media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Werner Rappl

Schweigen Geheul Applaus. Zu den Filmen Guy Debords

2006

https://doi.org/10.25969/mediarep/4083

Angenommene Version / accepted version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rappl, Werner: Schweigen Geheul Applaus. Zu den Filmen Guy Debords. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 52 (2006), Nr. 3, S. 21–38. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/4083.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://doi.org/https://hdl.handle.net/11353/10.28658

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 2.0/at/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/at/

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 2.0/at/ License. For more information see:

http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/at/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 21

Schweigen Geheul Applaus
Zu den Filmen Guy Debords

WERNER RAPPL (WIEN)

Der Film hat schon begonnen? lautet der Titel eines Films von Maurice Lemaître (Pseudonym v. Moïse Bismuth)[1], aus der Gruppe der Lettristen, der auch Guy Debord angehörte. Das Publikum wartete eine Stunde vor dem Kinoeingang und bekam nur Plakate mit der lapidaren Aufschrift „Der Film hat schon begonnen" zu sehen.[2]

Bei der Vorführung anderer Filme der Lettristen, wie dem im Konzeptstadium verbliebenen *Cinéma Nucléaire* von Marc.O. (Pseudonym von Marc-Guilbert Guillaumin) sitzen die Zuschauer auf Schleudersitzen, um die intellektuelle Reaktionsgeschwindigkeit zu heben.

Das Konzept des Films *L'Enfer d'une mer* des gleichen Autors sieht vor, dass Guy Debord den Zuschauern zuruft „Rette sich wer kann" und alle Zuschauer, die dieser Aufforderung nicht Folge leisten, unter Wasser gesetzt werden, auf dem Wasser treibendes Öl soll die Wogen glätten und entzündet werden, sodass keiner lebend entkommen kann.[3]

---

1 „*Le film est déjà commencé?* wurde am 7. 12. 1951 im ‚Ciné-Club du Quartier Latin' uraufgeführt. Im April 1952 erschien das Skript zu diesem Filmabendprojekt." Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst,* Hamburg: Nautilus 1990, S. 32.

2 „Es gab noch eine Reihe von Provokationen, das Publikum beispielsweise eine Stunde vor dem Eingang warten zu lassen, während überall zu lesen stand: *Der Film hat schon begonnen,* Provokationen, die vielleicht nicht alle auf den ersten Blick als im Drehbuch vorgesehen erkannt worden sind und insofern eines nachträglichen Hinweises dringend bedurften. Ebd. S. 33.

3 Ebd. S. 39. Die Beschreibungen der Filmprojekte wurden in der Zeitschrift Ion veröffentlicht, deren erste und einzige Nummer im April 1952 erschien: *Ion. Centre de Création. Numéro Spécial sur le Cinéma,* April 1952, zit. n. *Documents relatifs à la fondation de l'internationale situationniste,* Hg. Gérard Berreby, Paris: Allia 1985, S. 85–125. Neben dem erwähnten Text „Première manifestation d'un Cinéma Nucléaire" von Marc. O findet sich auch eine erste Fassung des Filmskripts von Guy Debords erstem Film *Hurlements en faveur de Sade* (Geheul für Sade), die Standfotos und mechanisch bearbeitete Filmkader vorsieht, die in der überlieferten Fassung des Films zugunsten reinen Weiß- und Schwarzfilms weggelassen wurden. Auch die Texte dieses ersten, nie verfilmten Entwurfs weichen von der später gedrehten Fassung des Films ab. Die Texte der gedrehten Fassung wurden in der Zeitschrift *Les lèvres nues* veröffentlicht: Guy-Ernest Debord, „Hurlements en faveur de Sade", *Les lèvres nues,* Heft Nr. 7, Dezember 1955, S. 18–23, später in Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes. 1952–1978,* Paris: Editions Champ Libre 1978, S. 5–15, bei Gallimard 1994, S. 9–19; beide Fassungen, sowie alle anderen Filmtexte jetzt in: Guy Debord, *Œuvres,* Paris: Gallimard 2006, erste Fassung S. 46–58, zweite Fassung S. 61–68.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 22

Die Filme Guy Debords sind ebenso wenig für hedonistischen Genuss konzipiert, wenngleich sie weniger körperliche als geistige Herausforderungen enthalten. Debords erster Film, *Hurlements en faveur de Sade* (Geheul für Sade) musste der Legende zufolge bei der ersten Vorführung am 30. 6. 1952 im Ciné-Club d'Avant-Garde in Paris auf Grund der entrüsteten Reaktionen des Publikums nach kurzer Zeit abgebrochen werden, was durchaus im Sinne des Autors war, zeigt er doch nach Aussage Debords die Leinwand, hinter die das Leben des Zuschauers verschleppt worden ist.[4] Der Film enthält nur Weiß- und Schwarzfilm. Während Gil J. Wolman, Guy Debord, Serge Berna, Barbara Rosenthal und Jean-Isidore Isou in monotonem Tonfall Texte verlesen, bleibt die Leinwand weiß. Kurz nach Beginn des Films liest Isidore Isou: „Kurz vor Beginn der Vorführung sollte Guy-Ernest Debord auf die Bühne kommen, um einige Einführungsworte zu sprechen. Er hätte einfach gesagt: Es gibt keinen Film. Die Filmkunst ist tot. Es kann keinen Film mehr geben. Beginnen wir also, wenn Sie wollen, mit der Diskussion." In den stillen Pausen bleibt die Leinwand schwarz. Diese Pausen dauern zunächst nur 30 Sekunden, dann immer länger bis zu 4 Minuten, bis der Film mit 24 Minuten Schweigen und Schwarzfilm endet.[5]

Die schwarze Leinwand und die weiße Leinwand sind Elemente, die er in all seinen Filmen einsetzt, sie zeigen, wie Alice Debord schreibt, „die beiden Seiten ein und desselben Spiegels, den die Leinwand darstellt: die gesamte Schwärze, die Augen vor dem unerträglichen Unheil geschlossen' und die unbeschriebene Seite, die das Unkommunizierbare, Nicht-Vermittelbare ausdrückt, wie ‚das Gedächtnis in der Kunst zu zerstören ist'".[6]

In seinem zweiten Film *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit) formuliert Debord seine Bildkritik in folgenden Worten, während die Leinwand weiß bleibt: „Man kritisiert nie wirklich eine Organisation des Lebens, ohne gleichzeitig alle Ausdrucksweisen zu kritisieren, die zu dieser Organisation gehören."[7]

---

4 „Das zuschauende Bewußtsein, als Gefangener eines verflachten Universums, das durch *den Bildschirm* des Spektakels begrenzt ist, hinter den sein eigenes Leben verschleppt worden ist, kennt nur noch die Scheingesprächspartner, die es einseitig mit ihrer Ware und der Politik ihrer Ware unterhalten." Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels,* Berlin: Edition Tiamat 1996, S. 185 (These 218); (Orig: *La société du spectacle,* Paris: Buchet-Castel 1967, Champ Libre 1971; Gallimard 1992, 1996).

5 Die Filme Debords sind in einer DVD Edition im Schuber mit 4 Heften mit technischen und inhaltlichen Zusatzinformationen erschienen: Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* Gaumont Video 2005.

6 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* DVD, s. Anm. 5, Beiheft „Autour des films (documents)", S. 9.

7 Guy Debord, *Gegen den Film. Filmskripte,* Hamburg: Nautilus 1978, S. 52f. (Übersetzung geändert); Orig.: *Contre le cinéma,* Hg. Asger Jorn, Aarhus: Bibliothèque d'Alexandrie (L'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé) 1964.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 23

Die Filme waren zur Zeit ihres Entstehens selten zu sehen. Ein Grund dafür liegt vermutlich darin, dass sie kein Unterhaltungsprogramm bieten, sondern Kritik des Lebens und des Kinos, die sich radikal von den gewohnten Formen unterscheidet. Neben den Publikationen in Büchern und Zeitschriften sind die Filme Debords die wichtigsten Äußerungen zum Vorgehen der Situationisten, d. h. sie beschreiben und analysieren ein „gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen“[8] und bezeugen gleichzeitig die Haltung ihr gegenüber. Das betrifft sowohl den bisweilen polemischen, bisweilen elegisch distanzierten Stil der Schriften als auch die Illustrationen der Texte und die Bilder der Filme, die fast ausschließlich aus vorgefundenem Material bestehen: Werbespots, Dokumentarberichte über das Zeitgeschehen, Spielfilme, die dekontextualisiert zur Eigentlichkeit entstellt werden, der Devise Debords folgend, die Zeit entschlossener zu dem zu machen, was sie ohnedies ist.

Erst im Oktober 1983 kaufte der Verleger Gérard Lebovici angeblich auf Anregung Guy Debords das kleine Kino *Studio Cujas,* 20, rue Cujas im 5. Bezirk in der Nähe der Sorbonne in Paris und zeigte vom 26. Oktober 1983 bis zum 7. März 1984 täglich ausschließlich die Filme Guy Debords: *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959, 20 Minuten), *Critique de la séparation* (1961, 35 Minuten), *La société du spectacle* (1973, 90 Minuten), *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film „ La Société du Spectacle“* (1975, 20 Minuten), *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978, 105 Minuten). Christophe Bourseiller berichtet darüber in seiner Biographie Debords: „Der Saal war häufig leer. Der Vorführer hatte jedoch strikte Anweisungen. Auch wenn sich kein Zuschauer blicken lässt, muss er den Spielplan einhalten und unerschütterlich den Film vorführen. Tagelang wurden die Werke Debords so vor leeren Zuschauerreihen gezeigt.“[9]

Dass diese etwas gespenstisch anmutende Vorstellung durchaus der Realität entsprach, fand ich bei einer dieser Vorführungen im Jänner 1984 bestätigt, die ich als einziger Zuschauer im Kino besuchte. Von beispielhaften Reaktionen auf seinen Film *La Société du Spectacle* (Die Gesellschaft des Spektakels) berichtet dagegen Debord in einem Brief an Gianfranco Sanguinetti vom 2. Mai 1974: „Ich kann dir gleich melden, dass der erste Tag der Vorführung des Spectacle gestern unter triumphalen Umständen verlief und zwar, wie du sehen kannst, *nicht nur* auf wirtschaftlicher Ebene. Eine Menge Zuschauer drängte sich bei allen Vorführungen, viele mussten abgewiesen werden, viele verlangten aber auch eine Karte, um sich auf den

8 „Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.“ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels,* s. Anm. 4, S. 14 (These 4).

9 Christophe Bourseiller, *Vie et Mort de Guy Debord. 1931–1994,* Paris : Plon 1999, S. 366, siehe auch : Andrew Hussey, *The Game of War. The Life and Death of Guy Debord,* London: Jonathan Cape 2001, S. 333–334 sowie Vincent Kaufmann, *Guy Debord. La révolution au service de la poésie,* Paris : Fayard 2001; dt. *Guy Debord. Die Revolution im Dienste der Poesie,* Berlin : Tiamat 2004.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 24

Boden zu setzen oder zu stehen. Aber das wichtigste Phänomen ist, dass sich der Großteil des Publikums aus jungen Arbeitern und Randexistenzen, Halbstarken aus den Vororten zusammensetzte. Es war der 1. Mai, und die stalinistisch-sozialistische Linke hatte *selbst* alle Kundgebungen verboten und berief nur ein großes Treffen außerhalb von Paris ein. Fünf linke Splittergruppen hatten am Morgen jämmerliche Aufmärsche an verschiedenen Stellen im 19. und 20. Bezirk veranstaltet. Der Film wurde also die Hauptkundgebung der wirklich extremen Linken an jenem Tag. Die Polizei musste sofort einschreiten. Sie sperrte die rue Gît-le-Cœur, verhaftete und führte ab. Man muss sagen, dass die jungen Proletarier einige Fensterscheiben einschlugen, Weinflaschen mitgehen ließen und sie – nachdem sie geleert waren – auf die Polizisten und die Polizeiwagen schleuderten, die das Viertel absperrten. Die Versammlung – und die systematische Durchsuchung des Viertels – erstreckten sich bis zum Platz St-André-des-Arts. Bis zum Abend bewachten zahlreiche Polizisten mit Helmen und Schildern die Straße und marschierten auf und ab, um die Menge einzuschüchtern, aber ohne Erfolg. Der Menschenauflauf und die Diskussionen erinnerten an den Mai 68."[10]

Es geht um eine Neuorganisation des Lebens, eine neue politische Verfassung, die aus einer neuen Definition von Privatsphäre und öffentlicher Sphäre hervorgehen soll. Die Situationisten richten bei ihrer Analyse die Aufmerksamkeit auf das Alltagsleben, auf die Bewahrung, Förderung und Entwicklung lebendiger Impulse gegen deren Vereinnahmung in verwalteter Verdinglichung wie sie in der bestehenden Ökonomie vorherrscht. Dazu bedienen sie sich der Analysen von Marx, dessen revolutionären Ansatz sie weiterführen, aber ebenso der Ökonomie des Exzesses und der Verschwendung Batailles und der Visionen Lautréamonts. Sie entwickeln Techniken des Umherschweifens („dérive") und der Entwendung („détournement"), die gleichsam als Spielvorlage der Improvisation neuer Erfahrungen dienen sollen. Der Gegenstand der Forschungen ist das Alltagsleben.

Die entwickelten Methoden dienen dazu, Situationen zu schaffen, in denen eingreifend gestaltet werden kann und zwar eben nicht in Happenings oder Events im Rahmen eines wie immer erweiterten Kunstbegriffs, sondern im so genannten wirklichen Leben. „Wir sprechen von einer Vereinnahmung des freien Spiels, wenn es im Bereich der Auflösung der Kunst isoliert auftritt."[11] In diesem Sinne wenden sie sich vehement gegen das Kino Jean-Luc Godards, dem sie vorwerfen, im Kino der 60er Jahre die Rolle zu spielen, die der Club Méditerranée in der Organisation der

10 Guy Debord, *Correspondance. volume 5. janvier 1973 – décembre 1978,* Paris : Fayard 2005, S. 147 ; siehe auch Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* DVD, s. Anm. 5, Beiheft „Autour des films (documents)", S. 58 und Guy Debord, *Œuvres,* s. Anm. 3, S. 1280.

11 «L'avant-garde de la présence», *Internationale Situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste,* Nr. 8, Jänner 1963, S. 14–22, hier S. 20 ; zit.n. *Internationale Situationniste. Édition augmentée,* Paris : Fayard 1997, S. 310–318, hier : S. 316 ; dt. *Situationistische Internationale. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale Band 2,* Hamburg: Edition Nautilus 1977.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 25

Freizeit einnimmt.[12] Dagegen fordert Debord ein Heraustreten aus dem der Kunst und Kultur zugewiesenen Bereich: „Allein die wirkliche Negation der Kultur bewahrt deren Sinn. Sie kann nicht mehr *kulturell* sein. So ist sie das, was irgendwie auf der Ebene der Kultur bleibt, wenngleich aber in einem ganz anderen Sinn."[13] Es geht also auch um eine Verunklärung des Kontexts, eine Neudefinition von Kontexten.

In seinen frühen Filmen *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit) und *Critique de la séparation* (Kritik der Trennung) setzt Debord die klassischen Techniken des Films wie Kamerafahrten, Schwenks, Nahaufnahmen, Schuss/Gegenschuss, Musikuntermalung ein, um Szenen des Alltagslebens in den Mittelpunkt des Geschehens zu rücken, wobei die Szenenfolge immer wieder durch selbstreflexive Einschübe unterbrochen wird, um die Brüche mit der herkömmlichen Filmpraxis deutlich zu machen und damit eine Anregung zum Bruch mit überkommenen Lebensformen zu geben. In einer zentralen Passage von *Critique de la séparation* beschreibt Debord diese Vorgehensweise mit folgenden Worten: „Die Dürftigkeit der Mittel soll ungeschminkt die skandalöse Dürftigkeit des behandelten Themas ausdrücken. Die Ereignisse, die im Leben des einzelnen in seiner jetzigen Organisation passieren, diejenigen, die uns wirklich angehen und unsere Beteiligung erfordern, sind genau die, die nicht mehr verdient haben, als uns als distanzierte, gelangweilte und gleichgültige Zuschauer vorzufinden. Im Gegensatz dazu ist jede durch eine beliebige künstlerische Bearbeitung betrachtete Situation das, was uns anzieht, und unser Eingreifen und unsere Beteiligung verdiente. Das ist ein Paradoxon, das es umzukehren gilt, das auf die Füße gestellt werden muss. Das ist in Taten zu verwirklichen. Und es kann nicht die Rede davon sein, dieses Spektakel der fragmentarischen und gefilterten idiotischen Vergangenheit voller Lärm und Raserei jetzt zu übertragen, es sozusagen ‚wiederzugeben' und zwar in einem anderen, geordneten Spektakel, das das Spiel des geregelten Verständnisses und der Teilnahme spielen würde. Nein. Jeder kohärente künstlerische Ausdruck drückt schon die Kohärenz der Vergangenheit aus, die Passivität. Das Gedächtnis in der Kunst ist zu zerstören. Die Konventionen ihrer Mitteilung sind aufzulösen." Parallel dazu ist gleichsam als Fußnote ein Untertitel zu lesen: „Übrigens geht es weniger um Formen als um Spuren von Formen, um Abdrücke, Erinnerungen."[14]

Gleich in der Anfangssequenz seines letzten offiziellen Films *In girum imus nocte et consumimur igni* wendet sich Debord mit folgendem Text direkt an den Zuseher

---

12 „Sie [Godard, Lefebvre, Morin] sind der Club Méditerranée des modernen Denkens (siehe unten: Die Verpackung der ‚Freizeit')." „Le rôle de Godard". *Internationale Situationniste. Bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste,* Nr. 10, März 1966, S. 58–59, hier S. 58, zit. n. *Internationale Situationniste. Édition augmentée,* Paris : Fayard 1997, S. 470–471, hier : S. 470.

13 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels,* s. Anm. 4, S. 177 (These 210).

14 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* s. Anm. 3, S. 48–50, ders., *Gegen den Film,* s. Anm. 7, S. 116–120 (Übersetzung geändert).

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 26

und konfrontiert ihn auch im auf der Leinwand gezeigten Bild mit seiner momentanen Situation:

„Ich werde in diesem Film keinerlei Konzessionen an das Publikum machen. Mehrere ausgezeichnete Gründe rechtfertigen in meinen Augen ein solches Verhalten, und ich werde sie nennen. Zunächst einmal ist es hinreichend bekannt, daß ich noch nirgendwo Zugeständnisse gemacht habe, weder an die herrschenden Ideen meiner Zeit, noch an irgendeine bestehende Macht. Desweiteren ist, unabhängig von der Epoche, niemals etwas von Bedeutung vermittelt worden, solange man das Publikum schonte, und hätte es sich aus den Zeitgenossen des Perikles zusammengesetzt; zudem sehen die Zuschauer gegenwärtig nichts in dem eisigen Spiegel der Leinwand, was an ehrbare Bürger einer Demokratie erinnert. Das ist auch das Wesentliche: Dieses Publikum, dem man so vollkommen die Freiheit entzogen hat und das dies alles geduldet hat, verdient weniger als jedes andere, daß man es schont. Mit dem traditionellen Zynismus derer, die die menschliche Neigung, ungerächte Kränkungen noch zu rechtfertigen, kennen, verkünden die Manipulatoren der Werbung heute in aller Ruhe, daß ‚man ins Kino geht, wenn man das Leben liebt'. Aber dieses Leben und dieses Kino gelten gleich wenig; insofern sind sie tatsächlich beliebig austauschbar."[15]

15 Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni. Wir irren des Nachts im Kreis umher und werden vom Feuer verzehrt,* Berlin: Edition Tiamat 1985, S. 5–7; (Orig.: Guy Debord, „In girum

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 27

Seine Filme richten sich nicht gegen den Film (wie die Veröffentlichung der Texte der ersten drei Filme Debords in deutscher Übersetzung fälschlicherweise hieß[16]), sondern gegen eine bestimmte Rolle des Kinos (im französischen Original hieß die Publikation auch *Contre le cinéma* – also „Gegen das Kino"), die den Zuschauer in seiner passiven Rolle einübt.

Debord verstand sich weniger als Philosoph denn als Stratege. Wie in einigen seiner Bücher bedient er sich auch in seinen Filmen der Technik der Montage vorgefundener Texte und Szenen, um diese Fundstücke in neuer Anordnung ihrer unmittelbaren Wirkung zu berauben und sie durch Kommentare und Zwischenschnitte in erkenntnisstiftende Distanz zu rücken und dadurch „Denkraum" zu schaffen.[17] Debord nutzt die durch den Film gegebene Möglichkeit der Veränderung des zeitlichen Ablaufs zur Unterbrechung, um im zeitlichen Kontinuum nicht erkennbare Details sichtbar zu machen. Die in den Bildern konservierten, aber nicht sichtbaren Momente sind freizulegen, dazu dient die Technik der Montage: das Anhalten und Wiederholen[18]. Man muss nichts Neues drehen, es genügt zu wiederholen und anzuhalten. Kino aus den Bildern des Kinos.

Wiederholung bedeutet ja nie die Wiederholung des genau Gleichen, Identischen, die Kraft und Neuigkeit der Wiederholung entspringt der Wiederkehr der Möglichkeit dessen, was schon einmal gewesen ist. Das macht ihre Nähe zur Erinnerung aus, die ja der Vergangenheit neue Möglichkeiten eröffnet und damit die Realität verwandeln kann, indem sie die Wirklichkeit als Möglichkeit zeigt und Möglichkeiten wirklich werden lässt. Und genau das geschieht auch im Kino, das etwas Vergangenes als gegenwärtig zeigt. Deshalb hat die Arbeit mit Bildern im Film solch historische Bedeutung, da sie die Vergangenheit wieder möglich werden lassen kann. Man kann diese Arbeit als das Gegenteil der üblichen Nachrichten in den Medien sehen, die unabänderliche Tatsachen, unveränderbare Wirklichkeit zeigen.

Indem Debord diese Bilder der Nachrichten wiederholt, gibt er ihnen ihren Möglichkeitsgehalt zurück, eröffnet er einen Bereich der Unentscheidbarkeit zwischen Wirklichem und Möglichem. In der Wiederholung stellt sich in einer ersten Reaktion die Frage „Wie war das möglich?", aber gleichzeitig weiß man, dass alles möglich ist: „Anything can happen at any time" heißt es in einem Ausschnitt aus

imus nocte et consumimur igni. 1978", *Œuvres cinématographiques complètes,* s. Anm. 3, S. 187–290 ; hier S. 189–190 ; Paris: Gallimard 1994, S. 191–294, hier S. 193–194; Guy Debord, *Œuvres,* s. Anm. 3, S. 1334–1410, hier S. 1334–1335.

16 Guy Debord, *Gegen den Film. Filmskripte,* Hamburg: Nautilus 1978; (Orig.: *Contre le cinéma,* Hg. Asger Jorn, Aarhus: Bibliothèque d'Alexandrie (L'Institut Scandinave de Vandalisme Comparé) 1964.

17 So nannte es der Kulturhistoriker Aby Warburg: Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht,* Wagenbach: Berlin 1988, S. 58.

18 Die folgenden Ausführungen basieren auf Giorgio Agambens Aufsatz, „Repetition and Stoppage: Guy Debord's Technique of Montage / Wiederholung und Stillstellung: zur Kompositionstechnik der Filme Guy Debords", *Documenta X: Documents,* Hg. Jean-François Chevrier, Ostfildern: Cantz 1997, Bd. 2, S. 68–75.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 28

Shanghai Gesture von Josef von Sternberg[19], den Debord in der Verfilmung seines Buches *Die Gesellschaft des Spektakels*[20] zitiert oder in situationistischer Diktion „entwendet".

Ähnlich entscheidend ist die Unterbrechung, die revolutionäre Unterbrechung des Laufs der Dinge. Eine Trennung, eine Nicht-Übereinstimmung, die wie in der Lyrik Zäsuren schaffen kann. Paul Valéry definierte das Gedicht als ein „nicht enden wollendes Zögern zwischen Klang und Sinn"[21] Das Wort anzuhalten bedeutet, es dem Fluss des Sinns zu entziehen und als solches hervorzuheben. Im Film wäre die Entsprechung dazu ein Zögern zwischen Bild und Sinn, durch das einzelne Bilder hervorgehoben werden.

In Debords erstem Langfilm *La Société du Spectacle* (Die Gesellschaft des Spektakels)[22], zeigt er im Unterschied zu seinen früheren Filmen, in denen auch einige von ihm selbst gedrehte Szenen enthalten waren, ausschließlich vorgefundenes Material, zu dem er mit monotoner Stimme ausgewählte Thesen seines gleichnamigen theoretischen Hauptwerks[23] liest. Gezeigt werden Werbespots, politische Kundgebungen, Fließbandarbeit, Metro-Überwachungsmonitore, Straßenkämpfe, Schlachtszenen, Ausschnitte aus sowjetischen, polnischen und amerikanischen Spielfilmen, Nachrichtenbilder aus Vietnam, vom Treffen Mao-Nixon, von der Ermordung Lee Harvey Oswalds, Reden von Giscard d'Estaing, von Castro, Modeschauen und vieles mehr. Debord überfordert bewusst die Aufnahmefähigkeit des Zuschauers und durchbricht damit die hypnotisierende Redundanz von Ton und Bild der gängigen Bildproduktion in Nachrichtensendungen und im kommerziellen Film, was zusätzlich zur Depotenzierung dieser allgegenwärtigen Bilder beiträgt.[24]

Kurze Bildsequenzen sind nacheinander montiert, gleichzeitig ist in gleichbleibendem Tonfall gelesener Text zu hören. Die folgenden Beispiele sind dem Beginn des Films entnommen:

---

19 *Shanghai Gesture,* Regie: Josef von Sternberg, Arte, 3. 10. 2004; (Orig.: USA 1941).

20 *La Société du Spectacle,* Regie : Guy Debord, Frankreich 1973 ; s. Anm. 4.

21 „Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens", Paul Valéry, *Œuvres. Bd. 2. Tel Quel II. Rhumbs,* Paris : Gallimard 1960, S. 637.

22 *La Société du Spectacle,* Regie : Guy Debord, Frankreich 1973 ; siehe Anm. 5.

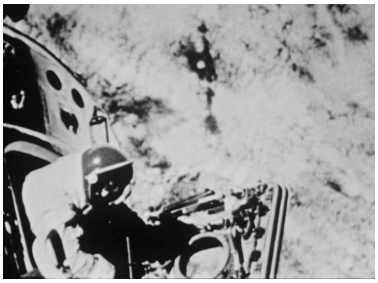
23 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels,* s. Anm. 4.

24 Zur Analyse der Filme Debords siehe vor allem: Thomas Y. Levin, „Dismantling the Spectacle. The Cinema of Guy Debord", *on the passage of a few people through a rather brief moment in time: THE SITUATIONIST INTERNATIONAL 1957–1972,* Hg. Elisabeth Sussman, Cambridge, Massachusetts und London, England: The MIT Press und Boston, Massachusetts: The Institute of Contemporary Art 1989, S. 72–126; wieder abgedruckt in *Guy Debord and the Situationist International,* Hg. Thomas McDonough, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2002 sowie Antoine Coppola, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste,* Arles: Sulliver 2003 und Jörn Etzold, „Guy Debords allegorisches Kino", *Mediale Spielräume; Erfundene Welten, Gestaltete Bilder,* Hg. Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder, Marburg: Schüren 2005.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 29

„Das ganze Leben der Gesellschaften, in welchen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von *Spektakeln.* Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.“[25]

2:21



„Die Bilder, die sich von jedem Aspekt des Lebens abgetrennt haben, verschmelzen in einen gemeinsamen Lauf, in dem die Einheit dieses Lebens nicht wiederhergestellt werden kann. Die *teilweise* betrachtete Realität entfaltet sich in ihrer eigenen allgemeinen Einheit als *abgesonderte* Pseudo-Welt, Gegenstand der bloßen Kontemplation.“[26]

2:38

„Die Spezialisierung der Bilder der Welt findet sich vollendet in der autonom gewordenen Welt des Bildes wieder, in der sich das Verlogene selbst belogen hat.“[27]

3:27

„Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen.“[28]

4:10

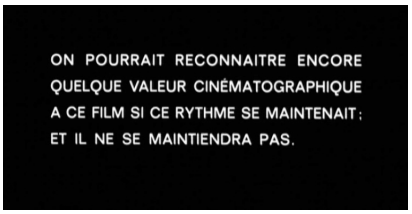
Die Bilder laufen vorbei wie die Abendnachrichten.

---

25 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels,* s. Anm. 4, S. 13 (These 1).
26 Ebd. S. 13 (These 2).
27 Ebd.
28 Ebd. S. 14 (These 4).

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 30

Nach 9:33 Spielzeit folgt der erste Texteinschub, der die hypnotische Faszination der Zuschauer brechen soll. So geht es nicht weiter.
Zwischentext:



„Man könnte diesem Film noch einen gewissen kinematographischen Wert zuerkennen, wenn dieser Rhythmus durchgehalten würde; und er wird nicht durchgehalten."[29]

In der darauf folgenden, nachstehend eingehender analysierten Sequenz zeigt der Film eine beispielhafte Engführung von Bild, Untertitel und Kommentar. Der Text behandelt die notwendige dialektische Form der Analyse selbst, die Spannung zwischen Form und Aussage.

Text

Im Text geht es darum, wie dem Gegner seine eigene Entschlossenheit entwendet werden kann. Eine neue, eigene Sprache sei zu finden. Der Umgang mit Begrifflichkeit sei neu zu definieren: ein ergebnisorientierter Wahrheitsbegriff soll durch prozessuale Wahrheitsfindung ersetzt werden, was Debord dann zu seiner Definition der notwendigen Entwendung führt, die ihrerseits als Plagiat Lautréamonts *Poésies* entwendet ist, wo es heißt: „Das Plagiat ist notwendig. der Fortschritt schließt es ein. Es folgt eng dem Satz eines Autors, bedient sich seiner Ausdrücke, tilgt eine falsche Idee, ersetzt sie durch eine richtige Idee."[31] In dieser flüssigen, stets veränderbar bleibenden Sprache der Anti-Ideologie soll es keinen außerhalb der Kritik liegenden Bezugspunkt geben, wodurch jede Ordnung gestört und jede dauerhafte Autonomie des in der Theorie Ausgedrückten widerlegt werden könne.

Bild

Auf der Leinwand sehen wir Ausschnitte des sowjetischen Films *Tschapajew*[30], der Schlachtszenen zwischen Partisanen und Weißgardisten im Anschluss an die russische Revolution zeigt und die Gegner in harten Gegenschnitten konfrontiert.

Das in geschlossener Formation vorrückende Regiment wird von den gegnerischen Partisanen zunächst verlacht, dann führt dieses anscheinend unbeirrte Vorrücken zur Auflösung der Front und zur Flucht der Partisanen, bis sich ihnen ein Politkommissar in den Weg stellt, dem es gelingt, die Flucht anzuhalten und die Partisanen zur Rückkehr in die Schlacht zu bewegen, sodass den Gegnern entscheidende Verluste zugefügt werden können.

29 Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* s. Anm. 3, S. 69.

30 Tschapajew (??????), Regie: Georgi und Sergej Wassiljew, UDSSR 1934. Guy Debord gab im Unterschied zu anderen in diesem Film entwendeten Filmen den Titel des Films im Vorspann nicht an (dort findet sich bei der Angabe der Quellen der verwendeten Filme im Anschluss an die namentlich erwähnten nur der pauschale Hinweis: „sowie die Filme mehrerer bürokratischer

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 31

Sowohl der Text als auch die Bilder behandeln eine Konfrontation, die durch Umkehrung der Vorgangsweise eine entscheidende Wende erfährt. Während die Fronten in der gezeigten Schlacht jedoch einfach durch Entschlossenheit und Gegenangriff aufgelöst werden, was durch harte Schnitt/Gegenschnitt-Sequenzen der feindlichen Kämpfer verdeutlicht wird, fordert der Text eine an fernöstliche Philosophie erinnernde Nutzung der Kraft des Gegners, um diesen durch Nachahmung mit seinen eigenen Mitteln zu besiegen.

In der folgenden Gegenüberstellung von Bild und Ton ist zu erkennen, wie genau die Thesen des Buches zeitlich zu den in der Schlacht gezeigten Szenen der Flucht und des erneuten Angriffs montiert sind und sie damit in Entwendung ihrer ursprünglichen Intention zur Illustration und Verdeutlichung eines ansonsten abstakt erscheinenden Inhalts heranziehen. Das simple und hohle Pathos der stalinistischen Propaganda wird durch den Text entlarvt und zur Illustration der nicht nur theoretisch erläuterten sondern damit auch praktisch vorgeführten Entwendung.

Text	Zeit	Bild
Im Film zu den Bildsequenzen gesprochener Text, der immer Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* entnommen ist.		Die Beschreibung der gezeigten Szenen ist den publizierten Filmtexten entnommen.[32]
„Die kritische Theorie muß *sich* in ihrer eigenen Sprache *mitteilen*. Diese Sprache ist die Sprache des Widerspruchs, die in ihrer Form dialektisch sein muß, so wie sie es in ihrem Inhalt ist. Sie ist Kritik der Totalität und geschichtliche Kritik. Sie ist kein ‚Nullpunkt des Schreibens', sondern seine Umkehrung. Sie ist keine Negation des Stils, sondern der Stil der Negation."[33]	9:48	

Filmemacher der sogenannten sozialistischen Länder"). Vgl. aber den Hinweis auf den Titel in einem Brief Debords an Jean-Jacques Raspaud in: Guy Debord, *Correspondance. volume V. janvier 1973 – décembre 1978,* Paris : Fayard 2005, S. 103.

31 Isidore Ducasse (Comte de Lautréamont), *Das Gesamtwerk,* Reinbek: Rowohlt 1988, hier: Dichtungen II, Orig.: *Œuvres complètes,* Paris: Gallimard 1973, S. 306 (Poésies II).

32 Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* s. Anm. 3, S. 70–74 und Debord, *Œuvres,* s. Anm. 3, S. 1203–1206.

33 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels,* s. Anm. 4, S. 173 f. (These 204) (Übersetzung geändert).

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 32

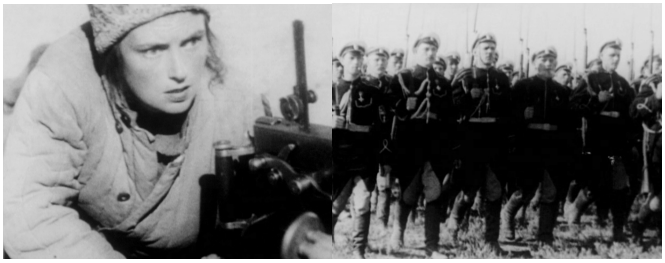
Text

Zeit Bild

Während des russischen Bürgerkriegs sieht eine Abteilung Partisanen ein Regiment von Weißgardisten bestehend aus zaristischen Offizieren, die als einfache Soldaten dienen, auf sich zumarschieren. Das Regiment marschierte in geordneter Formation, wie bei einer Parade, Fahne aufrecht, ohne zu schießen, ins Maschinengewehrfeuer hinein.

„In ihrem Stil selbst ist die Darlegung der dialektischen Theorie nach den Regeln der herrschenden Sprache und für den von ihnen anerzogenen Geschmack ein Ärgernis und ein Greuel, weil sie in der positiven Verwendung der bestehenden Begriffe zugleich auch das Verständnis ihrer wiedergefundenen *fließenden Bewegung*, ihren notwendigen Untergang einschließt.“[34]

10:18



10:33

Die Partisanen scherzen über den archaischen Stil ihrer Gegner. „Welche Haltung!“ sagt einer, und der andere folgert: „Intellektuelle!“

34 Ebd. S. 174 (These 205) (Übersetzung geändert).
35 Ebd. (These 206).

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 33

Text

„Dieser Stil, der seine eigene Kritik enthält, muß die Herrschaft der gegenwärtigen Kritik *über ihre ganze Vergangenheit* ausdrücken. Durch ihn bezeugt die Darlegungsweise der dialektischen Theorie den negativen Geist, der in ihr steckt. Die Wahrheit ist nicht ‚so, wie das Werkzeug von dem fertigen Gefäße wegbleibt' (...). Dieses theoretische Bewußtsein der Bewegung, in dem die Spur der Bewegung selbst gegenwärtig sein muss, äußert sich durch die *Umkehrung* der etablierten Beziehungen zwischen den Begriffen und durch die *Entwendung* aller Errungenschaften der früheren Kritik."[35]

„Die Ideen verbessern sich. Die Bedeutung der Worte trägt dazu bei. Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt impliziert es. Es hält sich dicht an den Satz eines Verfassers, bedient sich seiner Ausdrücke, beseitigt eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige."[36]

Zei Bild

10::40

Die Weißen rücken weiter in geordneter Formation vor, ungeachtet der Verluste, und stecken die Bajonette auf die Gewehrläufe.

11:16

Angesichts der Entschlossenheit des Gegners zögern einige Partisanen und beginnen dann, die Front zu verlassen.

11:18

Die Fraktion der Partisanen löst sich auf, läuft davon und ruft: [Untertitel] „Wir sind verloren!" und „Zurück!"

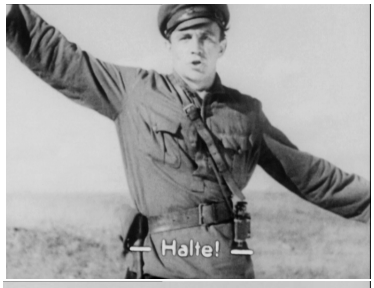
36 Ebd. S. 175f. (These 207) (Übersetzung geändert).

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 34

Text

Zeit

Bild



Der Politkommissar stellt sich vor sie und befehlt ihnen: [Untertitel] „Halt! Feiglinge! Ihr habt eure Kameraden verlassen! Folgt mir! Vorwärts!“ Die Partisanen nehmen wieder ihre Posten ein.

„Die Entwendung ist die flüssige Sprache der Anti-Ideologie. Sie erscheint in der Kommunikation, die weiß, dass sie nicht beanspruchen kann, irgendeine Garantie in sich selbst und endgültig zu besitzen. Sie ist, im höchsten Grad, die Sprache, die kein früherer und überkritischer Bezugspunkt bestätigen kann. Ihre eigene Kohärenz, in ihr selbst und mit den praktikablen Tatsachen, kann im Gegenteil den früheren Wahrheitskern, den sie wiederbringt, bestätigen. Die Entwendung hat ihre Sache auf nichts gestellt, was außerhalb ihrer eigenen Wahrheit als gegenwärtiger Kritik liegt.“[37]

11:39

Das zaristische Regiment, dessen Formation perfekt intakt bleibt, trifft auf die Front der Roten; aber viele seiner Männer fallen im Maschinengewehrfeuer.

37 Ebd. S. 176 (These 208) (Übersetzung geändert).

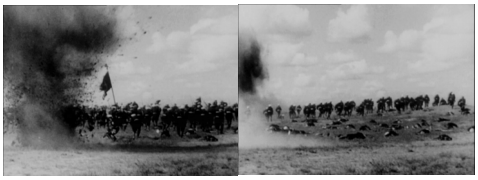
Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 35

Text

„Was sich in der theoretischen Formulierung offen als *entwendet* darstellt und jede dauerhafte Autonomie der Sphäre des ausgedrückten Theoretischen widerlegt, dadurch dass es in sie *durch diese Gewaltsamkeit* die Tat eintreten lässt, die jede bestehende Ordnung stört und beseitigt, weist dadurch darauf hin, dass dieses Bestehen des Theoretischen in sich selbst nichts ist, dass es sich erst mit der geschichtlichen Handlung und mit der *geschichtlichen Korrektur*, welche seine echte Treue ist, zu erkennen hat."[38]

Zeit Bild

12:15 Drei Partisanen schießen Granaten los;



Schwanken in den Reihen der Weißen; der Anführer fällt; der Bannerträger fällt; das Regiment weicht zurück.

Die Sequenz endet schließlich mit folgendem Zwischentitel (12:45):

„Was das Spektakel der Realität genommen hat, muss man ihm wieder entreißen. Die spektakulären Enteigner müssen ihrerseits enteignet werden. Die Welt ist bereits verfilmt. Jetzt geht es darum, sie zu verändern."[39]

38 Ebd. S. 176f. (These 209) (Übersetzung geändert).
39 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* s. Anm. 3, S. 74.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 36

Im Spektakel sieht Debord eine Vereinigung vorgetäuscht, die alle Trennungen der Arbeitswelt, des Warenaustausches zu verdecken versucht. Das Spektakel zementiert die Verdinglichung lebendiger Prozesse in austauschbaren Waren. Der Tauschwert beherrscht den Gebrauchswert. Unzufriedenheit, Widerstand werden durch banalisierte Pseudogenüsse, die eben das Spektakel bietet, hintangehalten.

Dem setzt Debord seine Strategie der Verweigerung des Spektakulären entgegen. Nichts wird geboten. Keine Ablenkung, keine Übertünchung, stattdessen: Trennungen, Gegensätze sollen so bewusst, besser: erlebt werden. Eine Aufführungspraxis die sich der vorschnell vereinnahmenden Publikumsbeteiligung entgegenstellt und eher die Ansätze Bertolt Brechts zur Distanzierung der Zuschauer von der Darbietung wie auch von den dargestellten Verhältnissen weiterführt. „Glotzt nicht so romantisch" war da bei Brecht zu lesen. Bei Debord ist es der Versuch, die Suggestionskraft der Bilder und Waren der Konsumgesellschaft zu brechen, der Fetischisierung der Ware, die Verabsolutierung des Tauschwerts vor dem Gebrauchswert.

Wenn in dieser Exemplifizierung eine positive Vision durchscheint, dann ist es die der Ökonomie des Mangels entgegengesetzte Feier der Überschreitung, des Exzesses.

Neben der Entwendung ist als eine der wichtigsten Strategien der Situationisten das üblicherweise als „Umherschweifen" bezeichnete Sich-Treiben-Lassen zu nennen, also das freie Verfolgen von Assoziationsketten ohne vorgegebenen Weg, ohne vorgegebenes Ziel, das sowohl im Durchstreifen der Landschaft als auch im Lesen von Texten brauchbare Teile ausgliedern lässt, die durch Ausschneiden und Einfügen in neue Zusammenhänge gestellt werden. Dabei entstehen Landkarten einer „psychogeographisch" genannten Struktur wie im ersten Buch Guy Debords, das den Titel *Mémoires* trägt und eine Collage ausgeschnittener Textfragmente aus Zeitschriften, Büchern, Karikaturen und Fotos enthält, die von Asger Jorn durch „Tragkonstruktionen" genannte Farbspritzer, Tropfspuren und Flecken verbunden und akzentuiert werden. Die Erstausgabe von 1958 war in Schmirgelpapier gebunden – ein Solitär, der sich gegen unvorsichtige Handhabung ebenso zur Wehr setzte wie gegen die Einordnung ins Bücherregal. Die ausgeschnittenen und teilweise bis zur Unleserlichkeit verformten Text- und Bildfragmente erzählen In der losen Form aufgebrochener Syntax von der ersten Zeit der „Internationale Lettriste", der Lettristischen Internationale, einer von Debord angeführten Abspaltung der eingangs erwähnten Bewegung der Lettristen. Die Evokationen der Ereignisse konservieren keine abgeschlossenen Erinnerungen, sondern zeigen in der Offenlegung ihrer Konstruktion die Möglichkeiten dessen auf, was Debord „konstruierte Situationen" nannte, die im zementierten Lauf der Geschehnisse neue Öffnungen aufbrechen:

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 37

„Die Anordnung der Worte, die zu einer Aussage führt, verändert etwas in der Ordnung der Welt, durch ihre Wirkung auf das Bewusstsein der Menschen: auf das Bewusstsein dessen, der etwas formuliert und auf das Bewusstsein derer, die die Aussage hören. Diese Aussage bildet die Bresche, durch die ein Moment der Ewigkeit hereinbricht in eine Welt, die dunkel ihrem Verschwinden entgegenrollt."[40]

Neue Aktionsräume werden geschaffen. Die Neuordnung der Texte und Bilder des Alltags und der Berichterstattung in den Medien geht über Analyse und Kritik hinaus und enthält in ihrer bewusst gewählten Dürftigkeit der Mittel, Hermetik des Inhalts und Radikalität der Bearbeitung einen Appell, die Monotonie der Verkündungen und stereotypen Kommentare hinter sich zu lassen und zur Tat zu schreiten.

„Debord wollte nicht das Kino erneuern: was bedeutet es schon, das Kino zu befreien, wenn die Filmemacher dort ihre Sklavengefühle ausdrücken? Er wollte auch das Spiel der Zerstörung nicht spielen, er hat sich nicht dem Spektakel der Zerstörung verschrieben, sondern der Zerstörung des Spektakels."[41]

So wie der Beginn der Filme Debords keinen Bruch mit der außerfilmischen Realität des Zuschauers vollzieht, so bildet auch das Ende keinen Schlusspunkt, der den Zuschauer einfach in das Leben hinter dem Kinoausgang entlässt. So heißt es gegen Ende von *Critique de la séparation* : „Dieser Film wird unterbrochen, aber er geht nicht zu Ende." Und beschlossen wird der Film mit dem Untertitel „(Fortsetzung folgt)".[42] Der letzte Untertitel in *In girum imus nocte et consumimur igni* befiehlt die Rückkehr an den Anfang des Films, also die Wiederholung der ungenügend gelernten Lektion: „A reprendre depuis le début" – „Nochmals beginnen, von vorne"

---

40 « […] l'arrangement des mots qui aboutit au discours transforme quelque chose dans l'ordre du monde par une action sur les consciences: celle qui le formule et celles qui l'entendent. Il est la brèche par où s'engouffre un moment d'éternité dans un monde qui roule obscurément vers sa perte. » Guy Debord, *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn,* Hg. Internationale situationniste, Kopenhagen: Permild & Rosengreen 1958; Paris : Pauvert 1993, ohne Paginierung. Laut Boris Donné, (Pour mémoires). *Un essai d'élucidation des* Mémoires *de Guy Debord,* Paris : Editions Allia 2004, S.39 entnahm Debord die zitierte Passage folgendem Text : Maurice Nadeau, « Prestige de Michel Leiris, II : Expérience du langage », *Les Lettres nouvelles,* Nr. 33 (Dezember 1955), S. 778

41 Coppola, *Introduction,* s. Anm. 24, S. 91.

42 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* s. Anm. 3, S. 52 und Guy Debord, *Gegen den Film,* s. Anm. 7, S. 127–129.

Maske02/52_2006_PIT_02 27.03.2007 14:57 Uhr Seite 38

Auch die Vorankündigung der Verfilmung seines Hauptwerks verlängert die Wirkung über das Ende des Films hinaus[43]:

demnächst
auf dieser Leinwand
zu sehen:
die Gesellschaft
des Spektakels

und danach
überall
ihre Zerstörung

43 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes,* DVD, s. Anm. 5.