

IRGENDWANN WERDEN WIR HÄUSER WIE GEDICHTE BAUEN

DIE SITUATIONISTEN UND IHR KAMPF GEGEN DEN EINDIMENSIONALEN STÄDTEBAU

René Sanders

Vor mehr 100 Jahren bedurfte es noch einer Revolution, um das Angesicht der Stadt zu verändern. So nutzte Baron Haussmann, städtischer Architekt von Paris, seine Chance, um nach der Revolution 1848 seinen Traum von einer weiträumig und großzügig angelegten Stadt zu verwirklichen. Nach dem Zweiten Weltkrieg lagen die Dinge anders. Viele europäische Städte waren dem Erdboden gleichgemacht und boten den Stadtplanern freies Feld, ihre tolldreisten Pläne in die Praxis umzusetzen. Der Widerstand dagegen war minimal. Fast jeder legte sich nach Kräften ins Zeug, das "Wirtschaftswunder" am Laufen zu halten. Nur in einem kleinen Kreis von Künstlern wuchs die Unzufriedenheit. Und es sind diese Künstler, die - verstreut über ein paar westeuropäische Länder - den Kampf gegen die etablierten Auffassungen im Städtebau und in der Architektur aufnehmen. Sie kleiden ihre Kritik in eine radikale Theorie und geben ihr Gestalt in Form von Entwürfen für eine freie und kreative Gesellschaft.

Einer dieser Künstler ist der Niederländer Constant Nieuwenhuys. Nach seinem Cobra-Abenteuer (Cobra 1948-1951) sucht er nach neuen Wegen in der Kunst. Seiner Meinung nach hatten viele Künstler diese künstlerische Avantgardebewegung lediglich als touristische Attraktion angesehen, die als Sprungbrett für den Zugang in die einträgliche Szenerie der Galerien dienlich war. Constant ging es um experimentelle Kunst, eine Kunst, die perspektivisch das Bild einer libertären Gesellschaft entwirft, in der das freie Spiel waltet. Viele Künstler haben ja schon immer Kunst vom Spiel abgeleitet. Kunst ist Spiel und Spiel ist das Gegenteil von Zweck. Dieser Gedankengang von J. Huizinga aus seinem Buch *Homo ludens* wird von Constant in einen politischen Rahmen eingeordnet (Huizinga, 1938).

Und diese Position hat natürlich Konsequenzen. Das Spiel kann, so Constant, in dieser modernen Gesellschaft nur als Ausweichmöglichkeit, als Randerscheinung angesehen werden, die nur kurzlebig ist und in künstlerischer Form unmittelbar von dem System einverleibt wird. Denn in dieser kapitalistischen Gesellschaft sind die Möglichkeiten, sich kreativ zu betätigen, begrenzt und sie unterliegen den Gesetzmäßigkeiten, die das System vorgibt.

Innerhalb dieses Systems, das vom Gesetz des Tauschwerts diktiert wird, ist der Künstler seiner sozialen Basis beraubt und findet sich in einer isolierten Position wieder. Das bedeutet, daß sich Constant zufolge das soziale Phänomen Künstler selbst überlebt hat. Deshalb muß der Künstler bei den gesellschaftlichen Kräften Anschluß suchen, die die Kultur noch in eine kreative umwandeln können.

Laut Constant liegt die Lösung im Prozeß der Automatisierung, der im modernen Kapitalismus im Gange ist. Seiner Meinung nach besteht die Aufgabe des Künstlers darin, gerade in diesem Stadium kapitalistischer Entwicklung einzugreifen, weil sich der Künstler bereits der Tatsache bewußt ist, daß die Kreativität in der kapitalistischen Gesellschaft erloschen ist. Der Künstler hat die Pseudo-Kreativität enttarnt, und erst in einer automatisierten Gesellschaft, die zwangsläufig auf die mechanisierte folgt, wird sich die Kreativität an-sich wieder entfalten.

Constants Auffassungen über die Rolle und die Stellung der Kunst radikalisierten sich im Laufe der 50er Jahre. Ende der 40er Jahre hatte er das in *Het manifest van de experimentele groep* - das Manifest wurde verfaßt für die Gruppe, die gemeinsam mit dem dänischen "Høst" und dem belgischen "Surréalisme révolutionnaire" Cobra bildete - noch folgendermaßen formuliert: daß "die problematische Periode in der Geschichte der modernen Kunst zu Ende ist und (diese) von einer experimentellen Periode abgelöst wird. D.h. daß aus der Erfahrung (expérience), die in diesem Zustand völliger Freiheit gesammelt wird, die Gesetzmäßigkeiten hergeleitet werden, denen die neue Kreativität folgen wird. Aus dem, was zunächst mehr oder weniger unbewußt entstanden ist, wird, der dialektischen Methode zufolge, ein neues Bewußtsein erwachsen." (Constant, 1948) Im Experiment befindet man sich denn auch auf der Suche nach der Antithese zu den herrschenden Verhältnissen, und diese Antithese bietet keinen Raum für die Entwicklung einer neuen Ästhetik innerhalb kapitalistischer Verhältnisse. Nach Ablauf seiner Cobra-Periode wird Constant sagen, daß (nur noch) das Experiment die Möglichkeit bietet, die gesamten Lebensverhältnisse des Menschen zu erneuern. Das Experiment entspricht neuen Verhaltensmustern, um neue Lebensbereiche zu ergründen. Sein Interesse verlagert sich von der Malerei zum städtischen Raum.

Als Constant in den Wintermonaten 1952-1953 durch die trostlosen, grauen und eintönigen Viertel Londons streift, fasst er den Beschluß, seine Energie in die Entwicklung eines menschenfreundlichen Städtebaus zu stecken. Nach seiner Rückkehr nach Amsterdam veröffentlicht er gemeinsam mit dem Architekten Aldo van Eyck ein Manifest *Voor een spatiaal colorisme*. In dem Manifest wird dazu aufgerufen, die Umwelt mit einer farbenprächtigen Dimension zu versehen, die räumliche Anwendung von Farbe soll weiter ausgebaut werden. Farbe und Form sollen in der Architektur Hand in Hand gehen, um ihr einen größeren emotionalen Wert zu geben.

1958 beginnt Constant mit seinem "New-Babylon"-Projekt, ein Projekt, das eine Synthese der Auffassungen ist, mit denen er sich im Laufe der 50er befaßt hatte. Constants "New-Babylon" ist ein utopisches Projekt. Es will Ideen zu einer neuen Art von Urbanistik beisteuern, in der der Mensch die Oberhand über alle Lebensbereiche gewonnen hat. Im Kern will New-Babylon den Traum von einer im Weltmaßstab konzipierten Nomadenstadt verwirklichen (Böckelmann, 1971: 129). Es ist eine Weltstadt, die eine Einheit mit der gesamten Landschaft formt und in der die Bewohner ihre Umgebung

ständig verändern und ihren jeweiligen Wünschen anpassen können. Sie spielen mit der Umgebung.

Rund 500 Kilometer südlicher rütteln ein paar Künstler auch schon geraume Zeit an den Pforten der Kunst und der Architektur. Diese Künstler wollen die Schönheit in der Stadt wieder zur Entfaltung bringen. Ihrer Meinung nach müssen neue Situationen geschaffen werden, die Stadt soll in eine kreative Gemeinschaft umgewandelt werden. Inspirator dieser kleinen Gruppe von Künstlern ist der aus Rumänien stammende Isidore Isou, dessen wirklicher Name Isidore Goldstein lautet. Bei seiner Ankunft in Paris, damals noch kulturelle Hauptstadt der Welt, wollte er diese Metropole sogleich in ein modernes Alexandrien verhexen.

Die Stadt soll ein Freiraum werden für Dichter, die beschwörende Formeln rezitieren. Sie soll in ihrer Gesamtheit nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet werden. Dünste wehen über der Stadt, das Auge wird von Farbabstufungen geblendet und die Häuser sind in Labyrinth verwandelt. An strategisch günstigen Punkten sind Lautsprecher angebracht, aus denen die neue Poesie über die Köpfe der Massen schallt. Aber woraus besteht diese neue Poesie? Isou zufolge muß die traditionelle Poesie, ja sogar das einzelne Wort, demontiert werden. Die Poesie und andere Kunstformen haben kein Existenrecht mehr in einer Kultur, die sich in einem weitgehenden Zerfallszustand befindet. Was für den radikalen Künstler bleibt, ist die Vernichtung des Wortes, der Malerei, des Films, der Architektur.

Alle künstlerischen Ausdrucksmittel müssen auf ihr Wesen zurückgeführt werden. Und das Wesen einer jeden Kunstform ist laut Isou das Zeichen, der Buchstabe. Das Zeichen, der Buchstabe ist die Quelle der neuen Ästhetik, und diese wird durch eine harmonische Verbindung von Buchstaben und Zeichen entstehen. Die Malerei ist bei den Lettristen ein Inkunabel geworden, die Poesie eine Symphonie von Zeichen, der Film eine Aneinanderreihung von gestörten und zerkratzten Bildern, bei der jeglicher Zusammenhang zwischen Bild und gesprochenem Wort aufgelöst ist, und die Architektur ein Gesamtkunstwerk, in dem alle Künste miteinander verknüpft sind. Die Lettristen, wie sie sich selbst nennen, verstehen es, das auf avantgardistische Kunst erpichte Publikum so manches Mal in Verwirrung zu bringen. Provokationen, die Auslösung eines Skandals gehören zu dem Instrumentarium, um die passive Haltung des Publikums zu durchbrechen. Die Kunst soll nicht mehr von einem, sondern von allen gemacht werden, lautet ihr Credo. In einer schier endlosen Reihe von Manifesten und Publikationen macht Isou immer wieder darauf aufmerksam. Vor allem, um endlich zu beweisen und zu wiederholen, daß die Lettristen die einzig echte Avantgarde seit dem Zweiten Weltkrieg sind, die der Kunst einen "entscheidenden" Schlag versetzt hat, und daß alle anderen Avantgardebewegungen nur eine schwache Kopie der Lettristen sind.

Infolge dieser arroganten Haltung und seiner autoritären Persönlichkeit wenden sich 1952 ein paar junge Lettristen von ihm ab.

Außerdem sind sie der Meinung, daß die Lettristen zu stark im

künstlerischen Fahrwasser steckengeblieben sind. Die Lettristen haben versucht, die Kunst zu untergraben, aber auf ihren Ruinen haben sie lediglich eine neue Ästhetik gegründet. Die junge Garde, deren Repräsentanten Guy Debord, Serge Berna, Gil Wolman, Jean Louis Brau und Michèle Bernstein sind, will weiter gehen, sie will außerhalb des Terrains der Kunst einen Angriff auf die Kultur starten. Unter ihrem neuen Namen "Internationale Lettristen" stürzen sie sich auf das städtische Milieu.

Aber zunächst geht es bei den internationalen Lettristen noch um die Entwicklung eines neuen Lebensstils, der mit Hilfe des Experiments entdeckt werden kann. "Wir müssen noch viel lernen und alle möglichen Experimente in die Tat umsetzen, mit den Formen, der Architektur und auch mit den Verhaltensregeln." (*Potlatch* Nr.22, 1955) Wenn man einen anderen Lebensstil entwickelt hat, wird das auch auf die unmittelbare Umgebung Ausstrahlung haben. Ab 1954 nimmt der soziale Raum, das Milieu in den Analysen der radikalen Lettristen einen bedeutenden Stellenwert ein. Ein anschauliches Beispiel dafür, womit sie sich in dieser Zeit befassen, ist ihr offener Brief, in dem der Abriß des Chinesenviertels in London scharf verurteilt wird (*Potlatch* Nr.23, 1955). Etliche Experimente müssen in die Tat umgesetzt werden, um die Stadt zu entdecken und nach eigenen Erkenntnissen zu beschreiben, ehe der soziale Raum endgültig durch Abbruch und Kahlschlag vernichtet wird, verkünden sie. Den internationalen Lettristen zufolge haben die alten Viertel am meisten unter dem Kahlschlag zu leiden, obwohl es sich dabei gerade um die Viertel handelt, in denen der Prozeß der Akkulturation am schnellsten voranschreitet, was schließlich zur Folge hat, daß die dynamischen Modelle aus der Stadt verschwinden. "Die Situation entwickelt sich zu einem Drama", äußerte sich der französische Soziologe Chombart de Lauwe schon Anfang der 50er Jahre (Chombart de Lauwe, 1952:25). Die Spannung zwischen der kulturellen Qualität solcher Viertel und der Besetzung des Raums durch die Administration nimmt stark zu. Und es ist der Städtebau, der diese Vernichtung systematisiert und fördert und so den Prozeß in Gang setzt, den geografischen Raum von der sozialen Wirklichkeit abzuschneiden.

Diese Absonderung wurde den radikalen Künstlern zufolge theoretisch von den Städteplanern vorbereitet, die in ihren Schriften das Leben in ein Leben von Wohnen, Arbeiten und Freizeit aufgesplittet und das im weiteren Verlauf ihrer städtebaulichen Planungen durchgesetzt haben, und zwar zu einem Zeitpunkt, als das gesellschaftliche System gerade in einschneidenden Veränderungen begriffen war. Denn schon vor mehr als 100 Jahren wurde der Angriff auf die Arbeiterviertel in Paris eingeleitet. Nach den Aufständen 1848 mußten die alten Arbeiterviertel, Herde der Rebellion, breiten Boulevards weichen. Dieses Projekt, unter Anleitung von Baron G. Haussmann, hatte einerseits zum Ziel, einen effizienten Nachschub militärischen Materials bei neuen Aufständen sicherzustellen, andererseits boten die Boulevards die Möglichkeit, "Schaufenster" zu errichten, in denen die Produkte des modernen

Kapitalismus präsentiert werden konnten. Die Stadt ist in den Bann einer von ihr selbst hervorgerufenen Fantasiewelt geraten, der Welt des Fetisch, schreibt der deutsche Philosoph Walter Benjamin. Haussmann legte seine Boulevards so an, daß sie eine Aussicht auf die Bollwerke der Macht wie Kathedralen, Bankgebäude, Bahnhöfe, Warenhäuser etc. boten (Benjamin, 1977:181).

40 Jahre später, um die Jahrhundertwende herum, versuchten Architekten unter Einfluß sozialdemokratischer Vorstellungen, die Zerstörungen im städtischen Milieu etwas abzuschwächen. In dieser Zeit wurden die ersten sog. Gartenstädte angelegt. Einer der Protagonisten war der Architekt Ebenezer Howard. Er wollte, daß Freizeit- und Wohnfunktion miteinander verbunden blieben. Diese Lösung geht nach Ansicht der radikalen und experimentellen Künstler jedoch nicht weit genug. Die Vernichtung des städtischen Milieus bedeutet nämlich eine fortschreitende Aufsplitterung des Lebens. Der Wohnraum muß zugunsten eines sozialen Raums umgestaltet werden, um dem Bedürfnis des "aufkommenden Nomadentums" nach freien, nicht an feste Orte gebundenen Treffpunkten zu genügen (Constant, 1966). Mit Hilfe psycho-geografischer Experimente wie beispielsweise dem "dérive", dem Umherschweifen, soll der erste Schritt getan werden (1).

1953 formuliert der internationale Lettrist Ivan Chtcheglov die grundlegenden Ideen zu einer neuen Urbanistik, an denen die Situationisten 1957 anknüpfen werden (2). In der Stadt langweilt sich ein jeder. Die städtische Poesie und der Humor sind tot. Die alten surrealistischen Bilder von der Stadt sind es wert, erneuert zu werden, merkt Chtcheglov an. Durch die Entwicklung auf dem Gebiet des Städtebaus ist die Architektur zu einer kalten, frostigen Architektur geworden, die in einer mechanisierten Welt verfangen ist. Diese Situation läßt Zeit und Raum ineinander verfließen und prägt auf diese Weise eindeutig die Wirklichkeit. Darum muß die Architektur von der Technik befreit werden, die nur eine Barriere in dem Kontakt zwischen Mensch und Natur aufrichtet. Die Architektur muß wieder zu einem Bindemittel werden, das neue Möglichkeiten eröffnet, durch die Kombination von Bewußtsein und Handeln die herrschende Auffassung von Zeit und Raum zu verändern. Das Verlangen muß die Welt auf's neue erobern. Um dieses Verlangen wieder zum Leben zu erwecken, müssen Situationen geschaffen werden, um die Umwelt menschlich zu gestalten. Ebenso wie die Surrealisten findet auch Chtcheglov wichtige Anregungen bei De Chirico. De Chirico hat auf das Problem der An- und Abwesenheit von Raum und Zeit hingewiesen. So kann bei einer ersten Betrachtung eines Gemäldes von De Chirico ein Gegenstand völlig unbemerkt bleiben, während dessen Betrachtung bei einem darauffolgenden Besuch einen undefinierbaren Eindruck hinterläßt, der sehr emotional sein kann. Diese Auffassung über die Auslösung spontaner Gefühlsregungen sollte die theoretische Basis für die Konstruktion von Bauwerken im neuen Städtebau sein. Die Gebäude werden so eine starke Ausstrahlung haben und dadurch

die Bewohner stimulieren. Bauwerke müssen symbolisch sein, an alte religiöse Systeme und Märchen anknüpfen und diese aktualisieren. So kann auch die Psychoanalyse in die Architektur integriert werden. Jeder Mensch wird seine eigene Kathedrale bauen, in der geträumt und geliebt wird. "Alle Elfenbeintürme sollen vernichtet, alle Worte sollen geheiligt werden", und wenn die Realität dann eingestürzt ist, braucht der Mensch nur noch die Augen zu schließen, damit die Pforten des Fantastischen sich auftun (Crevel, 1931:35).

Die Bauwerke werden zu Stadtvierteln ausgeweitet, die in Einklang stehen mit den Gefühlen, die man gerade hat. So ist die Stadt aus Vierteln des Glücks und Vierteln der Tragik errichtet. Es gibt auch Geschichtsviertel, in denen sich die Schulen und Museen befinden, und ein Viertel der Toten, in dem man schließlich "in Frieden leben kann". Es gibt auch ein Viertel des Unheils, der Abschreckung, das schwer zugänglich und von einem Dekor von Alarmglocken, Sirenen, monsterhaften Skulpturen und mechanischen Mobilen (Automobilen) umgeben ist. Dieses Viertel, das um den Platz herum angelegt wird, der den größten Schrecken auslöst, dient allen als negatives Beispiel, als Beispiel dafür, wie es nicht sein darf. Kinder werden, wenn sie es entdecken, daran lernen, das Leben im positiven Sinne zu gestalten. Dann wird man wieder Freude am Leben entdecken, weil es sich von Tag zu Tag verändert.

In dieser auf den Kopf gestellten Stadt wird die wichtigste Aktivität ihrer Bewohner das kontinuierliche *dérive*, der Streifzug, sein. Das Landschaftsbild wird sich durch die Übertragung der Emotionen, die das Umherschweifen wachruft, stündlich ändern, was dann wiederum eine umfassende, bewußte "Desorientierung" zur Folge hat. Die Stadt wird ein großer Spielplatz werden. In seinen Auffassungen knüpft Chtcheglov an den Ideen der Surrealisten an. So wurde z.B. 1921 scheinbar schon das erste *dérive* von Gabrielle Francis Buffet-Picabia in Saint Julien le Pauvre organisiert. Ab 1923 wird das Umherschweifen häufig von den Dadaisten und den Surrealisten praktiziert, wobei der Bestimmungsort und die Richtung der Tour dem Zufall überlassen waren mit dem Ziel, das Bewußtsein zu verändern und auf diese Weise Stoff für ihre Poesie und andere kreative Äußerungen zu sammeln.

Namentlich Guy Debord will in der Nachfolge der Surrealisten die Idee des Umherschweifens weiter ausbauen. In einem Artikel "Theorie des Umherschweifens, des Vagabundierens" aus der Mitte der 50er Jahre behauptet Debord, daß die Technik des Umherschweifens aus der konstruktiven Aufgeschlossenheit für das Spiel erwächst (Debord, 1956:9). Hierin unterscheidet sich das Umherschweifen Debord zufolge beispielsweise von der Reise oder dem Spaziergang; es ist "vielmehr eine Art experimentellen Verhaltens, das gebunden ist an die Situation des städtischen Zusammenlebens, oder eine Technik, bei der die Milieus so schnell wie möglich durchquert werden müssen". Hiermit hebt er hervor, daß das Spielelement integraler Bestandteil des Umherschweifens ist, da

sonst nicht zu einer eigenen Darstellung und Einteilung der Stadt gelangen kann.

Der Soziologe P.H. Chombart de Lauwe hatte bereits früher behauptet, daß die Stadt nicht nur von geografischen und ökonomischen Faktoren bestimmt wird, sondern auch von Vorstellungen, die die Bewohner und andere von ihr haben. Diese Vorstellungen sollen dann die Basis für eine neue städtische Struktur bilden. Wovor man sich Debord zufolge in Acht nehmen muß, ist der Rückfall in alte Gefühle, es geht ihm zufolge darum, neue Gefühle zu entdecken und diese in der ideellen Stadt sichtbar zu machen, um Architektur und Städtebau in Einklang zu bringen mit der psychischen Verfassung. So können z.B. diverse Formen von Labyrinthen in der Stadt konstruiert werden. Wohnungen können mit Hilfe verschiebbarer Wände daran angeglichen werden.

Durch die fortlaufende Veränderung in der Wohnumgebung gerät die Psyche aus dem Gleichgewicht, woraufhin man wieder mit der Erstellung eines psycho-geografischen Plans beginnen kann, eines Stadtplans, auf dem die Gefühle in der ideellen Stadt sichtbar sind (Debord, 1957). Alle diese Erkenntnisse und Methoden sollen zu einer Umgestaltung des existierenden städtischen Raums beitragen, der Städtebau darf niemals als eine dauerhafte Gegebenheit angesehen werden. Im Gegensatz zur herrschenden Meinung muß der Städtebau den internationalen Lettristen zufolge immer dynamisch sein und als Einheit und Totalität aufgefaßt werden. Das Konzept vom Städtebau als Einheit, das "unitair urbanisme" ist geboren.

Die internationalen Lettristen legen ihre Ideen zu einem anderen Städtebau zuerst in dem hektografierten Blättchen *Internationale Lettriste* dar, das 1954 in *Potlatch* umgetauft wird. Dieses Blättchen - eines von vielen, die in diesen Tagen herausgegeben werden - erreicht den dänischen Künstler Asger Jorn. Jorn, einer der Initiatoren der Cobra-Bewegung, bemüht sich um Kontakt. Die Erkenntnisse der internationalen Lettristen decken sich mehr oder weniger mit den Anschauungen, denen er selbst anhängt. Er unternimmt verschiedene Anläufe, um die Handvoll radikaler Künstler, die den Bruch mit der Kunst forcieren wollen, in einer Bewegung unter ein Dach zu bringen.

1956 wird in Alba/Italien ein Kongreß freier Künstler organisiert, bei dem sowohl eine Abordnung der internationalen Lettristen, ein paar italienische Künstler, Asger Jorn sowie Constant Nieuwenhuys, Weggefährte von Jorn aus der Cobra-Zeit, zugegen sind. Auf diesem Kongreß werden die Möglichkeiten sondiert, die Kräfte zusammenzufassen. Ein Jahr später ist es so weit. Am 28. Juli 1957 beschließen die "Internationale Lettriste", das "Psychogeographical Comitee" aus London und das "Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste" - dessen treibende Kraft Asger Jorn ist - sich selbst aufzuheben und unter dem Namen "Internationale Situationniste" weiterzumachen.

Augenscheinlich verläuft der Zusammenschluß in Harmonie, aber die Unterschiede auf theoretischem Gebiet sind nicht unbeträchtlich. So

besteht von Beginn an ein Spannungsverhältnis zwischen den Auffassungen Debords, der der wichtigste Theoretiker der neuen Internationale werden wird, und den eher wirren ästhetischen Analysen Asger Jorns, wie er sie beispielsweise in seiner Bauhaus-Imaginiste-Periode zu Papier gebracht hat.

Diese Bewegung, die internationale Bewegung für ein Bild-Bauhaus (Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste), wird 1953 gegründet, als sich Jorn in einem Sanatorium für TBC-Kranke in Villars in der Schweiz aufhält. Jorn sucht Kontakt zu Max Bill, der von Walter Gropius die Zustimmung bekommen hatte, den Namen Bauhaus (Bauhaus: 1919 in Weimar gegründet, 1933 von den Nazis verwüstet) zu benutzen, um eine Schule zu gründen, die sich um die Integration anderer Kunstmittel in die Architektur bemüht. Bill weist nach einigem Zögern Jorns Bemühungen mit dem Argument ab, daß die Architektur nichts mit bildender Kunst zu tun hat. Seine Auffassungen unterscheiden sich ziemlich von denen Jorns, sie tendieren mehr zum Funktionalismus.

In seinem Artikel "Bild und Form (Imagini e forma)" verfaßt Jorn eine Antwort auf die Ideen, wie sie von der "Hochschule für Gestaltung", die unter Leitung von Max Bill in Ulm ansässig ist, propagiert werden (Jorn, 1958). Die funktionalistische und die neo-konstruktivistische Sichtweise dieser Schule werden attackiert. Anstatt der Kraft der Fantasie freien Lauf zu lassen, um die gegenwärtige Architektur zu erneuern, hat sich diese Schule mit Begeisterung in die entgegengesetzte Richtung begeben. Die Hochschule ist, so Jorn, ein Institut, das auf gesellschaftlichem Gebiet keinen Standpunkt bezieht, aber sehr wohl eine technokratische Elite heranzieht.

Jorn schwebt ein völlig anderes Ziel vor Augen. Bei ihm arbeiten Maler und Architekten zusammen, um den fortschrittlichen Charakter der Kunst weiter auszubauen. Im Gegensatz zu Max Bill, der eine "neue bürgerliche Ästhetik" entwickeln will, plädiert Jorn gerade für deren Aufhebung. Die bürgerliche Ästhetik muß durch einen "psychologischen Materialismus" ersetzt werden. Kunst ist nur Kunst, wenn sie aus der Stimulation der Sinne entsteht. Anders ausgedrückt: die Kunst muß, so Jorn, immer wieder und permanent emotionale Spannungen auslösen.

Diese Auffassung zieht Konsequenzen nach sich. Nach Ansicht von Jorn sollte die ratio, sollte der Verstand eine untergeordnete Rolle im künstlerischen Prozeß spielen. Erst wenn die Verbindungslinien zum Verstand gekappt werden, entsteht die echte und einzig "wahre" Tiefe. Die alte Bauhaus-Bewegung mißt der Rationalität hingegen zu große Bedeutung bei. Dadurch wird die Basis für einen objektiven Funktionalismus geschaffen, in dem die psychologischen Funktionen vollständig negiert werden. Oder wie es Baudrillard formuliert hat: "Die Bauhaus-Synthese von Form und Funktion, von schön und nützlich, von Kunst und Technik steht dem hybriden Grinsen der Surrealisten diametral entgegen." (Baudrillard, 1972:208) Jorn zufolge ist die Kultur frei von der objektiven Natur, sie bildet keine Einheit mit ihr. Sie erwächst aus der Beziehung zwischen

Mensch und Natur, einem dialektischen Verhältnis. Es ist der Mensch, der diese Beziehung aufnimmt. Es ist der Mensch, der die Umwelt schafft. Durch die Gestaltung der Umwelt werden die Sinne stimuliert, und diese Empfindung ist die Quelle, um kontinuierliche Veränderungen in der Umwelt vorzunehmen. Diese Auffassung wird von Max Bills Schule als "subjektivistisch" abgelehnt. Sie ist auf der Suche nach objektiven Strukturen mit dem Ziel, eine "absolute" Symmetrie zwischen Form, Struktur und Funktion zu erreichen. Was Baudrillard zu dem Stoßseufzer veranlaßt, daß von einem funktionalistischen Mythos gesprochen wird, der schon seit der Jahrhundertwende herrscht: "Dieser Mythos, der im Bewußtsein verinnerlicht ist, träumt von einer total funktionalen Welt, in der jedes Objekt seinen festen Platz hat." (Baudrillard, 1968:81)

Diesen Bestrebungen steht die Auffassung des Bild-Bauhauses diametral entgegen. Sie wollen mit Hilfe des ästhetischen Experiments das Menschliche, das Eigenwillige, das Unberechenbare in die Kunst einbringen. Dieser launenhafte Charakter soll sich im Schaffen von Situationen äußern. Indem der Akzent zu stark auf die Rationalität gelegt wird, wird dem Dynamischen, dem Unberechenbaren abgeschworen. Jede Bewegung kommt zum Erliegen mit der Folge, daß nur noch Raum für eine Abfolge immer gleicher Handlungen besteht. Eine Situation schaffen, heißt dann auch für Jorn, daß man darin Bewegung entfacht. Bewegung entsteht dadurch, daß sich der Mensch widersetzt, daß er einer Situation Widerstand entgegenbringt oder ihr eine überraschende Wendung gibt. Eine Bewegung ist aber niemals nur fließend, sondern kennt Unterbrechungen. Die Unterbrechung, der Bruch ist das Wesentliche. Jorn zufolge kann vor allem die Kunst Veränderung in der Umgebung bewirken.

Durch die Kunst kann ein Bruch in der bestehenden Wirklichkeit forciert werden. Und nur mit Hilfe des Experiments kann, so die radikalen Künstler, die Spannung mit der Umwelt ausgelöst werden. Jorn experimentiert in der Bild-Bauhaus-Periode dann auch nach Herzenslust.

Nach Ansicht von Jorn ist es historisch gesehen noch möglich, die Architektur mit einem menschlichen Gesicht zu versehen. In der Baukunst sollen die Wünsche und das Verlangen noch veräußert werden und zur Entfaltung kommen können. Dann wird die Vielfalt des Lebens wieder entdeckt werden: "Creare un 'architettura significa, primare un ambiente e creare un modo di vita." (Bandini, 1977:76)

1957 erklärt Jorn, daß die Anerkennung der Theorie vom Städtebau als Einheit ein dialektischer Schritt ist, um zu experimentellen Aktivitäten kommen zu können (Knabb, 1981:16). Aber die Interpretationen gehen ziemlich weit auseinander. Die Spannung zwischen der künstlerischen Freiheit des Individuums und der sozialen Freiheit hatte sich ja schon vor der Gründung angedeutet. Jorn befürwortet eigentlich eine große Freiheit und Unabhängigkeit des Künstlers, oder wie er es in seiner Eröffnungsrede auf dem

Kongreß in Alba schon ausgedrückt hatte: "Ich schaffe, ich denke und ich spreche", ich bin und bleibe ein Künstler (Jorn, 1958:27). Die internationalen Lettristen hingegen, gestützt auf die neuen Erkenntnisse der Urbanistik, des libertären Marxismus und des Surrealismus, sind auf gesellschaftliche Umwälzung aus, und diese läßt sich nicht mit der Profilierung der Stellung des Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft vereinbaren. Sie sehen den ganzheitlichen Städtebau in der Perspektive einer großen realen Freiheit. Bei der Bauhaus-Imaginiste-Bewegung liegt der Künstler noch im Streit mit den künstlerischen Exponaten dieser bürgerlichen Gesellschaft: der industriellen Formgebung, dem bürgerlichen Funktionalismus, der Diktatur der Rationalität, während die internationalen Lettristen diese Phase abgeschlossen haben und einen Beitrag zur gesellschaftlichen Umwälzung liefern wollen. Aber trotz dieser Unterschiede wird die umfassende Gesellschaftskritik mit einem Plädoyer für eine freie, spontane, ungebundene Kunst gekoppelt. Dieser "historische Kompromiß" wird fruchtbare Resultate hervorbringen, aber dennoch einige Jahre nach Gründung der Situationistischen Internationale auseinanderbrechen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Situationisten in ihrem Konzept vom Städtebau als Einheit die analytischen Beobachtungen aus der Psychologie mit dem Studium der ökologischen Umwelt verbinden wollen, damit die Ergebnisse in die Konstruktion von Situationen einfließen. Aber letztendlich liegt die Perspektive in der Konstruktion von Situationen, der Schaffung von Autonomie und nicht im Erwerb einer größtmöglichen künstlerischen Freiheit. So wird die Konstruktion von Situationen, der Kampf um gesellschaftliche Freiheit zur Richtschnur für die Situationisten, wozu der Städtebau als Einheit gehört.

Schon in seiner Lettristen-Zeit erwähnt Debord den Begriff Situation. In seinem Film *Hurlément en faveur de Sade* (1952) erklingt der Aufruf, Situationen zu schaffen. Aber die Konstruktion einer Situation wird noch ganz in künstlerischen Begriffen gefaßt, es ist eine Aktivität, die in einem begrenzten Raum stattfindet, um den Zuschauer aus seiner Lethargie zu locken. Das Kino, die Galerie, das Atelier ist der Ort, an dem mit Hilfe von Provokation, von Skandal etc. der passive Kunstkonsument zu Aktivität angeregt wird, um an dem schöpferischen Ausbruch des Künstlers teilzunehmen. Im Laufe der 50er Jahre wird die Situation vollkommen anders ausgelegt. Die Situation überschreitet das abgesteckte Terrain des Künstlers und umfaßt im folgenden die unmittelbaren Lebensverhältnisse.

Als Debord diese Entwicklung abgeschlossen hat, ist der Begriff Situation endgültig von der Existenz-Philosophie gelöst, mit der er seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts verbunden war. Debord gibt Heideggers Interpretation der Situation - die existenzielle Bestimmtheit, die dem Man wesenhaft verschlossen ist -, wie sie verzerrt über Sartres *L'être et le néant* zu ihm durchgedrungen ist, eine revolutionäre Wendung (Sartre, 1943:510; Heidegger, 1927:300).

Die Situation ist bei ihm das Terrain, auf dem die Revolution auf Mikro-Niveau stattfindet.

Debord gerät in den Bann von Hegel. Er versucht, seine Kritik mehr an Hegels Auffassung über die Situation anzulehnen, wie sie in dessen Ästhetik wiederzufinden ist. Bei Hegel ist die Situation eingebettet in das System objektiver Kräfte, gehört sie zur Bewegung des objektiven Geistes, ist sie Mittler in dem System des "allgemeinen Weltzustands" und des Handlungsmoments des Subjekts. "Die ideale Subjektivität trägt als lebendiges Subjekt die Bestimmung in sich zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu betätigen, insofern sie, *was in ihr ist*, auszuführen und zu vollbringen hat. Dazu bedarf sie einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen." (Hervorhebung R.S.; Hegel, 1906:235) Das bedeutet, daß Hegel zufolge der objektive Geist letztendlich durch das Subjekt wirkt und daß der Spielraum des Individuums insgesamt beschränkt ist. Die allgemeinen Verhältnisse bestimmen und beschränken die persönlichen Initiativen, und diese Verhältnisse verursachen laut Hegel den Zwiespalt in dem Individuum, die subjektive Entfremdung. Das Individuum glaubt, durch seine Aktivitäten, auch den geistigen, einen entscheidenden Einfluß auszuüben, wird aber von dem objektiven Geist gesteuert, dem Geist, der sich in politischen, juristischen, moralischen Verhältnissen ausdrückt, dem Geist, der Geschichte ist. Die "größten" Taten des Individuums sind, wie schon gesagt, "die Bedürfnisse", in ihrer Allgemeinheit Manifestationen der Idee, die im Entstehen begriffen ist. Und der Boden, auf dem die "Äußerungsformen" der Idee miteinander in Konflikt geraten, wird von Hegel mit Situation bezeichnet. Anders ausgedrückt, die Situation verschafft die Möglichkeit, daß das, was in dem "allgemeinen Weltzustand" noch "verborgen" ist, nach außen, in den Vordergrund tritt.

In der Situation findet gleichsam der Kampf statt, der Zusammenprall als Folge dessen, daß die Idee manifest wird, also auch die Idee, die in der Kunst Gestalt annimmt. Häufig erwähnt Hegel in seiner Abhandlung über die Situation das Theater, was nicht verwunderlich ist, da Theater und Situation seit dem Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts eng miteinander verknüpft sind. Im Theater drückt Situation die Einheit von Zeit und Ort aus. Hegel zufolge werden auf der Bühne die Konflikte ausgetragen; auf der Bühne schweift der Zeitgeist umher.

Einige Aspekte der hegelschen Auseinandersetzung über die Situation übernimmt Debord. So bringt er ebenfalls Situation und Theater miteinander in Verbindung. Aber sonst interpretiert Debord Hegel schon auf eine sehr eigenwillige Weise. Die Konflikte, die Bewegung des Weltgeists, die Dialektik, die Situation werden aus dem hegelschen System herausgenommen und in einen Rahmen eingeordnet, in dem das Individuum unmittelbaren Einfluß auf die Situation ausüben kann. Die Situation wird bei Debord die Bühne, auf der sich "die Revolution" vollzieht, eine Revolution, die seiner Meinung nach zunächst noch von dem Individuum, dem Künstler gemeinsam mit anderen "subversiven Kräften" in Gang gesetzt wird.

Bis zum Ende der 50er Jahre kann die Situationistische Internationale dann auch als eine künstlerische Avantgardebewegung angesehen werden, die in die Tradition des Dadaismus, des Surrealismus, des Lettrismus und von Cobra paßt. Aber der Umschwung hat sich bereits angekündigt.

Was die Situationisten anstreben, ist eine neugeborene, kreative Persönlichkeit, die ihre Lebensverhältnisse selbst gestaltet. Die konstruierte Situation, die Umwandlung der Stadt war nur ein erster Schritt auf dem Weg zur Umgestaltung der gesamten Landschaft. Über die Achse Paris-Amsterdam – am einen Ende Debord, am anderen Constant – werden die Ideen zu einem anderen Städtebau ab 1958 hin und her geschoben. Aber Debord wird ungeduldig, seine Perspektive reicht über eine utopisch konstruierte Gesellschaft, reicht über Constants "New-Babylon" hinaus. 1960 verläßt Constant die Bewegung, kurze Zeit später folgt ihm Asger Jorn.

Laut Debord kleben die Situationisten zu stark an der Kunst. Nächtelang endlose Debatten über neue Abenteuer und Experimente in der Kunst zu führen, mag angenehm sein, aber "die Kunst aufzuheben" und alle Energie in eine totale Revolution zu stecken, erweist sich für die meisten Künstler als ein zu radikaler Schritt. In der Bewegung entflammt ein heftiger Streit. Zu viele Künstler interpretieren den Passus über die Aufhebung der Kunst ausschließlich in Begriffen von Vernichtung der "alten" und dem Beginn einer "neuen" Kunst. Debord reibt den Künstlern unter die Nase, daß die Situationistische Internationale nicht länger ein künstlerisches Avantgarde-Institut, sondern eine revolutionäre Organisation ist. Mit einer Verbissenheit à la André Breton macht sich Debord von seinen Widersachern los. Dutzende von Künstlern werden 1962 ausgeschlossen. Hochmütig blickt Debord auf das Schlachtfeld herab. Die radikale Theorie kennt keine Ruhe und keine Gnade, kennt keinen Schmerz, wenn man sich trennt.

Grausam wird der Künstler aus seinen Traum gerissen. Das Kunstwerk, das künstlerische Experiment wird von Debord auf den Misthaufen der Geschichte verwiesen. Kann man noch über die ästhetischen Werte eines Kunstwerks diskutieren, über die kreative Auslegung der unmittelbaren Lebensverhältnisse? Nein, sagt Debord. Die Kunst, ja jede kreative Äußerung wird in der Massenkultur aufgesogen, wird massenhaft konsumiert und vom Rummel der Massenmedien erfaßt. Die Kunst als Ware, das Kunstwerk als Spekulationsobjekt wird von den Situationisten in ihren Schriften demaskiert. Die Situationisten reißen Gebrauchs- und Tauschwert eines ästhetischen Objekts weiter auseinander. Kunst kann keine Kunst mehr sein in einer Zeit, da die Konsumverhältnisse ihr ihren Willen diktieren.

Debord schlägt mit einigen ihm verbundenen Situationisten einen anderen Weg ein. Ihre Bedürfnisse liegen jenseits des großen Geldes in der Welt der Galerien, sie wollen eine libertäre Gesellschaft auf rätesozialistischer Grundlage. Die verbliebenen Situationisten wollen, daß ihre Kritik mehr bedeutet als nur eine Kritik an der

künstlerischen Avantgarde, am städtischen Milieu, am Funktionalismus in der Architektur, an der Kunstbetrachtung und der Rolle und Funktion von Kunst in dieser Konsumgesellschaft. Sie verlegen ihre Aktivitäten in den 60er Jahren auf andere Aktionsfelder, um den Kampf gegen diese Spektakelgesellschaft zu eröffnen. Aber das ist wieder eine andere Geschichte.

Anmerkungen:

1. *dérive*: meint wörtlich von einem Kurs abweichen, ins Treiben kommen, "abtreiben". Es bedeutet: sich treiben lassen von den Stimmungen, die die Stadt wachruft.

2. I. Chtcheglov, der unter dem Namen Gilles Ivain schreibt, ist ab 1953 Mitglied der Lettristischen Internationale. Aus diesem Jahr datiert sein "Formulaire pour un urbanisme nouveau", das in der ersten Nummer der Zeitschrift *Internationale Situationniste* (1958) abgedruckt wird.

Bibliographie:

M. Bandini

1977 *L'estetico il politico*, Roma.

J. Baudrillard

1968 *Le système des objets*, Paris.

J. Baudrillard

1972 *Pour une critique de l'économie - politique du signe*, Paris.

W. Benjamin

1977 "Paris die Hauptstadt des 19te Jahrhunderts",
in *Illuminationen*, Frankfurt.

F. Böckelmann e.a.

1971 *Bevrijding van het dagelijks leven*, Baarn.

P.H. Chombart de Lauwe

1952 *Paris et l'agglomération parisienne*, vol. I,
l'espace social dans une grande cité, Paris.

Constant

1948 "Manifest van de experimentele groep", *Reflex*, nr. 1,
Amsterdam.

Constant

1966 "Nieuw Urbanisme", *Provo*, nr. 9, Amsterdam

R. Crevel

1931 *Le surréalisme au service de la révolution*, nr. 3,
Paris.

G. Debord

1956 "Théorie de la dérive", *Les Lèvres Nues*, nr. 9, Bruxelles.

G. Debord

1957 *Guide psychogéographique de Paris*, Paris.

G.W.F. Hegel

1986 *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. I, Frankfurt.

M. Heidegger

1927 *Sein und Zeit*, Halle.

J. Huizinga

1938 *Homo-ludens, proeve eener bepaling van het spelelement
der cultuur*, Haarlem.

A. Jorn

1958 *Pour la Forme; Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris.

K. Knabb (ed.)

1981 *Situationist International Anthology*, Berkeley.

Potlatch
 1955 "Pourquoi le lettrisme", nr. 22, Paris.
 Potlatch
 1955 nr. 23, Paris.
 J.P. Sartre
 1943 *L'être et le néant*, Paris.

Ausgewählte

~~Selected~~ Bibliographie über die Situationisten:

M. Bandini
 1977 *L'estetico il politico, da Cobra all Internazionale Situazionista*, 1948-1957, Roma.
 G. Berreby (red.)
 1985 *Documents relatifs à la fondation de l'I.S.*, 1948-1957, Paris.
 Constant
 1948 "Manifest v/d Experimentele Groep", *Reflex* nr. 1, Amsterdam.
 Constant
 1949 "Cultuur en contra-cultuur", *Reflex* nr. 2, Amsterdam.
 Constant
 1969 *Opstand van de Homo Ludens*, Bussum.
 Constant
 1970 "Planologie en/of revolutie?" in *Te Elfder Ure*, nr. 4-5, Nijmegen.
 Constant
 1974 *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum.
 G. Debord
 1957 *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et l'action de la tendance situationniste internationale*, Paris.
 G. Debord
 1957 *Guide Psychogéographique de Paris*, København 1957.
 G. Debord
 1957 *The Naked City, illustration de l'hypothèse de plaques tournantes en psychogéographique*, Paris.
 G. Debord
 1957 *Fin de Copenhague, écriture détournée* (mit Asger Jorn), København.
 G. Debord
 1957 *Mémoires, écriture détournée*, København (mit Asger Jorn).
 G. Debord
 1960 *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* (mit P. Canjuers), Paris.
 G. Debord
 1963 *Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique et l'art*, Randers.
 G. Debord
 1967 *La société du spectacle*, Paris
 G. Debord
 1972 *La véritable scission dans l'Internationale-Circulaire*

publique de l'Internationale Situationniste (mit Gianfranco Sanguinetti), Paris.

- G. Debord
1979 Vorwort 4e italienische Edition von *La société du spectacle*, Paris.
- G. Debord
1985 *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici*, Paris.
- G. Debord, A. Becker-Ho
1987 *Le "jeu de la guerre", relevé des positions successives de toutes les forces au cours d'une partie*, Paris.
- G. Debord
1988 *Commentaires sur "La société du spectacle"*, Paris.
- Internationale Lettriste
1952-1954 nr. 1 t/m 4, Paris.
- Internationale Situationniste
1958-1969 nr. 1 t/m 12, 1958-1969, Herausgabe: Amsterdam 1970, 1972 und Paris 1975, 1976.
- I. Isou
1953 *Esthétique du cinéma, esquisse d'une définition de l'art*, Paris.
- I. Isou
1956 "Introduction à l'esthétique imaginaire", *Front de la Jeunesse*, nr. 7, Paris.
- I. Isou
1968 "Manifeste pour le bouleversement de l'architecture", *C.R.L.*, nr. 16, Paris.
- I. Isou
1984 *Histoire du socialisme, du socialisme primitif au socialisme des créateurs, suivi de manifestes pour le soulèvement de la jeunesse*, Paris.
- A. Jorn
1954 *Contre le fonctionnalisme*, Milano.
- A. Jorn
1957 *Guldhorn og lykkehjul*, København.
- A. Jorn
1958 *Pour la Forme-Ébouche d'une méthodologie des arts*, Paris.
- A. Jorn
1960 *Critique de la politique économique-Suivie de la lutte finale*, Paris.
- A. Jorn
1962 *Vaerdi og Økonomi, Kritik af den økonomiske politik og udbygningen af det enestaaende*, København.
- A. Jorn
1964 *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Paris.
- A. Jorn
1966 *Gedanken eines Künstlers*, München.
- A., Jorn
1968 *La langue verte et la cuite-Étude gastrophonique sur la marmytologie musiculinaire* (mit Noël Arnaud), Paris.

- M. Khayati?
1966 *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel, et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier, A.F.G.E.S., Strasbourg.*
- Les Lèvres Nues*
1954-1958 Bruxelles; Herausgabe, Paris 1978.
Potlatch
1954-1957, 1959 nr. 1 t/m 29, Paris, nr. 30, Amsterdam; Herausgabe Paris 1985.
- R. J. Sanders
1987, 1989 *Beweging tegen de schijn; de situationisten een avant-garde, Amsterdam.*
- G.F. Sanguinetti, (Censor)
1975 *Rapporto veridico sulle ultime opportunità di salvare il capitalismo in Italia, Milano.*
- G.F. Sanguinetti
1976 *Prove dell'inesistenza di Censor enunciate dal suo autore, Milano.*
- G.F. Sanguinetti
1979 *Del terrorismo e dello stato, la teoria e la pratica del terrorismo per la prima volta divulgata, Milano.*
- R. Vaneigem
1967 *Traité de savoir-vivre a l'usage des jeunes générations, Paris.*
- R. Vaneigem
1972 "Terrorisme ou Révolution", Vorwort in: E. Coeurderoy, *Pour la révolution classique de la subversion, Paris.*
- Ratgeb (R. Vaneigem?)
1974 *De la grève sauvage à l'autogestion généralisée, Paris.*
- J.F. Dupuis (R. Vaneigem?)
1977 *Histoire désinvolte du surréalisme, Nonville !!.*
- R. Vaneigem
1979 *Le livre des plaisirs, Paris.*
- R. Vaneigem
1986 *Le mouvement du Libre-Esprit, Paris.*
- R. Viénét
1968 *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations, Paris.*