



Fabien Danesi, *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952–1994)*, Paris: Éditions Paris expérimental, 2011, 240 Seiten

Heidrun Isabel Mattes

Der französische Kunsthistoriker Fabien Danesi, derzeit Dozent für Theorie und Praxis der Fotografie an der Universität Picardie Jules-Verne in Amiens und Programmleiter des Pavillon *Neuflize OBC* im *Palais du Tokyo* in Paris, legte 2011 sein zweites herausragendes Buch zur Situationistischen Internationale vor: *Le cinéma de Guy Debord ou la négativité à l'œuvre (1952–1994)*. Unter den französischen Publikationen ist es neben den Werken der beiden Filmwissenschaftler Antoine Coppola (2003) und Guy-Claude Marie (2009) eines der ersten, das sich ausführlich dem Filmschaffen Guy-Ernest Debords widmet. Danesi hat in dieser Publikation viele wichtige, sich bis dahin aufdrängende Fragen rund um die Filme Guy Debords formuliert und auf prägnante Weise beantwortet.<sup>1</sup>

Zwei Bezüge zum Tod von Guy Debord bilden den Rahmen für die Überlegungen Fabien Danesis und können als Verweis auf die von den Situationisten häufig verwendeten Topoi des „Kreises“ und der „ewigen Wiederkehr“ gedeutet werden<sup>2</sup>: Zum einen eröffnet der Autor seine Untersuchung mit einem Zitat aus den *Stanzen zum Tod seines Vaters* (um 1477) des spanischen Dichters Jorge Manrique (um 1440–1479), die Guy Debord im Jahr 1980 aus dem Spanischen übersetzte, sowie mit einer differenzierten Analyse der Medienreaktionen auf den Tod Guy Debords im Jahr 1994; zum anderen schließt Danesi seine Ausführungen mit einer Schilderung der Ausstreuung von Debords Asche in die Seine und einem mit der Île Saint-Louis verknüpften Ereignis, nämlich der Hinrichtung des französischen Tempelritters Jacques de Molay auf dem Scheiterhaufen, im Jahre 1314. Diese gedanklichen Verbindungen können, zusammen mit dem schwarz glänzenden Bucheinband, auf dem ein schwarzes Rechteck mit dünner weißer Umrandung zu sehen ist, und mit dem Wechsel der weißen und schwarzen Seiten im Buch Danesis als Anspielung auf die spezielle Ästhetik gedeutet werden, die Guy Debord für seine Filme entwickelte. So mögen einigen LeserInnen die Rhythmik der weißen und schwarzen Bilder in paralleler Montage zum Sprechen und zur Stille in Debords erstem Film *Hurléments en faveur de Sade* (1952) in den Sinn kommen oder auch die schwarzen *Inserts* in den meisten seiner Filme.

Fabien Danesi hatte schon in seinem ersten Buch die Debordsche Filmästhetik derjenigen der VertreterInnen der lettristischen Bewegung sowie der *Nouvelle vague*, gegenübergestellt. Diesen Aspekt vertieft er in seinem zweiten Buch und verweist zusätzlich auf andere Film-Assoziationen der sechziger und siebziger Jahre, wie die *Groupe Medvedkine*, die *Groupe Dziga Vertov*, *Cinéthique*, *SLON*, *Zanzibar* oder auch auf Phänomene wie die *Ciné-tracts* und die Protest-

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

reaktionen im Zuge der „Affäre Langlois“.<sup>3</sup> Danesi verwendet Schlüsselbegriffe wie „récupération“, „futur antérieur“, „archéologie de la société“ oder „négativité dialectique“. Mit ihnen umschreibt er zum einen die Effekte der Gesellschaft des Spektakels und zum anderen die Methodik und den Stil der Filme Debords.<sup>4</sup> Darüber hinaus untersucht er Zitate, die Debord in seine Filme eingestreut hat (etwa von Dante Alighieri), und stellt neue Bezüge her zu Schriften des persischen Gelehrten Omar Khayyām, zu Thomas Hobbes, Johann Joachim Winckelmann und Georg Wilhelm Friedrich Hegel oder widmet sich Aspekten seiner Filme, die – wie die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter – bisher wenig beachtet wurden.<sup>5</sup> Wichtige Bildstrategien Debords wie die Einbeziehung bedeutender Werke der Kunstgeschichte in die Filme *La Société du spectacle* und *In girum imus nocte et consumimur igni* werden erstmals genauer erläutert. Danesi nennt als Beispiele Claude Lorrains Gemälde *Odysseus übergibt Chryseis ihrem Vater* (um 1644), das graphische Porträt des Jean François Paul de Gondi alias Kardinal von Retz (1650) von Robert Nanteuil, einen Ausschnitt aus Giovanni Battista Tiepolos Fresko *Das Treffen von Antonius und Kleopatra* (um 1747) oder eine Teilansicht des Palais du Louvre aus dem sogenannten *Plan de Turgot* (1739) des Kartographen Louis Bretez und des Kupferstechers Claude Lucas.<sup>6</sup>

Im Mittelpunkt der Analyse von Debords Filmen stehen neben dem Spannungsfeld von Ästhetik und Politik auch die Montagetechnik und die Methode der situationistischen Zweckentfremdung (*détournement*). Danesi zufolge zeichnen sich die Zweckentfremdungen – er vergleicht sie unter anderem mit surrealistischen Collagen und der Filmmontage Jean-Luc Godards – durch eine „allegorische Tragweite“ aus.<sup>7</sup> Seine Einschätzungen der situationistischen Strategien stimmen in einigen Aspekten mit denjenigen des Theaterwissenschaftlers Jörn Etzold überein: Beide unterscheiden zwischen „Symbol“ und „Allegorie“, weisen auf ‚barocke‘ Stilelemente in Debords Filmen und Schriften hin und untersuchen die situationistische Bild-Textkombinatorik vor dem Hintergrund der Theorie Walter Benjamins.<sup>8</sup>

Folgt man Danesis Argumentation, so kann das bisweilen Sperrige, Anachronistische, das Provozierende und Verstörende der Filme Debords als eine bewusst eingesetzte, negative Strategie verstanden werden, die ein genussvolles Zuschauen und Zuhören unterwandert. Tatsächlich überschreiten Debords Filmmontagen die sinnlichen Grenzen zum ‚Schmerz‘, wenn sich die hinter dem Spektakulären verborgene Gewalt und der mit dem Spektakel verbundene überbordende visuelle Kitsch offenbaren. Begleitet werden solche Sequenzen, beispielsweise in den Filmen *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961) oder *La Société du spectacle* (1973), von sich wiederholender Barockmusik, die durchaus Unruhe und Distanz erzeugt. Debord wiederum ist durch seine monotone Stimme aus dem *Off* omnipräsent. In dem Film *La Société du spectacle* prallen zudem Form und Inhalt, Bild- und Tonspur, wechselnde Luft- und Bodenperspektiven sowie Stillstand und Bewegung schroff aufeinander.<sup>9</sup> Zugleich beschreibt Danesi Debords Stil aber auch als „klassizistisch“.<sup>10</sup> Neben solchen Analysen bietet der Autor einen umfangreichen Überblick: Er berücksichtigt nicht nur die französische Filmproduktions-, Filmdistributions-, Fernseh- und Presselandschaft der Jahre 1945 bis 1994, sondern auch eine Fülle relevanter Aussagen Debords zu seinen eigenen Filmen.<sup>11</sup> Außerdem stellt der Autor bereichernde Beziehungen des Denkens De-

bords zu demjenigen Max Stirners, Georg Simmels, Alexandre Kojèves, Isidor Isous, Serge Daney's, Jacques Derridas oder zu Gilles Deleuze, Jacques Rancière und Georges Didi-Huberman her.

Noch detaillierter hätte möglicherweise der Blick auf das Filmschaffen der *Nouvelle vague* ausfallen können. Denn in *Un film comme les autres* (1968) oder in *Histoire(s) du cinéma* (1998) von Godard sind Verweise auf die Situationisten zu finden: Hier werden zum einen Debord und Raoul Vaneigem zitiert und zum anderen taucht ein Foto auf, das den noch jungen Debord zeigt.<sup>12</sup> Weitere interessante formale und inhaltliche Analogien oder Kontraste ließen sich mit Bezug auf Filme der russischen Avantgarde oder auf einen Film wie *Le fond de l'air est rouge* (1977) von Chris Marker untersuchen.<sup>13</sup> Auch in dem Film *Le diable probablement* (1977) von Robert Bresson finden sich einige Motive wieder, die an Debords Schrift *Planète malade* (1971) und an seine 1988 verfassten Kommentare zu seinem Buch *La Société du spectacle* (1967) erinnern. In beiden Fällen zeichnet sich ein zunehmendes Bewusstsein für ökologische Zusammenhänge ab.<sup>14</sup>

Fabien Danesi ist mit seinem zweiten Buch – sowohl hinsichtlich der Person Guy Debord als auch im Hinblick auf die bis dahin existente Forschung zu den Filmen Debords – eine wissenschaftlich autonome und zugleich dialektische Auseinandersetzung gelungen. Es sei hiermit wärmstens zur Lektüre empfohlen.

1. Vgl. dazu Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avantgarde situationniste*, Paris 2003; Guy-Claude Marie, *Guy Debord: de son cinéma en son art et en son temps*, Paris 2009; Giorgio Agamben, „Wiederholung und Stillstellung. Zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords“, in: *documenta documents* 2, 2009, S. 68–75; Thomas Y. Levin, „Ciné qua non: Guy Debord und die filmische Praxis als Theorie“, vgl. [http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst\\_und\\_kinematografie/debord/](http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/debord/) [letzter Zugriff: 12.12.2014]; hinzugefügt werden kann das Buch der deutschen Kulturwissenschaftlerin Andrea Backhaus, *Der Riss im Spektakel. Mediale Strategien im Kino der Situationisten*, Berlin 2009. Das Buch von Danesi bettet sich gut in das Themenspektrum des Verlags Paris Éxperimental ein, in dem bereits Publikationen zu Maya Deren, Germaine Dulac oder Jonas Mekas erschienen sind.
2. Die Vorstellungen von der „ewigen Wiederkehr“ und von einer „neuen Aristokratie“ arbeitet Danesi im Anschluss an Friedrich Nietzsche heraus.
3. Vgl. das Kapitel „La critique de la Nouvelle vague“ in Danesis erstem Buch: *Le mythe brisé de l'Internationale situationniste. L'aventure d'une avant-garde au cœur de la culture de masse* (1945–2008), Paris 2008, S. 108–113; die Überschriften der Kapitel seines hier besprochenen zweiten Buchs, wie beispielsweise „Le Faust du cinéma“, „Le futur antérieur de la révolte“, „La noblesse du crachat“, „L'explosion d'un cinéma nucléaire“ oder „Habent sua fata bella“, interpretieren bereits auf eine ganz eigene Weise das Filmschaffen Guy Debords.
4. Markus Klammer sprach bezüglich Debords Film *In girum imus nocte et consumimur igni* von einer „Verzystung der Zeit (zyklisch-palindromatisch)“, vgl. Markus Klammer, „Die Zeit des Palindroms. Zu Guy Debords letztem Film *In girum imus nocte et consumimur igni*“, in: Wolfram Pichler und Ralph Ubl (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009, S. 323–360, hier: S. 337. Danesi weist zudem in Kapitel 6 (Unterkapitel „Le rose et le noir“) auf Siegfried Kracauers Metapher „moralisch rosa“ und somit auf eine weitere Charakterisierung des Spektakels hin, vgl. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord (1952–1994)*, Paris 2011, S. 70 und S. 142 ff.
5. In dem Film *Critique de la séparation* zitiert Debord Dante Alighieris berühmte Eröffnungsszene der *Divina commedia*; zu den *Pinups* in Debords Filmen vgl. außerdem Thomas Warne-

- cke, „Das Brustbild des Fortschritts“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50, 2008, H. 2, S. 32–35.
6. Es handelt sich um die Ansicht Nr. 15 der zwischen 1736 und 1739 angefertigten einundzwanzig Blätter des Stadtplans; darüber hinaus findet sich im Film *Critique de la séparation* die Ansicht der *Place des Victoires* in Paris mit der Reiterstatue Ludwigs XIV. (um 1822 von François J. Bosio). Im Film *La Société du spectacle* erscheinen zudem Ansichten aus dem Gemälde *Battaglia di San Romano* (um 1438) von Paolo Uccello und in *In girum imus nocte et consumimur igni* sehen wir die Ansicht eines Selbstporträts von Rembrandt van Rijn. Schon in ihrem Experimentalbuch *Mémoires* (1959) hatten Guy Debord und Asger Jorn Reproduktionen, beispielsweise der Gemälde von Lucien-Étienne Melingue (*Le matin du dix Thermidor–Robespierre blessé*, 1794), und eine Grafik Karl Theodor Pilotys (*Nero nach dem Brande Roms*, um 1860) verwendet; zu weiteren Bildmotiven vgl. Fabrice Flahutez, Fabien Danesi, Emmanuel Guy, *Undercover Guy Debord*, Paris 2012 und iidem, *La fabrique du cinéma de Guy Debord*, Paris 2013 sowie den Katalog zu der Ausstellung *Guy Debord. Un art de la guerre*, die 2013 in der Bibliothèque nationale de France (Site François Mitterrand) stattfand. Fabien Danesi ergänzt zum Palindrom *In girum imus nocte et consumimur igni*, das als Titel des Films von Guy Debord diente, die Vermutung, es stamme aus der *Aeneis* von Vergil, vgl. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., hier: S. 136.
  7. Vgl. Danesi, *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., hier: S. 119.
  8. Danesi verwendet mit Bezug auf die Situationisten schon in seinem ersten Buch den Begriff „marxisme baroque“ als Kapitelüberschrift, vgl. id., *Le mythe brisé*, op.cit., S. 91 und id., *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., S. 48. Etzold gebraucht zudem den Begriff „Emblem“, vgl. id.: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, Zürich 2009, S. 247. Giorgio Agamben wies hinsichtlich der Filme Debords auf Walter Benjamin hin sowie auf Godard und Aby Warburg; er spricht bezüglich der Filme Debords von einer „Palindromie“. Vgl. Agamben, *Wiederholung und Stillstellung*, op.cit., S. 75.
  9. Danesi nennt es auch „[un] enchaînement [qui] témoigne [...] une évidente hétérogénéité [...]“, vgl. id., *Le cinéma de Guy Debord*, op.cit., S. 116. Die Musik in den Filmen Debords stammt zum Beispiel von Louis Couperin (1626–1661), Michel-Richard de Lalande (1657–1726), Georg Friedrich Händel (1685–1759), Joseph Bodin de Boismortier (1689–1755) oder auch Michel Corrette (1707–1795).
  10. Jörn Etzold charakterisierte Debords Kommentare aus dem *Off* als ein überdeutlich artikuliertes, „klassisches Französisch“ im Stil Blaise Pascals oder Jean-Jacques Rousseaus. Vgl. Etzold, „Maskenhafte Neubelebung. Debords *In girum imus nocte et consumimur igni*“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50, 2008, H. 2, S. 18–22.
  11. Danesi erwähnt Texte von André Breton, Georges Bataille (unter anderem zu Isidor Isou), von Roger-Pol Droit und Philippe Sollers; hinzugezogen wird ferner Sekundärliteratur von Fredric Jameson, Antoine De Baecque, Jean-Patrick Lebel und Sébastien Layerle, der zu Filmen des Jahres 1968 publizierte.
  12. Dieses Foto wurde bereits 1952 in der Zeitschrift *Ion* publiziert.
  13. In seinem ersten und in diesem Buch wirft Danesi den Blick auf Werke von Jean-Luc Godard, Jules Dassin, Agnes Varda, Alain Resnais (vor allem *Hiroshima, mon amour*, 1959), Jean Rouch, Edgar Morin (*Chronique d'un été*, 1960), François Truffaut, Éric Rohmer und Claude Chabrol.
  14. Ob Debords Filme auch ihre Wirkung auf Werke solcher Filmemacher wie Harun Farocki oder Olivier Assayas hinterlassen haben, bleibt zu untersuchen; auf einen Brief von Olivier Assayas an Alice Debord (2005) weist Danesi hin (vgl. seine Bibliographie); vgl. zusätzlich „Der letzte Debordianer“ – ein Gespräch von Ekkehard Knörer und Simon Rothöhler mit Olivier Assayas, abgedruckt in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, 2009, H. 2, S. 26–35.



