

WALKSCAPES

GEHEN ALS ÄSTHETISCHE PRAXIS

Text: Francesco Careri

Am 14. April 1921 traf sich die Dada-Bewegung um drei Uhr nachmittags im strömenden Regen vor der Pariser Kirche Saint-Julien-le-Pauvre, wo man sich zu einer Aktion verabredet hatte, die den Auftakt zu einer Reihe von Exkursionen zu den banalen Orten der Stadt bilden sollte. Es war ein geplanter ästhetischer Eingriff, der fotografisch dokumentiert und von Pressemitteilungen, Proklamationen und Flugblättern flankiert wurde. Dieser Ausflug eröffnete die Grande Saison Dada, eine Zeit voller öffentlicher Aktionen, die der damals in einer Flaute steckenden und innerlich zerstrittenen Gruppe neuen Auftrieb geben sollten. André Breton betrachtete das Ganze als einen ziemlichen Reifall: „Von den Vorführungssälen an die frische Luft zu wechseln, wird nicht ausreichen, um der ewigen Wiederholung der selben Dada-Kaspereien ein Ende zu setzen.“ Doch trotz der Kritik Bretons war dieser erste Ausflug die wichtigste städtische Intervention des Dadaismus. Die Luftveränderung gab tatsächlich den Anstoß für eine lange Reihe von Exkursionen, „Deambulationen“ und „Dérives“, die das gesamte 20. Jahrhundert als Antikunst durchzogen haben.¹





DAS STÄDTISCHE READYMADE

Der *Ausflug* als dadaistische Kunstform, als *städtisches Readymade*, markiert den Übergang von der künstlerischen Darstellung von Bewegung zur Durchführung ästhetischer Aktionen, die in der Wirklichkeit des Alltagslebens stattfinden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Erforschung der Bewegung zu einem der wichtigsten Themen der künstlerischen Avantgarden avanciert. Bewegung und Geschwindigkeit vereinnahmten das städtische Leben und eroberten bald auch die Leinwände der Maler und die Manuskriptseiten der Dichter. Anfangs versuchte man noch, Bewegung mit traditionellen Darstellungsmitteln einzufangen. Die Stadt der Futuristen barst über vor Energieflüssen und wild durcheinanderwuselnden Menschenmassen. Die Wahrnehmung der Stadt wurde in Bewegung versetzt von dahinrasenden Verkehrsmitteln, von Lichtern und Lärm, von der Vielfältigkeit perspektivischer Blickwinkel und der unablässigen Metamorphose des Raums. Der künstlerische Ansatz der Futuristen basierte zwar auf einer ausgeklügelten Interpretation der neuen städtischen Ereignisräume, doch er ging nicht über eine ästhetische Darstellung hinaus, dachte nicht daran, sich auf das Aktionsfeld zu begeben. Das Erkunden von akustischen, optischen und taktilen Wahrnehmungseindrücken, von sich ständig verändernden städtischen Räumen wurde nicht als eigenständige ästhetische Aktion angesehen. Die Futuristen griffen nicht in das städtische Ambiente ein – ihre Soireen fanden in literarischen Zirkeln statt, in Kunstgalerien und Theatern und fast nie (mit Ausnahme von Prügeleien und politischen Versammlungen) in der städtischen Wirklichkeit.

Die Dadaisten hingegen gingen von der bloßen Darstellung von Bewegung zu einer im wirklichen Raum vollzogenen Bewegung über. Bei den Dada-Ausflügen und den späteren „Deambulationen“ der Surrealisten wurde die Fortbewegung durch den Raum als eine ästhetische Ausdrucksweise genutzt, die das herkömmliche darstellende Kunstschaffen ersetzte. Dada vollzog somit den Übergang von der *Darstellung* der zukünftigen Stadt zum *Bewohnen* der banalen Stadt.

Im Manifest von 1916 hatte Tristan Tzara erklärt, Dada sei „ganz entschieden gegen die Zukunft“, womit er ausdrücken wollte, dass jede denkbare Welt bereits in der Gegenwart enthalten sei. Die städtischen Aktionen, die die im Umkreis von Breton entstandene Gruppe in den frühen 1920er Jahren durchführte, hatten mit den futuristischen Proklamationen fast nichts mehr gemein. Die Dada-Stadt ist eine Stadt des

Banalen, die für die hypertechnischen Utopien des Futurismus nichts übrig hat. Das Erkunden von unscheinbaren Orten war für die Dadaisten ein konkreter Weg, um zu einer totalen Säkularisierung der Kunst zu gelangen, das heißt, zu einer Verschmelzung von Kunst und Leben, zu einer Paarung des Sublimen mit dem Alltäglichen. Es ist ziemlich aufschlussreich, dass der Schauplatz für die erste Dada-Aktion ausgerechnet das moderne Paris war, eine Stadt, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts vom *flâneur* frequentiert wurde, jener ephemeren, gegen die Moderne rebellierenden Gestalt, die ihre Zeit damit totschrug, sich beim Herumstreuen durch die Stadt an Manifestationen des Ungewöhnlichen und Absurden zu delectieren. Dada erhob die Tradition der *flânerie* auf die Ebene einer ästhetischen Operation. Der Pariser Stadtbummel, wie ihn Walter Benjamin in den 1920er Jahren beschrieben hat, wird als eine Kunstform genutzt, die sich nicht in ein Medium einschreibt, sondern unmittelbar in das wirkliche Raum-Zeit-Gefüge. Paris war somit ein geradezu ideales Territorium für jene künstlerischen Erfahrungen, die das von Surrealisten und Situationisten gleichermaßen verfolgte, revolutionäre Projekt einer Überwindung der Kunst ermöglichen sollten.

1917 hatte Marcel Duchamp das New Yorker Woolworth Building – also ein architektonisches Objekt – zu seinem ersten vorgefertigten Kunstwerk erklärt. Das an der Kirche Saint-Julien-le-Pauvre realisierte *städtische Readymade* hingegen ist die erste rein symbolische Operation, die einem immateriellen Raum ästhetischen Wert beimisst. Diese, wie es in der Pressemitteilung zur Saint-Julien-le-Pauvre-Aktion hieß, „neue, diesmal nicht auf die Kunst, sondern auf das Leben angewandte Interpretation der Natur“ ist ein revolutionäres Plädoyer für das Leben und gegen die Kunst, für das Alltägliche und gegen das Ästhetische, ein Einbruch in die normalerweise Architekten und Stadtplanern vorbehaltene Domäne städtischer Interventionen. Vor der Dada-Aktion konnten sich künstlerische Aktivitäten im öffentlichen Raum nur in Gestalt rein dekorativer Operationen manifestieren, etwa durch das Aufstellen von Skulpturen auf Plätzen oder in Parks. Die Dada-Intervention zeigte Künstlern eine neue Möglichkeit, mit der Stadt zu arbeiten. Vor dem Dada-Ausflug musste jeder Künstler, der seinem Publikum einen Ort präsentieren wollte, den realen Raum in einen durch Darstellungsmittel charakterisierten Ort überführen, was zwangsläufig eine subjektive Interpretation zur Folge hatte. Dada griff nicht in den Ort ein, indem es dort ein Objekt platzierte oder etwas

1894 veröffentlicht Étienne-Jules Marey das Buch „Le Mouvement“ mit den berühmten „chronographischen Studien zur menschlichen Fortbewegung“ aus dem Jahr 1886. Später übten diese Darstellungen Einfluss auf die Versuche der Futuristen, Bewegung im statischen Raum der Malerei und in den immobilien Objekten der Skulptur zu repräsentieren. (Umberto Boccioni)

1 Das ziellose Umherwandern und Sich-treibenlassen in der Stadt als künstlerische Praxis wurde von den Surrealisten als Deambulation und von den Situationisten als Dérive bezeichnet.

entfernte. Dada brachte die Künstlergruppe direkt an den fraglichen Ort, ohne irgendwelche materiellen Modifikationen vorzunehmen, ohne irgendwelche physischen Spuren zu hinterlassen außer der Dokumentation der Aktion selbst – Flugblätter, Fotografien, Artikel, Geschichten – und ohne später eine Erklärung oder theoretische Fundierung nachzuliefern.

Unter den Fotos, die das Ereignis dokumentieren, gibt es eins, das die Gruppe im Garten der Kirche zeigt – das womöglich wichtigste Bild der gesamten Operation. Man sieht die Dada-Gruppe, wie sie auf einer Art Brachfeld posiert. Das Bild zeigt keine der begleitenden Aktionen, etwa das Vorlesen von willkürlich herausgegriffenen Passagen aus einem Larousse-Wörterbuch, das Verteilen von Geschenken an Passanten oder den Versuch, die Anwohner aus ihren Häusern hinaus auf die Straße zu locken. Das Foto zeigt lediglich die Präsenz jener Gruppe in der Stadt, die sich dessen bewusst ist, was sie tut, nämlich *gar nichts*. Das Werk besteht nicht in der Durchführung der Aktion, sondern darin, sie gedanklich durchzuspielen. Darin mag auch der Grund liegen, dass weitere Programmpunkte nie realisiert wurden: Das Projekt musste nicht zum Abschluss gebracht werden, da es bereits abgeschlossen war. Es ist nicht bekannt, welcher Dada-Künstler jenen Ort vorgeschlagen hatte – „eine verlassene, nur wenigen Menschen bekannte Kirche, die damals von einer Art umzäuntem *Terrain vague* umgeben war“ – oder warum gerade dieser Ort ausgewählt wurde. Aber seine Lage, im Herzen des Quartier Latin, scheint dafür zu sprechen, dass dieser besondere Garten rings um die Kirche genau deshalb ausgewählt wurde, weil er so wirkte, als wäre er ein verlassener Garten irgendwo in der eigenen Nachbarschaft: ein Ort, den man erkunden

Ort in der Stadt wurde diesmal eine ziellose Wanderung durch ein weitläufiges natürliches Terrain ins Auge gefasst. Diese Reise ist die Realisierung von Bretons *Lâchez tout*, ein wahrer Pfad der Initiation, der den endgültigen Übergang von Dada zum Surrealismus markiert. Zu jener Zeit flaute die Begeisterung für die Dada-Aktivitäten merklich ab, die Beziehungen zu Tristan Tzara verschlechterten sich, und man hatte das Gefühl, dass es irgendwie notwendig war, Kräfte zu sammeln, um sich auf einen neuen Durchbruch vorzubereiten. In diesem heiklen Moment organisierten Louis Aragon, André Breton, Max Morise und Roger Vitrac eine Deambulation (franz.: *déambuler* = ziellos umherwandern) durch die offene Landschaft im Herzen von Frankreich. Das Quartett beschloss, von Paris aus mit dem Zug nach Blois, einer willkürlich auf der Landkarte herausgepickten Kleinstadt, zu fahren und von dort aus bis nach Romorantin zu laufen. Breton bezeichnete diese „Vierer-Deambulation“, bei der die Teilnehmer mehrere Tag lang unterwegs waren und ausgiebige Gespräche führten, als eine „Erkundung zwischen Wachleben und Traumleben“. Nach seiner Rückkehr von dieser Reise schrieb er die Einleitung zu *Poisson soluble*, die dann das *Erste Manifest des Surrealismus* werden sollte, und dort findet sich auch die erste Definition des Begriffs: „SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht.“ Die ohne Zweck oder Ziel unternommene Landpartie war in eine Form des automatischen Schreibens im wirklichen Raum transformiert worden – ein literarisches Umherschweifen, das sich direkt in die Landkarte eines mentalen Territoriums eingepägt hatte. Im Unterschied zum Dada-Ausflug war der Schauplatz der Aktion diesmal nicht die Stadt, sondern eine unspezifische Landschaft. Die *déambulation* – ein Begriff, der bereits die Essenz der Desorientiertheit und Zügellosigkeit des Unbewussten enthält – führte durch Wälder, Wiesen und Felder, über Wanderwege und an kleinen Weilern vorbei. Der Raum verwandelte sich in ein aktives, pulsierendes Subjekt – ein autonomer Produzent von Empfindungen und Beziehungen, ein lebender Organismus mit eigenem Charakter, ein Gegenstück mit wechselnden Stimmungen, etwas, mit dem man eine Beziehung des gegenseitigen Austauschs etablieren kann. Dieses emphatische Territorium drang hinunter bis in die tiefsten Schichten des menschlichen Bewusstseins, rief Bilder von anderen Welten wach, in denen Realität und Alptraum Seite an Seite leben. Bei der Deambulation bewirkt der Akt des Laufens einen Zustand der Hypnose, einen desorientierenden Verlust der Kontrolle – sie ist ein Medium, durch das man mit dem unbewussten Teil des Territoriums in Kontakt treten kann.

DIE STADT ALS FRUCHTWASSER

Auch die ländliche Wanderung der Surrealisten gab es nur ein einziges Mal. Doch die regelmäßig stattfindenden, in Gruppen absolvierten Deambulationen durch die Pariser Außenbezirke – ein nicht enden wollender Spaziergang, wie Jacques Baron es nannte – entwickelten sich zu den am intensivsten praktizierten Aktivitäten, mit denen die Surrealisten jenen unbewussten Teil der Stadt erkunden wollten, der sich der bürgerlichen Transformation widersetzte. 1924 publizierte Louis Aragon in mehreren Vorabdrucken Teile seines Buches *Le Paysan de Paris*, dessen Titel wie eine Umkehrung der ländlichen Exkursion wirkt. Während sich damals vier Großstädter auf dem Lande verirrt, wird die Stadt nun aus dem Blickwinkel eines *paysan* beschrieben, eines Bauern, der in der aufstrebenden Metropole mit dem Schwindelgefühl zurechtkommen muss, das die Moderne in ihm hervorruft. Das Buch ist eine Art Führer zu den in der modernen Stadt verborgenen Wundern des Alltags: Es beschreibt jene unbekanntenen Orte und Fragmente des Lebens, die sich fernab der touristischen Reiserouten entfalten, in einer Art versunkenem, unentzifferbarem Universum. [...]



Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, Collage, 1957

konnte, vertraut, aber unbekannt, selten besucht, aber nun mal vorhanden, ein banaler, irgendwie nutzloser Raum. Die Erkundung der Stadt ist überall möglich, sogar im Herzen des Pariser Touristenviertels, sogar entlang der Seine, auf dem *Rive gauche* gegenüber der Kathedrale von Notre Dame. Mit der Erkundung des Alltäglichen begann Dada, Freuds These vom Unbewussten auf die Stadt anzuwenden – ein Ansatz, der später von den Surrealisten und den Situationisten weiterentwickelt werden sollte.

SURREALISTISCHE DEAMBULATION

Im Mai 1924, drei Jahre nach dem Dada-Ausflug, veranstaltete die Pariser Dada-Gruppe eine weitere Intervention im realen Raum. Statt einer Begegnung an einem bestimmten

Mirella Bandini identifiziert in *Le Paysan de Paris* ein „ständig wiederkehrendes Bild vom Meer, von dessen bewegtem, labyrinthischen Raum, von dessen unermesslicher Weite; wie das Meer vermittelt auch Paris den Eindruck einer Gebärmutter und eines flüssigen Nährbodens, einer unaufhörlichen Bewegung, einer Totalität.“² [...] Diese frühen Deambulationen führten zu der Idee, die Wahrnehmung des städtischen Raums formal festzuhalten, auf *Cartes influentielles*, die der Vision der *flüssigen Stadt* ähneln, wie man sie später in der situationistischen Kartographie findet. Die dadaistischen Karten basierten auf den unterschiedlichen, beim Laufen durch die städtische Umgebung gemachten Wahrnehmungserfahrungen und dokumentierten die Impulse, die die Stadt in den affektiven Empfindungen des Fußgängers auslöste. Breton glaubte, es wäre möglich, Karten zu zeichnen, auf denen die Orte, die wir mögen, weiß und die Orte, die wir zu meiden versuchen, schwarz markiert sind, während der grau markierte Rest Zonen repräsentiert, wo sich Empfindungen von Anziehung und Abstoßung die Waage halten. Diese von bestimmten Umgebungen ausgelösten Empfindungen können beispielsweise wahrgenommen werden, wenn man eine vertraute Straße hinunterläuft, „wo man, wenn man nur ein bisschen darauf achtet, einander abwechselnde Abschnitte des Wohlbefindens und des Unwohlseins zu erkennen vermag, deren jeweilige Länge man präzise bestimmen könnte.“³

VON DER BANALEN ZUR UNBEWUSSTEN STADT

Die durch unaufhörliche Bewegung und rauschhafte Geschwindigkeit charakterisierte Stadt der Futuristen war von Dada in einen Ort verwandelt worden, wo man das Banale und Lächerliche erkannte, wo man die Farce der bourgeoisen Stadt entlarvte – in einen öffentlichen Ort, wo man der etablierten Kultur die Zunge herausstreckte. Die Surrealisten ließen die dadaistische Negation hinter sich und begaben sich stattdessen mit Hilfe der gerade aufkommenden psychoanalytischen Theorie auf die Suche nach dem Verborgenen. Hinter den Territorien des Banalen vermuteten sie die Territorien des Unbewussten, hinter der Verneinung lag die Entdeckung einer neuen Welt, die erkundet werden wollte. Die Surrealisten glaubten, dass unser Geist durchschritten werden kann wie ein städtischer Raum, der eine unsichtbare Wirklichkeit mit allen möglichen *Wundern des Alltags* offenbart.

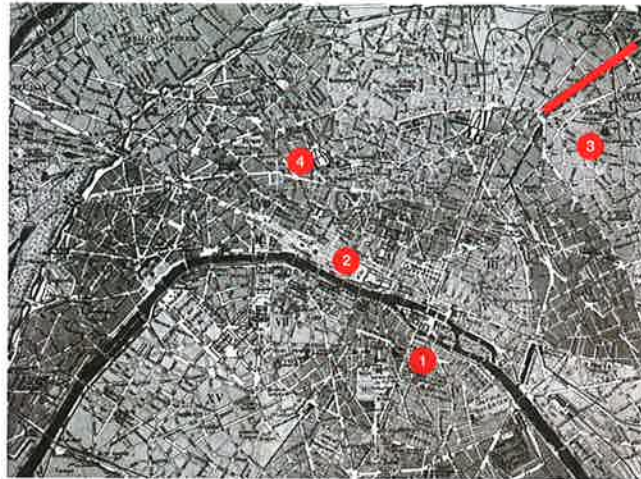
Dada hatte die Stadt als einen ästhetischen Raum entdeckt und dabei den Weg einer unmittelbaren Intervention im öffentlichen Raum aufgezeigt. Womöglich ohne dessen volle Bedeutung als ästhetische Form zu erkennen, hatte der Surrealismus das Laufen – die wohl natürlichste und alltäglichste Aktivität des Menschen – als ein Mittel entdeckt, mit dem man die unbewussten Zonen der Stadt erkunden und aufdecken konnte, also jene Areale, die sich der Kontrolle und dem traditionellen Zugriff entziehen. Die Situationisten sollten den Surrealisten später vorwerfen, dass sie das Potential des Dada-Projekts nicht bis an dessen letzte Grenzen geführt hätten: die „kunstlose“ Kunst, die Kunst ohne Kunstwerk und Künstler, das Zurückweisen von Repräsentation und persönlichem Talent. Das Streben nach einer anonymen, kollektiven und revolutionären Kunst sollte später im Sich-treiben-lassen der Lettristen/Situationisten seinen Ausdruck finden.

LETTRISTISCHES UMHERSCHWEIFEN (DÉRIVE)

Sich in der Stadt zu verlaufen, war aus Sicht der Anfang der 1950er Jahre gegründeten Lettristischen Internationale, aus der sich 1957 die Situationistische Internationale entwickelte, eine konkrete Ausdrucksmöglichkeit von Antikunst, ein ästhetisiertes politisches Mittel, dessen man sich bediente, um das kapitalistische System der Nachkriegszeit zu untergraben.

Nach dem dadaistischen „Ausflug“ und der surrealistischen „Deambulation“ wurde ein neuer Begriff geprägt: *Dérive*,

wörtlich „Abweichung, Abdriften“. Dabei handelt es sich um eine kollektive Freizeitbeschäftigung, die nicht nur darauf abzielt, die unbewussten Zonen der Stadt zu identifizieren, sondern auch mittels des Konzepts der „Psychogeographie“ ergründen wollte, welche psychischen Auswirkungen das städtische Umfeld auf das Individuum hatte. *Dérive* meint die Entwicklung und den praktischen Vollzug neuer Verhaltensweisen im wirklichen Leben. Es ist die Realisierung einer alternativen Möglichkeit, die Stadt zu bewohnen, eine außerhalb der bourgeoisen Gesellschaft angesiedelte und deren



Stadtplan von Paris

Regeln missachtende Lebensweise, die über die Deambulation der Surrealisten hinausging. Die Surrealisten wurden als „Idioten“ verspottet, nicht nur weil sie ihre Deambulationen eher auf dem Lande als in der Stadt durchgeführt hatten, sondern weil sie das Potential der Deambulation als eine kollektive Kunstform nicht erkannt hatten: ein ästhetischer Eingriff, der in der Lage war, die individuellen Komponenten des Kunstwerks zu eliminieren – ein fundamentales Anliegen von Dada und Surrealismus. Das klägliche Scheitern der surrealistischen Deambulation war nach Ansicht der Situationisten auf die übertriebene Bedeutung zurückzuführen, die Breton und seine Jünger dem Unbewussten und dem Zufall beigemessen hatten. Diese zwei Kategorien spielten zwar in der lettristischen/situationistischen Praxis weiterhin eine Rolle, allerdings in abgeschwächter Form, denn das Aktionsfeld war von nun an das Leben selbst. Die Lettristen transformierten die von den Surrealisten subjektiv geprägte Interpretation der Stadt in eine objektive Methode der Stadterkundung.

Im Surrealismus koexistierten die Versuche, eine neue Lebensweise zu verwirklichen, mit einer im Grunde reaktionären Flucht aus der Wirklichkeit. Und daher betrachteten die Lettristen die den Träumen beigemessene Bedeutung als das Ergebnis einer bourgeoisen Unfähigkeit, eine neue Lebensweise in der wirklichen Welt zu realisieren. [...] Die Lettristen wandten sich entschieden gegen die Vorstellung von einer Trennung zwischen dem entfremdeten und langweiligen wirklichen Leben und einem wunderbaren imaginären Leben: Die Wirklichkeit als solche musste wunderbar werden. Es war nicht mehr an der Zeit, das Unbewusste der Stadt zu zelebrieren, nein, es war an der Zeit, mit überlegenen Lebensweisen zu experimentieren, indem man entsprechende Situationen in der Alltagswelt herstellte. Es war an der Zeit, endlich zu handeln und nicht mehr zu träumen. Die Praxis, in einer Gruppe durch die Stadt zu streifen und dabei auf unerwartete Stimuli zu achten, bis zum Morgenrauen durch die Kneipen zu ziehen, sich die Köpfe heiß zu reden und von einer offenbar unmittelbar bevorstehenden Revolution zu träumen, wurde für die Lettristen zu einer Form der Ablehnung des Systems, zu einer Möglichkeit, dem bourgeoisen Leben und den Regeln des offiziellen Kunstbetriebs zu entkommen. [...]

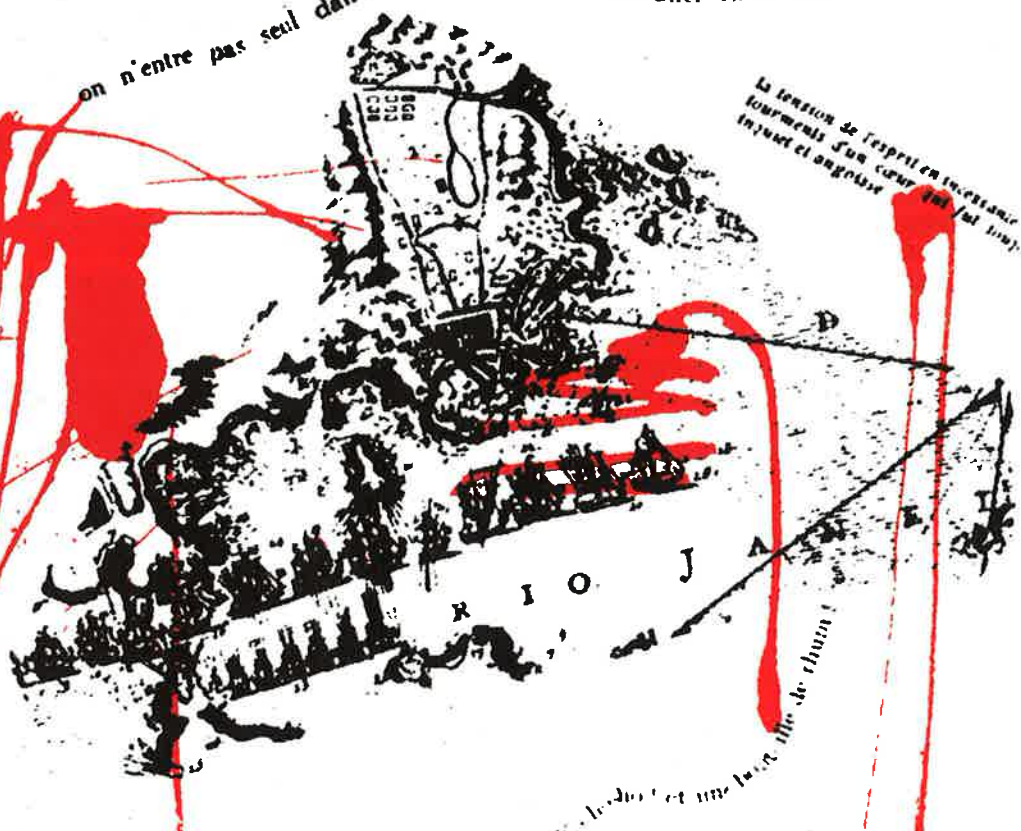
² Mirella Bandini, *La vertigine del moderno – percorsi surrealisti*, Officina Edizioni, Rom 1986

³ André Breton, „Pont Neuf“, in: *La Clé des champs*, Paris 1953, zitiert in: Mirella Bandini, „Surrealist References in the Notions of Dérive and Psychogeography of the Situationist Urban Environment“, in: *Libero Andreotti u. Xavier Costa (Hg.), Situationists: Arte, Política, Urbanismo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona 1996*

On balaitrait le vieux monde
on n'entre pas seul dans l'histoire, comme le chevalier entre seul en lice

La tension de l'esprit en constante
tourments d'un cœur qui fut toujours
inquiet et angoureux

le siège périlleux

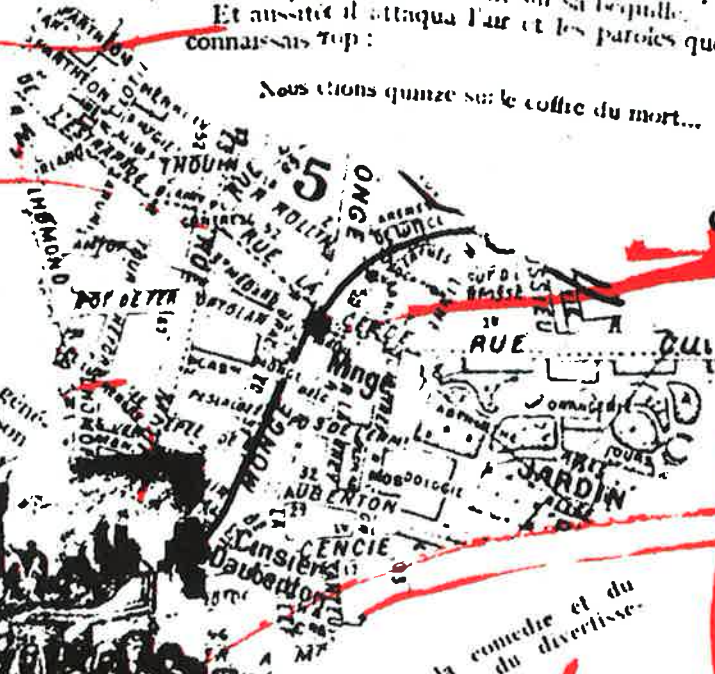


les soirées secrètes et l'usage des
armes

— Allons, Cochon-Rôti, donne-nous un refrain,
lança quel-qu'un.
— Celui de jadis, cria un autre.
— Bien, camarades, répondit Long John, qui se
tenait auprès d'eux, reposant sur sa béquille.
Et aussitôt il attaqua l'air et les paroles que je
connaisais Top :

Nous étions quinze sur le coffre du mort...

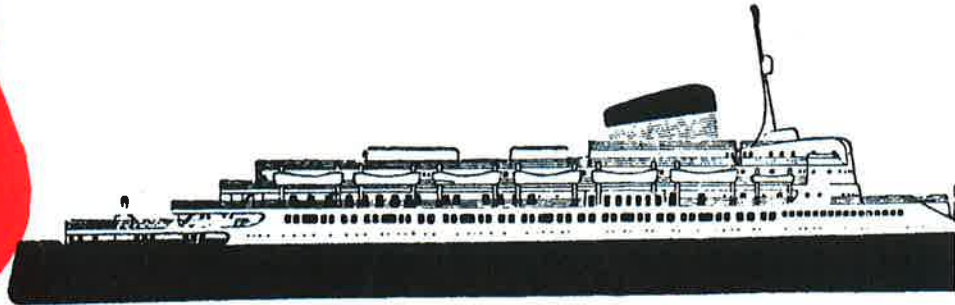
Les gentilshommes de fortune se font réunir
autour de la table, et ils ont raison



le double jeu de la comédie et du
drame, du drame et du divertisse-
ment, tout cela

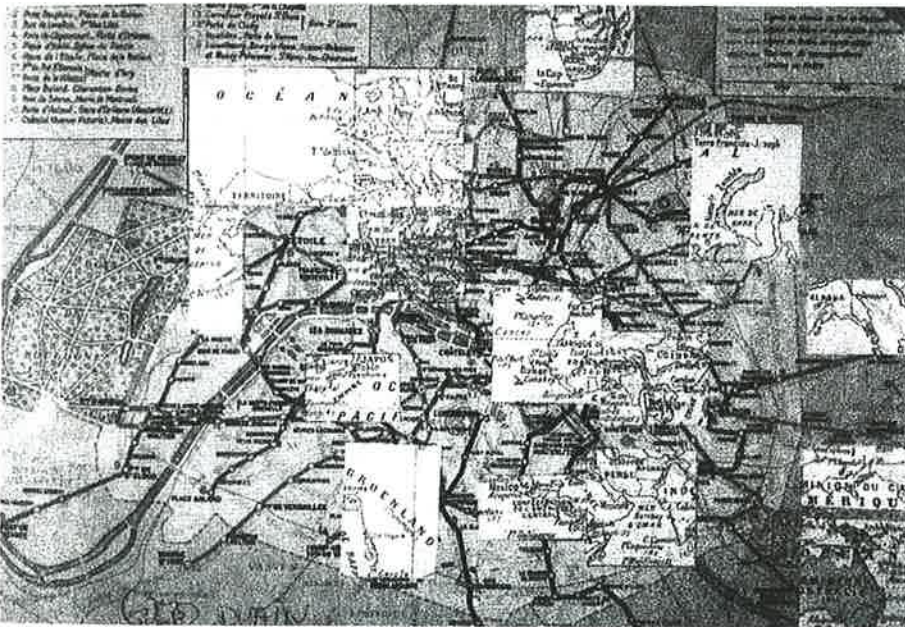
Bien ne sarrête pour nous. C'est lét
nous est naturel, et toutefois le plus contraint a
inclination; nous brûlons de désir de trouver

Map of Copenhagen



*zwei Seiten aus: Guy
Debord; Asger Jorn,
Mémoires, Collage, 1958*

zwei der 66 „Métaphigies influentielles“, die für die Ausstellung in der Galerie du Passage hergestellt wurden, 1954



Das Umherschweifen der Lettristen, das als juveniler Exzess im nächtlichen Paris begonnen hatte, nahm im Laufe der Zeit die Gestalt einer gesellschaftskritischen Theorie an. 1952 kehrte eine Gruppe junger Schriftsteller, darunter Guy Debord, Gil Wolman, Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon und Gilles Ivain dem Lettrismus Isidore Isous den Rücken und gründete die Lettristische Internationale, „um an der bewussten, kollektiven Erschaffung einer neuen Zivilisation zu arbeiten“. Im Mittelpunkt ihres Interesses stand nun nicht mehr die Dichtkunst, sondern eine leidenschaftliche Lebensweise, die die Form eines sich im städtischen Kontext vollziehenden Abenteuers annahm: „Die Poesie hat ihre letzten Formalismen ausgereizt. Jenseits der Ästhetik liegt die Poesie ganz und gar in jener Macht, die die Menschen in ihren Abenteuern haben werden. [...] Die Poesie liegt in der Form der Städte.“⁴

DIE THEORIE DES DÉRIVE

In den Jahren, die der Gründung der Situationistischen Internationale vorausgingen, begannen die Lettristen eine Theorie zu entwickeln, die auf dem von ihnen praktizierten Umher-

schweifen in der Stadt basierte. Die Beschreibung der in den Randbezirken verbrachten Zeit und des Unbewussten der Stadt, wie man sie aus den Schriften der Surrealisten kannte, avancierte zur Mitte der 1950er Jahre zu einem weitverbreiteten literarischen Genre, zu dem vor allem lettristische Texte in Gestalt von Reiseführern und Handbüchern zur Nutzung der Stadt gehörten.⁵ Doch der erste Essay, in dem der Begriff *Dérive* auftauchte, war das 1953 erschienene „Formulaire pour un urbanisme nouveau“ des damals neunzehnjährigen Ivan Chtcheglov (alias Gilles Ivain): Davon überzeugt, dass „eine rationale Erweiterung der [...] Psychoanalyse auf den architektonischen Ausdruck von Tag zu Tag dringender wird“, beschrieb er eine mutierende, von ihren Bewohnern unablässig veränderte Stadt, in der „die Hauptbeschäftigung der Bewohner das STÄNDIGE UMHERSCHWEIFEN sein wird. Die von einer Stunde zur anderen erfolgende Veränderung der Landschaft wird in einer totalen Desorientierung resultieren“, wobei die Namen der Stadtviertel mit den sich ständig ändernden Stimmungen korrespondierten.

Guy Debord war derjenige, der all diese Stimuli zusammenfasste und die Forschungsarbeit zum Abschluss brachte. 1955 verfasste er eine „Introduction a une critique de la géographie urbaine“, in der er experimentelle Methoden zur „Beobachtung von bestimmten, sich auf den Straßen abspielenden Vorgängen des Zufälligen und Vorhersehbaren“ umriss, während er 1956 mit seinem Essay „Théorie de la dérive“ den entscheidenden, über die surrealistische Deambulation hinausführenden Schritt machte. Im Unterschied zu den Expeditionen der Surrealisten „spielt der Zufall beim *Dérive* eine weniger wichtige Rolle [...] als man annehmen würde: Aus dem Blickwinkel des *Dérive* haben Städte psychogeographische Konturen, mit ständigen Strömungen, Fixpunkten und Strudeln, die einen mit aller Macht davor abschrecken, bestimmte Zonen zu betreten oder zu verlassen.“ Das *Dérive* ist eine geplante Operation, die den Zufall akzeptiert, aber nicht auf diesem basiert. Tatsächlich erfolgt es sogar nach einigen Regeln: eine im Vorfeld getroffene Entscheidung, basierend auf psychogeographischen Stadtplänen mit Richtungsangaben für die Penetration des städtischen Areals, das analysiert werden soll; die Größe des zu untersuchenden Raums kann variieren, vom Häuserblock bis zum Stadtviertel und maximal bis zum „Komplex einer Großstadt samt deren Außenbezirken“; das *Dérive* kann in Gruppen aus zwei bis drei Leuten durchgeführt werden, die das gleiche Bewusstseinsniveau haben, denn „der spätere Vergleich der Eindrücke von verschiedenen Gruppen ermöglicht es, zu objektiveren Resultaten zu gelangen“. Die durchschnittliche Dauer ist auf einen Tag befristet, kann aber auch auf Wochen und Monate ausgedehnt werden. [...] Anschließend listet Debord weitere städtische Operationen auf, zum Beispiel „das statische *Dérive* eines ausschließlich im Gare Saint-Lazare verbrachten Tages“ oder die „mögliche Verabredung [...] zu gewissen Vergnügungen von fragwürdigem Geschmack, wie sie sich unter unserer Entourage schon immer großer Beliebtheit erfreut haben – sich bei Nacht in Abbruchhäuser hineinschleichen, während eines Streiks der öffentlichen Verkehrsmittel ununterbrochen und ziellos per Anhalter durch Paris fahren, um das Chaos noch zu vergrößern, oder durch die unterirdischen, für die Öffentlichkeit gesperrten Katakomben wandern.“⁶

L'ARCHIPEL INFLUENTIEL

Am 11. Juni 1954 wurde in der Galerie du Passage die lettristische Ausstellung „66 métaphigies influentielles“ eröffnet. Die Theorie des *Dérive* zielte darauf ab, „eine bis dahin fehlende Kartographie von Einflüssen zu erstellen“, ein Unterfangen, dessen Vorläufer Bretons *Cartes influentielles* waren. [...] 1957, drei Jahre später, entwickelten Asger Jorn und Debord den Ansatz der „Métaphigies“ weiter: in *Fin de Copenhague* und *Mémoires*, zwei Büchern, die sie als vorbereitende Dokumente für die Gründung der Situationistischen

⁴ Die Zitate stammen aus der 1. und 5. Nummer von *Potlatch* (ein Mitteilungsblatt der Lettristischen Internationale), vollständig wiederabgedruckt in: Gerard Berreby, *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*, Ed. Allia, Paris 1985

Internationale betrachteten. Jorns informelle Markierungen simulieren die von Symbolen des Konsums bewohnten Küsten Dänemarks, während die Farbspritzer auf Debords städtischen Erinnerungen und Amnesien wie Spuren eines *Dérives* durch die Fragmente einer Stadt wirken.

In den Bildern war es wieder Debord, der das Ganze zusammenfasste: Der erste richtige psychogeographische Stadtplan der Situationisten war sein *Guide psychogéographique de Paris*, konzipiert als ein Faltpapier, der an Touristen verteilt werden sollte. Der Plan lud seine Benutzer allerdings dazu ein, sich in der Stadt zu verlaufen. Analog zu den Dada-Ausflügen und dem Stadtführer von Jacques Fillon verwendete auch Debord die Bildersprache des Tourismus, um die Stadt zu beschreiben. Wer seinen seltsamen Stadtführer aufschlägt, entdeckt ein in Stücke gesprengtes Paris. Es ist zu einer Stadt geworden, deren innerer Zusammenhalt restlos verloren gegangen ist. Vom historischen Zentrum existieren nur noch Fragmente, die im leeren Raum schweben. Der hypothetische Tourist wird aufgefordert, den Pfeilen zu folgen, die homogene, aus psychogeographischen Untersuchungen hervorgegangene Areale verbinden. Die Stadt ist gefiltert durch subjektive Erfahrungen und ruft jene Affekte und Leidenschaften hervor, die sich herausbilden, wenn man bestimmte Orte besucht und dabei auf seine inneren Impulse achtet.

Im selben Jahr publizierte Debord noch einen weiteren Stadtplan: *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*. Die Stadt ist nackt, durch das *Dérive* völlig entblößt. Die voneinander isolierten Stadtviertel sind treibende Kontinente in einem flüssigen Raum; es sind „leidenschaftliche“ Terrains, die infolge der unaufhörlichen Produktion von desorientierenden Gefühlsspannungen einander anziehen oder abstoßen. Die Definition der Teile, die Entfernungen zwischen den *Plaques tournantes*, den „Drehscheiben“ und die Stärke der Pfeile resultieren aus den erlebten Geisteszuständen.⁷

Die Routen innerhalb der Stadtviertel werden auf beiden Stadtplänen nicht angegeben. Die Scheiben bilden Inseln, die komplett überquert werden können, während die Pfeile als fragmentarische *Dérives* scheinbar wie Wegweiser funktionieren, aber letztlich in die Leere führen. Sie sind geistige Wanderungen zwischen Erinnerung und Abwesenheit. Inmitten der umhertreibenden Stadtviertel befindet sich ein leeres Territorium der städtischen Amnesie. Der innere Zusammenhalt der Stadt lässt sich nur herstellen über die Verbindung bruchstückhafter Erinnerungen. Die Stadt ist eine psychische Landschaft, zusammengesetzt aus Leerstellen. Ganze Teile sind vergessen oder absichtlich unterdrückt worden, um in der entstehenden Leere eine unendliche Zahl von möglichen Städten konstruieren zu können. Es scheint, als habe das *Dérive* damit begonnen, in der Stadt affektive Strudel zu bilden, als habe die unaufhörliche Erzeugung von Leidenschaften dafür gesorgt, dass die Kontinente eine eigenständige Plattentektonik entfalten und ihr eigenes *Dérive* durch einen flüssigen Raum veranstalten. Aragons Paris war bereits ein unermessliches Meer gewesen, in dem sich spontane Lebensformen herausbildeten wie in einem Fruchtwasser, und in Gilles Ivains *Metagraphie* waren bereits Inseln und Kontinente aufgetaucht. Doch auf Debords Stadtplänen ist die Bezugsfigur an diesem Punkt eindeutig der Archipel: eine Reihe von Stadtinseln, eingebettet in ein leeres, von Wanderungen zerfurchtes Meer. Viele der verwendeten Begriffe verweisen darauf: die umhertreibenden Platten, die Inseln, die Strömungen, die Strudel und vor allem der Begriff „*Dérive*“ im Sinne von „Dahintreiben“, ohne Ziel und Richtung, den Gewalten des Meeres ausgeliefert, aber auch in seiner nautischen Bedeutung als Teil eines Bootes, nämlich als Seitenschwert, der es als Vergrößerung und Erweiterung des Kiels ermöglicht, gegen die Strömung zu steuern. Im Begriff „*Dérive*“ treffen sich das Rationale und das Irrationale, das Bewusste und das Unbewusste. Das Umherschweifen wird,

glaubt man den Lettristen, zur „bewussten, kollektiven Erschaffung einer neuen Zivilisation“ führen.

SPIELERISCHE STADT VERSUS BOURGEOISE STADT

Die Situationisten ersetzten die unbewusste Traumstadt der Surrealisten durch eine spielerisch erfahrene, spontane Stadt. Obgleich sie weiterhin nach den unterdrückten Erinnerungen der Stadt suchten, ersetzten die Situationisten die Ziellosigkeit des surrealistischen Umherschweifens durch die Festlegung von Spielregeln. Zu spielen bedeutete, bewusst die Regeln zu brechen und eigene Regeln zu erfinden, es bedeutete, die Kreativität von sozio-kulturellen Fesseln zu befreien und ästhetische und revolutionäre Aktionen zu ersinnen, die die soziale Kontrolle untergruben oder sich dieser entzogen. Die Theorie der Situationisten basierte auf einer Aversion gegen die Arbeit und auf der Prämisse einer unmittelbar bevorstehenden Transformation der gesellschaftlichen Verwendung von Zeit: Angesichts der Veränderungen im Produktionssystem und des rasanten Fortschritts der Automatisierung würde es eine Reduzierung der Arbeitszeit zugunsten der Freizeit geben. Vor diesem Hintergrund war es wichtig, die Nutzung dieser „unproduktiven“ Zeit gegen die Interessen der herrschenden Mächte zu verteidigen. Andernfalls würde diese Zeit von der kapitalistischen Konsumgesellschaft durch künstlich erzeugte Bedürfnisse aufgesogen werden – eine präzise Beschreibung des derzeit stattfindenden Prozesses der Spektakularisierung des Raums, bei dem die Arbeiter auch in ihrer Freizeit die Produktion ankurbeln müssen, indem sie ihr Einkommen im Sinne des bestehenden Systems verkonsument. Sollte die Freizeit nicht zunehmend in eine Zeit des passiven Konsums verwandelt werden, so musste man sie zu einer dem Spiel gewidmeten Zeit machen, zu einer Zeit, deren Ideal, wenn man so will, der *Homo ludens* und nicht der *Homo oeconomicus* war. Daher war es unerlässlich, eine Revolution vorzubereiten, die auf Sehnsüchten basierte: Es galt, die auf das Alltagsleben bezogenen, latenten Sehnsüchte der Menschen zu eruieren, um diese dann zu stimulieren und wachzukitzeln, damit sie an die Stelle der künstlich erzeugten, von der herrschenden Kultur aufoktroierten Bedürfnisse treten konnten. Nutzte man Zeit und Raum, so wäre es möglich, den Regeln des Systems zu entkommen, sich neue Freiräume zu verschaffen und diese selbst zu gestalten – der situationistische Slogan würde sich schließlich bewahrheiten: „Leben bedeutet, zu Hause zu sein, wo immer man hinget.“ Die Herstellung von Situationen war somit der beste Weg, um neue Verhaltensweisen in der Stadt zu verwirklichen und um Momente zu erleben, die einem offenbarten, wie das Leben innerhalb der städtischen Realität in einer freieren Gesellschaft aussehen könnte. Die Situationisten betrachteten das psychogeographische *Dérive* als ein Mittel, mit dem man die Stadt bis zur Nacktheit entkleiden, aber auch gleichzeitig das Territorium der Stadt auf eine spielerische Weise zurückerobern konnte: Die Stadt war ein Spielzeug, das man nach Lust und Laune benutzen konnte, ein Raum, wo man gemeinsam leben konnte, um alternative Verhaltensweisen zu erproben, ein Ort, wo man nützliche Zeit verschwenden konnte, um sie in eine spielerisch-konstruktive Zeit zu verwandeln. Es war notwendig, den von der bürgerlichen Propaganda mit Glückseligkeit gleichgesetzten materiellen Überfluss in Frage zu stellen, eine Glückseligkeit, die sich in städtischer Hinsicht im Bau von Häusern mit „allen modernen Annehmlichkeiten“ und in der Organisation von Mobilität erschöpfte. [...] Es war notwendig, die Stadt als ein spielerisches Territorium zu erleben, im Sinne einer Bewegung, die den Menschen zu einem authentischen⁴ Leben führte. Und dazu bedurfte es der Erzeugung von Abenteuern.

Aus dem Englischen: Fritz Schneider
aus: Francesco Careri, *Walkscapes. Walking as an Aesthetic Practice*, Gustavo Gili, Barcelona 2001. Mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags.

5 1955 publizierte Jacques Fillon seine „Description raisonnée de Paris“ (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages), einen kurzen Führer mit exotischen, multikulturellen Reiserouten, die zu Fuß zu bewältigen waren und deren Ausgangspunkt das lettristische Hauptquartier am Place Contrescarpe war.

6 Guy E. Debord, „Théorie de la dérive“, in: *Les Lèvres nues*, 8/9, Brüssel 1956, wieder veröffentlicht in *internationale situationniste*, Nr. 2, Dezember 1958, hier zitiert nach der englischen Version, „Theory of the Dérive“, in: Libero Andreotti u. Xavier Costa (Hg.), *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings on the City*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Actar, Barcelona 1996

7 Zum Begriff der „Drehscheibe“ (*plaque tournante*) siehe Tom McDonough, S... in diesem Heft

DESCRIPTION RAISONNÉE DE PARIS (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)

Le service de Paris est le service de la Contrescarpe, de Rome aussi, mais un pays exotique le présenterai en telle partie de son territoire. Le service de Paris est le service de la Contrescarpe, de Rome aussi, mais un pays exotique le présenterai en telle partie de son territoire. Le service de Paris est le service de la Contrescarpe, de Rome aussi, mais un pays exotique le présenterai en telle partie de son territoire. Le service de Paris est le service de la Contrescarpe, de Rome aussi, mais un pays exotique le présenterai en telle partie de son territoire. Le service de Paris est le service de la Contrescarpe, de Rome aussi, mais un pays exotique le présenterai en telle partie de son territoire.

oben: Description raisonnée de Paris von Jacques Fillon