

Claus Baumann

Die Kunst der Avantgarde und ihr Verhältnis zum Klassenkampf.

Walter Benjamins, Theodor W. Adornos und Guy Debords kritische Reflexionen der Kunst

Eine gekürzte Version dieses Artikels ist gedruckt erschienen in:

Malte Völk/Oliver Römer/Sebastian Schreull/Christian Spiegelberg/Florian Schmitt/Mark Lückhof/David Nax (Hg.): „... wenn die Stunde es zuläßt.“ Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, 2012, S. 315-354.

Online-Publikation – Extended Version – 2013

Inhaltsverzeichnis

Präliminarien

1 Geschichtliche Situierung der Reflexionen Benjamins, Adornos und Debords mit Blick auf die Entwicklung der bürgerlich-kapitalistischen Verhältnisse

1.1 Walter Benjamin: Der Ausdruckscharakter der Waren und die Phantasmagorie

1.2 Theodor W. Adorno: Kulturindustrie

1.3 Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels

2 Unterschiede der Kritikstrategien von Debord, Adorno und Benjamin

2.1 Die situationistische Perspektive auf Kunst und Klassenkampf

2.2 Die Rolle der Kunst bei Adorno und das Fragwürdigwerden der Klassenkampfperspektive

2.3 Kunst Klassenkampf und die Rolle des Intellektuellen bei Benjamin

3 Resümee

Literatur

Präliminarien

Hurlements en faveur de Sade (Geheul für de Sade) – so lautete vielversprechend der Titel einer Filmaufführung am 30. Juni 1952 im Pariser *Ciné-club d'Avant-Garde* des *Musée de l'Homme*. Das Versprechen des Titels jedoch wurde nur zweifach gebrochen eingelöst. Geheul... Geheul gab es lediglich von Seiten des Publikums: Geheul über die enttäuschte Erwartung eines großen Leinwandspektakels, evoziert über all das, was der Name de Sade an Begehrlichkeiten weckt – Geheul über den Wegfall einer Darstellung der Lust am Leidenmachen und Erleiden. Zu leiden hatten vielmehr die Zuschauer_innen selbst an der Lust des Regisseurs, ihnen die erwartete Darstellung, ihnen gar für endlos sich dehnende Minuten jegliche Darstellung im herkömmlichen Sinne zu entziehen: Das, was normalerweise als Bildspur konzipiert ist, ist bei diesem Film einem Wechsel von weißer und schwarzer Leinwand gewichen, lange Passagen des Schweigens werden nur sporadisch unterbrochen von auf vier Sprecher_innen verteilten Textpassagen, die aus dem Off die weiße Leinwand begleiten. Im nicht dialogisch verfassten Nebeneinander erklingen Fragmente aus dem *Code Civil*, flankiert von fragmentierten und fragmentierenden Reflexionen über die Unmöglichkeit von Liebe, die Verbundenheit von Liebe und Tod, über Selbstmord; verfolgt von Plattitüden aufgeschnappter Gesprächsfetzen von irgendwoher, von redundanten Smalltalkbruchstücken und Reflexionen auf Revolution und Revolte; mit literarischen Zitaten, Zeitungsschlagzeilen und Radiomeldungen; durchdrungen von sexuellen Anspielungen begegnen sich Kunst, Frühling, Glück und Revolte, Konformismus, Feuerwerk, Galaxien, das Dunkel, Unglück, Urbanismus, Konstruktion von Situationen, Kälte, Schweigen, Liebe, Anwalt, Ordnung, Rennpferde, Brüste, Kuss, Streik, öffentliche Verkehrsmittel, Jack the Ripper, Urwald, Polizei, Moral, Wahnsinn, Waldbrand, Film, Begierden, Gin, Rum, Branntwein, Leichenrede, Jude, Sterben, Trinken, viel Trinken, zu viel Trinken, Kinderliebe, Orange, vulkanische Inseln, Nacht.¹ – All dies unterbrochen und gebrochen durch Filmpassagen, deren Leinwand schwarz bleibt und deren Tonspur stumm... Das Ende des Filmes, das im anschwellenden Geheul des Publikums, mit dem es sich den Abbruch der Filmaufführung erzwang, unterging², liest sich im Filmskript wie folgt:

1. *Stimme*: Ich habe dir nichts mehr zu sagen.

2. *Stimme*: Nach all dem Antworten zur unpassenden Zeit und der alternden Jugend bricht die Nacht wie aus allen Wolken wieder ein.

Drei Minuten Schweigen, während die Leinwand dunkel bleibt.

2. *Stimme*: Als verlorener Haufen erleben wir unsere unvollständigen Abenteuer.

*Vierundzwanzig Minuten Schweigen, während die Leinwand dunkel bleibt.*³

¹ Vgl. Debord, *Gegen den Film*, S. 22-34.

² Vgl. Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 41.

³ Debord, *Gegen den Film*, S. 34.

Dieses Filmskript ist das leicht modifizierte Resultat eines 1952 in der Zeitschrift *ION* gedruckten Drehbuches, welches wiederum aus dem Plan einer Aktion gegen die 4. Internationalen Filmfestspiele in Cannes 1951 entsprungen war: Ein Film, der bereits den Titel *Hurlements en faveur de Sade* trug, sollte mit allen Mitteln der Kunst, Aufmerksamkeit zu erregen, breit beworben und angekündigt werden; doch alles, was sich dem anvisierten kunst- und kino-interessierten Publikum in der Uraufführung des vielgepriesenen Werkes dargeboten hätte, wäre der Auftritt eines jungen Mannes in der Rolle des Drehbuchautors und Regisseurs gewesen, dessen Worte in das spannungsgeladene Dunkel des Zuschauerraumes hinein hallten: „Es gibt keinen Film [...]. Das Kino ist tot. Es kann keine Filme mehr geben. Falls Sie wollen, gehen wir zur Diskussion über.“⁴ Dieses Ereignis verblieb als ein konzipiertes – zu dieser Aufführung kam es nicht. Der Akt der Planung jedoch ist überliefert als ein Gründungsereignis anderer Art. Der aparte junge Mann namens Guy Ernest Debord sollte die Rolle eines Regisseurs zunächst nicht wieder ablegen, und auch die Wege von Isidore Isou und Marc Guillaumin (alias Marc’O), die sich in ihrem Aufeinandertreffen in Cannes mit denen Debords verwoben, sollten sich nach der gemeinsamen Aktionsplanung so schnell nicht wieder trennen.

Isou und Guillaumin sind Gründungsmitglieder der seit 1946 agierenden neodadaistischen Lettristischen Bewegung, in deren Organ *ION* Debord 1952 sein Filmskript für *Hurlements* veröffentlichen sollte, bevor er als Spaltungsmotor mit einigen ihrer radikaleren Mitglieder die Künstlerbewegung der *Lettristischen Internationale* (1952–57) begründen sollte. Diese wiederum führte Debord 1957 in die *Situationistische Internationale* über (im Folgenden kurz ‚S.I.’), die zwischen 1957 und 1972 in Westeuropa, maßgeblich in Frankreich gewirkt hat. Wenngleich Debord weder die *Lettristische* noch die *Situationistische Internationale* war, so war er doch mehr und immer auch weniger als diese. In seinen theoretischen Überlegungen und organisatorischen Praxen überbot er andere Mitglieder an Wirkung, in seinen unermüdlichen selbstkritischen Reflexionen unterbot er deren affirmative Haltungen.

Siebzehn Jahre später und rund ein Jahr nach den Aufständen des Mai 1968 in Frankreich präsentierte Jean-Luc Godard seinen Film *Le Gai Savoir* (Die fröhliche Wissenschaft), bei dem er Heultöne und ebenfalls Schwarzfilmsequenzen einsetzte. Grundlage des Films bildet eine Studiodiskussion zwischen Patricia Lumumba und Emile Rousseau (Juliet Berto und Jean Pierre Leaud, das Paar aus *La Chinoise*); sie aus der Fabrik entlassen, er von der Universität ausgeschlossen. Diese Diskussion wird durch Ton- und Bildmontagen unterbrochen oder überlagert. Godard setzte hierfür alltägliche Straßenszenen ein sowie Flugblätter, Poster, Comics, Reklame, Buchtitel, Fotos, Broschüren, Fernseh- und Zeitungsausschnitte, Mauerparolen, Zwischentitel, Postkarten, Sex, Pop, Pin-up-Girls und verwendete verlesene Textfragmente von Marx, Herbert Marcuse, Descartes, Rousseau, Cohn-Bendit und Levi-Strauss sowie weitere Texte über Vietnam, Zensur, Kino, Fernsehen, den südamerikanischen Guerillakrieg und den Pariser Mai, die Kollaboration der Wissenschaft; ein chinesischer Revolutionschor taucht auf; Godard bedient sich verfremdeter Stimmen, Namen und Chiffren wie Dachau, Hitler, Johnson, die Sorbonne, CIA, Dokumentartheater, Stalin, der Verbindung von Student_innen und Arbeiter_innen.

⁴ Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 41.

Wie die Situationist_innen es wohl hielten mit diesem Film, der nur allzu offensichtlich sich anlehnt an Debords *Hurléments* und den sie selbst längst im „Mülleimer der Vergangenheit“ hinter sich gelassen hatten? Die Revue *internationale situationniste* von 1969 lässt uns im Artikel *Der Film und die Revolution* wissen, „dass das Werk des immer an der Spitze stehenden Godard seinen Höhepunkt in einem zerstörerischen Stil erreicht, der genauso spät imitiert und unnütz ist wie alles übrige, da diese Negation in der Filmkunst bereits formuliert wurde, bevor Godard mit der langen Reihe anmaßender falscher Neuheiten begonnen hatte“⁵. Die Filmkunst sei wie jede andere Kunst „in ihrer Gesamtheit schon lange vor Godard gestorben [...], der *nicht einmal* ein moderner Künstler gewesen ist – d.h. einer, der zu einer geringsten persönlichen Originalität fähig ist. Der maoistische Lügner beschließt also sein Werk, indem er versucht, die Erfindung einer Filmkunst, die keine sei, bewundern zu lassen, wobei er gleichzeitig eine Art ontologische Lüge entlarvt, an der er angeblich wie alle anderen [...] nicht mehr teilgenommen hat. Praktisch ist Godard mit der Bewegung vom Mai 1968 sofort *veraltet* gewesen, als spektakulärer Hersteller der Pseudo-Kritik einer Kunst, die er sich in die Mülleimer der Vergangenheit geholt hatte, um sie *rekuierend*⁶ zusammenzuflicken.“⁷

1 Geschichtliche Situierung der Reflexionen Benjamins, Adornos und Debords mit Blick auf die Entwicklung der bürgerlich-kapitalistischen Verhältnisse

Radikale Gesten sind mit den Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts aufs Innigste verschmolzen.⁸ Wie sich schon ihre Vorläufergruppierungen, die lettristische Bewegung und die *Lettristische Internationale* durch gezielte Provokationen im Kunstbetrieb der Nachkriegszeit hervortaten⁹, so organisierte die S.I. „sicherlich die unverschämteste Gruppe jener Jahre“.¹⁰ Ihrem Selbstverständnis nach war sie eine „organisierte Theoretiker- und Experimentatorengruppe“¹¹, welche „*konsequent* zur internationalen Verwirklichung der absoluten Macht der Arbeiterräte hinarbeitet“¹². Zu relativer Bekanntheit hat es die S.I. gebracht, weil ihre Texte und ihre Aktionsformen die proletarischen und studentischen Aufstände im Pariser Mai 1968 sehr stark beeinflusst hatten. Die Mitglieder der S.I. haben zwar einerseits mit künstlerischen Mitteln experimentiert, aber andererseits verwahrte sich die S.I. dagegen, eine ‚künstlerische Bewegung‘ genannt zu werden. Vielmehr ging es ihr phasenweise insbesondere darum, die Kunst wegzuschaffen, mit künstlerischen Mitteln Kunst und Politik aufzuheben¹³, um damit die Glücksversprechen der Kunst im gesellschaftlichen Leben zu verwirklichen

⁵ Situationistische Internationale (S.I.), *Der Film und die Revolution*, S. 448.

⁶ Die situationistische Verwendung des Wortes ‚Rekuperation‘ (franz. *récupération*: Beschlagnahme im militärischen Sinn, Einziehung, Erfassung, Wiedererlangung, Wiederverwertung, Wiederaufbereiten, Beitreibung, Erbeuten) referiert auf eine Umwendung vormals subversiver Praktiken, Techniken und Mittel in solche der Verwertungslogik des Kapitals und seiner Freizeitindustrie bzw. für bloß individuelle Zwecke innerhalb dieses verwertungslogischen Rahmens (beispielsweise, um Ansehen zu erlangen).

⁷ Ebd., S. 449.

⁸ Vgl. Plant, *The most radical gesture*.

⁹ Vgl. Marcus, *Lipstick Traces*, S. 289ff.; Mension, *Wir haben unser Abenteuer gelebt*.

¹⁰ Ohrt, *Phantom Avantgarde*, S. 170.

¹¹ S.I., *Der Fragebogen*, S. 114.

¹² S.I., *Minimale Definition der revolutionären Organisationen*, S. 304.

¹³ Vgl. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 164f.; S.I., *Die gefesselten Worte*, S. 195.

– was zugleich eine Veränderung dieses Lebens mit sich bringen sollte. Die S.I. spricht sich für neue „Aktionsformen gegen Politik und Kunst“¹⁴ aus. Die Aufhebung der Kunst sollte eine neue *Poesie* hervorbringen, eine Poesie, die Ausdruck einer freien Gestaltung der individuellen, gemeinschaftlichen und gesellschaftlichen Lebensverhältnisse sei, in der die Marx'sche Forderung „jeder nach seinen Fähigkeiten, jedem nach seinen Bedürfnissen!“¹⁵ keine bloße Parole mehr ist. Nahezu beschwörend setzt die S.I. hierbei auf das revolutionäre Proletariat, das im Klassenkampf sich zur „Klasse des Bewußtseins“¹⁶ entwickeln sollte, einer Klasse, die sich dabei *als Klasse aufhebt*, weil ihr anvisiertes Ziel darin besteht, die Klassenverhältnisse der Gesellschaft zu überwinden. Debord fasst dies in seinem Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels* wie folgt zusammen: „Sich von den materiellen Grundlagen der verkehrten Wahrheit zu emanzipieren, darin besteht die Selbstemanzipation unserer Epoche. Diese ‚geschichtliche Aufgabe, [...] die Wahrheit des Diesseits zu etablieren‘ kann weder das isolierte Individuum noch die den Manipulationen unterworfenen, atomisierte Menge vollbringen, sondern immer noch die Klasse, die fähig ist, die Auflösung aller Klassen zu sein, indem sie die Macht auf die entfremdungsauflösende Form der verwirklichten Demokratie zurückführt, auf den Rat, in dem die praktische Theorie sich selbst kontrolliert und ihre Aktion sieht. Nur dort, wo die Individuen ‚unmittelbar mit der Weltgeschichte verknüpft sind‘; nur dort, wo sich der Dialog bewaffnet hat, um seinen eigenen Bedingungen zum Sieg zu verhelfen.“¹⁷

Die S.I. sah ihre Rolle nicht als Avantgarde im traditionellen kunstmodernistischen Verständnis, sondern als die einer Art letzten Avantgarde, als Aufhebung von Avantgardebewegungen, als *enfants perdus*¹⁸ in der Gesellschaft des Spektakels, welche sie zu überwinden trachtete.

Die Geschichte der S.I. verweist exemplarisch auf das problematische Verhältnis von Kunst und Avantgarde in ihrem untergründigen Bezug zu den Klassenkämpfen der jeweiligen Gegenwart bzw. zu den Vorstellungen, die sich mit politischer Kunstintervention und proletarischen Revolutionsanläufen verbinden. Es stellen sich folgende Fragen: Welche Rolle nimmt die Kunst im Rahmen gesellschaftlicher Auseinandersetzungen ein bzw. welche Rolle kann die Kunst – in ihrem spezifischem Gegenwartsbezug – potenziell innehaben? Welche gesellschaftlichen Interventionsmöglichkeiten ergeben sich für eine politisch motivierte Kunst, und wie ist es diesbezüglich um Avantgardepositionen bestellt? Welche Rolle spielt dabei der Klassenkampf sowie diesem innewohnend das Proletariat?

¹⁴ S.I., *Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst*, S. 279.

¹⁵ Marx, *Kritik des Gothaer Programms*, S. 21.

¹⁶ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 73.

¹⁷ Ebd. S. 186f.

¹⁸ Wie der Begriff ‚Avantgarde‘ aus dem militärischen Sprachgebrauch entlehnt ist, so ist es auch der Begriff ‚enfants perdus‘ (wörtlich: ‚verlorene Kinder‘; militärisch: ‚verlorener Haufen‘, ‚Himmelfahrtskommando‘). In der Kriegskunst bei Carl von Clausewitz wird diese Form mit ‚abgesonderter‘ bzw. ‚kleiner Haufen‘ bezeichnet (vgl. Clausewitz, *Vom Kriege*, S. 331f., 343f.); dies bezeichnet eine Art versprengte Partisaneneinheit, die sich hinter den Linien der Gegner bewegt. Diese Truppe ist von den Hauptlinien der eigenen Streitmacht abgeschnitten und doch deren keineswegs unbedeutender Bestandteil. Während die Avantgarde bei ihrem Eindringen in die feindlichen Linien immer Verbindung zum gesicherten Hinterland und zu den nachrückenden Truppen (der ‚Arrièregarde‘, der Nachhut) behält, operieren die *enfants perdus* auf dem vom Feind besetzten Terrain auf eigene Faust, ihr mögliches Scheitern im Auge.

Bezüglich dieser Fragen, die einen zusammenhängenden Fragekomplex ausmachen, werden im Folgenden in exemplarischer Form anhand der drei Referenzautoren Walter Benjamin, Theodor W. Adorno und Guy Debord (sowie mit ihm die S.I. als Kollektiv, innerhalb dessen Debord eine bestimmte Strömung repräsentiert) unterschiedliche Überlegungen und Antwortstrategien zur Sprache kommen, ohne jedoch der Versuchung nachzugeben, eine die Differenzen jener Überlegungen überwindende allgemeingültige Lösung zu präsentieren.

1.1 Walter Benjamin: Der Ausdruckscharakter der Waren und die Phantasmagorie

Walter Benjamins Denken steht maßgeblich unter dem Eindruck einer rapiden technologischen Produktiv- und Destruktivkraftentwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die ihren inhumanen Ausdruck im Ersten Weltkrieg gefunden hat. In der sich intensivierenden Trennung von Hand- und Kopfarbeit durch die tayloristische Arbeitsorganisation in den Fabriken, in den Klassenkämpfen und dem Einbinden des Industrieproletariats in die Konsument_innenschicht des fordistischen Reproduktionszusammenhangs der Gesellschaft zeigte sich in dieser Zeit die *widersprüchliche und krisenförmige Entwicklung* der bürgerlich-kapitalistischen Reproduktionstotalität. Das Erscheinen der fordistischen Produktionsweise im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang brachte damals eine fundamentale Krisenerfahrung der europäischen Intelligenz mit sich. Benjamin macht in seinen Aufsätzen *Der Surrealismus* und *Politisierung der Intelligenz* bezüglich dieser Krisenerfahrung darauf aufmerksam, dass Intellektuelle und Kunstschaffende hier in eine „äußerst exponierte Stellung zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin“¹⁹ getrieben worden seien. Vor allem im Surrealismus sah Benjamin einen aufschlussreichen Ausdruck jener Krisenentwicklung, die ihm zufolge bei der surrealistischen Bewegung eine Transformation des bürgerlichen Künstlers zum revolutionären Intellektuellen bewirkt hatte.²⁰ Die Surrealist_innen machten ihre Krisenerfahrungen insbesondere an den kulturellen Gegenständen selbst, mit denen sie umgingen. Ihr „frenetischer Wille“²¹, mit dem humanistischen Künstlerideal eines „poetischen Lebens“²² ernst zu machen, trieb die Surrealist_innen in eine widersprüchliche

¹⁹ Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 295.

²⁰ Analog den Gestalten ‚Arbeiter‘ und ‚Kapitalist‘, die Marx im Rahmen seiner theoretischen Analyse und Kritik der politischen Ökonomie *formbegrifflich* bestimmt, bei denen es sich also „um die Personen nur [handelt], soweit sie die Personifikation ökonomischer Kategorien sind, Träger von bestimmten Klassenverhältnissen und Interessen“ (Marx, *Das Kapital*, Bd. I, S. 16), so sind hier wie auch im Folgenden die Ausdrücke ‚Proletarier‘, ‚Künstler‘ und ‚Intellektueller‘ als *Personifikationen* von gesellschaftlich bestimmten tätigen Verhältnissen zu verstehen, als Titel für bestimmte Rollen in gesellschaftlichen Tätigkeitsprozessen, die durch diese hervorgebracht werden. In diesem Fall wird im vorliegenden Text die männliche Schreibweise verwendet. Dies zum einen, weil mit diesen Ausdrücken nicht empirisch konkrete Personen oder geschichtliche Persönlichkeiten bezeichnet werden (sollte auf diese verwiesen werden, wird dies im Text mit dem Suffix ‚in‘ bzw. ‚innen‘ gekennzeichnet); zum anderen, weil in diesen Personifikationen weiterhin hegemonial und dominant die patriarchalen Verhältnisse eingeschrieben sind, bei denen das Männliche sichtbar und das Weibliche ausgeblendet ist, was sich schließlich in der männlichen Sprachform dieser Ausdrücke widerspiegelt – sie sprechen diese üble Wahrheit aus. Im ‚Stand der Unfreiheit‘ zeigt sich jedoch deutlich das Dilemma: Einerseits trägt die Verwendung der männlichen Form zur Affirmation patriarchaler Verhältnisse bei, während die Einbeziehung der weiblichen Form (inklusive aller Zwischenschattierungen – gekennzeichnet durch den Unterstrich) andererseits einen verkehrten Schein des Wirklichen erzeugt und damit in sprachlicher Form fälschlicherweise eine wirkliche Sichtbarmachung des gesellschaftlich Ausgeblendeten suggeriert.

²¹ Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 295.

²² Das „poetische Leben“ kann hier durchaus im Wortsinne (griech. *poiesis*: verfertigen, machen, herstellen) eines autonom hergestellten, selbst gestalteten Lebens verstanden werden.

Konstellation zur bisherigen Tradition der Kunst, die destruiert und aufgehoben werden sollte. Dieser Problemhorizont ihres „poetischen“ Ausgangspunktes führte die Surrealist_innen zur Konsequenz einer „Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen“²³ und der sich des Vergangenen politisch-rekonstruktiv bedient, der die „Geschichte gegen den Strich [bürstet]“²⁴, um damit „die revolutionären Energien, die im ‚Veralteten‘ erscheinen“²⁵, aus ihrer verdinglichten Rezeptionsform ästhetischer Abgeschlossenheit und kultureller Siegeregeschichtsschreibung zu lösen.²⁶ Unter diesen veränderten Vorzeichen kann sich nämlich zeigen, dass die kulturellen Dinge – metaphorisch ausgedrückt – sowohl ‚versklavte‘ als auch ‚versklavende‘ sind:²⁷ Sie sind zum einen Produkt und Ausdruck ‚versklavter‘ menschlicher Praxis hinsichtlich der Produktionsverhältnisse, in denen sie hervorgebracht worden sind, sie sind also von Menschen in Unfreiheit geschaffen; zum anderen sind sie in ihrer wirkenden, fetischisierten Form innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen Reproduktionszusammenhangs ‚versklavende‘, weil sie „dem Triumphzug [dienen], der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen.“²⁸

Benjamin knüpft mit seiner Diagnose der doppelten Versklavung der Dinge an die Marx'sche kritische Reflexion des *Fetischcharakters* warenförmiger Produkte sowie geld- und kapitalförmiger Verhältnisse²⁹ an und entwickelt diese mit Blick auf kulturelle Dinge weiter. Das von Ware, Geld und Kapital formbestimmte gesellschaftliche Verhältnis ist in sachlich vermittelter Weise ein Verhältnis zwischen Personen³⁰, welches aber durch die waren-, geld- und kapitalförmige Bestimmung „für sie die phantasmagorische *Form eines Verhältnisses von Dingen annimmt*“³¹. Dieses formbestimmte Verhältnis untersucht Benjamin bezüglich seiner Wirkungs- und Ausdrucksweise bei der Entwicklung der Massenkultur, bei der sich künstlerische Produktion zunehmend an ein Massenpublikum richtet. Unter Rekurs auf den surrealistischen destruirenden Umgang mit der hegemonialen Kulturgutform lenkt er zur Frage hin, wie „diese Dinge zur Revolution stehen“³². Durch die Herausbildung der tayloristischen Arbeitsorganisation und des fordistischen Regulationssystems zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist es – gegenüber der Zeit, in der Marx seine Kritik der politischen Ökonomie geschrieben hat – notwendig geworden, die kritische Reflexion verstärkt auf die konsumtive Seite des gesellschaftlichen Reproduktionszusammenhangs sowie auf

²³ Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 300.

²⁴ Ders., *Über den Begriff der Geschichte*, S. 697.

²⁵ Ders., *Der Surrealismus*, S. 299.

²⁶ Diese ‚Geschichtsschreibung der Sieger‘ ist – in einer bestimmten Hinsicht – zugleich eine *geschichtslose*, da diese – entweder konzeptiv oder unbewusst – ausblendet, dass der zum ‚Kulturgut‘ geronnene Ausdruck der Hervorbringung von menschlichen Artefakten, die Benjamin in dieser Form als „Beute“ der „Sieger“ (*Über den Begriff der Geschichte*, S. 696) bezeichnet, keine Auskunft mehr gibt über den gesellschaftlichen Zusammenhang, dem sie entstammen, also über dessen Herrschafts-, Unterdrückungs-, und Ausbeutungsverhältnisse. Genau dorthin gilt es Benjamin zufolge den geschichts(re)konstruktiven Blick zu richten; denn „[es] ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“ (ebd.).

²⁷ Vgl. Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 299.

²⁸ Ders., *Über den Begriff der Geschichte*, S. 696.

²⁹ Die Marx'sche kritische Reflexion des Fetischcharakters ist nicht allein auf die Warenform beschränkt; vielmehr durchzieht sie seine gesamte Kritik der politischen Ökonomie (z.B. Marx, *Das Kapital*, Bd. I, S. 85ff., 107f. sowie *Das Kapital*, Bd. III, S. 406).

³⁰ Vgl. ders., *Das Kapital*, Bd. I, S. 793.

³¹ Ebd., S. 86. – Bei Benjamin heißt es: Die „durch die Warenproduktion bedingten Schöpfungen und Lebensformen [...] stellen sich als Phantasmagorien dar“ (*Das Passagen-Werk*, S. 1256).

³² Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 299.

die warenförmige Durchdringung der menschlichen Lebenspraxen zu richten³³, insbesondere auf den Massencharakter der Waren (im Gegensatz zum Luxusgut), und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen auf die zunehmende warenförmige Strukturierung des alltäglichen Lebens; zum anderen darauf, wie diese Warenförmigkeit Auswirkungen auf die sinnliche Wahrnehmung der Menschen hat, sie phantasmagorisch bannt und ihre Erfahrungen prägt. Mit Blick auf den massenhaften Absatz von Waren unter den Konkurrenzbedingungen des Weltmarkts ist die kapitalistische Produktionsweise verstärkt darauf angewiesen, den *Bildcharakter* der produzierten Waren in den Vordergrund zu rücken, so beispielsweise die Images der Produkte und ihr Design. Der bildhafte Ausdruckscharakter der Ware bleibt hierbei jedoch nicht stehen, er beschränkt sich nicht nur auf Konsumartikel, sondern greift auf die Bereiche Kunst, Architektur und Urbanismus über.

Der Rückgriff auf das Vergangene bietet nun die Möglichkeit der Freilegung verschütteter revolutionärer Potenziale, die vermittelt werden können mit Einsichten in die geschichtliche Gegenwart. Dabei werden Erkenntnisse von Veränderung gewonnen, und es zeigen sich Möglichkeiten eines Aufbrechens des bornierten Involviertseins in gegenwärtige Anschauungen und Ideologeme, eines Irritierens der Selbstverständlichkeiten des aktuell Alltäglichen. Um den Zusammenhang von gegenwärtiger Massenkultur, warenförmiger Prägung des alltäglichen Lebens sowie der damit verbundenen ‚Phantasmagorie‘ reflektierbar zu machen, wendet Benjamin den Blick auf die Weltausstellungen, die sich in der Zeit der Industrialisierung als technische und kunsthandwerkliche Leistungsschau präsentierten, sowie auf die Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts, die eine bestimmte architektonische Form – sie sind „sowohl Haus [...] wie Straße“³⁴ – zur Präsentation von Waren gewesen sind. In dieser Zeit, als die Pariser Passagen noch als Höhepunkt von Modernität erschienen, ist die Massierung des bildhaften Charakters der Waren noch keine Selbstverständlichkeit gewesen; zudem fand die Präsentation der Waren in einem geschützten Raum statt, der zwar öffentlich zugänglich, aber zugleich abgetrennt von der übrigen Stadt war. Die Passagen und die Weltausstellungen eröffnen Benjamin zufolge „eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt.“³⁵ Die Phantasmagorie ist die Ausdrucksdimension der Ware, die laut Benjamin zugleich ein Traumbild darstellt: „Ein solches Bild stellt die Ware schlechthin: als Fetisch. Ein solches Bild stellt die Hure, die Verkäuferin und Ware in einem ist.“³⁶ Der Phantasmagorie eignet ein Doppelcharakter: Einerseits wirkt sie ideologisch als verkehrtes Bewusstsein gegenüber den wirklichen Verhältnissen; andererseits finden sich in dieser Verkehrung utopische Gehalte. Durch die Glücksversprechen, die sie beinhaltet, die an untergründige Wünsche andocken, kann sie zugleich auch emanzipatorische Wünsche und Träume beflügeln³⁷, die zu interpretieren und mit den historisch-materiellen Gegenständen zu konfrontieren sind, durch die sie (oder in denen sie) ihren Ausdruck gefunden haben.³⁸

³³ Dies bedeutet jedoch nicht, in eine Kritik des Konsums zu verfallen, welche vermeintlich ‚wahre und falsche Bedürfnisse‘ auszumachen und sortieren zu können glaubt.

³⁴ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 54.

³⁵ Ebd., S. 50.

³⁶ Ebd., S. 55.

³⁷ Vgl. ebd., S. 59.

³⁸ In seinem *Passagen-Werk* zitiert Benjamin eine Stelle von Marx, die diesen Gedanken zum Ausdruck bringt: „Es wird sich dann zeigen, daß die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen. Es wird sich zeigen, daß es sich nicht um einen großen Gedankenstrich zwischen Vergangenheit und Zukunft handelt, sondern um die *Vollziehung* der Gedanken der Vergangenheit. Es wird sich

An Louis Daguerre, Grandville, Charles Baudelaire und anderen zeigt Benjamin exemplarisch, wie jener Ausdruckscharakter der Ware in den Werken von Künstlern und Literaten seinen Niederschlag gefunden hat. Während der bildhafte Charakter der Ware für die Menschen im 19. Jahrhundert noch neu und teilweise irritierend war, ist er mit der Durchsetzung des *consumer capitalism* der fordistischen Produktions- und Reproduktionsweise und seiner Massenkultur im 20. Jahrhundert zu einer solchen Selbstverständlichkeit geworden, dass die Menschen ihn als eine Art Naturgegebenheit erfahren. Ein derartiger Zugriff auf Vergangenes, wie ihn Benjamin fragmentarisch vollzieht, bildet einen gewissen Kontrast zur jeweiligen Gegenwart und damit verbunden eine Distanz, welche eine gegenwartsbezogene kritische Reflexion ermöglicht.

1.2 Theodor W. Adorno: Kulturindustrie

Für eine kritische Reflexion des sich im Kulturellen manifestierenden Ausdruckscharakters der Waren im Hinblick auf die Entwicklung des *consumer capitalism* steht auch der von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno geprägte Begriff der *Kulturindustrie*. Es ist der kulturindustriellen Produktion wesentlich, die lebenspraktischen Verhältnisse in ästhetisch-kultureller Weise massentauglich zu bestimmen und systemisch zu gestalten. So weist Adorno in seinem *Résumé über Kulturindustrie* darauf hin, dass die Kulturindustrie in all ihren Sparten die „Produkte mehr oder minder planvoll her[...]stellt, die auf den Konsum durch Massen zugeschnitten sind und in einem weiten Maß diesen Konsum von sich aus bestimmen. Die einzelnen Sparten gleichen der Struktur nach einander oder passen wenigstens ineinander. Sie ordnen sich fast lückenlos zum System.“³⁹ In entsprechender Weise stellt er gemeinsam mit Horkheimer im Abschnitt ‚Kulturindustrie‘ der *Dialektik der Aufklärung* fest, dass die Notwendigkeit einer immer schnelleren Zirkulation kulturindustrieller Waren es mit sich bringt, dass ihre Rezeption und Konsumtion durch vorgeformte, standardisierte Schemata geprägt ist; darum konstatieren Horkheimer und Adorno gleich zu Eingang ihres Textes: „Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit.“⁴⁰ Zugleich setzt aber auch das Erfordernis permanenter Zirkulation *neuer* Kulturwaren im Bereich der Kulturindustrie voraus, dass sich diese Waren den Rezeptionsgewohnheiten der Konsumenten nicht sperren. Denn nur das, was bekannten Mustern folgt, hat Chancen auf breiten, massenhaften Absatz. Der Balanceakt zwischen dem Schein des Neuen und der relativen Sicherheit von Altbewährtem ist im Prinzip die permanente Bewährungsprobe der Kulturindustrie. Auch wenn die Kulturindustrie zeitweise immer wieder in Krisen gerät, gelingt ihr dieser Balanceakt relativ gut, weil die neueren Formen der kapitalistischen Produktionsweise mitsamt ihrer Kulturindustrie es seit Ende der 1920er Jahre geschafft haben, die proletarisierten Menschen in ihr System zu integrieren. Denn „je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, um so summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren, selbst das Amusement einziehen: dem kulturellen Fortschritt sind da keine Schranken gesetzt.“⁴¹ Insofern ist die Kulturindustrie auch kein ‚Dienst am Kunden‘, wie Adorno deutlich macht: „Der Kunde ist nicht, wie die

endlich zeigen, daß die Menschheit keine neue Arbeit beginnt, sondern mit Bewußtsein ihre alte Arbeit zustande bringt.“ (Marx, *Briefe aus den „Deutsch-Französischen Jahrbüchern“*, S. 346; vgl. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, S. 583).

³⁹ Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, S. 337.

⁴⁰ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 144.

⁴¹ Ebd., S. 170.

Kulturindustrie glauben machen möchte, König, nicht ihr Subjekt, sondern ihr Objekt.“⁴² Die Kulturindustrie ist die Affirmation der bürgerlich-kapitalistischen Produktionsverhältnisse unter Ausblendung und Verstellung der objektiven Möglichkeit einer vielfältig differenzierten individuellen Bedürfnis- und Genussentwicklung, mit dem aufrechterhaltenden Schein, es gehe um nichts anderes als um die Befriedigung von Bedürfnissen und Begierden.

Einem verbreiteten Missverständnis muss an dieser Stelle entgegengewirkt werden: Die Kritik Horkheimers und Adornos missgönnt keineswegs – etwa in aristokratischer oder gar snobistischer Manier – den Menschen das bisschen Unterhaltung und Amusement, das ihnen die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft bietet, und sie polemisiert auch keinesfalls gegen Konsumenteneinstellungen, die den Konsum der ärmlichen Darbietungen der Kulturindustrie mit einem glücklichen Leben identifizieren. Vielmehr kritisieren Horkheimer und Adorno die durch die Standardisierungen und Banalisierungen der Kulturindustrie erwirkten und aufrechterhaltenen Beschränkungen der Bedürfnis- und Genussentwicklung, die – und das ist stets im Blick zu halten bei Horkheimers und Adornos Gesellschafts- und Kulturkritik – weit hinter den technischen und ästhetischen Möglichkeiten des aktuellen Standes der gesellschaftlichen Produktivkräfte zurückstehen und zurückbleiben.⁴³ Damit betrügt die Kulturindustrie die Menschen „um das Glück, das sie ihnen vorschwindelt. Der Gesamteffekt der Kulturindustrie ist der einer Anti-Aufklärung; in ihr wird [...] Aufklärung [...] zum Mittel der Fesselung des Bewußtseins.“⁴⁴ Die Kulturindustrie verhindert durch Verweigerung und Verunmöglichung eines umfassenden Erfahrungshintergrundes „die Bildung autonomer, selbständiger, bewusst urteilender und sich entscheidender Individuen.“⁴⁵ Damit verhindert sie „Emanzipation [...], zu der die Menschen selbst so reif wären, wie die produktiven Kräfte des Zeitalters sie erlaubten.“⁴⁶

1.3 Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels

Anders als die kritischen Reflexionen Benjamins sowie die Kritik der Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung*, bewegen sich Guy Debords kritische Auseinandersetzungen vor dem geschichtlichen Erfahrungshintergrund einer sich zu seiner Zeit anbahnenden *Krise* fordristischer Produktionsweise, einer Krise, in der sich schon eine neue Form bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung ankündigt, die heutzutage als postfordistisch bezeichnet werden kann. Davon sind seine Gesellschaftskritik und seine kritischen kunstavantgardistischen Reflexionen maßgeblich geprägt.

Mit Benjamin, Adorno und Horkheimer hat Guy Debord einen aktualisierenden Bezug auf die Marx'sche Fetischismuskritik gemein,⁴⁷ die er in den Rahmen der Entwicklung der gesellschaft-

⁴² Adorno, *Résumé über Kulturindustrie*, S. 337.

⁴³ Vgl. ebd., S. 342.

⁴⁴ Ebd., S. 345.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Es lässt sich nur darüber spekulieren, wann und wie die Situationist_innen mit Überlegungen von Benjamin oder Adorno in Berührung kamen, ob es ihr Denken überhaupt und wenn ja, wie stark dies ihr Denken beeinflusst hat. Vermittelt durch Henri Lefèbvre oder die französische Zeitschrift *Les Temps Modernes*, in der Benjamins Geschichtsthesen 1947 in französischer Übersetzung erschienen sind (vgl. Raulet, *Entstehungs- und Publikationsgeschichte*, S. 237), ist es zumindest wahrscheinlich, dass Debord schon recht früh auf Benjamin gestoßen war, ohne ihn jedoch explizit zu rezipieren (vgl. Biene Baumeister Zwi Negator, *Situationistische Revolutionstheorie Vol.II*, S. 35). Jörn Etzold

lichen Verhältnisse seiner Zeit stellt und deren spezifische politisch-ökonomische sowie kulturelle Ausprägungen er als „*Gesellschaft des Spektakels*“⁴⁸ bezeichnet. Debord beschreibt diese Entwicklung der spektakulistischen Form zunächst als einen krisenhaften und widersprüchlichen Prozess der Homogenisierung und Banalisierung,⁴⁹ als eine spezifische Form der Passivierung der Menschen sowie als eine dieser Spezifik entsprechende Beschränkung ihrer Fähigkeits- und Bedürfnisentwicklung.

Schon sehr früh stand diesbezüglich die durch die Entwicklung der Produktivkräfte ermöglichte sowie erzwungene arbeitsfreie Zeit und die damit einhergehende Ideologie der Freizeit im Mittelpunkt der Analysen Debords und der S.I.⁵⁰ Die S.I. weist darauf hin, dass *Freizeit keinesfalls freiverfügbare Zeit* bedeutet, in der eine freie individuelle Fähigkeits- und Bedürfnisentwicklung möglich wäre; vielmehr ist freie Zeit in der bürgerlich-kapitalistischen Reproduktionstotalität auf die Zeit des Konsums warenförmiger Gegenstände und spektakulärer Bilder degradiert. Gemessen an den gesellschaftlichen, technischen und ästhetischen Produktivkräften wird aufgrund der spektakulären Form die Möglichkeit für eine wirklich freie Entwicklung gesellschaftlicher Individuen beschränkt und sogar negiert. Zwar geht mit einer Verkürzung von betrieblicher wie gesellschaftlicher Arbeitszeit eine Ausdehnung von Freizeit einher; diese stellt aber im Spektakel eben keine Mußzeit beziehungsweise wahrhaft disponible Zeit dar.

Des Weiteren ist für die Form des Spektakulistischen die Eingliederung subversiver oder gar emanzipativ-revolutionärer Praktiken in die kapitalistische Verwertungslogik und deren Bilderproduktion kennzeichnend, die diesbezüglich als Modernisierungsfaktor wirkt; die S.I. belegt einen solchen Vorgang – beziehungsweise schon den Versuch dazu – mit dem Wort ‚Rekuperation‘.⁵¹

Debord charakterisiert das Spektakel als gesellschaftliches Verhältnis begrifflich und geschichtlich zunächst hinsichtlich der *Warenform* als *das* und *den* „Moment, in welchem die Ware zur *völligen Besetzung* des gesellschaftlichen Lebens gelangt ist. Das Verhältnis zur Ware ist nicht nur sichtbar; sondern man sieht nichts anderes mehr: die Welt, die man sieht, ist seine Welt.“⁵² Bezüglich der *Geldform* ist das Spektakel laut Debords Charakterisierung: „die andere Seite des Geldes: das abstrakte, allgemeine Äquivalent aller Waren.“⁵³ Und weiter ist es bestimmt als „das Geld, das man *nur anblickt*, denn in ihm hat sich schon das Ganze des Gebrauchs gegen das Ganze der abstrakten Vorstellung ausgetauscht. Das Spektakel ist nicht nur der Diener des *Pseudogebrauchs*, es ist bereits in sich selbst der Pseudogebrauch des Lebens.“⁵⁴ Mit Blick auf die *Kapitalform* ist das Spektakel als das *Kapital* bestimmt im Zustand eines „solchen Grad[es] der Akkumulation, daß es zum Bild“⁵⁵ geworden ist.

fand heraus, dass das ehemalige S.I.-Mitglied Herbert Holl Debord eine Lektüre von Benjamins und Adornos Texten nahe gelegt hatte (vgl. *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*, S. 92f.); Holl schrieb an Etzold, dass er – begeistert von Benjamins und Adornos Texten – versucht habe, einigen Situationist_innen (darunter auch Debord) „ohne großen Erfolg diesen Enthusiasmus mitzuteilen. Für sie betrieb Benjamin wahrscheinlich Geschichtsphilosophie, der sich Debord schlechterdings verweigerte“ (zit. n. ebd., S. 93.).

⁴⁸ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*.

⁴⁹ Vgl. ders., *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 145.

⁵⁰ Vgl. ders., *Ausgewählte Briefe*, S. 20f.; S.I., *Formular für einen neuen Urbanismus*, S. 20f.

⁵¹ Vgl. S.I., *Revolte und Rekuperation in Holland*, S. 319f. sowie *Der Beginn einer Epoche*, S. 345; Biene Baumeister Zwi Negator, *Situationistische Revolutionstheorie Vol.I*, S. 116-121 sowie *Situationistische Revolutionstheorie Vol.II*, S. 216f.

⁵² Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 35.

⁵³ Ebd., S. 39.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 27.

Für die Individuen in der Gesellschaft bietet die spektakuläre Warenproduktion tausende *Bilder* als Identifikationsvorlagen, Blaupausen von Lebensvorstellungen, Wunschrepräsentationen und *role models* an, welche die eigenen Wunschvorstellungen über das Leben prägen und bestimmte Bedürfnisse erzeugen, die von der zutiefst spektakulistisch formbestimmten Gesellschaft vorgeprägt sind und die bis ins Innerste der Träume sowie Begierden der Menschen hineinwirken. Die Hoffnung, aus dem nichtigen Dasein heraus sich am gesellschaftlichen Reichtum beteiligen zu können, wird durch die Form des Spektakels beständig als materialisierte Ideologie aufrechterhalten, beispielsweise in der Weise der nahezu glücksspielhaften beruflichen Aufstiegschancen für Proletarisierte, wobei im Gegensatz zum Glücksspiel die Chancen von vornherein unterschiedlich verteilt sind. Wie etwa beim modernen Mythos ‚Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär‘ wird der *Zufall* im gesellschaftlichen Lotteriespiel in der verkehrten Form einer *Notwendigkeit* des individuellen Willens vorgespiegelt.

Aufgrund der subtilen „*List der Warenvernunft*“⁵⁶, wie Debord in polemischer Anspielung an Hegels ‚List der Vernunft‘ schreibt, werden beständig neue Bedürfnisse erzeugt, deren Befriedigung zugleich eine Nichterfüllung im Konsumierbaren beinhaltet, die „bis zum nächsten Nichterfüllen [...] *aufgeschoben*“⁵⁷ ist. Exemplarisch zeigt sich ein solcher Vorgang bei Modetrends, da deren Versprechen auf Trendsetting schon längst desavouiert sind, sobald die modischen Produkte verbreitet sind. Der warenförmige Lustgewinn, der aus der Vorreiterrolle und aus dem Sich-aus-der-Masse-Abheben resultiert, kollabiert augenblicklich, sobald die vormalig ‚exklusive‘ Ware *Massenware* geworden ist, was sie aber ihrer eigenen Tauschwertlogik gemäß notwendig früher oder später sein muss. Es besteht letztendlich immer eine gewisse Distanz zwischen dem Objekt der Begierde und dem befriedigenden Genuss bzw. zwischen der Repräsentation (also dem Bild) eines Konsumierbaren, dessen Versprechungen und der realen Bedürfnisbefriedigung. Dies führt bei den Konsument_innen zu verstärktem Nachjagen hinter einer absoluten Befriedigung, die niemals vollständig zu erlangen ist. Die Stars sind sowohl Bilder als auch personifizierte Spektakel, konkretisiert in Personen, egal ob tot oder lebendig; wie zum Beispiel Jesus, Che, Kurt Cobain, Lenin, Mao, Gandhi, Madonna, Subcomandante Marcos, das Gesicht auf einer Reklame-tafel oder eine auf sich selbst gerichtete idealisierte Wunschvorstellung, an die man eventuell während des Beischlafs denkt. Sie sind das unerreichbar bleibende Andere und zugleich die Motivation des Nacheifers in Bezug auf ein irgendwie idealisiertes Selbst. Ein solches idealisiertes Selbst ist stets präsent in den Vorstellungen, aber real immer außer Reichweite. Als – im Freud’schen Sinne – ‚fetischisiertes‘ Bild der Freiheit, und damit als Perversion der Freiheit, ist es wie jede Perversion libidinös besetzt, eine „*Plombe*“⁵⁸; und als libidinös besetztes Bild ist es mit dem Schauer verbunden, man habe ‚es‘ mehr oder weniger knapp nicht geschafft; ein Gefühl, das zu immer neuen, vergeblichen Anläufen veranlasst. Das Spektakel bildet insofern nicht bloß eine dinghafte sowie personifizierte Erscheinungsform gesellschaftlicher Verhältnisse; es ist eine materialisierte Ideologie und zugleich eine Symbolwelt in den Köpfen und Wunschträumen der Menschen.

⁵⁶ Ebd., S. 53.

⁵⁷ Ebd., S. 55. – All dies – Versprechen/Aufschub/Nicht-Erfüllung – hat Debord in seinem eingangs erwähnten Film aufbereitet und vorgeführt.

⁵⁸ Morgenthaler, *Die Stellung der Perversionen in Metapsychologie und Technik*, S. 1081.

2 Unterschiede der Kritikstrategien von Debord, Adorno und Benjamin

In Debords kritischem Begriff des Spektakels zeigen sich Analogien zu Benjamins Begriff der Phantasmagorie wie auch zu Adornos Begriff der Kulturindustrie. Allesamt reflektieren diese die zunehmende Durchformung und Bestimmtheit des alltäglichen und kulturellen Lebens durch warenförmige Produkte und Bilder, mitsamt der dabei zugrundeliegenden kapitalistischen Verwertungslogik. Doch, wie sich im Folgenden zeigen wird, gehen ihre Einschätzungen hinsichtlich der Kritikstrategien künstlerischer Ausdrucksformen sowie der Rolle der Künstler und der Intellektuellen an entscheidenden Stellen auseinander. Die Gestalten ‚Künstler‘ und ‚Intellektueller‘ werden formbegrifflich als Personifikationen gesellschaftlich bestimmter Tätigkeitsweisen und in ihrer Funktionsweise als Produkt der gesellschaftlichen Arbeitsteilung gefasst.⁵⁹ Wenn er nicht der Kulturindustrie des kapitalistischen Verwertungsprozesses oder der Herrschaftssicherung zuarbeitet, kann der Intellektuelle unter bestimmten Umständen als kritische Reflexionsinstanz der gesellschaftlichen Verhältnisse fungieren, als *Arbeiter des Begriffs* – beispielsweise im kooperativen Zusammenhang mit widerständigen Proletarisierten und mit Künstlern, die als Seismographen für gesellschaftliches Unrecht fungieren. Im Folgenden werden einige Aspekte der Differenzen zwischen Debord, Adorno und Benjamin hinsichtlich von Fragen der Kunst und des Klassenkampfes zur Sprache kommen sowie die Rollen, die der Künstler und der Intellektuelle dabei spielen.

⁵⁹ Da ‚Künstler‘ und ‚Intellektueller‘ personifizierte Funktionsbezeichnungen von Tätigkeiten sind und nicht Identifikationszuweisungen bezüglich empirischer Persönlichkeiten, handelt es sich bei ihrer Differenz – in begrifflicher Hinsicht – um eine *aspektuale* und *nicht* um eine *sortable* Unterscheidung; das heißt, beide Aspekte können bei konkreten faktischen Personen in ihren konkreten Tätigkeiten – mal mehr und mal weniger – auch zugleich zum Vorschein kommen.

2.1 Die situationistische Perspektive auf Kunst und Klassenkampf

Die Ausdehnung von Freizeit – die ja an die Entwicklung der gesellschaftlichen Produktivkräfte gekoppelt ist und die gegenwärtig sogar wieder weitgehend kassiert wird – verschafft den Individuen keineswegs per se schon mehr Raum für ihre freie Entfaltung. Freizeit als Reproduktion der Arbeitskraft, somit auch Freizeit als ‚Erholungs- und Regenerationszeit‘ der Arbeitenden, kann im Wesentlichen nur mittels kapitalistisch produzierter Produkte, also warenförmig stattfinden.⁶⁰ Die Freizeit als bloße vom Spektakel okkupierte Nichtarbeitszeit ist – so Debord – die Zeit der Passivität, der Kontemplation, in der die Menschen bloße Zuschauer_innen der vom Spektakel präsentierten gesellschaftlichen Aktivität sind: „Daher ist die heutige ‚Befreiung von der Arbeit‘, die Ausdehnung der Freizeit, keineswegs Befreiung in der Arbeit oder Befreiung einer durch diese Arbeit geformten Welt. Nichts von der in der Arbeit gestohlenen Tätigkeit kann sich in der Unterwerfung unter ihr Ergebnis wiederfinden.“⁶¹ Die überflüssige Zeit, die Zeit der Banalitäten des spektakulären Konsums oder – wie sich die S.I. ausdrückt – die Zeit der *Langeweile* ist auch immer „konterrevolutionär“⁶²; dies macht die S.I. an der Beraubung selbstbestimmter Gestaltung des Lebens und der damit verbundenen Passivierung der Menschen durch den Prozess der Spektaklisierung der Gesellschaft fest. Gleichzeitig birgt die Langeweile aber etwas, das man als „dialektischen Umschlag“ bezeichnen könnte. Die S.I. weist nämlich – Hegel zitierend – darauf hin, dass „der Leichtsinn wie die Langeweile, die im Bestehenden einreißen, die unbestimmte Ahnung eines Unbekannten [...], *Vorboten* [sind], daß etwas anderes im Anzuge ist.“⁶³ Der Analyse von Marx entsprechend macht die S.I. immer wieder darauf aufmerksam, dass die Begierde nach disponibler Zeit derart elementar ist, dass diese die Schranken der spektakulären Produktion der Bedürfnisse und Begierden ständig durchstoße. Der strategische Ansatzpunkt für Emanzipation, den die S.I. in ihrer Zeit ausgemacht hat, war also der „Kampf um die Freizeit [...], dessen Bedeutung für den Klassenkampf nicht genügend analysiert wurde.“⁶⁴ An der in diesem Kampf eingenommenen Stellung hat der Grad dessen, was die Situationist_innen –

⁶⁰ Debord zielt wie Marx auf eine wahrhaft freie Zeit für die gesellschaftlichen Individuen ab – ohne jedoch den Marx’schen Begriff „disposable time“ zu kennen, wie ihn Marx in den sogenannten *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* entwickelt hat (vgl. S. 595f.). Mit der Marx’schen Theorie lässt sich zeigen, dass hinsichtlich der freigesetzten Zeit durch die Produktivkraftentwicklung der gesellschaftlichen Arbeit das Kapital stets auf beiden Seiten des Verhältnisses Arbeitszeit/Freizeit agiert: Es setzt Zeit frei, nutzt aber diese freigesetzte Zeit kapitalproduktiv im dreifachen Sinne: Einmal als Verwertung des Werts, indem es sie in der Produktion selbst vernutzt (zur Mehrwertproduktion auf immer höherer Stufenleiter), ebenso als Regenerationszeit menschlicher Arbeitskraft sowie auch dadurch, dass das Kapital freigesetzte Zeit zu Konsumzeit macht, zur Zeit der kapitalistisch produzierten Waren. Entgegen alltagspraktischen Vorstellungen ist also auch Freizeit wesentlich vom Kapitalverhältnis bestimmt, es wirkt auf diese freie Zeit und wirkt in dieser: *Freizeit ist disponible Zeit für das Kapital*. ‚Freizeit‘ umfasst also begrifflich alle Zeit außerhalb der lohnförmigen Arbeitszeit, in der – wie vermittelt auch immer – die Logik des Kapitals am Wirken ist. In ihren Begriffsumfang ist Regeneration und nicht-innerbetriebliche Bildung der individuellen Arbeitskraft enthalten sowie alle konsumtiven Tätigkeiten und sozialen Verkehrsformen, die nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit dem betrieblichen Produktionsprozess stehen, die jedoch im Wesentlichen von der Waren- und Geldform bestimmt und entsprechend begrenzt sind. An der Forderung, diese Zeit zur disponiblen „Zeit aller (und somit) frei für ihre eigne Entwicklung zu machen“ (ebd., S. 596), zeigt sich die Notwendigkeit der Aufhebung des Klassengegensatzes. Die Marx’sche emanzipatorische Perspektive ist wesentlich darauf gerichtet, die in der freigesetzten Zeit angelegten Möglichkeiten einer wahrhaft freien Zeit Wirklichkeit werden zu lassen. Dies käme einer Fähigkeits- und Genussentwicklung der gesellschaftlichen Individuen zugute, wie sie der kapitalistischen Perspektive gegenüber im Sinne einer *wahrhaft freien, reichen Individualität* zu erstreiten wäre (vgl. ebd., S. 593, 599).

⁶¹ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 25.

⁶² S.I., *Es werden bessere Tage kommen*, S. 267.

⁶³ S.I., *Der Sinn im Absterben der Kunst*, S.83; vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 18.

⁶⁴ Debord, *Rapport über die Konstruktion von Situationen*, S. 40.

der Sache nach – mit Marx als ‚Proletariat‘ fassen, sein begriffliches Maß. An der Radikalität der wirksamen und dauerhaften Umwälzungen bemisst sich, was in einer ex-post-Betrachtung als ‚revolutionär‘ charakterisiert werden kann: „Folgt man der Wirklichkeit, die sich zur Zeit andeutet, kann man diejenigen als Proletarier betrachten, die keine Möglichkeit haben, die gesellschaftliche Raum-Zeit zu verändern, die die Gesellschaft ihnen zum Konsum zuteilt (auf den verschiedenen Stufen des erlaubten Überflusses und Aufstiegs). Die Herrschenden sind diejenigen, die diese Raum-Zeit organisieren bzw. Spielraum genug für eine persönliche Wahl haben (auch z.B. wegen des wichtigen Fortbestandes alter Formen des Privateigentums). Revolutionär ist eine Bewegung, die die Organisation dieser Raum-Zeit sowie die künftigen Entscheidungsformen ihrer permanenten Neuorganisation radikal umgestaltet (und nicht eine Bewegung, die nur die Rechtsform des Eigentums oder die soziale Herkunft der Herrschenden verändert).“⁶⁵

Mit Marx ließe sich darauf hinweisen, dass seit der Entstehung der bürgerlich-kapitalistischen Produktionsweise bislang im Wesentlichen nur der Produktionsprozess des Kapitals als *wirklich revolutionär* zu bezeichnen ist, da dieser seine eigenen Bedingungen „fortwährend revolutioniert“⁶⁶. Die Enteigneten, also die Proletarisierten, sind als Lohnarbeitende ein bloßes Anhängsel der Maschinerie⁶⁷, als Erwerbslose fungieren sie als „disponible industrielle Reservearmee“⁶⁸ – damit sind sie ökonomisch betrachtet zur bloßen Arbeiterklasse klassifiziert und deklassiert –, und als Verpauperte – das ist der „Teil der Arbeiterklasse, der seine Existenzbedingung, Verkauf der Arbeitskraft, eingebüßt hat“⁶⁹ – sind sie von öffentlichen Almosen abhängig. Insgesamt heißt dies, dass die Proletarisierten die gesellschaftliche Raum-Zeit – das heißt auch: ihr eigenes Leben, ihre eigene Geschichte – nicht mitgestalten können. Sie sind dadurch als *gesellschaftliche* Individuen depraviert und, mit Marx gesprochen, „nichts“ – und doch „müssten sie alles sein“⁷⁰. Die Arbeiterklasse als objektiviertes lebendiges Arbeitsvermögen ist Marx zufolge in politischer Hinsicht aber auch ein objektives Vermögen: „Die Arbeiterklasse ist revolutionär oder sie ist nichts“⁷¹. Als ‚Proletariat‘ lassen sich die Arbeiterklasse sowie alle übrigen Depravierten und Deklassierten unter politischer Perspektive bezeichnen, und zwar bezogen auf stattfindende gesellschaftliche Kämpfe; seien dies Aneignungskämpfe oder Interessenkämpfe. In den Kämpfen um Arbeitszeitverkürzung und Lohnerhöhung beispielsweise fungiert die Arbeiterklasse als Proletariat. Und wenn sich die Proletarisierten die Gestaltungsmittel und -möglichkeiten der gesellschaftlichen Raum-Zeit aneignen, also gegen ihre Proletarisierung ankämpfen und dabei gar die gesellschaftlichen Verhältnisse emanzipatorisch umgestalten, fungieren sie als *revolutionäres Proletariat* und vermögen sich in den gesellschaftlichen Kämpfen unter bestimmten Umständen in Richtung einer „Klasse des Bewußtseins“ zu bilden, so Debord: „Das Proletariat kann seinerseits die Macht sein, aber nur wenn es *zur Klasse des Bewußtseins* wird.“⁷² Als revolutionäres Proletariat treten die Proletarisierten ihrer Enteignung entgegen und machen ihre Geschichte selbst, was nur möglich ist, wenn die bürgerlich-kapitalistischen Produktions- und Eigentumsverhältnisse grundlegend, also radikal umgewälzt werden. Wenn die Proletarisierten das nicht tun, dann bleiben sie bloßes An-

⁶⁵ S.I., *Herrschaft über die Natur, Ideologie und Klassen*, S. 160.

⁶⁶ Marx, *Das Kapital*, Bd. I, S. 533.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 674.

⁶⁸ Ebd., S. 661.

⁶⁹ Ebd., S. 683.

⁷⁰ Ders., *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, S. 389.

⁷¹ Ders., *Brief an Johann Baptist von Schweitzer (13. Februar 1865)*, S. 446.

⁷² Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 73.

hängsel der kapitalistischen Maschinerie, fungieren bloß ökonomisch als Arbeiterklasse und sind relativ – gemessen an der Entwicklung des gesellschaftlichen Reichtums – enteignete, depravierte (Habe-)Nichtse.

Die Gesellschaft des Spektakels ist nun genau der Modus, der die mögliche „Klasse des Bewusstseins“ der Proletarisierten hinsichtlich eines revolutionär Werdens eindämmt – bis hin zur Verhinderung desselben: Denn die spektakulären Bilder halten die Menschen in einem passiven, kontemplativen Zustand, einer Art ‚Traumschlaf‘ gefangen. Darum bezeichnet Debord das Spektakel als den „Wächter dieses Schlafes“⁷³. Die Überwindung dieses ‚Traumschlafes‘ zielt auf eine freie Fähigkeitsentwicklung der Individuen jenseits der Proletarität ab. Nicht ein Mehr an kapitalförmig bestimmter Freizeit, in welcher die Individuen bloß ihre Arbeitskraft reproduzieren oder sich zerstreuen, sondern die Zeit, die wirklich *frei* zur Verfügung für die Entwicklung gesellschaftlicher Individualität steht, gilt es zu erkämpfen, weshalb ‚Lohnarbeit‘ zu überwinden und die gesellschaftlich notwendige Arbeit in Richtung eines *travail attractif* (also anziehender Arbeit) oder in Richtung spielerisch-experimenteller Tätigkeit zu befreien wäre.

Hierfür stehen insbesondere auch die Versprechen der bisherigen Künste.⁷⁴ Sie sind für eine solche freie Fähigkeitsentwicklung heranzuziehen, da künstlerische Praktiken gewissermaßen Medien für die freie Fähigkeitsentwicklung der gesellschaftlichen Individuen sein können und mit Mußetätigkeiten einhergehen. Es gilt hierbei grundlegend, die fünf Sinne weiterzuentwickeln oder bezüglich ihrer Form zu sublimieren⁷⁵; das heißt auch, die Genussfähigkeit der Individuen zu verfeinern und zu bilden. Die Versprechen der Künste ernst zu nehmen und sie einzulösen, damit wäre zugleich eine Befreiung der künstlerischen Tätigkeiten von den Regeln der vorbürgerlich sowie bürgerlich herrschenden Kunstnormen und eine Überwindung der bisherigen Form des Kunstbetriebes verbunden.

Diese Forderung ist allerdings nichts Neues und ein Hauptmerkmal aller avantgardistischen Kunstbestrebungen, die jedoch diesbezüglich in strategischer Hinsicht unterschiedlich ausgerichtet sind. Ihr Spektrum reicht von der Autonomiebewegung der Kunst des *l'art pour l'art*, einer Kunst um der Kunst willen, die sich gegen Instrumentalisierungen der Kunst durch Religion, Politik und Ökonomie richtet, bis hin zu Dadaismus, Surrealismus und eben der Konzeption und Praxis der S.I. Die drei Letztgenannten einte entgegen der Autonomiebestrebung der Kunst das gemeinsame Ziel, die *Kunst aufzuheben*, um die Glücksversprechen der Kunst *direkt* im gesellschaftlichen Leben und im Alltagsleben der Menschen zu verwirklichen, wobei das Leben der Menschen dadurch grundlegend revolutioniert würde. Debord grenzt die S.I. deshalb folgendermaßen vom Dadaismus und Surrealismus ab: „Der Dadaismus wollte *die Kunst wegschaffen, ohne sie zu verwirklichen*; und der Surrealismus wollte *die Kunst verwirklichen, ohne sie wegzuschaffen*. Die seitdem von den Situationisten erarbeitete kritische Position hat gezeigt, daß die Wegschaffung und die Verwirklichung der Kunst die unzertrennlichen Aspekte ein und derselben *Aufhebung der Kunst* sind.“⁷⁶ Deshalb ging es den Situationist_innen um Guy Debord darum, mit aus der vorfindlichen Kunst entwendeten, zweckentfremdeten Mitteln neue „Aktionsformen *gegen* Politik und Kunst“⁷⁷ zu entwickeln.

⁷³ Ebd., S. 21.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 161ff.

⁷⁵ Marx schreibt diesbezüglich: „Die *Bildung* der 5 Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“ (*Ökonomisch-philosophische Manuskripte [1844]*, S. 541f.).

⁷⁶ Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 164f.

⁷⁷ S.I., *Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst*, S. 279 [Herv. d. Verf.. – Auch ‚die Politik‘ gilt es

Für Debord ist Folgendes klar: Die Forderung einer „*Aufhebung der Kunst*“ lässt sich nur im Zusammenhang mit der Forderung einer Überwindung der Klassengesellschaft stellen; ihre Frage und ihre Problematik ist also begrifflich verbunden mit den Fragen und Problematiken des Klassenkampfes. Mit Blick auf die Gesellschaft des Spektakels und somit unabdingbar auf die bürgerlich-kapitalistisch bestimmte Ökonomie der Wertvergesellschaftung, auf ihre Ideologie, auf ihre ideologischen Staatsapparate und insbesondere auf die Proletarisierungsprozesse, die zugleich Enteignungsprozesse darstellen, zielt die Forderung nach einer ‚Aufhebung von Kunst und Politik‘, wie sie die S.I. verstanden hat, im Wesentlichen auf Folgendes ab: den Bereich der verdrängten radikalen Bedürfnisse der proletarisierten Individuen sowie ihre Begierden und Leidenschaften zur Sprache kommen und ausfechten zu lassen. Die radikalen Bedürfnisse – gleichwohl Produkte der gesellschaftlichen Verhältnisse – beurteilt die S.I. in Anlehnung an Marx als emanzipatorisch, weil diese auf die freie Entfaltung der Individualität abzielen, im Gegensatz zu dem Dasein der Proletarisierten als zurechtgestutzte Arbeitskraftbehälter, zur bloßen Arbeiterklasse deklassiert. Sie entsprechen dem oft verdrängten und zugleich untergründig wirkenden Wunsch der Individuen, ihr Leben als *gesellschaftliche* Individuen selbst zu gestalten, und nicht ihr Dasein als vereinzelte Einzelne, als bloße Geldmonaden fristen zu müssen oder in dieser Gesellschaft nicht *leben* sondern bloß *überleben* zu können. Das Medium, in dem sich derlei Bedürfnisse, Begierden und Leidenschaften äußern sowie das Medium einer freien Genuss- und Individualitätentwicklung nennt die S.I.: *Poesie*.

Die situationistische Verwendung des Ausdrucks *Poesie* – die keinesfalls auf Formen von ‚Schöngeistigkeit‘ referiert⁷⁸ – spielt zugleich auf eine auf Lautréamont zurückgehende Entwendungs- und Montagetätigkeit an⁷⁹, die sich in ihrer Bedeutung bei der S.I. aber nicht in textsprachlicher Dichtung erschöpft, sondern als Form auf alle Gesten und Hervorbringungen bezogen sein kann.⁸⁰ Hier deutet sich eine Strategie gegen die *Rekuperation* durch die Gesellschaft des Spektakels an.

der S.I. zufolge in einem gewissen Sinne aufzuheben. Auf die selbstgestellte Frage, ob die S.I. eine politische Bewegung sei, antwortet sie Folgendes: „Unter ‚politischer Bewegung‘ versteht man heute die spezialisierte Tätigkeit von Gruppen- bzw. Parteiführern, die aus der organisierten Passivität ihrer militanten Anhänger die Unterdrückungskraft ihrer zukünftigen Macht schöpfen. Die Situationistische Internationale will mit der hierarchischen Macht nichts gemein haben, auf welche Weise es auch sein mag. Sie ist also weder eine politische Bewegung noch eine Soziologie der politischen Mystifikation. Sie beabsichtigt, der höchste Grad des internationalen, revolutionären Bewusstseins zu sein. Deshalb bemüht sie sich darum, die Verweigerungstendenzen und die Zeichen der Kreativität, welche die neue Gestalt des Proletariats umreißen, und den unerbittlichen Willen der Emanzipation zu erhellen und zu koordinieren. Da sie auf der Spontaneität der Massen beruht, ist eine solche Tätigkeit unbestreitbar politisch – es sei denn, dass man den Agitatoren selbst diese Eigenschaft abspricht. In dem Maße, wie neue radikale Strömungen in Japan (der extremistische Flügel der Zengakuren-Bewegung), im Kongo und im spanischen Untergrund erscheinen, gibt ihnen die S.I. ihre kritische Unterstützung und sorgt folglich für eine praktische Hilfe. Gegen alle ‚Übergangsprogramme‘ der spezialisierten Politik aber weist die S.I. auf eine permanente Revolution im alltäglichen Leben hin“ (S.I., *Der Fragebogen*, S. 112f.).

⁷⁸ Vgl. Biene Baumeister Zwi Negator, *Lukács' Verdinglichungstheorie und die situationistische Spektakelkritik*, S. 434.

⁷⁹ Isidore Ducasse (1846–1870) – alias Lautréamont – hat 1870 in seinem Werk *Poésies* das Plagiat als eine emanzipatorische und fortschrittliche Tätigkeit empfohlen: „Die Ideen verbessern sich. Die Bedeutung der Worte hat daran Anteil. Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt schließt es mit ein. Es hält sich dicht an dem Satz eines Verfassers, bedient sich seiner Ausdrücke, beseitigt eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige“ (ders., *Poesie*, S. 46). Guy Debord entwendet dieses Zitat in seinem Buch *Gesellschaft des Spektakels* ganz im Sinne Lautréamonts; bei Debord ist zu lesen: „Die Ideen verbessern sich. Der Sinn der Wörter 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“ (S. 175f.).

⁸⁰ Diese weite terminologische Verwendung des situationistischen Ausdrucks von ‚Poesie‘, in welcher die Bedeutung des griechischen Ausdrucks ‚poiesis‘ (Herstellen, Machen, Hervorbringen) noch nachklingt und als Formbestimmung eines bestimmten ästhetisch-wirkenden Tätigseins fungiert, trifft sich in seinem Bedeutungsumfang mit der begrifflichen Bestimmung des Ausdrucks ‚Dichten‘, wie ihn Josef König fasst: „Wenn wir hier die Verabredung treffen,

kels an: Auf der Grundlage einer spielerisch-experimentellen Aneignung künstlerischer und begrifflicher Mittel sowie praktischer Tätigkeitsweisen, die entwendet oder zweckentfremdet gegen die Gesellschaft des Spektakels gerichtet sind, können diese den proletarischen Kämpfen neu zugeführt oder in diesen selbst angeeignet eingesetzt werden; dies nennt die S.I. *détournement* (franz.: Abwendung, Umleitung, Veruntreuung, Entführung). In dieser Form angeeignet und gewendet können die nun zweckentfremdeten Mittel und Tätigkeitsformen gegebenenfalls neue revolutionäre Perspektiven eröffnen und eine „Konstruktion von Situationen“⁸¹ bewirken. Diese konstruierten Situationen wiederum sollten der S.I. zufolge eine *revolutionäre Situation*⁸² schaffen, die – mit Marx gesprochen – „jede Umkehr unmöglich macht, und die Verhältnisse selbst rufen: Hic Rhodos, hic salta!“⁸³.

Anders als im Surrealismus bedeutet bei der S.I. die Losung ‚die Kunst im Leben zu verwirklichen‘⁸⁴ nicht die Poesie ‚in den Dienst der Revolution‘⁸⁵ zu stellen, sondern die *poetischen* Momente künstlerischer Praktiken geschichtlich zu ‚retten‘ – um eine Ausdrucksweise Benjamins zu verwenden. In der Konsequenz heißt das, die surrealistische Parole umzukehren und ‚die Revolution in den Dienst der Poesie zu stellen‘⁸⁶. Das *Poetische* ist – situationistisch verstanden – somit die Entwicklungs- und Äußerungsform, in welcher Tätigkeiten oder Werke stehen, in welcher sich radikale Bedürfnisse in einem *vernunfttätigen* Sinne bilden und artikulieren, das heißt, Bedürfnisse, die auf disponible Zeit für das gesellschaftliche Individuum abheben und die freie Entwicklung individueller Fähigkeiten befördern. So schreibt die S.I., dass „das Programm der verwirklichten Poesie [...] nichts weniger [ist], als deren Ereignisse und ihre Sprache gleichzeitig und auf untrennbare Weise zu schaffen“⁸⁷. Entsprechend ist für die S.I. „Poesie [...] nichts, wenn sie zitiert wird – sie kann nur zweckentfremdet wieder ins Spiel gebracht werden“⁸⁸.

Bei einem solchen Ins-Spiel-Bringen dienen die künstlerischen Mittel und Techniken nicht zum letztinstanzlichen Zweck einer revolutionären Situation oder von revolutionären Tätigkeiten und Prozessen, sondern zum Zweck einer Poesie, die selbst nicht unter dem Diktat von Zwecken steht, vielmehr mit *Muße* einhergeht.⁸⁹ Nicht vorab, sondern erst nachträglich und im Rahmen von Klassenkämpfen, lässt sich beurteilen, ob bestimmte künstlerische Praktiken als Mittel einer revolutionären Politik gedient haben, weshalb es konsequenterweise „weder eine situationistische Malerei noch eine situationistische Musik, wohl aber eine situationistische Anwendung dieser

in einem umfassenden Sinn von jedem künstlerischen Hervorbringen als einem Dichten zu sprechen, so gilt, daß jede Beschreibung einer ästhetischen Wirkung eine dichterische Aussage ist; sowie auch umgekehrt, daß eine ästhetische Wirkung beschreibt, wer dichtet. Jedes echte Werk der Kunst kann dann eine dichterische Aussage genannt werden“ (König, *Die Natur der ästhetischen Wirkung*, S. 279).

⁸¹ Debord, *Rapport über die Konstruktion von Situationen*, S. 28.

⁸² Bezogen auf das Revolutionärsein von Situationen und Mitteln zeigt sich jedoch deutlich, dass es dafür niemals Vorab-Anleitungen mit der Garantie auf Erfolg geben kann und dass daher begrifflich immer nur retrospektiv von *revolutionären* Mitteln oder Tätigkeiten gesprochen werden kann; das Adjektiv ‚revolutionär‘ kann als Auszeichnung immer nur reflexiv und somit nachträglich verwendet werden. Denn es kann sich immer erst im Nachhinein zeigen, ob eine Situation wirklich revolutionär gewesen ist, nämlich erst nach vollzogener grundlegender Umwälzung.

⁸³ Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, S. 118. – Nicht zu Unrecht mutmaßt das Autorenkollektiv Biene Baumeister Zwi Negator, dass diese Marx-Sentenz die Gründungsmitglieder der S.I. zur ihrer Namensgebung inspiriert hatte (vgl. dies., *Situationistische Revolutionstheorie Vol.II*, S. 43f.).

⁸⁴ Vgl. S.I., *Antwort auf eine Untersuchung für eine sozio-experimentelle Kunst*, S. 50.

⁸⁵ 1930 haben die Surrealisten um André Breton ihre 1924 gegründete Zeitschrift *La Révolution surréaliste* in *Le Surréalisme au Service de la Révolution* umbenannt.

⁸⁶ S.I., *All The King's Men*, S. 39.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Biene Baumeister Zwi Negator, *Proletariat – Kunst – Sprache*.

Kunstmittel geben [kann]⁹⁰.

Analog dazu reflektiert die S.I. auch ihre eigene Organisation und geschichtliche Rolle. In ihrem Auflösungsdocument *Die wirkliche Spaltung der Internationalen*, erschienen vier Jahre nach dem gescheiterten revolutionären Anlauf des Pariser Mai 1968, begreift die S.I. sich selbst „als Produkt der Geschichte der Klassenkämpfe.“⁹¹ Sie sah sich „lediglich darin erfolgreich, daß sie ‚die wirkliche Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt‘, ausgedrückt hat, und daß sie sie auszudrücken verstanden hat: das heißt, daß sie es verstanden hat, damit zu beginnen, bei dem subjektiv negativen Teil des Prozesses, seiner ‚Schattenseite‘, seiner eigenen unbekanntenen Theorie Gehör zu verschaffen, der Theorie, die diese Seite der sozialen Praxis hervorbringt, und die sie zunächst nicht kennt. Die S.I. gehörte selbst zu dieser ‚Schattenseite‘. Letztlich handelt es sich nicht um eine Theorie der S.I., sondern um die *Theorie des Proletariats*.“⁹²

2.2 Die Rolle der Kunst bei Adorno und das Fragwürdigwerden der Klassenkampfperspektive

Der Begriff ‚Kulturindustrie‘ hebt den ästhetischen Aspekt der politisch-ökonomischen Entwicklung hervor; somit auch die Tendenz der zunehmenden Integration der klassischen und vormaligen Arbeiterbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die dazu geführt hat, dass die Arbeiter_innen Möglichkeiten widerständiger Kampfformen (wie beispielsweise das Streikrecht) kaum mehr in Anspruch nehmen. Damit ist die Kulturindustrie zugleich ein Ausdruck dessen, was Adorno als „Pseudometamorphose der Klassengesellschaft an die klassenlose“⁹³ bezeichnet. Das heißt im Wesentlichen, dass die Unterdrückten, Ausgebeuteten und Beherrschten sich „selber nicht als Klasse erfahren können“⁹⁴, obwohl der Grund für den kritischen Begriff ‚Klasse‘ nach wie vor vorhanden ist, nämlich in der „Teilung der Gesellschaft in Ausbeuter und Ausgebeutete, [die] nicht bloß ungemindert fortbesteht sondern an Zwang und Festigkeit zunimmt“⁹⁵. Die Standardisierung der Kulturwaren bringt auf der Konsumentenseite die Tendenz einer Nivellierung der Klassenunterschiede mit sich, die aber ganz entgegen demokratischen Idealvorstellungen eben keine freie Selbstentfaltung und individuelle Bedürfnisentwicklung zulässt, sondern eben auch auf der Grundlage der – mit Hegel gesprochen – Produktion und Vermittlung des „Systems der Bedürfnisse“⁹⁶ eine Standardisierung von Bedürfnissen bewirkt. Diesbezüglich verweist die Kulturindustrie auf die „Notwendigkeit, den Konsumenten nicht auszulassen, ihm keinen Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstands zu geben. Das Prinzip gebietet, ihm zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt.“⁹⁷

⁹⁰ S.I., *Definitionen*, S. 18.

⁹¹ Debord, Sanguinetti, *Die Wirkliche Spaltung der Internationalen*, S. 9.

⁹² Ebd.

⁹³ Adorno, *Reflexionen zur Klassentheorie*, S. 391.

⁹⁴ Ebd., S. 377.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, S. 345.

⁹⁷ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 167.

Adorno stellt die Marx'sche These aus dem *Manifest der Kommunistischen Partei* in Frage, alle Geschichte sei die Geschichte von Klassenkämpfen.⁹⁸ Denn „Klassenkampf setzt objektiv einen hohen Grad sozialer Integration und Differenzierung, subjektiv ein Klassenbewußtsein voraus, wie es erst in der bürgerlichen Gesellschaft rudimentär entwickelt wurde. Nicht neu, daß Klasse selbst, die gesellschaftliche Subsumtion von Atomen unter einen Allgemeinbegriff, der die ebenso für sie konstitutiven wie ihnen heteronomen Beziehungen ausdrückt, strukturell ein Bürgerliches sei. Soziale Antagonismen sind uralte; zu Klassenkämpfen wurden sie vordem bloß desultorisch: wo eine der bürgerlichen Gesellschaft verwandte Marktökonomie sich formiert hatte. Darum hat die Interpretation alles Geschichtlichen auf Klassenkämpfe ein leise [sic] anachronistisches air.“⁹⁹ Adornos Emanzipationsprojekt setzt nicht mehr auf Klassenkämpfe, sondern auf die *negative Seite der Kunst*, die dabei gewissermaßen als Platzhalter für ein nicht beschädigtes Leben fungiert. Mit Blick auf die kulturindustrielle Prägung künstlerischen Schaffens betont Adorno zunächst, dass die künstlerischen Mittel und Techniken bei ihrer Entwicklung im Wesentlichen von der gesellschaftlichen Entwicklung der Produktivkräfte abhängen¹⁰⁰ und insofern auch von neuentwickelten Produktionsmitteln. Diese wiederum befördern – wie vermittelt auch immer – in einer bestimmten Form (nämlich vorherrschend in der Form der gegenwärtigen Ausprägung der gesellschaftlichen Verhältnisse) die Fähigkeitsentwicklung, also die Bildung der gesellschaftlichen Individuen sowie ihre Bedürfnisstruktur – und prägen oder verändern hierin ihre Wahrnehmungsweisen. Jede Kunst muss daher als ‚reaktionär‘ bezeichnet werden, deren Techniken den reflexiven Bezug – sei dieser kritisch oder unkritisch – zum Stand der gesellschaftlichen Produktivkraft verloren haben. Damit ist aber auch „der Künstler, der das Kunstwerk trägt, [...] nicht der je Einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zum Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts.“¹⁰¹ Mit Bezug auf die Lyrik von Paul Valéry (1871-1945) folgert Adorno: „In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber, eben jenes ganzen, ungeteilten Menschen, an den Valérys Idee vom Schönen appelliert, ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzelung tilgt, in dem endlich das Gesamtsubjekt gesellschaftlich sich verwirklicht. Die Kunst, die in der Konsequenz von Valérys Konzeption zu sich selbst kommt, würde Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben der Menschen.“¹⁰²

Zwar „ist der Anspruch der Kunst stets auch Ideologie“¹⁰³, wie Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* betonen, aber sie stellen zugleich fest, dass in „jedem Kunstwerk [...] sein Stil ein Versprechen [ist]“¹⁰⁴ und sich in der „Kunst Ausdruck für das Leiden [findet]“¹⁰⁵. Während die Kulturindustrie unmittelbar an das Glücksbedürfnis der Menschen appelliert und dieses exploitiert, so Adorno, und „durch ihre Gewährung [...] zum absolut Unwahren [wird]“¹⁰⁶, muss eine emanzipatorische Kunst mit diesem Versprechen der Kulturindustrie brechen, um dem Glücksversprechen „die Treue zu halten“¹⁰⁷, um es nicht zu verraten. Zwar hält Adorno

⁹⁸ Vgl. Marx, *Manifest der Kommunistischen Partei*, S. 462.

⁹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 378.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁰¹ Ders., *Der Artist als Statthalter*, S. 126.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 155.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 461.

¹⁰⁷ Ebd.

dieses Versprechen unmittelbar zu verwirklichen für nicht möglich: Jedoch „gewinnt die Kunst inmitten der verwalteten Welt jenes Daseinsrecht zurück, das ihr abzusprechen selber einem Verwaltungsakt ähnelt. Wer Kunst abschaffen will, hegt die Illusion, die entscheidende Veränderung sei nicht versperrt.“¹⁰⁸ In seiner posthum erschienen *Ästhetischen Theorie* macht Adorno noch einmal auf diese negative, widerständige und ein Stück weit defetischisierende Form der Kunst aufmerksam: „Indem Kunstwerke da sind, postulieren sie das Dasein eines nicht Daseienden und geraten dadurch in Konflikt mit dessen realem Nichtvorhandensein.“¹⁰⁹ Die negative Seite der Kunst ermöglicht somit kritische Reflexion.

2.3 Kunst, Klassenkampf und die Rolle des Intellektuellen bei Benjamin

Benjamin geht es bezüglich kritischer Reflexion um die Auswechslung des historischen Blicks aufs Vergangene gegen den politischen, wobei er die politische Perspektive als „die Erfüllung der ungesteigerten Menschhaftigkeit“¹¹⁰ bezeichnet. Der „historische Materialist“ – wie Benjamin den politisch motivierten gegenwartsbezogenen Geschichtsinterpreten nennt – ist Leser und Schreiber in einem: Was er als Leser niederschreibt, schreibt sich als Umformung und Verarbeitung von gelesenen Texten weiter; als Schreiber liest er Vergangenes gegenwartsbezogen heraus, transformiert und übersetzt das ihm plötzlich Begegnete oder das von ihm Gefundene, Aufgedeckte, Ergriffene und Gelesene. Sinn kann der Geschichte erst gegeben werden, indem man sie liest, deutet und niederschreibt. Scheitert das Ergreifen der Gelegenheit, die Bilder festzuhalten, drohen diese zu verlöschen. Geschichtsschreibung bedeutet somit immer ein Risiko, genauer: eine „Gefahr“, die „sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern“¹¹¹ droht. Der historische Materialist, wie ihn Benjamin fordert, ist als Leser und Schreiber ein politischer Akteur, dem der „Klassenkampf [...] immer vor Augen steht“¹¹². Er wirkt auf seine Weise an einer möglichen aktiven Entschlossenheit der Proletarisierten im Klassenkampf mit, um die zu erwartende Katastrophe zu verhindern:¹¹³ „Die Befugnis des Historikers hängt an seinem geschärften Bewußtsein für die Krise, in die das Subjekt der Geschichte jeweils eingetreten ist. Dieses Subjekt ist beileibe kein Transzendentsubjekt sondern die kämpfende unterdrückte Klasse in ihrer exponiertesten Situation. Historische Erkenntnis gibt es allein für sie und für sie einzig im historischen Augenblick.“¹¹⁴ Die geschichtliche Reflexion in dieser Form kann zu Tage fördern, was zumeist nur in der Verdrängung am Wirken ist; sie macht bewusst, dass das „gesellschaftliche Sein im Klassenstaat [...] in dem Grade unmenschlich [ist], daß das Bewußtsein der verschiedenen Klassen ihm nicht adäquat, sondern nur vermittelt, uneigentlich und verschoben entsprechen kann.“¹¹⁵ Die Folgerung liegt auf der Hand: das Bewusstsein werde „erst in der klassenlosen Gesellschaft [...] jenem Sein adäquat“¹¹⁶.

¹⁰⁸ Ebd., S. 373.

¹⁰⁹ Ebd., S. 93.

¹¹⁰ Benjamin, *Zur Geschichtsphilosophie, Historik und Politik*, S. 99.

¹¹¹ Ders., *Über den Begriff der Geschichte*, S. 695.

¹¹² Ebd., S. 694.

¹¹³ Die leise Hoffnung, dass die totale Katastrophe sich noch abwenden ließe, konnte Benjamin kurz vor seinem Tod 1940 noch hegen.

¹¹⁴ Benjamin, *Vorstufen, Varianten und Fragmente zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, S. 1243.

¹¹⁵ Ders., *Politisierung der Intelligenz*, S. 237.

¹¹⁶ Ebd. – Wie Christoph Hering zu Recht betont, bedeutet diese Sentenz bei Benjamin keinesfalls eine „dogmatische

Mit dieser Ausdrucksweise signalisiert Benjamin ein direktes Anknüpfen an die Marx'sche Theorie,¹¹⁷ an deren Kritik der Mystifikation von Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnissen, in welcher der Unterschied von juristischer Gleichheit (in Form bürgerlicher Rechte) und politisch-ökonomischer Ungleichheit aufgrund der herrschenden Besitz- und Eigentumsverhältnisse verschleiert ist.¹¹⁸ Aufgrund dieser Mystifikation der Produktion des gesellschaftlichen Reichtums in Hinsicht auf die Revenueformen der klassifizierten Individuen kommt die Ungleichheit zumeist nur in verkehrter Form ins Bewusstsein.¹¹⁹

Mit Bezug auf Siegfried Kracauers Werk *Die Angestellten* entwickelt Benjamin auch diesen Aspekt der Marx'schen Theorie weiter und arbeitet die vorherrschende „Anpassung an die menschenunwürdige Seite der heutigen Ordnung“¹²⁰ derjenigen heraus, die nicht in den unmittelbaren betrieblichen Produktionsprozess der Warenproduktion eingebunden sind – der im Wesentlichen kopfarbeitenden Personen, denen auch der Typus des Intellektuellen angehört. Kracauer paraphrasierend charakterisiert Benjamin die Angestellten im aufkommenden 20. Jahrhundert als „ein neues, uniformiertes, erstarrtes, gedriltes Kleinbürgertum“¹²¹; und zum Kleinbürgertum steht der Intellektuelle deshalb als „der geborene Feind [...], weil er es ständig in sich überwinden muß.“¹²² Benjamin wendet sich gegen die Unreflektiertheit der Intellektuellen gegenüber ihrer ökonomischen Lage, ihrer spezifischen trostlosen Proletarisierung¹²³, die, „je gründlicher sie aus dem Bewußtsein [...] verdrängt ist, [sich] desto schöpferischer [...] – dem Gesetz der Verdrängung gemäß – in der Bilderzeugung [erweist].“¹²⁴ Gemeinsam mit denjenigen Proletarisierten, die unmittelbar in den Produktionsprozess der kapitalistischen Betriebe eingebunden sind, den vornehmlich handarbeitenden Arbeitskräften, ist jener Intelligenz ihre ökonomische Situation als

Antizipation der ‚klassenlosen Gesellschaft‘, sondern Entwicklung des Neuen durch den kritischen, negativen Bezug aufs Bestehende“ (ders., *Der Intellektuelle als Revolutionär*, S. 44).

¹¹⁷ Die Betonung des Benjamin'schen Rekurses auf Marx mit vollem Bewußtsein, d.h. die innere Beziehung seiner Reflexionen zu der Marx'schen Kritik seit spätestens Ende der 1920er Jahre ist hervorzuheben, weil der vorherrschende akademische Diskurs seit den 1960er Jahren Benjamin entweder ein adäquates Verständnis der Marx'schen Theorie abspricht oder die Marx'sche Theorie als der Benjamin'schen gegenüber äußerlich abqualifiziert, so als handle es sich lediglich um ein floskelhaftes Bekenntnis Benjamins zur Marx'schen Theorie, dessen Überlegungen auch ohne die Marxbezüge hätten auskommen können. – Allerdings steht eine genaue Rekonstruktion des immanenten Einflusses der Marx'schen *Kritik der politischen Ökonomie* hinsichtlich Benjamins später Schaffensphase noch aus, auch wenn Hering diesbezüglich wichtige und hervorragende Vorarbeiten geleistet hat (siehe Hering, *Der Intellektuelle als Revolutionär* sowie *Die Rekonstruktion der Revolution*).

¹¹⁸ Hierbei ist insbesondere die für die kapitalistische Produktionsweise so wesentliche Geschiedenheit des Eigentums an Arbeitskraft vom Eigentum an Produktionsmitteln zu nennen, da durch die letztinstanzliche Verfügungsgewalt über Produktionsmittel die gesellschaftlichen Verhältnisse maßgeblich geprägt und gestaltet werden können, während das bloße Zurückgeworfensein auf die eigene Arbeitskraft ein Mitgestalten von betrieblichen und gesellschaftlichen Produktionsweisen sowie den Produktionsverhältnissen insgesamt nahezu unmöglich macht.

¹¹⁹ Vgl. Marx, *Das Kapital*, Bd. III, S. 822-839. – Diese Verkehrsstruktur kann sich beispielsweise entweder negativisch als individuelle Schuldzuweisung an der Armut bzw. an Erwerbslosigkeit, als ‚Eigenverschulden‘ zeigen, oder positivisch im Ideologem des ‚Leistungsträgers‘; des Weiteren in Form einer Personalisierung ökonomischer Verhältnisse und Prozesse, wie sie sehr häufig in sogenannten Verschwörungstheorien geäußert werden.

¹²⁰ Benjamin, *Politisierung der Intelligenz*, S. 237.

¹²¹ Ebd., S. 245.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 237. – Benjamins Überlegungen sind gegenwärtig wieder hochaktuell, und zwar bezüglich der im universitären Betrieb arbeitenden Intellektuellen und noch offensichtlicher hinsichtlich derjenigen, die in prekarierteter Form lediglich um den akademischen Bereich herum angesiedelt sind. Benjamin selbst hat diese prekarierte Existenz des Intellektuellen, der nicht im akademischen Betrieb angestellt ist, an seinem eigenen Leib erfahren. Die Tendenz der Prekarisierung akademischer Intellektueller ist heutzutage durch die zunehmende betriebswirtschaftliche Ökonomisierung der Universitäten sowie der Bildung im Allgemeinen deutlich verschärft worden.

¹²⁴ Ebd., S. 240.

Lohnarbeitende und Verkäufer ihrer Ware Arbeitskraft. Benjamin stellt diesbezüglich die Frage, warum „die Proletarisierung des Intellektuellen fast nie einen Proletarier schafft“¹²⁵, und beantwortet sie damit, dass dem Intellektuellen „die Bürgerklasse in Gestalt der Bildung von Kindheit auf ein Produktionsmittel mitgab, das ihn auf Grund des Bildungsprivilegs mit ihr und [...] sie mit ihm solidarisch macht.“¹²⁶ Die bewusstseinsbestimmende *differentia specifica* gegenüber den unmittelbar im Produktionsprozess eingebundenen Proletarisierten sieht er in den unterschiedlichen Zugangsmöglichkeiten zu Bildungsmitteln und der direkten Involviertheit der Intellektuellen in den bürgerlichen Bildungsprozess¹²⁷; aufgrund dessen und ihrer indirekten Beziehung zum Produktionsprozess sei ihre Tendenz zur Anpassung an die vorherrschende bürgerliche Ideologie in höherem Maße verwirklicht.¹²⁸

Doch aufgrund seiner historischen Erfahrungen – in den 1930er Jahren der sozialdemokratischen Politikformen, dem massenhaften Zulauf der Lohnarbeitenden zum Faschismus und zum Nationalsozialismus sowie angesichts der Stalinisierung marxistischer Politik, die in den Moskauer Prozessen 1936 und im Hitler-Stalin-Pakt 1939 ihren erschreckenden Ausdruck fanden – korrigierte Benjamin seine Auffassung dahingehend, dass er bezüglich des politischen Aspekts des unmittelbar in den Produktionsprozess eingebundenen Proletariats von einem „politische[n] Weltkind“ spricht, das es aus den Netzen zu lösen gelte, mit denen die vorherrschenden politischen Praxen es „umgarnt“ haben.¹²⁹

¹²⁵ Ebd., S. 242.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ In dieser Hinsicht – allerdings sehr viel näher an der Marx’schen Klassenanalyse stehend – hat Benjamin die Analyse Pierre Bourdieus ein Stück weit vorweggenommen, der mit seiner Unterscheidung von ‚ökonomischem‘, ‚kulturellem‘ und ‚sozialem Kapital‘, die unterschiedlichen Bildungsmöglichkeiten und Startchancen der Individuen auf die unterschiedliche gesellschaftliche Verteilung jener ‚Kapitalformen‘ zurückführt (vgl. Bourdieu, *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*). – Es ist hierbei allerdings kritisch darauf aufmerksam zu machen, dass Bourdieu zwar in deskriptiver und phänomenologischer Hinsicht wichtige Diagnosen vorlegt, jedoch in terminologischer Hinsicht den Ausdruck ‚Kapital‘ in einer unpräzisen, mithin problematischen Art und Weise verwendet. Zwar ist Bourdieus Anliegen völlig zu Recht, einen Ökonomismus und die damit verbundenen Reduktionen zu überwinden (im Zuge dessen kritisiert er auch den ideologischen Ausdruck ‚Humankapital‘); aber schon dadurch, dass er ‚soziales‘ und ‚kulturelles Kapital‘ als ‚Arten‘ des Kapitals bezeichnet (vgl. ebd., S. 52), und diese als „in ökonomisches Kapital konvertierbar“ (ebd., S. 52f.) beschreibt, ontologisiert er jene Unterscheidung, die bezüglich eines präzisen Begriffs von ‚Kapital‘ – wie ihn Marx entwickelt hat – doch nur als Analogiebildung sowie als metaphorische Verwendungsweise oder als spezifische Ausdrucksformen des Kapitals sinnvoll zu modellieren wäre. Damit vergibt er die Chance, ökonomistische Missverständnisse hinsichtlich des Kapitals begrifflich zu überwinden und das Kapital als ein wirkmächtiges *gesellschaftliches* Verhältnis näher zu bestimmen, genauer: als „ein durch Sachen vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen“ (Marx, *Das Kapital*, Bd. I, S. 793), dessen Wirkmächtigkeit in jenen sozialen und kulturellen Belangen – die Bourdieu in den Fokus nimmt – ihren je spezifischen Ausdruck findet.

¹²⁸ Benjamin, *Politisierung der Intelligenz*, S. 237f. – Ganz ähnlich wie Benjamin charakterisieren Debord und Sanguinetti 1972 das intellektuelle Milieu in seiner Anpassung an die bürgerliche Herrschaftsideologie: „Das Bild der Lebensart und der Geschmacksrichtungen, die die Gesellschaft ausdrücklich für sie, ihre Mustersöhne, fabriziert, beeinflusst weitgehend die Schichten kleiner Angestellter oder Kleinbürger, die nach ihrer Umwandlung in Führungskräfte streben; und ist nicht ohne Wirkung auf einen Teil der heutigen mittleren Bourgeoisie. [...] Die Führungskraft ist der Konsument ‚par excellence‘, das heißt der *Zuschauer*, ‚par excellence‘. [...] Immer strebt sie danach, mehr zu sein als sie ist und als sie sein kann. Sie ist zielstrebig und zugleich voller Zweifel. Sie ist der Mensch des Unbehagens, nie ihrer selbst sicher, was sie jedoch vortäuscht. [...] Es ist kein Zufall, daß die Führungskraft immer *ehemaliger Student* ist“ (S.I., *Die Wirkliche Spaltung der Internationalen*, S. 72f.). Schon 1966 hatte die S.I. zusammen mit einigen Straßburger Studenten eine Broschüre herausgebracht unter dem ‚barocken‘ Titel *Über das Elend im Studentenmilieu – betrachtet unter seinen ökonomischen, politischen, psychologischen, sexuellen und besonders intellektuellen Aspekten und über einige Mittel, ihm abzubelfen* (vgl. S.I., *Über das Elend im Studentenmilieu*, 215–241).

¹²⁹ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 698. – Das Proletariat als „politische[s] Weltkind“ zu bezeichnen, ist sowohl a) in etymologischer als auch b) in politisch-ökonomischer Hinsicht konsequent: ad a) Der lateinische Wortstamm *proles* bedeutet ‚Nachkommenschaft‘, und metaphorisch lässt sich damit die nachrückende – und insofern tendenziell revolutionäre – Klasse bezeichnen; ad b) Im Rahmen seiner Kritik der politischen Ökonomie verwendet

Allerdings ist – Benjamin zufolge – der kritisch-politische Intellektuelle nicht etwa dadurch politisch, dass er eine vermeintlich ‚richtige politische Einstellung‘ oder eine bestimmte politische Tendenz vertritt und dies in seinen Werken ausdrückt oder auszudrücken hat. Vielmehr sei das Kritisch-Politische dadurch gekennzeichnet, dass es den vorherrschenden alltäglichen Vorstellungen *desillusionierend* entgegen wirkt, indem der künstlerische Ausdruck oder die künstlerische Tätigkeit durch das Verfahren der ‚dialektischen Stillstellung‘¹³⁰ kritische Reflexion und Intervention überhaupt erst möglich macht. Dies zeigt Benjamin am Beispiel des Brecht’schen epischen Theaters als eines Typus des politischen Theaters. Das Politische und Kritische dieser Theaterkonzeption zeigt sich unter anderem darin, dass die „Unterbrechung der Handlung [...] ständig einer Illusion im Publikum entgegen[wirkt]. [...] Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle.“¹³¹

Das Entscheidende für die *politische* Formbestimmtheit von Kunst sind weniger die geschaffenen Werke, die Kunstwerke, sondern vielmehr die künstlerischen *Mittel* und *Techniken*, an denen die Kunstschaffenden arbeiten, die künstlerischen Mittel und Techniken, die den Emanzipationsbestrebungen des Klassenkampfes dienlich sein können, innerhalb dessen sie als politische Ausdrucksmittel fungieren können. Es handelt sich also um eine *vermittelte* Parteinahme der Kunstschaffenden, die – im Prinzip – mit deren unmittelbaren und bewussten politischen Einstellungen überhaupt nichts zu tun haben braucht. Denn ob bestimmte Mittel und Techniken emanzipatorisch wirken, obliegt nicht der Macht des Künstlers, seinem Tun, und schon gar nicht seinen Intentionen. Umgekehrt jedoch kann die vermittelte Reflexion des Klassenkampfes auf die Ausdrucksmittel und Einstellungen der Kunstschaffenden korrigierend einwirken und ihnen dadurch auch eine Selbstreflexion ermöglichen. Denkerische Kritik ist der Modus, in dem die Intellektuellen ihre geistige und künstlerische Arbeit wechselseitig reflektieren; diese gilt es zu organisieren, der Zersplitterung ihrer Kräfte entgegenzuwirken, um ihnen „eine eingreifende, von Folgen begleitete Produktion im Gegensatz zu der üblichen willkürlichen und folgenlosen [zu] gestatten.“¹³² Die Kritik der Intellektuellen als wirkliche – weil gesellschaftlich wirksame Kritik und dabei im emanzipativen Sinne gesellschaftsverändernd wirkend – ist aber erst in der vermittelten Form der Aneignung der proletarischen Kritik im Klassenkampf – mit Marx gesprochen – „praktisch wahr“¹³³.

Wenn sich die wesentlichen Mittel im Bereich der Kunst radikal verändern und dadurch eine *Revolutionierung* der künstlerischen Produktionsweisen vonstatten geht, dann ist das maßgebend für weitere künstlerische Tätigkeiten.¹³⁴ Diesbezüglich betont Benjamin, dass die künstlerischen Mittel und Techniken vom Stand der gesellschaftlichen Produktivkraft abhängen und insofern auch von neuentwickelten Produktionsmitteln, die wiederum – wie vermittelt auch immer – in einer bestimmten Form die Fähigkeitsentwicklung, also die Bildung der gesellschaftlichen Indivi-

Marx insbesondere dann den Ausdruck ‚Proletariat‘ bzw. ‚Proletarier‘, wenn er auf den politischen Aspekt des politisch-ökonomischen Verhältnisses, auf die gesellschaftlichen Kämpfe und politischen Auseinandersetzungen zwischen Proletarisierten und Nichtproletarisierten sowie auf Fragen der politischen Organisation aufmerksam machen möchte, während er den Ausdruck ‚Arbeiterklasse‘ bzw. ‚Lohnarbeiter‘ im Wesentlichen dann verwendet, wenn er den ökonomischen Aspekt jenes Verhältnisses in den Fokus rückt.

¹³⁰ Vgl. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 702f. sowie *Das Passagen-Werk*, S. 55, 595.

¹³¹ Ders., *Der Autor als Produzent*, S. 698.

¹³² Ders., *Memorandum zu der Zeitschrift ‚Krisis und Kritik‘*, S. 619.

¹³³ Marx, *Grundrisse*, S. 25.

¹³⁴ Vgl. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, S. 696 und 700.

duen befördern und ihre Wahrnehmungsweisen prägen oder verändern.¹³⁵ Sind beispielsweise – wie zu Zeiten Benjamins – mit Fotografie, Film und Rundfunk neue wahrnehmungsprägende – das heißt: ästhetische – Mittel entstanden, so muss dies Auswirkungen auf alle möglichen künstlerischen Produktionen zeitigen – auch wenn diese nicht unmittelbar von diesen ästhetischen Mitteln abhängen, wie etwa theatrale oder literarische Ausdrucksformen. Die Kunst kann durch ihren experimentellen Umgang mit den neuesten Mitteln und Techniken emanzipatorisch-innovative Potenziale entdecken, die gegen ihre kapitalistische Verwertung und Herrschaftssicherung zu wenden wären. Eine politische Kunst, wie Benjamin sie im Auge hat, sucht zum einen explizit die Auseinandersetzung mit jenen neueren Produktionsinstrumenten¹³⁶; Benjamin nennt als Beispiel – mit Blick auf Brecht – das Verfahren der Montage. So wird die Arbeit des politischen Künstlers „niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den *Mitteln der Produktion* sein.“¹³⁷ Zum anderen soll die Kunst die Rezipienten in aktiver Form am Funktionszusammenhang Autor/Werk/Publikum beteiligen und das Publikum nicht isolieren oder passivieren. In den Worten Benjamins: Die Produkte der Kunstschaffenden „müssen neben und vor ihrem Werkcharakter eine organisierende Funktion besitzen. Und keineswegs hat ihre organisatorische Verwertbarkeit sich auf ihre propagandistische zu beschränken.“¹³⁸

Benjamin lenkt somit den Blick darauf, dass die Revolutionierung von Produktionsweisen im Wesentlichen von einer Veränderung der Mittel, ihrer Verwendung und ihrer Reproduktion ausgeht. Hinsichtlich der revolutionären Umwälzungen, die von der Photographie und vom Film ausgegangen sind, kann er behaupten, „indem das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit die Kunst von ihrem kultischen Fundament löste, erlosch auf immer der Schein ihrer Autonomie.“¹³⁹ Benjamin reflektiert die politische Form in der künstlerischen Praxis und rückt diesbezüglich die Arbeit an den künstlerischen Mitteln sowie die Beteiligung der Rezipienten in den Fokus. Folgerichtig weist er sowohl Verlautbarungs- und Parteipolitik als auch Kulturpolitik zurück.

Dieser kritischen Einstellung gegenüber einem ‚politischen Engagement‘ der Kunstschaffenden entsprechend wendet sich Benjamin mit Blick auf eine geschichtswirkende politische Tätigkeit der Intellektuellen gegen die landläufige Vorstellung von ‚Geschichte *machen*‘. Im Allgemeinen zeichnen sich – Benjamin zufolge – wahre emanzipatorische Tätigkeiten dadurch aus, dass sie aus dem bisherigen katastrophalen Verlauf der Geschichte *befreien*; und das heißt in revolutionstheoretischer und -praktischer Hinsicht: zunächst, dass sie den Lauf der bisherigen Geschehnisse *unterbrechen*. Diesen Lauf der Geschehnisse bezeichnet Benjamin als „Kontinuum“¹⁴⁰; es stellt sich als ein kontinuierliches Geschehen dar, das aus Sicht des Geschichtsschreibers „unablässig Trümmer auf Trümmer häuft“¹⁴¹ und das im eigentlichen Sinne „Vorgeschichte“¹⁴², nicht aber *wirkliche* Geschichte ist. Die Benjamin’sche Forderung einer politischen Geschichtsreflexion ist darauf gerichtet, dass Geschehenes zur Funktion des aktuellen Geschehens werden kann; insofern ist diese Form der Geschichtsreflexion zugleich eine politische Intervention im Bereich

¹³⁵ Vgl. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 478.

¹³⁶ Vgl. ders., *Der Autor als Produzent*, S. 696.

¹³⁷ Ebd., Herv. d. Verf.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 486.

¹⁴⁰ Ders., *Über den Begriff der Geschichte*, S. 701.

¹⁴¹ Ebd., S. 697.

¹⁴² Ders., *Das Passagen-Werk*, S. 594.

der Theorie mit Blick auf eine mögliche intervenierende Kritik der Proletarisierten und Unterdrückten im Klassenkampf. Die Begriffe ‚klassenlose Gesellschaft‘ und ‚Klassenkampf‘ sind dabei für den ‚Geschichtsschreiber‘ unabdingbare Instanzen einer Prüfung des historischen Materials, ohne die es „von der Vergangenheit nur eine Geschichtsklitterung“¹⁴³ gibt.

Der Ausdruck „klassenlose Gesellschaft“ fungiert bei Benjamin als ein reflexiver Begriff, vermittle dessen begriffen werden kann, dass das, was als eine vermeintliche kontinuierliche „Kette von Begebenheiten“¹⁴⁴ erscheint, in Wahrheit eine „einzige Katastrophe“¹⁴⁵ ist, deren ‚Immer-weiter-so‘ es zu unterbrechen, ja stillzustellen gilt, um „jetztzeitig“, also geschichtsmächtig gegenwartsbezogen „den Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte“¹⁴⁶ zu bewerkstelligen. Es zeigt sich hierbei, dass die politische Tätigkeit in einem emanzipativen Sinne bei Benjamin als eine intervenierende, kontinuierlich unterbrechende begriffen wird: „Die klassenlose Gesellschaft ist nicht das Endziel des Fortschritts in der Geschichte sondern dessen so oft mißglückte, endlich bewerkstelligte Unterbrechung.“¹⁴⁷ Den ‚Klassenkampf‘ und die ihm geschuldeten Revolutionen interpretiert Benjamin daher auch nicht als „Lokomotive der Weltgeschichte“¹⁴⁸ – wie dies etwa bestimmte Ausprägungen des Marxismus tun. Vielmehr fragt Benjamin, ob diese nicht anders beurteilt werden müssen, nämlich „als Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse“¹⁴⁹. Die Hoffnung, dass sich das Proletariat in begrifflicher und geschichtsreflektierender Kooperation mit proletarisierten Intellektuellen, die in Benjamins Reflexion als bestimmte Gestalten der gesellschaftlichen Arbeitsteilung und somit als Hervorbringungen der Produktivkraftentwicklung der Arbeit sichtbar werden und die sich als kopfarbeitender Teil des Proletariats erkennen, aus dem Netz der bisherigen Politikformen lösen könne, hat Benjamin bis zu seinem Tod nie aufgegeben.

¹⁴³ Benjamin, *Vorstufen, Varianten und Fragmente zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, S. 1245.

¹⁴⁴ Ders., *Über den Begriff der Geschichte*, S. 697.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 701.

¹⁴⁷ Ders., *Vorstufen, Varianten und Fragmente zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, S. 1231.

¹⁴⁸ Ebd., S. 1232.

¹⁴⁹ Ebd.

3 Resümee

Adornos und Debords Überlegungen zu den emanzipativen Möglichkeiten von Kunst und den proletarischen Kämpfen stehen gewissermaßen spiegelbildlich zueinander; Benjamin nimmt in dieser Triangulierung eine Zwischenstellung ein. So vertreten die Situationist_innen um Guy Debord die Auffassung, dass die einzige gesellschaftliche Kraft, von der sie „etwas erwarten können, [...] dieses Proletariat [ist], [...] von dem Marx sagte, es sei ‚revolutionär oder nichts‘.“¹⁵⁰ Während Debord hinsichtlich einer Überwindung der gesellschaftlichen Beschränkungen individueller Bedürfnisentwicklung und mit Blick auf menschliche Emanzipation von der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaftsformation weiterhin mit Marx auf die Heranbildung einer – in und aus den proletarischen Klassenkämpfen hervorgehenden – ‚Klasse des Bewusstseins‘ setzt, deren Ausbildung in der Krise des fordistischen Akkumulationsregimes möglich schien, sieht Adorno nicht im Proletariat sondern in der Tendenz der ‚autonomen Kunst‘ (auch wenn sie sich nicht vom gesellschaftlichen Leben absolut trennen kann¹⁵¹, wie Adorno betont) eine – wenn auch schwache – negative Kraft, die der Standardisierung und Banalisierung der Kulturindustrie widerstrebt oder zumindest zu widerstreben trachtet.¹⁵² Adorno zufolge kann Kunst als Statthalter des ‚richtigen Lebens‘ fungieren, aber nur dann, wenn sie sich der instrumentellen Nutzenanwendung der Kulturindustrie verweigert, sich der Kulturindustrie gegenüber also negativ verhält, wenn sie eine Darstellung dessen ist, *was fehlt*, beziehungsweise eine *Äußerung von Leiden*, also wenn sie die unerträglichen gesellschaftlichen Verhältnisse ausdrückt und darum *in negativer Form* auf ein besseres Leben verweist.

Demgegenüber insistiert Benjamin darauf, dass „die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt“¹⁵³. Mit Verweis auf die vom Film adaptierten Montagetechniken in Literatur, Theater und den bildenden Künsten, bei denen aufgrund ihrer wahrnehmbaren Bruchstellen die montierten Elemente unversöhnt bleiben anstatt in affirmativer Harmonie zu verschmelzen, kann dieses Verfahren der Illusion des phantasmagorischen Zusammenhangs und dem Dogmatismus alltäglicher Selbstverständlichkeiten entgegenwirken. Es geht Benjamin also an keiner Stelle darum, die Poesie zu apologetisieren, sondern um ihre wirklichkeitsverändernde Wahrheit in der geschichtlichen Praxis.

Wo Benjamin noch sprengende Momente in der Poesie der Montage entdeckt, sieht Adorno Jahre später die Verdinglichung der Kulturindustrie am Wirken, worin sich zugleich ein Scheitern der europäischen Avantgardebewegungen ausdrückt, die Benjamin noch nicht in dieser Weise vor Augen haben konnte. Die surrealistischen Montagen sind Adorno zufolge „Zeugnis des Rückschlags der abstrakten Freiheit in die Vormacht der Dinge“¹⁵⁴. Als bloß subjektive Freiheit bei

¹⁵⁰ S.I., *Mit dem Kino und gegen das Kino*, S. 13.

¹⁵¹ Peter Bürger macht auf den ideologischen Gehalt des Ausdrucks ‚autonome Kunst‘ aufmerksam, indem er hervorhebt, dass die „Kategorie Autonomie [...] es nicht zu[lässt], ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen. Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft. Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum ‚Wesen‘ der Kunst) verbindet“ (*Theorie der Avantgarde*, S. 63).

¹⁵² Vgl. Adorno, *Funktionalismus heute*, S. 392.

¹⁵³ Benjamin, *Der Autor als Produzent*, S. 684f.

¹⁵⁴ Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus*, S. 104.

weiterhin bestehender gesellschaftlich „objektiver Unfreiheit“¹⁵⁵ musste die Poesie des Surrealismus „zur technischen Beherrschung dessen [werden], was vom Bewußtsein sich nicht beherrschen läßt.“¹⁵⁶ Gegenüber den Bestrebungen der europäischen Avantgardebewegungen, Kunst im Leben zu verwirklichen, hält Adorno an der *negativen* Seite der ‚autonomen Kunst‘ fest, nämlich daran, dass diese sich dem bürgerlichen Utilitarismus verschließt.¹⁵⁷

Die S.I. um Guy Debord versuchte dagegen ‚Poesie‘ zu rekonstituieren. Sie knüpfte zunächst am Surrealismus an. Für die S.I. wie auch für den Surrealismus ist ‚Poesie‘ nicht einfach bloß der Titel für dichterische Hervorbringungen, sondern für geäußerte radikale Bedürfnisse oder Begierden. Und ähnlich wie dem Surrealismus geht es der S.I. darum, die künstlerischen Mittel im Klassenkampf den proletarischen Interventionen als revolutionäre Ausdrucksmittel anzupfehlen, die damit zugleich eine neue Poesie ermöglichen sollten. Die Kunst würde dadurch als separierte gesellschaftliche Sphäre überwunden bzw. aufgehoben werden. Der Surrealismus betont hierbei die Kräfte des Rausches und des Irrationalen. Insbesondere an diesem Punkt wird der Surrealismus von Debord kritisiert. Schon dreißig Jahre zuvor schreibt Benjamin diesbezüglich: „Die Kräfte des Rausches für die Revolution zu gewinnen, darum kreist der Surrealismus in allen Büchern und Unternehmen. [...] Den Akzent aber ausschließlich auf diese zu setzen, das hieße die methodische und disziplinäre Vorbereitung der Revolution völlig zugunsten einer zwischen Übung und Vorfeier schwankenden Praxis hintansetzen.“¹⁵⁸ Debord äußert sich entsprechend kritisch gegenüber dem Surrealismus und grenzt die situationistische Praxis programmatisch dagegen ab: „Wir müssen weitergehen und mehr Rationalität in die Welt bringen – das ist die Vorbedingung, um in ihr die Leidenschaft zu entzünden.“¹⁵⁹

Es lässt sich hierbei eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Benjamin’schen Reflexionen und den situationistischen Überlegungen aufzeigen. Die situationistische Theorie der Praxis – insbesondere des *détournement* – steht in einer großen Nähe zu dem, was Benjamin mit Brecht als „Umfunktionieren“ bezeichnet. Denn ganz ähnlich dem situationistischen *détournement* soll nämlich dieses Umfunktionieren auf eine „Veränderung von Produktionsinstrumenten im Sinne einer fortschrittlichen – daher an der Befreiung der Produktionsmittel interessierten, daher im Klassenkampf dienlichen – Intelligenz“¹⁶⁰ abzielen. Dabei geht es Benjamin zufolge darum, „den Produktionsapparat nicht zu beliefern, ohne ihn zugleich, nach Maßgabe des Möglichen“¹⁶¹ im Sinne kommunistischer vernunfttätiger Bestrebungen zu verändern. Weder Benjamin noch die S.I. visieren dabei an, gewissermaßen ‚missionarisch‘ mit den Mitteln der Kunst die ‚Welt zu verändern‘ und das ‚Leben zu ändern‘ – wie der Surrealist André Breton gefordert hat, sondern – wie Debord sich ausdrückt „Öl dahin [zu] bringen, wo Feuer ist“¹⁶². Man beachte: die Formulierung lautet nicht ‚Feuer dahin bringen, wo Öl ist‘; denn wenn kein ‚Feuer‘ vorhanden ist – das metaphorisch für das ‚Lodern‘ der radikalen Bedürfnisse steht, die sich in den gesellschaftlichen Kämpfen äußern –, dann schaffen auch die subtilsten künstlerischen Praktiken keine ‚revolutionäre Situation‘. Benjamin wendet sich ebenfalls ausdrücklich gegen einen propagandistischen

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ders., *George und Hofmannsthal*, S. 197.

¹⁵⁷ Vgl. ders., *Funktionalismus heute*, S. 392; ders., *Erpreßte Versöhnung*, S. 260f.

¹⁵⁸ Benjamin, *Der Surrealismus*, S. 307.

¹⁵⁹ Debord, *Rapport über die Konstruktion von Situationen*, S. 31.

¹⁶⁰ Ders., *Der Autor als Produzent*, S. 691.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, S. 70.

Einsatz künstlerischer Formen.¹⁶³

Das Verhältnis der S.I. zu avantgardistischen Politikformen mutet auf den ersten Blick seltsam an: Streng avantgardistisch organisiert strebte die S.I. eine Überwindung avantgardistischer Politikformen an. Als radikalisierte Avantgarde, als *enfants perdus* zielten die Mitglieder der S.I. auf die Überwindung des Konzepts der Avantgarde; sie wollten die letzte Avantgardebewegung sein – jedoch aufgehoben in den proletarischen Kämpfen. Mit diesem Bestreben bleibt die Position der S.I. aber dennoch eine avantgardistische, auch wenn sie sich in ihrer Auflösungsperiode nachträglich als Produkt der proletarischen Kämpfe begriffen hat.

Als ‚avantgardistisch‘ lässt sich aber in einer bestimmten Hinsicht auch Adornos anvisierter Künstlertypus bezeichnen, da Adorno den Künstler zum Seismographen der gesellschaftlichen Entwicklung erhebt und seine Werke als Eröffnung eines negativen Reflexionsraums zum Bestehenden, als „bewußtlose Geschichtsschreibung des geschichtlichen Wesens und Unwesens. Ihre Sprache verstehen und als solche Geschichtsschreibung sie lesen, ist das gleiche. Der Weg dazu aber ist vorgezeichnet von der künstlerischen Technik, der Logik des Gebildes, seinem Gelingen oder seiner Brüchigkeit.“¹⁶⁴ Deutlich weniger avantgardistisch sieht Adorno die Rolle des Intellektuellen. Diesen reflektiert er bezüglich „der Trennung körperlicher und geistiger Arbeit“¹⁶⁵ sowie hinsichtlich der Hegemonie des Pragmatismus im Rahmen geistiger Arbeit, durch die auch noch jede scheinbar unabhängige theoretische wie künstlerische Produktion ersticke.¹⁶⁶ Eine seiner wesentlichen Überlegungen zum Verhältnis zwischen den Intellektuellen und den Proletarisierten findet sich prägnant im Anhang seiner *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* unter dem Stichwort ‚Ausschweifung‘: „Heute, da der Begriff des Proletariats, in seinem ökonomischen Wesen unerschüttert, technologisch verschleiert ist, so daß im größten Industrieland von proletarischem Klassenbewußtsein überhaupt nicht die Rede sein kann, wäre die Rolle der Intellektuellen nicht mehr, die Dumpfen zu ihrem nächstliegenden Interesse zu erwecken, sondern den Gewitzigten jenen Schleier von den Augen zu nehmen, die Illusion, der Kapitalismus, welcher sie temporär zu Nutznießern macht, basiere auf etwas anderem als ihrer Ausbeutung und Unterdrückung. Die eingefangenen Arbeiter sind unmittelbar auf die verwiesen, die es eben noch sehen und sagen können. Ihr Haß gegen die Intellektuellen hat sich demgemäß verändert. Er hat sich den vorwaltenden gesunden Ansichten angeglichen. Die Massen mißtrauen den Intellektuellen nicht mehr, weil sie die Revolution verraten, sondern weil sie sie wollen könnten, und bekunden damit, wie sehr sie der Intellektuellen bedürften. *Nur wenn die Extreme sich finden, wird die Menschheit überleben.*“¹⁶⁷

Analog zu Adorno begreift Benjamin den politischen Intellektuellen ebenfalls als Produkt der gesellschaftlichen Produktivkraftentwicklung, insbesondere aufgrund der Arbeitsteilung zwischen ‚Hand‘ und ‚Kopf‘. Doch wider Adornos Überlegungen, der jene arbeitsteilige Vergesellschaftung des Geistes als „gebannt, unter Glas“¹⁶⁸ charakterisiert, verweist Benjamin darauf, dass den Intellektuellen im Rahmen zunehmender Arbeitsteilung zugleich auch ein *Bildungsprivileg* zukommt, das sie in Form von Politisierung und Entlarvung mit Blick auf eine revolutionäre Theoriebildung einsetzen sollten. Der politische Intellektuelle solle als Agitator seiner eigenen

¹⁶³ Vgl. Benjamin, *Der Autor als Produzent*, S. 696.

¹⁶⁴ Adorno, *Zum Versuch über Wagner*, S. 503.

¹⁶⁵ Adorno, *Minima Moralia*, S. 301.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 224.

¹⁶⁷ Ebd., S. 301f.

¹⁶⁸ Ebd., S. 224.

Klasse auftreten.¹⁶⁹ Dabei geht es zunächst um die Entlarvung des Mystifikationszusammenhangs der kapitalistischen Produktionsweise. Die subjektive Einsicht in die eigene prekarierte Existenz als gleichermaßen Lohnabhängiger bewirkt schließlich in vermittelter Weise die Unterstützung möglicher Emanzipationsbestrebungen des Proletariats. Die Unterstützung des Proletariats hierbei ist daher kein moralischer Gesinnungsakt; vielmehr ist diese mit dem Selbstinteresse verbunden, die Klassenverhältnisse zu überwinden, um auch die eigene gegenwärtig deklassierte Existenz in Richtung der Ausbildung eines allseitigen gesellschaftlichen Individuums wider die gesellschaftlichen Beschränkungen aufzuheben, bei der sich dann die eigene Individualität, im Sinne eines je besonderen gesellschaftlichen Persönlichkeitsensembles, frei bilden und entfalten kann.

In seinem 1936 geschriebenen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* merkt Benjamin an, dass es für gesellschaftskritische, kommunistische Bestrebungen auf eine *Politisierung der Kunst* ankomme, während es kennzeichnend für den Faschismus ist, eine *Ästhetisierung der Politik* zu betreiben.¹⁷⁰ Es gilt bei der Politisierung der Kunst den falschen Schein zu destruieren, den die Ästhetisierung des Politischen errichtet. Der Faschismus hingegen – dies hat er mit der Kulturindustrie gemein – verrechnet die Proletarisierten als bloße Masse; seine Ästhetisierung weckt jedoch den Anschein und legt die Annahme nahe, „die Masse habe es in der Kunst mit sich selbst zu tun, sie verständige sich mit sich selbst, sie sei Herr im Hause: Herr in ihren Stadien, Herr in ihren Filmateliers und in ihren Verlagsanstalten.“¹⁷¹ Dies ist jedoch falsch, denn, so Benjamin weiter: „An diesen Stellen herrscht vielmehr ‚die Elite‘. Und sie wünscht in der Kunst keine Selbstverständigung der Masse. Denn dann müsste diese Kunst eine proletarische Klassenkunst sein, durch die die Wirklichkeit der Lohnarbeit und der Ausbeutung zu ihrem Recht, das heißt auf den Weg ihrer Abschaffung käme. Dabei käme aber die Elite zu Schaden.“¹⁷²

Mit der Arbeit an den ästhetischen und künstlerischen Produktionsmitteln kann die Zusammenarbeit des Künstlers als Produzent mit dem kritischen Intellektuellen Einsichten in die qualitativ neuen Möglichkeiten innerhalb der Entwicklung der modernen technischen Medien gewinnen, die – in vermittelter Weise durch die Klassenkämpfe und deren Aneignungsprozesse – eine ‚Selbstverständigung der Masse‘ ermöglicht. Entgegen den Surrogaten einer Kunst, die ‚ewige Werte‘ oder Geniekult vorgaukelt, sie zur ‚hohen Kultur‘ distinguert oder eine Ästhetisierung des Politischen betreibt, bei denen also „die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden“¹⁷³ verstärkt sind, ist die ‚Politisierung der Kunst‘ in Benjamins Begrifflichkeit einer Aufklärung verpflichtet, bei der kritische Einsicht in den gesamten kapitalistischen Reproduktionszusammenhang mit einer Theorie des proletarischen Alltags, mit dem Leiden der Ausgebeuteten, Deprivierten und Unterdrückten Hand in Hand geht, sowie einer praxisorientierten Aufklärung, die an der Abschaffung dieses Leidens und der Klassengesellschaft mitwirken kann. Zugleich setzt sie am objektiv möglichen emanzipatorischen Vermögen der Proletarisierten an, das heißt, der Möglichkeit, dass diese den „Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte“¹⁷⁴ wagen, den Benjamin als einen ‚dialektischen‘ begreift und der derselbe sei,

¹⁶⁹ Vgl. Benjamin, *Politisierung der Intelligenz*, S. 237.

¹⁷⁰ Vgl. ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 508.

¹⁷¹ Ders., *Pariser Brief I*, S. 488.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 489.

¹⁷⁴ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 701.

„als den Marx die Revolution begriffen hat.“¹⁷⁵

Kunst wäre demzufolge immer schon ein *politisch* formbestimmtes Medium, in dem Widersprüche zur Sprache kommen und sich austragen lassen, ein Medium der *poiesis*, in dem sich die Proletarisierten (selbst)verständigen können. Eine dergestalt aufgehobene Kunst wäre dann keine ‚Massenkunst‘, wie sie die kapitalistische Kulturindustrie oder faschistische Kulturpolitik mit jeweils unterschiedlichen Zielsetzungen projektieren. Der traditionelle Kunstbegriff wäre damit destruiert, der faschistische zurückgewiesen und entlarvt, allesamt wären sie einem revolutionären gewichen, und zwar, in der Benjamin’schen Ausdrucksweise, dem der ‚proletarischen Klassenkunst‘ als einer Klassenkampfform, in der sich revolutionäres Bewusstsein bilden kann. Dieses Bewusstsein reflektierte schließlich, dass die Verwirklichung seiner eigenen ästhetischen Anliegen und seiner ‚Poesie‘ immer schon seine Politisierung auf Grundlage des Klassenkampfes voraussetzt.

Wie Benjamin mit seinen Überlegungen zum *Phantasmagorischen* und Debord mit seiner kritischen Analyse der *Gesellschaft des Spektakels*, so reflektiert auch Adorno mit dem Ausdruck *Kulturindustrie* zunächst in ähnlicher Weise die Frage, warum die Menschen ihre Kräfte auf die konsequente Aufrechterhaltung einer sie unterdrückenden Ordnung konzentrieren statt diese zu bekämpfen, obwohl doch die objektiven Möglichkeiten der Errichtung einer befreiten Gesellschaft im Prinzip vorhanden wären.

Im Zentrum der Benjamin’schen sowie der Debord’schen Kritik steht dabei insbesondere die Passivierung der Proletarisierten infolge der zunehmenden Fetischisierung aller Lebensbereiche durch die Warenform und die Kapitallogik, deren bildlicher Ausdruckscharakter selbst die innersten Wünsche und Träume der Menschen (vor)prägen. Auch wenn Adorno mit Benjamin und Debord zwar einerseits die Kritik an dieser Passivierung teilt, so reflektiert er andererseits aber auch den – der Passivität spiegelbildlich gegenüberstehenden – reflexhaften Aktionismus sowie den moralisch eingekleideten Imperativ in der verbreiteten Forderung von Aktivität¹⁷⁶, bei denen er „die blinde Wut des Machens“¹⁷⁷ sowie das bürgerlich-kapitalistische „Schema von der Betriebsamkeit, dem Planen, seinen Willen Haben, Unterjochen“¹⁷⁸ am Wirken sieht. Dies ist eine Reflexion, die bei Benjamin in seiner Kritik an der protestantischen Werkmoral, die „in säkularisierter Gestalt bei den deutschen Arbeitern ihre Auferstehung [feierte]“¹⁷⁹ zumindest angedeutet ist, aber bei Debord doch deutlich zu kurz kommt.¹⁸⁰ Des Weiteren verweist Adorno – gegenüber der klassenkampforientierten Perspektive Benjamins und Debords – viel stärker auf das affirmative Eingebundensein des Bewusstseins der Arbeitenden durch die Kulturindustrie, insbesondere mit Blick auf die US-amerikanischen Verhältnisse gegen Ende der 1940er Jahre (als

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ein solcher Imperativ ist in politischen Gruppierungen – gerade in linksorientierten Kreisen – nach wie vor sehr verbreitet; der moralische Druck ist dabei oftmals so hoch, dass sich politische Aktivist_innen sehr häufig bis zum psychischen und körperlichen Zusammenbruch verausgaben.

¹⁷⁷ Adorno, *Minima Moralia*, S. 179.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 699.

¹⁸⁰ Zwar kritisiert auch Debord den protestantischen Arbeitsethos der deutschen Arbeiterbewegung und hat ähnlich wie Benjamin die von ihren Repräsentanten gepriesene ‚Arbeitsmoral‘ als Programm einer ‚Entfremdung‘ entlarvt (vgl. *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 83); er zitiert in diesem Zusammenhang Friedrich Eberts Aussage: „Sozialismus heißt viel arbeiten“ (zit. n. ebd.); aber anders als Benjamin, der in der Kontemplation eine wichtige Voraussetzung kritischer Reflexion erkennt (vgl. *Über den Begriff der Geschichte*, S. 698), beurteilt Debord kontemplative Haltungen jedweder Form ausschließlich negativ (vgl. *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 104).

damals avancierteste Entwicklung konsumkapitalistischer Produktionsweise) sowie hinsichtlich der aktiv-tätigen Rolle der deutschen Arbeiterschaft bei der Barbarei des NS-Faschismus.

Obwohl Benjamin die Untergangsdrohung des NS-Faschismus deutlich vor Augen hatte und 1940 von den Nazis verfolgt und schließlich in den Tod getrieben wurde, hielt er noch in dieser Zeit an der Hoffnung eines emanzipatorischen Vermögens des Proletariats als dem „politische[n] Weltkind“ fest, das zwar verstrickt sei in die ideologischen Netze des Faschismus einerseits und seiner fortschrittsgläubigen Gegner (wie Sozialdemokratie und Stalinismus) andererseits¹⁸¹, das sich aber unter bestimmten Umständen aus diesen Verstrickungen befreien könne.

In der Einschätzung der Möglichkeit eines revolutionären Proletariats treffen sich die Überlegungen Benjamins und Debords. Doch mit Blick auf die Niederlage kommunistischer Kräfte, oder allgemeiner: hinsichtlich des Scheiterns des Widerstandes gegen den Faschismus, reflektiert Benjamin den Klassenkampf in einer anderen Weise, als Debord dies tut. Debord zufolge war der NS-Faschismus nämlich lediglich „eine extremistische Verteidigung der von der Krise und der proletarischen Subversion bedrohten bürgerlichen Wirtschaft, d.h. er war der *Belagerungszustand* in der kapitalistischen Gesellschaft, durch den sich diese Gesellschaft rettet und sich eine erste Not-rationalisierung gibt, indem sie den Staat in ihre Verwaltung massiv eingreifen läßt“¹⁸². Indem für ihn der Faschismus im Wesentlichen eine Antwort der bürgerlichen Gesellschaft auf ihre Krise war und diese in ihrer faschistischen Gestalt gegen die proletarische Subversion lediglich die „modernsten Konditionierungs- und Täuschungsmittel“¹⁸³ einsetzte, unterschätzt und verkennt Debord offensichtlich das im NS-Faschismus und seinen Destruktionsmitteln zutage getretene Ausmaß an Barbarisierung, insbesondere seine antisemitische Vernichtungsideologie.

Der diesbezügliche Unterschied zwischen der S.I. und Benjamin hat aber nicht nur zeitbezogene, sondern auch konzeptionelle Gründe. Die Benjamin'sche Sichtweise auf die Gefährdungssituation durch den NS-Faschismus erblickt bei den Affekten der Proletarisierten nicht, wie die S.I. in einseitiger Weise, radikale Bedürfnisse, die – wie auch immer – emanzipativ wirken, sondern zugleich auch Affekte wie „Rache“ und „Hass“¹⁸⁴, die Marx einmal als „Furien des Privatinteresses“¹⁸⁵ bezeichnet hat. Zuzüglich des „Opferwillens“¹⁸⁶ können diese Affekte – auch von Seiten der Proletarisierten aus – dem Faschismus zuspieren. Mit Benjamin ließe sich die Vereinseitigung des situationistischen Blicks auf die Bedürfnisse, Begierden und Leidenschaften der Proletarisierten und diesbezüglich die Ausblendung der barbarischen Volksmob-Begierden innerhalb der situationistischen Revolutionstheorie kritisieren. Daran anknüpfend und zugleich darüber hinausgehend ist eine Aktualisierung der spektakelkritischen Überlegungen Debords zum ‚Klassenkampf‘ und zur ‚Aufhebung der Kunst‘ mittels einer an Adorno geschulten Kritik der Bilderproduktion des Antisemitismus und an der Geschichtsdestruktion durch die Shoah, das heißt unter der geschichtlichen Perspektive des ‚Zivilisationsbruchs Auschwitz‘¹⁸⁷ kritisch radikaler zu reflektieren. Es ließe sich zeigen, dass die situationistischen Überlegungen trotz ihrer beständigen Reflexion auf die geschichtlichen Niederlagen proletarischer revolutionärer Anläufe,

¹⁸¹ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 698.

¹⁸² Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 94.

¹⁸³ Ebd., S. 94f.

¹⁸⁴ Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 700.

¹⁸⁵ Marx, *Das Kapital*, Bd.I, S. 16.

¹⁸⁶ Vgl. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, S. 700.

¹⁸⁷ Vgl. Diner, *Den Zivilisationsbruch erinnern*, S. 17ff.

die „in ihrem ganzen Ausmaß und ohne irgendeine tröstende Illusion“¹⁸⁸ begriffen werden müssen, einer drastischen Verdrängung ihrer größten Niederlage anheimfielen: durch Ausblendung der gesamten Katastrophe der bisherigen Geschichte von Zivilisation, Revolution, Kultur und Kunst, kulminierend in der Barbarei der industriellen Vernichtung und systematischen Ermordung der europäischen Jüdinnen und Juden sowie anderer Menschengruppen, wofür insgesamt die Chiffre ‚Auschwitz‘ steht.¹⁸⁹

¹⁸⁸ S.I., *Adresse an die Revolutionäre Algeriens und aller Länder*, S. 186.

¹⁸⁹ Vgl. Biene Baumeister Zwi Negator, *Situationistische Revolutionstheorie Vol.I*, S. 219-231; dies., *Proletariat – Kunst – Sprache*, S. 30-34; Grigat, *Fetischismus und Widerstand*, S. 66-73.

Literatur

- Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: Rolf Tiedemann (Hg.): Theodor W. Adorno – Gesammelte Schriften, Band 4. Frankfurt a.M. 2003.
- *Ästhetische Theorie*, in: a.a.O., Bd. 7.
 - *Reflexionen zur Klassentheorie*, in: a.a.O., Bd. 8.
 - *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel*, in: a.a.O., Bd. 10.1.
 - *Résumé über Kulturindustrie*, in: a.a.O., Bd. 10.1.
 - *Funktionalismus heute*, in: a.a.O., Bd. 10.1.
 - *Rückblickend auf den Surrealismus*, in: a.a.O., Bd. 11.
 - *Der Artist als Statthalter*, in: a.a.O., Bd. 11.
 - *Zum Versuch über Wagner*, in: a.a.O., Bd. 13.
- Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Bd. I.2. Frankfurt a.M. 1991.
- *Über den Begriff der Geschichte*, in: a.a.O., Bd. I.2.
 - *Vorstufen, Varianten und Fragmente zu ‚Über den Begriff der Geschichte‘*, in: a.a.O., Band I.3.
 - *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, in: a.a.O., Band II.1.
 - *Der Autor als Produzent*, in: a.a.O., Band II.2.
 - *Pariser Brief I. André Gide und sein neuer Gegner*, in: a.a.O., Band III.
 - *Das Passagen-Werk*, in: a.a.O., Band V.
 - *Zur Geschichtsphilosophie, Historik und Politik*, in: a.a.O., Band VI.1.
 - *Memorandum zu der Zeitschrift ‚Krisis und Kritik‘*, in: a.a.O., Band VI.2.
 - *Politisierung der Intelligenz. Zu S. Krakauers ‚Die Angestellten‘*, in: Heinrich Kaulen (Hg.): Walter Benjamin – Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Band 13. Berlin 2011.
- Biene Baumeister Zwi Negator: *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung. Vol. I: Enchiridion*, Stuttgart 2004.
- *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung. Vol. II: Kleines Organon*, Stuttgart 2005.
 - *Proletariat – Kunst – Sprache. Situationistische Rekonstruktion und Aufhebung*, in: Stephan Grigat; Johannes Grenzfurthner; Günther Friesinger (Hg.): Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin 2006.
 - *Lukács' Verdinglichungstheorie und die situationistische Spektakelkritik. Zur Aufhebung des orthodoxen Marxismus*, in: Markus Bitterolf und Denis Maier (Hg.): Verdinglichung, Marxismus, Geschichte. Von der Niederlage der Novemberrevolution zur kritischen Theorie. Freiburg 2012.
- Pierre Bourdieu: *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*, in: Reinhard Kreckel (Hg.): Soziale Ungleichheiten. Göttingen 1983.
- Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1974.
- Carl von Clausewitz: *Vom Kriege*. Vollständige Ausgabe. Hamburg 2008.

- Guy Debord: *Gegen den Film*. Filmskripte. Hamburg 1978.
- *In girum imus nocte et consumimur igni. Wir irren des Nachts im Kreis umber und werden vom Feuer verzehrt*. Berlin 1985.
 - *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz*, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten* (übers. von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt u. Roberto Ohrt). Hamburg 1995.
 - *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1996.
 - *Ausgewählte Briefe (1957–1994)*. Berlin 2011.
- Guy Debord und Gianfranco Sanguinetti: *Die Wirkliche Spaltung in der Internationalen. Öffentliches Zirkular der Situationistischen Internationale*. Düsseldorf 1973.
- Dan Diner: *Den Zivilisationsbruch erinnern. Über Entstehung und Geltung eines Begriffs*. In: Heidemarie Uhl (Hg.): *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts*. Innsbruck, Wien, München, Bozen 2003.
- Isidore Ducasse (alias Lautréamont) (1870): *Poesie*. Mit einem Vorwort von Guy E. Debord und Gil J. Wolman. Hamburg 1979.
- Jörn Etzold: *Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord*. Zürich, Berlin 2009.
- Stephan Grigat: *Fetischismus und Widerstand. Guy Debords Rezeption der Kritik der politischen Ökonomie und die Schwierigkeiten der Gesellschaftskritik nach Auschwitz*, in: Ders., Johannes Grenzfurthner und Günther Friesinger (Hg.): *Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale*. Berlin 2006.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, in: Ders.: *Werke – Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe*. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel [Theorie Werkausgabe], Bd. 3. Frankfurt a.M. 1986.
- *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, in: a.a.O., Bd. 7.
- Christoph Hering: *Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis*. München 1979.
- *Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen ‚Über den Begriff der Geschichte‘*. Frankfurt a.M., Bern 1983.
- Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr (Hg.): *Max Horkheimer – Gesammelte Schriften*, Band 5. Frankfurt a.M. 1991.
- Josef König: *Die Natur der ästhetischen Wirkung*, in: Günther Patzig (Hg.): *Josef König – Vorträge und Aufsätze*. Freiburg, München 1978.
- Greil Marcus: *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1992.

- Karl Marx: *Briefe aus den „Deutsch-Französischen Jahrbüchern“*, in: Institut für Marxismus-Leninismus (Hg.): Karl Marx und Friedrich Engels – Werke, Band 1. Berlin 1956ff.
- *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in: a.a.O., Bd. 1.
 - *Manifest der Kommunistischen Partei*, in: a.a.O., Bd. 4.
 - *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: a.a.O., Bd. 8.
 - *Kritik des Gothaer Programms*, in: a.a.O., Bd. 19.
 - *Das Kapital*. Bd. I, in: a.a.O., Bd. 23.
 - *Das Kapital*. Bd. III, in: a.a.O., Bd. 25.
 - *Brief an Johann Baptist von Schweitzer (13. Februar 1865)*, in: a.a.O., Bd. 31.
 - *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844*, in: a.a.O., Bd. 40.
 - *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie (Robentwurf). Ökonomische Manuskripte 1857–1858*. Berlin 1974.
- Jean-Michel Mension: *Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt. Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre*. Berlin 2002.
- Fritz Morgenthaler: *Die Stellung der Perversionen in Metapsychologie und Technik*, in: *Psyche* Nr. 12/1974.
- Roberto Ohrt: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*. Hamburg 1990.
- Sadie Plant: *The most radical gesture. The Situationist International in a postmodern age*. London, New York 1992.
- Gérard Raulet: *Entstehungs- und Publikationsgeschichte. Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders. (Hg.): Walter Benjamin – Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 19. Berlin 2010.
- Situationistische Internationale: *Adresse an die Revolutionäre Algeriens und aller Länder*, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten (übers. von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt u. Roberto Ohrt). Hamburg 1995.
- *All The King's Men*, in: Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale (1958–1969) (deutsche Bearbeitung durch Hannah Mittelstädt, hg. vom Komitee für die Realisierung C. Diabolis u.a.), Band 2. Hamburg 1977.
 - *Definitionen*, in: a.a.O., Bd. 1.
 - *Der Beginn einer Epoche*, in: a.a.O., Bd. 2.
 - *Der Film und die Revolution*, in: a.a.O., Bd. 2.
 - *Der Fragebogen*, in: a.a.O., Bd. 2.
 - *Antwort auf eine Untersuchung für eine sozio-experimentelle Kunst*, in: a.a.O., Bd. 2.
 - *Der Sinn im Absterben der Kunst*, in: a.a.O., Bd. 1.
 - *Die gefesselten Worte*, in: a.a.O., Bd. 2.
 - *Die Situationisten und die neuen Aktionsformen gegen Politik und Kunst*, in: a.a.O., Bd. 2.
 - *Es werden bessere Tage kommen*, in: a.a.O., Bd. 1.
 - *Formular für einen neuen Urbanismus*, in: a.a.O., Bd. 1.
 - *Herrschaft über die Natur, Ideologie und Klassen*, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten (übers. von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt u. Roberto Ohrt). Hamburg

1995.

- *Minimale Definition der revolutionären Organisationen*, in: Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale (1958–1969) (deutsche Bearbeitung durch Hannah Mittelstädt, hg. vom Komitee für die Realisierung C. Diabolis u.a.), Bd. 2. Hamburg 1977.
- *Mit dem Kino und gegen das Kino*, in: a.a.O., Bd. 1.
- *Revolte und Rekuperation in Holland*, in: a.a.O., Bd. 2.
- *Über das Elend im Studentenmilieu – betrachtet unter seinen ökonomischen, politischen, psychologischen, sexuellen und besonders intellektuellen Aspekten und über einige Mittel, ihm abzuhelpfen*, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten* (übers. von Pierre Gallissaires, Hanna Mittelstädt u. Roberto Ohrt). Hamburg 1995.