloßen Reisen. Das Umherschweifen hat nichts von einer touristischen – d.h. spektakulären, ja voyeuristischen – Aktivität. Es ist keine ästhetische Erfahrung im

eigentlichen Sinn, quasi von vornherein zum Buch verarbeitet. Vielmehr impliziert es eine Erfahrung, die »aus dem Inneren« heraus kommt. Seine Authentizität ist um diesen Preis. Der auf den ersten Blick seriöse Begriff der Psychogeographie schließt eine Kunst der Konversation und des Alkoholrausches ein und alles deutet darauf hin, daß Debord in beiden Disziplinen ein Meister war.²¹

Umherschweifen ist eine »Technik des raschen Durchgangs durch verschiedenartige Stimmungen«: es ist eine Technik der Vergänglichkeit, die Orten gilt, die selbst vergänglich sind, etwa den Passagen, die einst Aragon oder Benjamin so lieb waren (in dieser Hinsicht illustriert das Umherschweifen auch eingehend das, was die Lettristen eine »situationsbedingte« Kunst nennen werden, provisorisch und gelebt zugleich). Wenn sich die Stadt im modernen Bewußtsein Bahn bricht, so geschieht das wegen ihrer Transformationen und Entstellungen, die Spiegel einer abhanden gekommenen und wiederherzustellenden Fülle oder Einheit sind. Es ist also keineswegs erstaunlich, daß die Stadt, die man nach Breton und Aragon aus den Augen verloren hatte, erneut auf der poetischen Tagesordnung steht. In den 50er Jahren bahnt sich nämlich eine neue Phase des Urbanismus an, der durch die deutsche Besatzung und den Krieg jahrelang lahm gelegt war. Selten haben sich Städte so schnell geändert wie während der 50er und 60er Jahre. Sie werden den Bedürfnissen des Automobilverkehrs angepaßt, während ihre Einwohner Geschäften und Büros weichen müssen und aus den Zentren vertrieben werden. Die Städte veröden zu Orten der Trennung und der Einsamkeit. Hygiene und Licht bemächtigen sich ihrer, die letzten geheimen Ödflächen verschwinden und mit ihnen die gefährlichen Klassen. Fast cars, clean bodies. Alles wird funktionalisiert, identifiziert, überwacht, das Ende eines hundert Jahre zuvor unter den Auspizien des »wissenschaftlichen« Urbanismus des Baron Haussmann eingeleiteten Prozesses. So betrachtet präsentiert sich die Praxis des Umherschweifens als ein zugleich militärisches,²² erotisches und (folglich) poetisches Unterfangen, das auf die Eroberung oder Rückeroberung des verlorenen oder an den Feind abgetretenen Terrains zielt, eine Technik der subjektiven Wiederaneignung des funktionalisierten gesellschaftlichen Raums. Und dadurch nähert sich das Umherschweifen erneut der Entwendung: es ist nicht nur eine Kunst des Umleitens (détour) sondern impliziert, wie die Entwendung, auch eine Geste der Wiederaneignung des städtischen Raums. Es setzt eine konfliktgeladene Beziehung zu einem Raum voraus, der als vom Feind besetzt betrachtet wird. Die Umherschweifenden sind, wie Debord dies in seinen Memoiren suggeriert, moderne Ritter der Tafelrunde, ausgezogen zur Eroberung eines neuen Heiligen Grals. Sie haben dem modernen Urbanismus den Krieg erklärt, ihm die eigenen Leidenschaften entgegengesetzt, ihre Regeln und Tugenden, ihren Mut und ihre Lebensklugheit. Und wie ihre legendären Vorfahren sind sie schließlich alle verschwunden.²³

Doch war all dies herrlich, wie man glauben darf. Übrigens haben die lettristischen Ritter auch ihre Adelsbriefe, so wie es sich für Ritter gehört. Noch einmal sind diesbezüglich nicht nur die surrealistischen Vorläufer hervorzuheben, sondern auch die Rolle Baudelaires, auf den die moderne Ästhetik der Mobilität weitgehend zurückzuführen ist.

Das Umherschweifen ist nicht nur eine Kunst des Flanierens, sondern in weiterem Sinne eine des Ortswechsels: sie ist Ablehnung des Erstarrten (der festen Formen), des Statischen, Monumentalen sowie Ablehnung der Identität. Baudelaire, jenes andere enfant perdu (siehe seinen Briefwechsel), ist der erste gewesen, der dem im »Formular für einen neuen Urbanismus« erwähnten Beweglichen und Flüchtenden seinen wirklichen Platz verlieh. Er tat

dies in seiner Kunst und in seinem Leben, das er damit verbrachte, sich den Anweisungen der herrschenden Ordnung zu entziehen, aber auch in dem, was man, allem Anschein zum Trotz, als unerschütterlichen Willen bezeichnen könnte, nicht erkannt zu werden. Vom Standpunkt der Ordnung liegt die Rolle der Kunst im Zeigen und Fixieren, im Identifizieren und in der Fabrikation von Monumenten. Für Baudelaire und noch mehr für Rimbaud ein wenig später, ist die Kunst Fluchtpunkt oder Fluchtlinie, eine in die panoptische Struktur der Gesellschaft des Spektakels gehauene Bresche. Sie wird – und vielleicht bedeutet Modernität auch das – zu einer Wissenschaft der Mobilität und der Klandestinität. So gesehen wäre das lettristische Umherschweifen reiner und radikalierter Modernismus, die auf ein reines Mobilitätsprinzip reduzierte Kunst, die es ermöglicht, sich dem Blick des Anderen zu entziehen, und im Gegensatz zum Monumentalen steht. Das Umherschweifen ist Kunst ohne Werke. Mit ihm realisiert sich der alte Traum der Avantgarde, die Kunst auf die Straße zu bringen, sie in die Stadt, ins Leben eingehen zu lassen. Es ist das aufgegebenes Schreiben, das sich im Leben inkarniert, im Körper in Bewegung, so wie es einst Rimbaud verstanden hatte, der von den Beschreibungen der städtischen Mobilität der Moderne in den Illuminationen zu obskuren Geschäften und Machenschaften in Abyssinien übergang. Rimbaud, der unermüdliche Marschierer, auf dessen Konto das Umherschweifen ebenso geht wie auf das Baudelaires. *Enfant perdu par excellence*, eine Mischung aus Charme und Laster, hat er die geheimsten und unaussprechlichsten Genüsse gekostet. Ständig ist er in Bewegung, reist umher zwischen Charleville, Paris und anderswo; einen festen Wohnsitz hat er nicht, er ist faul und stolz darauf; auch bei den Umtrieben der Pariser Kommune hat er womöglich seine Hand im Spiel. Im Vagabundieren macht ihm keiner etwas vor, er entzieht sich jeder Identität, jeder Identifikation – sein »Ich« ist ein Anderer. Nach Afrika reist er, um noch obskurer zu werden, noch ungreifbarer, um schließlich verlorenzugehen und nur zurückzukehren, um endgültig zu verschwinden, wie der Leopard, der mit seinen Flecken und seinem Wundbrand stirbt.

So betrachtet, kann man auch sagen, daß die Psychogeographie so etwas wie das letzte Kapitel von dem ist, was Roger Caillois schon 1938 unter dem Titel »Paris, ein moderner Mythos«²⁴ zu erfassen versuchte. Mit den Lettristen nimmt vielleicht zum letzten Mal ein klandestines und wunderbares Paris Gestalt an, die Kehrseite oder das Double des offiziellen, des funktionalisierten Paris, jenes Paris, mit dem die Architekten und Urbanisten des Empire wie der Republik aufgeräumt haben; ein Paris, das aus Passagen und Geheimwegen besteht, ein Paris, entworfen für Labyrinth- und Katakombenspezialisten und von dem Balzac, Feval, Sue und die Kriminalromane des 19. und 20. Jahrhunderts erzählen (Debord kennt sie und bedient sich ihrer gelegentlich). Weil es nicht mehr existiert und ohnehin nie sichtbar war, wird dieses Paris mythisch sein. Die Umherschweifenden sind die Erben der Dreizehn,²⁵ von Vautrin, Rouletabille und vielen anderen mehr. Sie wiederbeleben nicht nur den Mythos von Paris, sondern auch den einer okkulten Macht, die es beseelt, unfäßbare Banditen, die hinter den Kulissen die Zerstörung der Bühne und des Spektakels betreiben, Phantome einer generalisierten Oper. Sie sind auch die Erben Baudelaires, Rimbauds, Bretons und Aragons (die beiden letzteren – zu sehr auf Darstellung (Repräsentation) erpicht und darauf, ihre *Dérives* zu Büchern zu machen – schicken sie allerdings in die Wüste). Aus diesem Blickwinkel betrachtet, kann man sogar sagen, daß das Umherschweifen im Gegenteil dazu da ist, den Umherschweifenden verschwinden zu lassen, zumindest bemüht sie sich, ihn nicht zu zeigen. Es ist eine unmittelbare Erfahrung oder eine Erfahrung der Unmittelbarkeit, die das Subjekt von der Möglichkeit entfernt, sich darzustellen, (wieder) zu erscheinen, sich zu manifestieren. Es eignet ihm etwas Asketisches: das Umherschweifen zwingt das Subjekt, sich aus dem Blick zu verlieren, es ist eine Erfahrung der

Selbstentäußerung. Notwendig klandestin, zielt sie darauf ab, das Subjekt aus der Bahn zu werfen, es gar von sich selbst abzulenken, es ihm nicht zu gestatten, sich selbst zu erfassen. Nicht das berühmte »Wer bin ich?« am Anfang von Nadja ist sein Motto; vielmehr wäre an dessen Stelle ein »wen bringe ich zum Verlieren?« zu setzen. Als Beleg dafür mag vor allem die sogenannte Technik der »möglichen Verabredung« gelten, von Debord folgendermaßen beschrieben:

»Eine minimale Rolle, verglichen mit der eines verwirrenden Verhaltens, spielt die Erforschung dagegen bei der ›möglichen Verabredung‹. Die betreffende Person wird gebeten, sich ohne Begleitung und zu einer bestimmten Stunde an einem, ihr angegebenen Ort einzufinden. Sie ist so befreit von all den lästigen Verpflichtungen der gewöhnlichen Verabredung, braucht sie doch auf niemanden zu warten. Da sie diese ›mögliche Verabredung‹ unvorhergesehen an einen ihr bekannten oder unbekanntem Ort gebracht hat, beobachtet sie auf jeden Fall die Umgebung. Es kann sein, daß jemandem, dessen Identität ihr unbekannt ist, zur selben Zeit und am selben Ort eine andere ›mögliche Verabredung‹ gegeben wurde. Sie mag diesen anderen sogar nie gesehen haben, wodurch sie angehalten wird, mit allen möglichen Passanten ins Gespräch zu kommen. Sie mag niemanden treffen oder gar zufällig den, der die ›mögliche Verabredung‹ getroffen hat. Auf jeden Fall – vor allem, wenn Ort und Stunde gut gewählt wurden – wird der geplante Tagesablauf der Person eine unerwartete Wendung nehmen. Sie kann sogar telephonisch jemanden um eine andere ›mögliche Verabredung‹ bitten, der nicht weiß, wohin die erste geführt hat. Die schier unendlichen Möglichkeiten dieses Zeitvertreibs liegen auf der Hand.«²⁶

Das Umherschweifen ähnelt hier einer Technik der Desorientierung. Es steht nicht im Dienst der Kenntnis eines erfaßbaren und später präsentablen Ichs. Debord bemerkt dazu im selben Text noch folgendes: »Was man zu schreiben vermag, hat allein den Wert von Parolen in diesem großen Spiel.« Wo die Surrealisten und so viele andere geschrieben haben, soll das Umherschweifen erwachsen, dessen – übrigens seltene – Beschreibungen bloße Parolen einer Initiation sind, die sich auf einem anderen Terrain abspielt.²⁷ Die Abenteuer der Umherschweifenden bleiben klandestin, die Spieler sind unsichtbar; sie gehen buchstäblich in der Landschaft auf, verschwinden hinter den Plänen, den Karten, den Luftaufnahmen von Stadtvierteln, den Bildern von Gebäuden, usw., die die ersten Nummern von Internationale situationniste säumen wie die Werke Debords, von den Memoiren bis hin zu In girum imus nocte und darüber hinaus. Karten des Landes »Tendre«, über denen man träumen und noch unbekannte Begehren ersinnen kann, wie in Abwesenheit jeglichen Träumers und jeglichen Bildes jedoch, Pläne und Steine für unmitteilbare Erfahrungen: »Die Sektoren einer Stadt sind, auf einer bestimmten Ebene, lesbar. Doch der Sinn, den sie für uns persönlich gehabt haben, ist nicht zu übermitteln, so wie jene ganze Klandestinität des Privatlebens, über die wir immer nur belanglose Zeugnisse besitzen.«²⁸

Wo müssen wir die Umherschweifenden suchen? Sie verstecken sich in den gewundenen Falten der alten Hauptstädte. Was sie gelebt haben, ist weder übermittel- noch darstellbar. Es hat stattgefunden und kehrt nie wieder, außer als Anspielung und Suggestion, in Form von Karten, Plänen und Fotos von Städten zum Umherschweifen. Und es kehrt doch wieder, ex negativo jedoch, als Gesellschaftskritik, also als Beschreibung und Denunzierung der Art und Weise, wie die spektakuläre Macht zu ihren Gunsten das städtische Weichbild ummodelliert – vor allem in den Thesen der Gesellschaft des Spektakels, die der Raumordnung gewidmet sind. Wir haben bereits

gesehen, daß dieses wichtige Buch Debords mit seinem Abschied von der Welt durchaus Bezüge aufweist zu seiner Erfahrung des Verlorengehens und daß es in dieser Hinsicht gar nicht so theoretisch ist wie angenommen. Auch die augenscheinlich theoretischen Seiten zur Raumordnung entstammen der psychogeographischen Erfahrung Debords und seiner Gefährten. Die Theorie des »unitären Urbanismus«, die die Situationisten dem dominanten Urbanismus entgegensetzen werden, ist beim Umherschweifen entstanden, beim Flanieren, beim Messen der Stimmungen der ältesten Viertel von Paris und anderer europäischer Hauptstädte. Debord hat diese Theorie über die Fußsohlen erlernt. Wenn er in der Gesellschaft des Spektakels schreibt, daß »die Bemühung aller etablierten Mächte seit den Erfahrungen der Französischen Revolution, die Mittel zur Aufrechterhaltung der Ordnung in den Straßen zu vermehren ... schließlich in der Abschaffung der Straße selbst« gipfelt,²⁹ dann deshalb, weil er jahrelang sein Bestes getan hat, diese Abschaffung hinauszuzögern, bestand das Umherschweifen, wenn schon nicht in der Schaffung neuer Straßen, so doch darin, diese so lange wie möglich zu besetzen. Wir haben auch gesehen, wie die Gesellschaft des Spektakels das fehlende Leben, Rohstoff des Spektakels, nachahmte. Wir haben gesehen, daß es sich dabei um ein Buch handelt, das sich jeden Rückgriff aufs »Ich«, auf eine gelebte Singularität untersagt. Dementsprechend lesen sich Debords Thesen zum Urbanismus und zur Raumordnung wie das genaue Gegenteil von dem, was die psychogeographische Erfahrung der Lettristen und Situationisten vorstellte. Die Psychogeographie ist eine Eroberung oder eine Wiedereroberung der Realität des Raumes. Und das Spektakel ist das, was diesem Raum (wie dem Leben schlechthin) seine Realität entzieht. Explizit formuliert dies die folgende These: »Die wirtschaftliche Erschließung des Besuchs verschiedener Orte ist bereits von selbst die Garantie ihrer Äquivalenz. Dieselbe Modernisierung, die der Reise die Zeit entzogen hat, hat ihr auch die Realität des Raums entzogen.«³⁰ Damit wird klar, daß die Realität des Raums wesentlich von der Möglichkeit für das Subjekt abhängt, diesen zu besetzen. Sie ist Sache der Subjektivität oder der Subjektwerdung, somit auch der Singularität, der Differenzierung, der die seitens der wirtschaftlichen Erschließung vorgenommene allgemeine Nivellierung entgegensteht.

Vincent Kaufmann ist Professor für Geistesgeschichte und französische Literatur an der Universität St. Gallen in der Schweiz. Seine Arbeiten handeln hauptsächlich von den künstlerischen und literarischen Avantgarden.

Anmerkungen:

1 Zitat von Mallarmé, A.d.Ü.

2 Während der 50er Jahre, zum Zeitpunkt also, da Debord seine *Mémoires* verfaßt, sind vor allem die Autoren des Nouveau Roman und insbesondere Robbe-Grillet beliebte Zielscheiben der lettristischen Sarkasmen. Ihre Existenz stellt den unwiderlegbaren Beweis für den Tod der Kunst dar, die sich hinter dem Schein ihres Überlebens verbirgt. Der Nouveau Roman ist parallel zur Nouvelle Vague die letzte Avantgarde, mit der sich Debord wirklich anlegt. Der Aufstieg im Laufe des nächsten Jahrzehnts von *Tel Quel* wird ihn kalt lassen, da die Distanz, auf die er zur damaligen Pariser Avantgardeszene gegangen ist, unüberbrückbar ist.

3 Und die heute immer noch als solche weiterentwickelt wird, wobei Satelliten die Entdecker und Landvermesser ersetzen.

4 Christophe Bourseiller, *Vie et mort de Guy Debord*, Plon, Paris 1999, S. 76 f.

5 Guy Debord präsentiert Potlatch, Berlin 2002, S. 17.

6 Siehe Correspondance, Bd. 2, Fayard, Paris 2001, S. 207 und 219.

7 Ebenda, S. 236–237.

8 Ebenda, S. 265. Im dritten Abschnitt der Mémoires findet man ein kleines Photo von Ivan Chtchegloff, emblematisch angebracht, bevor auf mehreren Seiten das Thema Psychogeographie entwickelt wird: es handelt sich hier um die in der Widmung erwähnte Seite. Auch in Panegyrikus. Zweiter Band befinden sich Fotos von ihm, eines davon gegenüber einem Auszug aus The Naked City.

9 Internationale situationniste, 1, S. 15–20. (Dtsch. Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 52–56.)

10 G.D., In girum imus nocte et consumimur igni, Paris, Gallimard 1999, S. 66 f.

11 Offizielle Bezeichnung für die algerischen Unabhängigkeitskämpfer der FLN, die im Arabischen »Banditen« bedeutet, A.d.Ü.

12 Internationale situationniste, 2, S. 19–20. Zitiert nach: Guy Debord präsentiert Potlatch, s.o., S. 332 ff. Dieser Text ist zum ersten Mal 1956 in der Zeitschrift Les Lèvres Nues erschienen, eine Zeitschrift, die mit der Strömung des belgischen »revolutionären Surrealismus« verbunden ist, die in der Nachkriegszeit eine revolutionäre politische Perspektive beibehalten will, im Gegensatz zum nunmehr klassischen (um nicht zu sagen: akademischen) Surrealismus Bretons, der einem strikt politischen Engagement immer skeptischer gegenübersteht. Die Triebfeder von Les Lèvres Nues in Belgien ist Marcel Mariën, den Debord und Wolman 1952 bei einem Besuch in Brüssel treffen. Die Lettristen werden in dieser Zeitschrift eine ganze Anzahl von Texten veröffentlichen. Neben Potlatch, ihrer eigenen Zeitschrift von 1954 bis 1957, wird sie die einzige Zeitschrift sein, in der sie intervenieren. Bezeichnend ist ebenfalls, daß es sich dabei um eine »dissidente« surrealistische Zeitschrift handelt, die dem Surrealismus wieder zu jener Radikalität verhelfen will, die er in seiner offiziellen Version (der Bretons) angeblich verloren hat. Les Lèvres Nues ist gewissermaßen der Beweis dafür, daß zwischen Surrealismus und Lettrismus eine Verwandtschaft besteht. Genealogisch gesprochen kann Marcel Mariëns Zeitschrift geradezu als das fehlende Glied in der Kette zwischen Breton und Debord gelten.

13 Eine solche Verwandtschaft tritt noch klarer zutage, wenn man bestimmte Briefe Debords liest mit Erzählungen von Dérives (Umherschweifexperimenten), die unbestreitbar surrealistische Züge tragen. Davon zeugt ein wunderschöner Brief vom 31. Oktober 1961 an Patrick Straram (ein ehemaliger Lettrist der ersten Stunde, der nach Kanada gezogen ist und mit dem Debord noch ein paar Jahre lang Kontakt behält). Debord erzählt darin die Ereignisse eines merkwürdigen und stark angeheiterten Abends, den er unter das Motto von Malcolm Lowrys Unter dem Vulkan stellt: »Für denjenigen, der sich ihm unter günstigen (?) Bedingungen unterworfen hat, ist Lowrys influentielles Spiel ausreichend, um scharf die sonst unbemerkt gebliebenen, jedenfalls nicht als solche begriffenen signifikanten Zwischenfälle hervortreten zu lassen und vor allem im Zentrum einen Sinn dieses ganzen Tages, dieser Dérive, zum Vorschein zu bringen, einen unbeabsichtigten Sinn, der sich von selber nicht aufdrängte.« (Correspondance, Bd. 2, s.o., S. 42). Später wird im selben Brief, allerdings kürzer, auf ein anderes Umherschweifexperiment eingegangen: »Ein unglaublich hastiges Umherschweifen mit

einem merkwürdig irrationalen äußeren Leitmotiv: das Wiederauftreten von Zeichen zum Ende von Van Gogh.« Viel klarer als in den offiziellen Protokollen steht das Umherschweifen hier, wie dies bei surrealistischen Experimenten oft der Fall ist, unter dem Zeichen einer Fähigkeit, jenseits des Fehlens von Sinn einen Sinn zu erkennen. Da Debord in seinen Briefen nur selten von »seiner Person« spricht, ist es interessant, daß ihm dies in den Erzählungen über Dérives anscheinend leichter fällt. Sie erscheinen damit als ein bevorzugter Raum für die Entfaltung von Authentizität und Subjektivität.

14 Nicht nur in Nadja, sondern auch in den ersten Kapiteln von L'Amour fou erscheint die Objektivierung des Begehrens ausdrücklich als das Ergebnis einer Demarche oder genauer eines kollektiven Flanierens. Bei Nadja handelt es sich dabei um ein Buch, das Breton ebenfalls als zum Leben hin geöffnet wissen wollte, »wie eine auf und zu schlagende Tür«, wie sein berühmter Ausdruck lautete, so daß vom Buch zum Leben übergegangen werden konnte: »Auf jeden Fall hoffe ich, daß die Erzählung von einem Dutzend Beobachtungen solcher Art und der darauf folgenden dazu angetan ist, ein paar Männer zu inspirieren, auf die Straße zu eilen, da ihnen, wenn schon nicht die Nichtigkeit, so wenigstens das bedenkliche Ungenügen jeder sogenannten strengen Kalkulation über sich selbst zum Bewußtsein gebracht wurde, und daher jeder Handlung, die eine regelmäßige Anstrengung erfordert oder die im voraus überlegt werden kann« (Nadja, Suhrkamp, Frankfurt 1978). Nadja oder Pariser Landleben als Einladungen zum Umherschweifen: die Unterschiede zu einem Buch wie den Memoiren sind womöglich geringer als es den Anschein hat. Sie rühren vor allem von der unverkennbar künstlerischen »Unaufrichtigkeit« der Surrealisten her, die zur Folge hat, daß sie zwar auf die Stadt setzen, dazu aufrufen, sich ins städtische Milieu zu stürzen, bei ihnen aber literarische Hintergedanken stets nie sehr weit entfernt sind. Bücher, die »auf und zu schlagen wie Türen« sind unbestreitbar immer noch Bücher und die zum Leben hin geöffneten Türen können auch in die andere Richtung überschritten werden.

15 Der Beginn einer Epoche, s.o., S. 52.

16 Ebenda, S. 56.

17 Erinnern wir daran, daß in der Einführung zum Pariser Landleben – dem »Vorwort zu einer modernen Mythologie« – sowie auf den ersten Seiten dieses Textes selbst, Aragon im Hinblick auf die Schaffung einer neuen Mythologie explizit dieses Paris aufwertet, das unter dem Eindruck der beschleunigten Hausmannisierung im Verschwinden begriffen ist, wobei Boulevards an die Stelle der emblematischen Passagen und ihrer erotischen Schattenspiele treten. Gemäß der baudelaireschen Tradition ist das zum modernen Mythos errichtete Paris von Anfang an dem Verschwinden preisgegeben. Das Schicksal aller Passagen besteht darin, zu vergehen.

18 Es handelt sich hierbei um Orte, die ausdrücklich in zwei »Umherschweifprotokollen« beschrieben werden, die in derselben Nummer von Les Lèvres Nues wie die »Theorie des Umherschweifens« veröffentlicht sind (siehe auch: Debord präsentiert Potlatch, S. 341). Debord scheint als einziger an beiden Expeditionen teilgenommen zu haben.

19 Louis Chevalier, L'assassinat de Paris, Calmann-Lévy, Paris 1977.

20 Gedichte aus Baudelaires Die Blumen des Bösen, A.d.Ü.

21 Hält man sich an die Bruchstücke von Umherschweifberichten in Debords Briefen, dann wird deutlich, daß Umherschweifen und Nüchternheit ganz und gar unvereinbar sind.

22 Der Begriff »dérivé« (umherschweifen) ist militärischen Ursprungs. In der Strategie bezeichnet er eine »kalkulierte Aktion, bestimmt durch das Fehlen eines eigenen Ortes«. Für Clausewitz ist »dérivé« eine »Kunst der Schwäche« und für von Bülow ein »Manöver im Blickfeld des Feindes«. Siehe hierzu Thomas McDonough, »Situationist Space«, in: October, Nr. 67, Winter 1994, Anm. 45.

23 Eingehend erläutert wird das Verhältnis von Lettristen und Situationisten zum »funktionalistischen« Urbanismus in Simon Sadlers Buch The Situationist City, The MIT Press, Cambridge, Mass. und London 1988.

24 »Paris, ein moderner Mythos«, in: Le mythe et l'homme, Gallimard, Paris 1938. Caillois und Debord haben allerdings wenig gemeinsam, abgesehen von ihrer Verachtung für Poesie und Literatur im allgemeinen. Diese werden der Ineffizienz und Ohnmacht geziehen, wohingegen ihre einzige Chance darin bestünde, die Kraft eines Mythos wiederzuentdecken. Die Rückkehr zum Mythos, oder ebenso gut zur Macht, zur Effizienz, vollzieht sich über den Müßiggang, das Aufgeben der Literatur im eigentlichen Sinn.

25 Eine von Balzac erfundene Gehei