

Zwischen Kunst und Lebensform

Von den Lettristen zu den Situationisten

von Thomas Dreher

Die »Internationale Lettriste« (IL) war eine Vereinigung von avantgardistischen Schriftstellern und Filmregisseuren. Sie entstand im November 1952, nachdem sich Serge Berna, Eliane und Jean-Louis Brau, Michèle Bernstein, Ivan Chteglov, Guy Debord und Gil J. Wolman vom »Lettrisme« gelöst hatten, der 1946 von Isidore Isou und Gabriel Pomerand gegründet worden war. Eine der Ursachen für die Spaltung innerhalb der Lettristen war die unterschiedliche Einschätzung der Rolle künstlerischer Präsentationsformen. In einem Manifest vom 29.10.1952 äußerte sich Debord gegen künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten:

»Alle Künste sind mittelmäßige Spiele, die nichts verändern ... die lettristische Internationale will den Tod der Künste ...«¹ Isou dagegen schrieb aus Anlaß eines Streites über die Rolle des Kinos:

»Man behauptet nicht, daß das Kino tot ist, man behauptet schlicht, daß das Kino erschöpft ist.«²

Die programmatische Grundlage der am 28.7.1957 gegründeten »Internationale Situationiste« (IS) war Debords »Rapport sur la construction des situations...«³ Darin wurden Ansätze zusammengefaßt, die Debord und Chteglov als Mitglieder der IL entwickelt hatten. Gründungsmitglieder waren: Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Ralph Rumney und andere.

Höst und Cobra

Der Däne Asger Jorn war 1948 bis 1951 Mitglied der Gruppe Cobra neben den Holländern Karel Appel, Constant, den Belgiern Pierre Alechinsky, Corneille u. a. In einer Doppelstrategie gegen eine sich in Paris bereits Ende der vierziger Jahre etablierende informelle Malerei sowie gegen einen sozialkritischen Realismus suchten sich die Cobra-Künstler ihren Weg. Sie fanden ihn



Heimrad Prem, Mit dem Auge des Botanikers, 1962,
Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm

in einer Bildwelt, die die Imagination des Betrachters durch eine Spannung zwischen De- und Refiguration anregen sollte. Die Funktion der Kunst sahen die Cobra-Mitglieder darin, die Phantasie durch autonome Bildwelten zu wecken, also durch die Bildwirkung die Werkgrenzen zu überschreiten – dazu Jorn 1950 in »Cobra No.5«:

»Volkskunst bedeutet nicht etwa, für das Volk zu singen, sondern heißt, das Volk zum Singen zu bringen.«

Jorn vertrat bei der Cobra-Gründung 1948 dänische Kollegen aus der »Höst«-Gruppe (1934 – 50), in der Mitglieder wie Ejler Bille, Egill Jacobsen und Carl-Henning Pedersen auch unter deutscher Besatzung in einer »spontanen Methode der malerischen Entfaltung«⁴ sich von Masken des Pazifik, nordischen Felszeichnungen und nordischer Fabelwelt anregen ließen. Primitive Kunst sowie Kunst von Kindern, Nervenkranken und Außenseitern (»Art Brut«) waren für Höst und Cobra künstlerische Anregungen



Heimrad Prem, Manifest, 1960, Öl und Material auf Leinwand, 60 x 80 cm



Helmut Sturm, München 2, 1961, Öl auf Leinwand, 195 x 168 cm

zu einer nichtartifiziellen Malerei, die die Imagination aller Betrachter und nicht nur des Kunstkenners ansprechen wollte. Die »mythenschaffenden«⁵ Dänen wollten – so Pedersen 1944 – »alle Menschen zu Künstlern machen.«⁶ »Volkskunst« im Sinne der – wie Jacobsen, Jorn und Pedersen – am Widerstand beteiligten dänischen Avantgardisten wollte das Zusammenspiel von kollektivem Unbewußten und individueller Imagination ausdrücken und damit einen Gegenentwurf zu einer propagandistischen »Kunst für das Volk« liefern.

Jorn und die Münchner Gruppe Spur

Jorn besuchte Ende 1957 zum ersten Mal den Kunsthändler Otto van de Loo in München. Dort traf er dann auch 1958 die Mitglieder der Gruppe Spur: den Bildhauer Lothar Fischer und die Maler Heimrad Prem, Helmut Sturm, Hans-Peter Zimmer und andere, die bald die Gruppe verließen. Die Bilder der Gruppe Spur wandelten sich von einer figurativen »grauplastischen Facettenmalerei«⁷ zu einer informellen Durchgangsphase 1958, die im folgenden Jahr durch Einflüsse Jean Dubuffets und der »Art Brut« zu figurativem Liniengekritzel auf pastosem, graubraunem Grund führte. Markante Beispiele sind Zimmers »Porträt Asger Jorn« und Prem's »Zuchthäusler«. Bis 1961 wurden Merkmale, die schon Jorns Arbeiten des Jahres 1958 aufwiesen⁸, häufiger: Felder, die aus Spuren gestrichener und verlaufender Farbe bestehen, erscheinen über und unter linearen Malspuren, die sich wiederum überlagern. Beim Betrachter wird die Vorstellung eines Bildraums von begrenzter Tiefe provoziert, so 1961 in Sturms »München I« und Zimmers »Rotes Bild XII«. Der stilistische Wandel 1962/63 zu miteinander korrespondierenden und teilweise ineinander verzahnten Flächenmustern kündigte sich 1961/62 in Bildern an, die von Constants der Kinderkunst entlehntem, im Unterschied zu Jorn der Bildfläche verhaftetem Cobra-Stil beeinflusst waren. Constant verknüpfte auf einem Tiefenillusionen ausschließenden Farbgrund Figuren aus Farbflächen mit geschlossenem Umriß und roher, linearer Binnenzeichnung auf einem flachen Farbgrund – vergleiche damit Zimmers »Der kuhäugige Wille« von 1962. Eine Dialektik von Kontinuum und Diskontinuum löste seit 1962/63 die Figur-Hintergrund-Differenz auf in ein komplexes



Asger Jorn, Hirschbrunft im Wilden Kaiser, 1960, Öl auf Leinwand (Übermalung), 90 x 120 cm
(alle Fotos Galerie van de Loo, München)

Beziehungsgeflecht – siehe Premis »Mit dem Auge des Botanikers« von 1962 und die 1963 realisierte Gemeinschaftsarbeit aus Leinwänden, die im römischen Palazzo Grassi auf kollektiv bemalten Wänden installiert wurden. Für die Verflechtung von Figurativem mit Ornamentalem ließen sich die Spur-Mitglieder vom Malanggan-Stil neuirländischer Holzbildwerke anregen.

Zwischen Kunst und Lebensform

Seit der dritten Konferenz der IS 1959 in München gilt die Gruppe Spur als deren deutsche Sektion. Es gab während dieser Konferenz bereits schwere Auseinandersetzungen um die Rolle der Malerei, besonders zwischen Constant und Prem.⁹ Debord versuchte mit Constant seine Vorstellung einer Kunstgrenzen überschreitenden Le-

bens- und Stadtkunst gegen die Rolle der visuellen Imagination im malerischen Konzept von Jorn und Gruppe Spur durchzusetzen.¹⁰ In der Nummer 2 der »internationale situationiste« vom Dezember 1958 heißt es bereits gegen »die Freunde »Cobras«: »Eine Kunst des Volkes kann heute den Auffassungen des Volkes nicht entsprechen, da das Volk, solange es an der künstlerischen Schöpfung nicht aktiv teilnimmt, nur die historisch aufgezwungenen Formalismen verstehen kann.«¹¹

Für die gegen Kunst plädierenden IS-Mitglieder war eine »Volksavantgarde«¹² schöpferischer »Lebensstile« die Alternative zu Jorns »Volkskunst«.¹³

Constant gab 1956 die Malerei auf, um sich ausschließlich der Entwicklung einer Architektur der Zukunft zu widmen, die er in Modellen, Plänen und Zeichnungen präsentierte. Das ziellose, zufallsgesteuerte

Umherschweifen (»dérive«) in Stadträumen, das bereits in der IL zur konkreten Lebenspraxis gehörte, sollte nach Constant durch eine transparente, flexible und verkehrsfreie Architektur begünstigt werden. Constant plante durch vertikale Träger vom Boden gelöste »Zonen«, die frei miteinander auf verschiedenen Ebenen verknüpfbar sind. In Constants Zeichnungen entstanden Bilder wuchernder Megastrukturen, gedacht für einen umherschweifenden »Homo Ludens«.¹⁴

Der Spur-Bau von 1963 betonte das Bildhafte. Das Modell repräsentierte eine Farbskulptur von architektonischen Ausmaßen mit Außenwegen und Leitern. Ein Pattern- und Weggeflecht löste die plastische Masse des Baukörpers optisch auf. Das Modell des Baues war ein programmatisches Manifest gegen High Tech-Megastrukturen, wie sie Constant präsentierte.

»Sehen« und »Sehen als«

Jorn übermalte in seinen »Modifications« 1959 und 1962 Bilder aus Pariser Trödel-läden. Jorn wertete das Alte und Triviale auf, indem er es als anregende Vorlage be-handelte, die sich durch Verwandlung wie-derbeleben ließ. Jorn belegte seine Auffas-sung des Bildes als Spur eines Wandels durch ein Zitat von Gaston Bachelard:

»Man behauptet immer, daß Vorstellungskraft die Fähigkeit sei, Bilder zu *formen*. Sie ist jedoch vielmehr die Fähigkeit, die Bilder, die man wahrnimmt, zu *deformieren*. Und sie ist vor allem die Fähigkeit, uns von alten Bildern zu befreien, die Bilder zu ver-ändern. Wenn keine Veränderung des Bil-des stattfindet, keine unerwartete Vereini-gung von Bildern, dann gibt es auch keine Vorstellungskraft, dann gibt es auch keinen *Vorgang des Imaginierens*.«¹⁵

Farbflecken zum Beispiel in »Le Masque« (1957), »Lüfterbild« von (1959/60) und »Le Ciel Jaune« (1961)¹⁶ sind durch ihre Anord-nung als Gesichte lesbar. Jorn thematisierte mit der unauflösbaren Dialektik von »Se-hen« und »Sehen als« die Relativität von Weltwahrnehmung: Das *Wie* der Wahr-nnehmung bedingt, als *was* wir die Welt zu sehen in der Lage sind.¹⁷

Unitärer Urbanismus versus Museifizierung

Nach Debord wird autonome Wirklich-keitserfahrung in der »Gesellschaft des Spektakels« durch fremdbestimmte Wirk-lichkeitsvorstellungen ersetzt:

»Der Arbeiter produziert sich nicht selbst, sondern eine unabhängige Macht. Der *Er-folg* dieser Produktion, ihr Überfluß, kehrt zum Produzenten als Überfluß der Enteignung zurück. Die ganze Zeit und der ganze Raum seiner Welt werden ihm bei der Akkumulation seiner entfremdeten Pro-dukte fremd. Das Spektakel ist die Land-karte dieser neuen Welt, eine Landkarte, die genau ihr Territorium deckt.«¹⁸

Jean Baudrillard führte 1978 den Begriff »Museifizierung«¹⁹ für Lebenswelten ein, die mittels konservatorischer Maßnahmen erhalten werden sollen. Doch Transforma-tionsprozessen entzogenes, statisch ge-wordenes Leben kann nicht mehr als solches bezeichnet werden. Mitglieder der IS verwandten die Begriffe »Spektakel« und »Museum« bereits in den fünfziger Jahren

als Stichworte einer Kritik des zeitgenössi-schen Stadtlebens:

»Während die Städte selbst wie ein elendes Spektakel, eine Ergänzung zu den Museen, den in Glasbussen herumgefahrenen Touri-sten feilgeboten werden, betrachtet der unitäre Urbanismus die städtische Umwelt als ein Gelände für Spiele der Beteili-gung.«²⁰

Debord wies auf eine soziologische Un-tersuchung von Chombart de Lauwe hin, die Wege einer Pariser Studentin statistisch erfaßte. Sie ergaben ein Dreieck Woh-nen Universität-Klavierunterricht.²¹ Diesem Elend des Stadtlebens in Funktionsabläu-fen stellten IL und IS ihren »unitären Urba-nismus« entgegen:

»Bekanntlich kennt der unitäre Urbanismus keine Grenzen; er erhebt den Anspruch, eine totale Einheit der menschlichen Um-welt zu bilden, in der Trennungen wie Arbeit – kollektive Freizeit – Privatleben letztlich aufgelöst werden.«²²

Während die IS-Kunstgegner die »Dialektik Entwertung – Aufwertung des Elements« (»détournement«) danach bewerteten, ob sie von der »Bewegung einer vereinheitli-chenden Bedeutung beherrscht«²³ wird, orientierte sich Jorn an Niels Bohrs »Kom-plementärtheorie«, einem »Gesetz der Unvereinbarkeit« und der »Trennung«²⁴. Debords Kritik des Spektakels als »Bild-Objekt«²⁵, das vom »Objekt« trennt, war Jorn nicht möglich. »Objekt« und »Bild-Objekt« sowie »Sehen« und »Sehen als« standen bei ihm in einem unauflösbaren Wechselverhältnis zueinander. Unverein-bar waren in der IS die theoretischen An-sätze, die dem Standpunkt von Jorn und Gruppe Spur für eine »Volkskunst« und den Positionen der Kunstgegner zugrunde lagen.

Eine Gesellschaft, die mit einer fortschrei-tenden Entwicklung der Automatisierung²⁶ zunehmend weniger Arbeitszeit zur Pro-duktion von Gebrauchsgütern benötigt, sollte sich nach den Vorstellungen der IS zu-nehmend mehr und schließlich vollständig dem »Spiel der Beteiligung«, einer »Kunst des Dialogs« und der »vollständigen Kom-munikation«, widmen:

»Die Ausübung der spielerischen Schöp-fung ist die Garantie der Freiheit eines jeden und aller im Rahmen der einzigen durch die Nichtausbeutung des Menschen durch den Menschen garantierten Gleichheit.«²⁷

Für Jorn war nicht die Automation die Vor-aussetzung für »spielerische Schöpfung«,

sondern die menschliche Fähigkeit zur Kul-tivierung und zum Ausdruck.²⁸

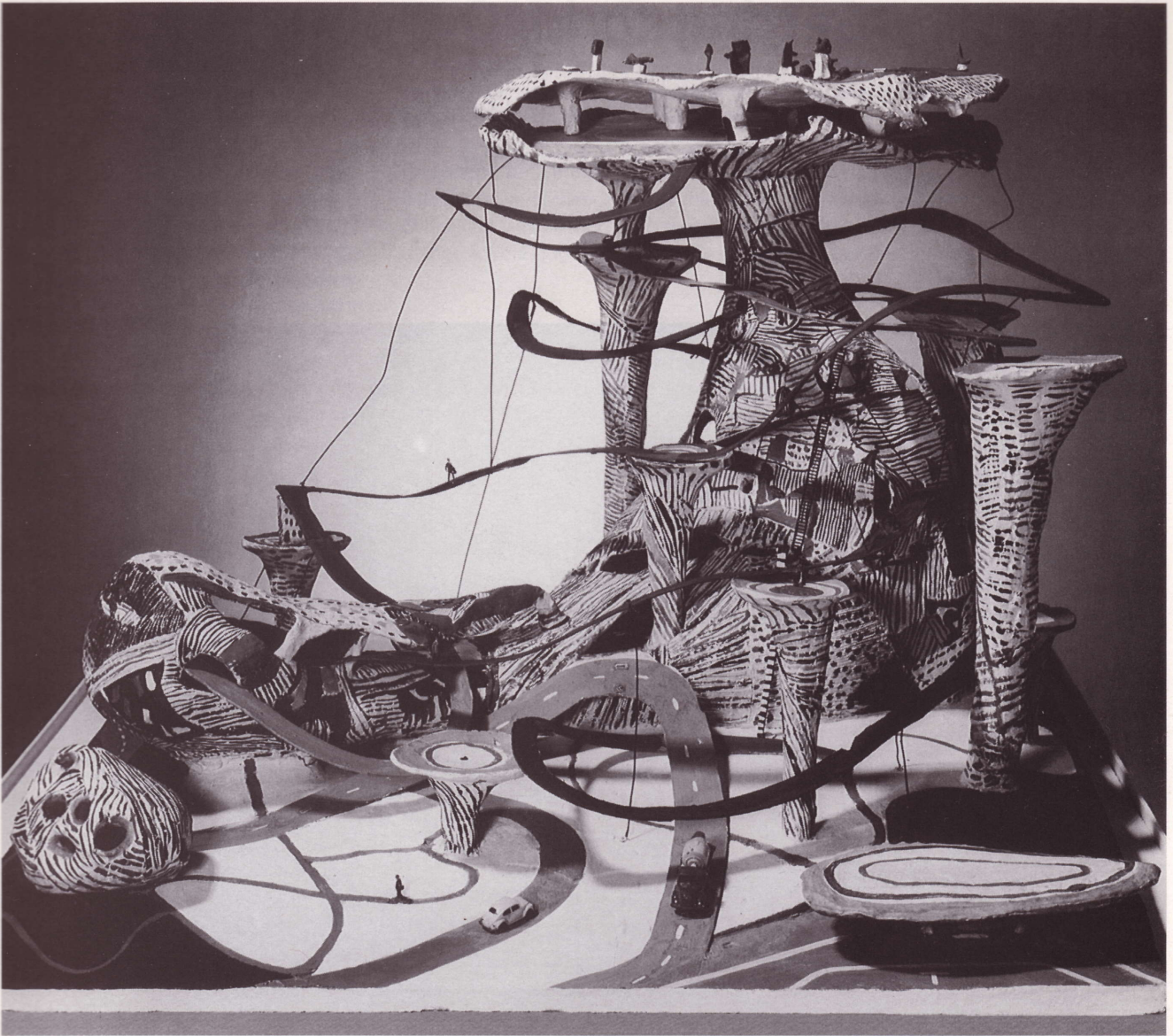
Constant trat im Sommer 1960 aus der IS aus, und Jorn zog sich 1961 zurück. Die IS verabschiedete sich 1961 mit den Aus-schlüssen von Pinot-Gallizio und der Gruppe Spur von den wichtigsten der noch verbliebenen Künstler: Die Position der IS bestimmten ab 1961/62 ausschließlich Texte, vor allem von Guy Debord, Attila Kotányi, Mustapha Khayati, Raoul Vaneig-em und René Viénet.

1968iger Mai-Bewegung der Besetzungen

In der französischen Mai-Bewegung von 1968 ergänzte sich das Protestpotential der sich in Vollversammlungen selbst organi-sierenden Studenten und der wild streiken-den Arbeiter. Die IS hatte in programmati-schen Fragen großen Einfluß auf Aktivisten der Mai-Bewegung. Außerdem waren Situationisten im »Wütenden-IS-Komitee« an den Besetzungen der Universität Sor-bonne in Paris und Nanterre aktiv beteiligt. Mitglieder der IS kritisierten »Gauchisten« – Gewerkschaften, Kommunisten und leni-nistisch-stalinistische Gruppen – ebenso wie Gaullisten, da beide sich bemühten, die »autonome Praxis« der Mai-Bewegung zu verhindern, weil diese Praxis linke wie rechte autoritäre interne Strukturen infrage stellte.

Die letzte Ausgabe des Organs der IS er-schien im September 1969. 1972 löste Debord die noch aus zwei Mitgliedern be-stehende Gruppe auf.

Die Gewerkschaften riefen am 13. Mai zu einem Generalstreik auf. Die Pariser IS plä-dierte in einem Rundschreiben in die fran-zösische Provinz vom 15. Mai 1968 für die »endgültige Schließung der Universität«, die »Besetzung der Fabriken« und die »Bildung von Arbeiterräten«. Am 16. Mai sandte die IS ein weiteres Rundschreiben. Um 15⁰⁰ forderte in einer kurzen Erklärung auch das Besetzungskomitee der Sorbonne zur Besetzung und Bildung von Arbeiter-räten auf. Zwei Stunden später kamen Mel-dungen über neue Fabrikbesetzungen (Re-nault) nach den ersten am 14. Mai. Aus die-sen Besetzungen entwickelte sich bis zum 17. Mai der Anfang eines wilden General-streiks.²⁹



Gruppe »Spur«, Spurbau, 1963
(Foto: Städtische Galerie im Lenbachhaus, München)

Anmerkungen:

1) Manifest der IL vom 29. 10. 1952, zit. nach Kat. Ausst. Schlatter, C. – Portraits et autoportraits d'une avant-garde: le lettrisme (1950 – 1990), F.R.A.C. des Pays de la Loire, Garenne Lemot, Gétigné-Clisson 1991, S. 38, Übers. d. A. / 2) Isou, I. – Esthétique du cinéma, in: Ion, No.1, April 1952, Übers. d. A. Anlaß der Auseinandersetzung war eine Flugblattaktion der IL während einer Pressekonferenz von Charles Chaplin. / 3) neu in: Kat. Ausst. Sur le passage de quelques personnes..., Centre G. Pompidou, Paris 1989. / 4) »Einige Informationen... an das MoMA, New York« (1945), neu in: Hovdenakk, P. – Cobra: zwei Verläufe, Städt. Galerie im Lenbachhaus,

München 1989, S.32. / 5) Stokvis, W. – cobra..., Amsterdam 1985, S.22, Übers. d. A. / 6) Pedersen, C.-H. – Kunsten og den opvoksende ungdom (1944), zit. nach: Stokvis, s. Anm. 5, S. 23, Übers. d. A. / 7) HP Zimmer – Über Tradition, Tagebuch 10. 5. 60, in: Kat. Ausst. HP Zimmer..., Kunstverein Wolfsburg 1986, S. 24. / 8) z.B. »They never come back«, in: Atkins, G./Andersen, T. – Asger Jorn: The crucial years: 1954 – 64, London 1977, Nr. 1124. / 9) Situationistische Internationale 1958 – 1969: Gesammelte Ausgaben des Organs der IS, Berlin 1976 (im folgenden abgekürzt: SI), Bd.I, S. 94. / 10) SI I 70f., 102f. / 11) SI I 44. / 12) SI I 49. / 13) SI I 80, 133; SI II 223. / 14) SI I 112 – 115, 139 – 141. 15) Jorn, A. – Für die

Form, München 1990, S. 82. / 16) Atkins/Andersen, s. Anm. 8, Nr.1063, 1277, 1334. / 17) Jorn, s. Anm. 15, S.178f.; vgl. Jorn, A. – Gedanken eines Künstlers, München 1966, S. 178, 182, 190, 206, 229. / 18) Debord, G. – Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1978, §31, S. 15. / 19) Baudrillard, J. – Agonie des Realen, Berlin 1978, S. 18; vgl. SI I 97. / 20) SI I 88, 91; SI II 203; Debord, s. Anm. 18, § 65, 189, S. 31, 106. / 21) SI I 59. / 22) SI I 111. / 23) SI II 205; vgl. SI I 85f. / 24) Jorn – Gedanken, s. Anm. 17, S. 170. / 25) SI II 293. / 26) SI I 152. / 27) SI I 152ff.; vgl. SI II 202. / 28) Jorn, s. Anm. 15, S. 117f., 188. / 29) SI I 329 – 359; Viénet, R. – Wütende und Situationisten in der Bewegung der Besetzungen, Hamburg 1977