

Auszug aus **Internationale Situationniste** bei **Context XXI**<http://contextxxi.org/nachrichten-von-der.html>

erstellt am: 29. März 2024

Datum dieses Beitrags: 1976

Nachrichten von der Internationalen

■ PIERRE GALLISSAIRES
(ÜBERSETZUNG) ■
HANNA MITTELSTÄDT (ÜBERSETZUNG)
■ SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE

Die Aktivität der italienischen Sektion

Am 30. Mai stellte eine Galerie in Turin die ersten Rollen der industriellen Malerei von Pinot Gallizio aus, die in unserem Experimentallabor in Alba unter Mitarbeit von Giors Melanotte hergestellt worden sind. Diese Ausstellung, die fast sofort danach in Mailand (am 8. Juli) zu sehen war, stellt für uns eine entscheidende Wendung in der fortschreitenden Abschaffung der alten bildenden Künste und ein erfolgreiches Ergebnis dar, das gleichzeitig die Vorbedingung ihrer Umwandlung zu einer neuen Kraft mitenthält, wie die Parole unserer italienischen Genossen es ausdrückt: „Gegen die unabhängige Kunst — gegen die angewandte Kunst — für die zur Umgebungs-konstruktion *verwendbare Kunst!*“

In einem damals in Turin veröffentlichten und sofort danach in Mailand wiederaufgelegten Text begründet Michèle Bernstein dieses Experiment theoretisch wie folgt:

Es ist schwierig, alle Vorteile dieser erstaunlichen Erfindung auf einmal zu übersehen. Alles durcheinander: keine Probleme des Formats mehr, das Bild wird vor den Augen des zufriedenen Käufers ausgeschnitten; keine schlechten Perioden mehr, da die durch eine geschickte Mischung aus Zufall und Mechanik erzielte Inspiration der industriellen Malerei nie Fehler macht; keine metaphysischen Themen mehr, die die in-

dustrielle Malerei nicht duldet; keine zweifelhaften Reproduktionen ewiger Meisterwerke mehr; keine Eröffnungstage mehr.

Und natürlich bald keine Maler mehr, sogar in Italien ...

Die fortschreitende Beherrschung der Natur ist die Geschichte der Beseitigung gewisser Probleme, die von der 'künstlerischen' — gelegentlichen und einmaligen — Praxis zur massiven Verbreitung als Gemeingut zurückgeführt werden und schließlich sogar zum Verlust jeden ökonomischen Wertes tendieren.

Einem solchen Verfahren gegenüber versucht die Reaktion immer wieder, den alten Problemen wieder einen Wert zu verleihen — somit dem echten Henri II.-Schrank, dem falschen Henri II.-Schrank; dem falschen, unsignierten Bild; der übermäßig nummerierten Ausgabe irgendeines Salvador Dali, dem Handgenähten auf jedem Gebiet. Die Schöpfung, die revolutionär ist, versucht dagegen, die neuen Probleme und die neuen Konstruktionen, die als einzige einen Wert haben können, zu definieren und zu verbreiten.

Den gewinnbringenden Narreteien gegenüber, die seit zwanzig Jahren permanent getrieben werden, tritt also die Industrialisierung der Malerei als ein technischer Fortschritt auf, der eingreifen musste, ohne länger auf sich warten zu lassen. Gallizios Größe ist es, seine unermüdlichen Forschungen kühn bis zu diesem Punkt getrieben zu haben, bei dem nichts mehr von der alten Welt der Malerei übrig bleibt.

Jeder weiß, dass die vorherigen Schritte zur Aufhebung und Zerstörung des Malobjekts (sei es eine bis zum Äußersten getriebene Abstraktion in der von Male-

vich gebrochenen Bahn oder eine von extra-plastischen Gedanken beherrschte Malerei wie z.B. Magritte's Werk) es seit mehreren Jahrzehnten nicht geschafft hatten, über die Stufe einer Wiederholung der künstlerischen Negation in dem durch die Mittel der Malerei selbst aufgezwungenen Rahmen — der Verneinung 'von innen' — hinauszugehen.

Das so gestellte Problem konnte nur die endlose Wiederholung derselben Grundtatsachen zur Folge haben, in denen die Elemente einer Lösung nicht miteinbegriffen waren. Auf allen Seiten geht jetzt jedoch die Veränderung der Welt vor unseren Augen weiter.

Auf der Stufe, auf der wir heute ange- langt sind, die eine des Experimentieren neuer kollektiver Konstruktionen und neuer Synthesen ist, ist die Zeit schon vorbei, die Werte der alten Welt durch eine neodadaistische Verweigerung zu bekämpfen. Man muss die Inflation überall entfesseln — gleichviel ob diese Werte ideologischer, plastischer oder sogar finanzieller Art sind. Hier hat Gallizio den ersten Rang eingenommen."

Asger Jorn erklärte seinerseits nach den Ausstellungen der industriellen Malerei:

Es wäre falsch zu glauben, dass Pinot-Gallizios industrielle Malerei unter die Versuche des Industrial Design eingeordnet werden kann. Es handelt sich nicht um reproduzierbare Modelle, sondern um die Verwirklichung einer einmaligen Schöpfung, die außer für Experimente mit situationistischen Umgebungen vollkommen unbrauchbar ist — die stückweise zu verkaufende Malerei.

Der soziale Erfolg wird durch die Schätzung der Anstrengung gemessen.

Nun ist es klar, dass diese Schätzung in direktem Widerspruch zu der Absicht einer Entwertung der Malerei steht, die Gallizios Richtlinie war ...

Indem er den unerwarteten kommerziellen Erfolg der industriellen Malerei kommentierte — „Niemand war gekommen, um ein Stück Bild zu einem sehr niedrigen Preis zu kaufen, sondern die Produktion wurde rollenweise an Sammler verkauft, die zu den intelligentesten in Europa und Amerika zählen ...“ — betont Jorn, dass wir dieses zusätzliche, unerwartete Experiment auf dem ökonomischen Gebiet berücksichtigen sollten. Es handelt sich eigentlich um den ersten Verteidigungsreflex des Bilderhandels, der es bisher vorgezogen hat, nachdem er gezögert hatte, diese gesamte Malerei aus der wirklichen Kunstwelt auszuweisen, sie seinen Werten einzuverleiben, indem er jede Rolle als einziges, den gewöhnlichen Maßstäben des Geschmacks und Talents unterliegendes großes Bild behandelte.

Die situationistischen Verantwortlichen der „Operation industrielle Malerei“ versuchen jetzt, diese Gefahr durch zwei Maßnahmen abzuwehren — und zwar durch die Steigerung der Preise, die Ende August plötzlich von 10.000 auf 40.000 Lire pro Meter gestiegen sind und die Produktion längerer Rollen in einem Stück (die längste, bis Juni hergestellte Rolle war nicht länger als 70 Meter). Unser zukünftiger Gebrauch der industriellen Malerei hängt im Augenblick einerseits von den Möglichkeiten einer Ausstellung ab, die mit der Aufmachung der Kunstgalerie radikal bricht, und andererseits von der Vervollkommnung der Arbeitsverfahren, die sich von einer immer noch handwerklichen Stufe zu einer wirklich industriellen Wirksamkeit entwickeln sollen.

Mit dieser technischen Frage haben sich Giors Melanotte und Glauco Wuerich in einer recht gut dokumentierten Abhandlung beschäftigt, in der sie u.a. folgendes hervorheben:

Es muss vor allem mit dem Zweifel Schluss gemacht werden, der beim Wort 'industriell' auftaucht. Damit wollen wir nicht die Verbindung der Kunstproduktion mit den Maßstäben einer Industrieproduktion — Arbeitszeit. Herstellungskosten usw. — oder mit den

wesentlichen Eigenschaften der Malerei behaupten, sondern wir setzen eine *quantitative* Produktionsweise fest.

Eine der Hauptschwierigkeiten, auf die wir während der Ausführung der ersten Exemplare der industriellen Malerei gestoßen sind, war der Platzmangel. Für eine gute Anlage dieser Produktion muss man über große, der Länge nach sehr weite, gut gelüftete und helle Räume verfügen. Da wir nicht über passende Räume verfügten, mussten wir Gasmasken benutzen, um den gefährlichen Wirkungen der Lösungsmittelverdunstungen zu entgehen ...

Unter den Schwierigkeiten, die überwunden werden müssen, um eine quantitativ ausreichende Produktion zu erreichen, ist ein schnelles Trocknen der Farben eigentlich die wesentliche ...

Die Schichtarbeit wird der industriellen Malerei ihren eigentlichen Charakter verleihen.

In demselben Augenblick, wo die italienischen Situationisten die industrielle Malerei einer verdutzten Öffentlichkeit und den schwachsinnigen Kommentaren der Zeitungen vorstellte (diesen fiel hauptsächlich die Anwesenheit zweier mit industrieller Malerei bekleideten cover-girls bei der Turiner Ausstellung auf), wurden sie dazu geführt, auch auf einem anderen Gebiet zu handeln.



Et la chaleur à laquelle ils sont accoutumés est si excessive, que celle qu'il fait ici au fond de l'Afrique les glacerait.

Fontenelle

Ende Juni hatte ein junger, übrigens vollkommen uninteressanter Maler aus Mailand, Nunzio Van Guglielmi, ein Raffael-Bild — „Die Krönung der Jungfrau“ — leicht beschädigt, indem

er auf der Schutzglasscheibe einen handgeschriebenen Zettel mit den Worten: „Es lebe die italienische Revolution! Raus mit der klerikalen Regierung!“ geklebt hatte, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Auf der Stelle festgenommen wurde er sofort für unwiderleglich wahnsinnig erklärt und wegen dieser einzigen Tat ins Mailänder Irrenhaus eingewiesen.

Als einzige protestierte die italienische Sektion der S.I. mit dem Flugblatt „Difendete la libertà ovunque“ („Die Freiheit überall verteidigen“), das erst am 4. Juli erschien, da mehrere italienische Drucker sich vorsichtshalber geweigert hatten, es zu drucken.

Wir stellen fest, war u.a. in diesem Flugblatt zu lesen, dass der Inhalt des von Guglielmi auf Raffaels Bild geklebten Zettels die Meinung einer großen Anzahl von Italienern ausdrückt, zu denen wir auch gehören.

Wir wollen die Aufmerksamkeit auf die Tatsache lenken, dass hier eine der Kirche und den verstorbenen kulturellen Werten den Museen feindlich gesinnte Tat als ein ausreichender Wahnsinnsbeweis betrachtet wird.

Wir betonen die Gefahr, die ein solcher Präzedenzfall für alle freien Menschen und für die gesamte zukünftige Entwicklung der Kultur und der Kunst bedeutet. Die Freiheit besteht in erster Linie in der Götzenzerstörung.

Unser Aufruf richtet sich an alle italienischen Künstler und Intellektuelle, damit sie unmittelbar handeln, um Guglielmi von seiner lebenslänglichen Strafe freisprechen zu lassen. Guglielmi kann nur nach dem Gesetz über die Veräußerung der öffentlichen Güter verurteilt werden.

Durch ein zweites, „Hilfe für Van Guglielmi!“ betiteltes und am 7. Juli auf französisch veröffentlichtes Flugblatt unterstützte Asger Jorn im Namen der S.I. die unternommene Aktion:

Guglielmis Gründe liegen im Herzen der modernen Kunst vom Futurismus an bis heute. Kein Richter, kein Psychiater, kein Museumsdirektor kann ohne Fälschung das Gegenteil beweisen...

Das Foto des Raffaelschen Bildes ist eine offizielle Fälschung, die der Presse der

ganzen Welt übermittelt wurde. Die wirklichen, dem Bild zugefügten Schäden sind so gering, dass sie bei einem Zeitungsnachdruck nicht zu sehen wären. Die auf dem Foto sichtbaren Linien, die auf eine massive Zerstörung des Bildes hindeuten sollen, stellen bloß eine davor gesetzte, zerbrochene Glasscheibe dar. Sogar diese Linien sind auf den Fotos weiß und schwarz künstlich verschärft worden, um den Fall noch schlimmer zumachen. Dagegen ist der Text des auf die Glasscheibe geklebten Manifests durch ein seltsam gelungenes Verfahren in den italienischen Zeitungen vollständig unleserlich geworden.

Gerade am folgenden Tag wurde die Mailänder Ausstellung eröffnet. Unsere italienische, durch die anderen sich in Italien befindenden Situationisten (Maurice Wyckaert von der belgischen Sektion, Jorn) verstärkte Sektion verteilte diese Flugblätter unter allgemeiner Feindseligkeit. Eine Zeitschrift veröffentlichte sogar ein Bild von Raffael gegenüber einem anderen, das typisch für die Malerei sein sollte, die Raffael zerstören wollte. Am 19. Juli wurde zur allgemeinen Bestürzung Guglielmi vom Direktor der Mailänder Irrenanstalt doch für geistig gesund erklärt und auf freien Fuß gesetzt.

Recht lehrreich ist der Schluss dieses Vorfalls: Guglielmi, der einen argen Schrecken bekommen hatte, ging darauf ein, niederknieend und vor Raffaels Madonnenbild betend fotografiert zu werden, wobei er also die von ihm vorher übel zugerichtete Kunst und Religion auf einen Schlag wieder verehrte. Und die richtige Stellungnahme der italienischen Sektion in dieser doch vom Anfang bis zum Ende recht rationellen Affaire trug dazu bei, ihre Isolierung unter der Intellektuellenkanaille Italiens zu verstärken, von denen gewisse widerliche Elemente — wie z.B. der Schieber Pistoï, der Direktor der Zeitschrift *Notizie* — verstanden und deutlich offenbart hatten, nachdem sie sich eine Zeitlang betrügerisch herum bewegten, in welchem Lager sie eigentlich standen: und zwar bei Michel Tapié, im Lager des französischen Neofaschismus als Exportartikel, bei den Pfaffen, die sie nicht vergessen können.

Die Situationisten in Amerika

Im Oktober bat Jorn, der in London war und sich vorbereitete, nach Mexiko zu fahren, die US-Botschaft um ein Durchreisevisum über New York. Er war vorher von verschiedenen amerikanischen Kulturorganisationen ersucht und eingeladen worden. Es wurde von ihm verlangt zu schwören, dass er nie KP-Mitglied bzw. einer nahverwandten Organisation oder wegen Verbrechen inhaftiert gewesen sei — was er selbstverständlich empört verweigerte. Da er also nicht in die USA durfte, teilte er der Carnegie Foundation in Pittsburg schriftlich mit, dass er jede offizielle Vorstellung von Kunstprodukten in Amerika zurückweist, deren Schöpfer dort persönlich unerwünscht ist.

Bevor er Frankreich verließ, hatte Jorn in seinem Brief vom 20. September an die dänische Tageszeitung *Politiken* eine andere Form der Heuchelei denunziert, die hinter blöder Lobpreisung die Fälschung der neuesten Geschichte der experimentellen Avantgarde und seiner eigenen Rolle beabsichtigt:

Am 10. September hat *Politiken* einen Artikel mit dem Titel *Der große Asger* veröffentlicht. Es sei mir erlaubt, einige Irrtümer zu berichtigen. Weder die Kobra-Bewegung — die Internationale der experimentellen Künstler — noch eine persönliche Freundschaft sind aus meiner Begegnung mit Dotremont im Sanatorium von Silkeborg im Jahre 1951 entstanden. Im Gegenteil dazu beendet diese Epoche beides — der wirtschaftliche Misserfolg des Kobra-Experiments hatte uns einerseits so stark körperlich erschöpft, während die zwischen den Mitgliedern eingetretenen tiefen ideologischen Meinungsverschiedenheiten den endgültigen Bruch ihrer Zusammenarbeit schon zur Folge gehabt hatte ...

Die Kobra-Bewegung, die in Holland und in Belgien stark von den Kunstbehörden gefördert, in Dänemark aber nie anerkannt wurde, beschloss 1951, sich selbst aufzulösen (vgl. die diesbezügliche Ankündigung in der Zeitschrift „Kobra“ No.10) Zwischen 1953 und 1957 habe ich an den Aktivitäten des Imaginistischen Bauhauses besonders in Italien, in Frankreich und in England teilgenom-

men. Da die rein experimentelle Stellungnahme dieser Bewegung jeder Auffassung einer didaktischen Kunstlehre entgegengesetzt war, konnte ich die von Ihnen erwähnte Schule für Keramik nicht leiten ...

In meinem vor kurzem erschienenen Buch „Für die Form“ sind Arbeiten dieser Periode, die schon über die Kobra-Tendenz hinausging, theoretisch zusammengefasst. Diese Periode ist heute zu Ende ... Ich nehme zur Zeit an den Forschungen der S.I. teil und ich möchte hoffen, dass diese in meinem Land schneller und genauer verstanden werden als die vorigen Phasen meiner Beteiligung an der modernen Kunst.

Einige Tage später antwortete die *Politiken*-Redaktion verlegen und glaubte, sich nur dadurch zu entschuldigen, dass der beschuldigte, von Dotremont verfasste Artikel gekürzt worden sei. Dadurch wurde unverfroren suggeriert, Dotremont glaube vielleicht ehrlich, er sei mehr unser Freund geblieben, als er das eigentlich war, wobei seine heutige Adresse angeben wurde, und unverschämmt empfohlen wurde, mit ihm direkt in Verbindung zu treten, um dieses Missverständnis zu beseitigen. Bis dahin hielt es *Politiken* für wenig zweckmäßig, unsere Berichtigungen zu veröffentlichen, deren ganzer Umfang nicht einmal ein Zehntel ihres konfusionsistischen Artikels ausmachte. Durch einen von Khatib unterzeichneten Brief brach die S.I. mit diesem unredlichen Diskussionsversuch deutlich ab:

Sehr geehrter Herr Chefredakteur, die von Christian Dotremont systematisch gespielte Rolle eines falschen Zeugen wird keineswegs dadurch gemindert, dass die *Politiken*-Redaktion einige Einschnitte in den Ablauf seiner Unwahrheiten gemacht hat.

Wir brauchen mit Dotremont in keinerlei Fühlung zu bleiben, der genau weiß, wie wir ihn verachten.

Sollte dagegen *Politiken*, das die Verantwortung übernommen hat, einen solchen Text zu veröffentlichen, es jetzt ablehnen, die notwendigen Berichtigungen zu drucken, werden wir sie anderswo — und natürlich in der nächsten Nummer unserer Zeitschrift — veröffentlichen, indem wir darauf aufmerksam machen, wie ihre Zeitung mit der Berichtigungspflicht

umgeht.

Die Amsterdamer Erklärung

Die elf folgenden Punkte, die eine minimale Definition der situationistischen Aktion vorschlagen, sind als Vorbereitungstext zur dritten S.I.-Konferenz zu diskutieren:

1.

Die Situationisten müssen den Ideologien und den rückschrittlichen Kräften in der Kultur und überall dort entgegen-treten, wo die Frage nach dem Sinn des Lebens gestellt wird.

2.

Keiner darf seine S.I.-Mitgliedschaft als eine einfache prinzipielle Übereinstimmung betrachten. Das hat zur Folge, dass die Tätigkeiten aller Mitglieder zum großen Teil den gemeinsam ausgearbeiteten Perspektiven und den Notwendigkeiten einer disziplinierten Aktion entsprechen sollen — und zwar sowohl in der Praxis als auch bei öffentlichen Stellungnahmen.

3.

Die Möglichkeit einer einheitlichen und kollektiven Schöpfung wird schon durch die Auflösung der individuellen Kunstrichtungen angekündigt.

Die S.I kann keinen Versuch einer Erneuerung dieser Kunstrichtungen schützen.

4.

Das minimale Programm der S.I. besteht aus dem Experimentieren mit vollständigen Szenerien, das bis zu einem unitären Urbanismus und zur Forschung nach neuen, mit diesen Szenerien in Beziehung stehenden Verhaltensweisen gehen soll.

5.

Der unitäre Urbanismus wird durch die vielseitige und ständige Aktivität bestimmt, die die menschliche Umwelt gemäß den auf allen Gebieten am weitesten entwickelten Konzeptionen bewusst von neuem schafft.

6.

Die Lösung der Wohnungs-, Verkehrs- und Freizeitprobleme kann nur in

Zusammenhang mit sozialen, psychologischen und künstlerischen Perspektiven ins Auge gefasst werden, die zur selben Hypothese einer Synthese auf der Ebene des Lebensstils zusammenwirken.

7.

Unabhängig von jeder ästhetischen Betrachtung ist der unitäre Urbanismus das Ergebnis einer kollektiven Kreativität neuer Art und die Weiterentwicklung dieses schöpferischen Geistes ist die Voraussetzung eines unitären Urbanismus

8.

Die Schaffung von für diese Entwicklung günstigen Umgebungen ist die unmittelbare Aufgabe der heutigen Schöpfer.

9.

Alle Mittel dürfen angewandt werden, vorausgesetzt, dass sie zu einer einheitlichen Aktion gebraucht werden. Die Koordinierung der künstlerischen und wissenschaftlichen Mittel soll zu deren vollständiger Verschmelzung führen.

10.

Die Konstruktion einer Situation ist der Aufbau einer vorübergehenden Mikroumgebung und eines Satzes von Ereignissen für einen einzigen Augenblick im Leben einiger Personen. Sie kann von der Konstruktion einer allgemeinen, relativ beständigeren Umgebung im unitären Urbanismus nicht getrennt werden.

11.

Eine konstruierte Situation ist ein Mittel, sich dem unitären Urbanismus zu nähern und dieser bildet die unerlässliche Grundlage für die Entwicklung der Konstruktion von Situationen als Ausdruck von Spiel und Ernst einer freieren Gesellschaft.

Amsterdam, den 10. November 1953
CONSTANT, DEBORD

Letztes Angebot der Verteidiger des Surrealismus in Paris und Enthüllung von ihrem

tatsächlichen Wert

Als Thema einer Diskussion im „Offenen Kreis“ am 18. November war die Frage: „Ist der Surrealismus tot oder lebt er immer noch?“ gewählt worden. Die Situationisten hatten die Einladung angenommen, sich bei dieser Sitzung mit Noel Arnaud als Vorsitzendem vertreten zu lassen, nachdem sie verlangt — und durchgesetzt — hatten, dass auch ein Vertreter der surrealistischen Orthodoxie eingeladen wird, auf dieser Tribüne zu sprechen. Die Surrealisten hüteten sich davor, das Risiko einer öffentlichen Diskussion auf sich zu nehmen, sie gaben aber bekannt, dass sie die Versammlung sabotieren würden, da sie zu Unrecht glaubten, dass ihnen so etwas besser gelingen würde.

Am Abend der Diskussion war Henri Lefebvre leider krank. Arnaud und Debord waren anwesend, aber die drei anderen auf den Plakaten angekündigten Teilnehmer hatten in letzter Minute abgesagt, um den schreckenerregenden Surrealisten nicht die Stirn bieten zu müssen — Amadou und Sternberg unter erbärmlichem Vorwand und Tzara ohne Erklärung.

Kaum hatte Noel Arnaud angefangen zu sprechen, versuchten es mehr als 15 im Saalhintergrund versammelte Surrealisten samt Hilfspatrouillen mit einem Entrüstungsgeheul — sie waren lächerlich. Es stellte sich dann heraus, dass diese Surrealisten der Neuen Welle, die danach lechzten, die Laufbahn einzuschlagen, die ihre Ältesten nicht mehr innehatten, praktisch im „Skandal“ sehr unerfahren waren, da ihre Sekte nie gezwungen worden war, es während der zehn vorherigen Jahre zu solchen Tätlichkeiten kommen zu lassen. Als Anführer dieser Rekruten hat der jämmerliche Schuster, der Direktor der Zeitschrift *Médium*, Chefredakteur des *Surréalisme même* und Mitdirektor des *14. Juli*, der bisher hundertmal bewiesen hatte, dass er weder denken, schreiben noch sprechen konnte, diesmal den Beweis geliefert, dass er nicht einmal schreien konnte.

Ihr Ansturm ging nicht über den Krawall bei einem einzigen Thema hinaus — und zwar ihr leidenschaftlicher Widerstand gegen die Tonbandtechnik. Tatsächlich wurde Arnauds Stimme

über Tonband vorgetragen, einem für die surrealistische Jugend sicher streng tabuisierten Apparat, die den Redner sprechen sehen wollte, da er doch anwesend war. Nur einen einzigen Augenblick blieben die geistig zurückgebliebenen Surrealisten ehrfurchtsvoll still — und zwar als eine von obszön mystischen bzw. christlichen Erklärungen durchdrungene Botschaft ihres Freundes Amadou vorgelesen wurde, die ihnen gegenüber gütig und väterlich gesinnt war.

Dann taten sie ihr Bestes gegen Debord, dessen Beitrag nicht nur auf Tonband aufgenommen, sondern auch mit der Gitarre begleitet worden war. Nachdem sie Debord albern aufgefordert hatten, die Tribüne zu besetzen und dieser sie sofort allein bestiegen hatte, dachten die fünfzehn Surrealisten nicht daran, mit ihm um sie zu kämpfen, sondern warfen symbolisch eine brennende Zeitung in den Saal, bevor sie in aller Würde hinausgingen.



Indépendance de l'Algérie

Selbstverständlich, sagte gerade das Tonbandgerät, ist der Surrealismus lebendig. Seine Schöpfer sind wohl noch nicht einmal gestorben. Auf ihn berufen sich immer wieder neue, obgleich zwar immer mittelmäßigere Leute. Beim breiten Publikum wird er als der äußerste Modernismus bekannt, während er andererseits zum Objekt der Universitätskritik geworden ist. Es handelt sich also wohl um eins dieser Dinge, die wie der Katholizismus und General De Gaulle gleichzeitig mit uns leben.

Dann lautet die wirkliche Frage: Welche Rolle spielt der Surrealismus heute? ... Vom Anfang an gibt es im Surrealismus, den man in diesem Punkt mit dem Romantizismus vergleichen kann, einen Widerspruch zwischen den Behaup-

tungsversuchen eines neuen Gebrauchs des Lebens und einer reaktionären Flucht aus dem Wirklichen.

Die fortschrittliche Seite des anfänglichen Surrealismus besteht in seiner Forderung einer totalen Freiheit und in einigen Interventionsversuchen in das alltägliche Leben. Als Ergänzung zur Geschichte der Kunst steht der Surrealismus im Kulturfeld wie der Schatten der abwesenden Gestalt auf einem Bild Chirico's — er lässt die fehlende, notwendige Zukunft sichtbar werden.

Die rückschrittliche Seite des Surrealismus kam durch folgende Züge gleich zur Erscheinung: die Überschätzung des Unbewussten und seine eintönige Ausnutzung in der Kunst; den dualistischen Idealismus, der dazu tendiert, die Geschichte als den bloßen Gegensatz zwischen den Wegbereitern des surrealistischen Irrationalen und der Tyrannei der griechisch-lateinischen Auffassung der Logik; die Teilnahme an dieser bürgerlichen Propaganda, die die Liebe als das einzig mögliche Abenteuer unter den modernen Lebensbedingungen darstellt ...

Heute ist der Surrealismus vollkommen langweilig und reaktionär.

Die surrealistischen Träume entsprechen der Ohnmacht der Bourgeoisie, der Sehnsucht der Kunst und der Weigerung, den befreienden Gebrauch der höheren technischen Mittel unserer Zeit ins Auge zu fassen. Von der Besitzergreifung solcher Mittel ausgehend entspricht das konkrete, kollektive Experimentieren mit neuen Umwelten bzw. Verhaltensweisen dem Anfang einer kulturellen Revolution, außerhalb derer es keine authentische revolutionäre Kultur geben kann.

In diese Richtung gehen meine Genossen von der S.I. voran.

(Diesem letzten Satz folgte minutenlang, sehr lebhafter und ebenfalls vorher aufgenommener Beifall. Dann sagte eine andere Stimme: „Es sprach Guy Debord, der Wortführer der Situationistischen Internationale. Diesen Beitrag brachte Ihnen der *Offene Kreis* dar“. Zum Schluss sprach dann eine weibliche Stimme im Stil der Rundfunkwerbung: „Vergessen Sie nicht, dass es immer noch ihre dringendste Aufgabe ist, die Diktatur in Frankreich zu bekämpfen.“)

Die allgemeine Verwirrung nahm nach dem Massenauszug der Surrealisten nicht ab. Es sprachen gleichzeitig Isou und die *ultra-lettristische* Gruppe, die von ehemaligen Jüngern gegen ihn neu gebildet wurde mit der Absicht, Isou's Anfangsprogramm zu klären (die sich aber auf eine rein ästhetische Ebene zu stellen scheinen, außerhalb der Totalitätsabsicht, die die ehrgeizigste Phase der damals von Isou geförderten Aktivität kennzeichnete. Keiner von ihnen war je Mitglied der Lettristischen Internationale. Ein einziger gehörte der lettristischen Einheitsbewegung von 1952 an). Es war sogar der Vertreter einer „volkstümlichen Surrealistischen Tendenz“ da, der zahlreiche Exemplare eines Flugblättchens hinwarf, das pfiffig „Wieso lebendig? Ich bin doch immer noch tot!“ betitelt und so vollkommen unverständlich war, dass man Michel Tapié für dessen Verfasser hätte halten können. Durch den größten Teil dieser Ersatzpolemik wurde der ziemlich komische und etwas rührende Eindruck einer Rückkehr zu den Sitzungen der Pariser Avantgarde vor bald zehn Jahren gemacht, mitsamt Teilnehmern und Argumenten sorgfältig neu inszeniert.

Alle waren sich aber einig, dass die Jugend und die Bedeutung des Surrealismus seit viel längerer Zeit vorbei seien.



Pierre Gallissaires: Geboren 1932 in Talence (Gironde). Übersetzer und Mitgründer der *Edition Nautilus* in Hamburg.

Hanna Mittelstädt: Geboren 1951 in Hamburg. Autorin und Übersetzerin, Mitgründerin der *Edition Nau-*

tilus in Hamburg.

Situationistische Internationale: Situationistisch / Situationist: All das, was sich auf die Theorie oder auf die praktische Tätigkeit von Situationen bezieht. Derjenige, der sich damit beschäftigt, Situationen zu kon-

struieren. Mitglied der situationistischen Internationale.

Situationismus: Sinnloses Wort, missbräuchlich durch Ableitung des vorigen gebildet. Einen Situationismus gibt es nicht — was eine Doktrin zur Interpretation der vorhandenen Tatsachen bedeuten würde. Selbstver-

ständig haben sich die Anti-Situationisten den Begriff „Situationismus“ ausgedacht.

Lizenz dieses Beitrags

Gemeinfrei

Gemeinfrei