05 2007

Für eine Kritische Kunst-Theorie

Gene Ray

Übersetzt von Hito Steyerl

Kritische Theorie weist die gegebene Welt zurück und blickt darüber hinaus. Auch in der Reflektion müssen wir zwischen einer unkritischen oder affirmativen Theorie und einer kritischen Theorie unterscheiden, die die gegebene Kunst zurückweist und über sie hinausblickt. Eine kritische *Kunst*-Theorie kann sich nicht auf die Rezeption und Interpretation der Kunst beschränken, so wie sie jetzt im Kapitalismus existiert. Weil sie erkennen wird, dass Kunst, so wie sie gegenwärtig institutionalisiert ist und praktiziert wird – als *business as usual* in der gegenwärtigen Kunstwelt – im tiefsten und unvermeidbarsten Sinn "Kunst unter dem Kapitalismus" ist, Kunst unter der Herrschaft des Kapitalismus, wird sie sich eher in Richtung eines klaren Bruchs oder einer Absage mit jener Kunst orientieren, die vom Kapitalismus dominant gemacht worden ist. Die erste Aufgabe einer Kritischen *Kunst*-Theorie ist, zu verstehen, wie die gegebene Kunst die gegebene Herrschaft unterstützt. Sie muss die aktuellen Funktionen der Kunst im Kapitalismus aufdecken und analysieren. Was *tut* diese gesamte Aktivitätssphäre, die Kunst genannt wird? Jede kritische Kunsttheorie muss damit beginnen, zu begreifen,

dass die Tätigkeit von Kunst in ihren gegenwärtigen Formen widersprüchlich ist. Die "Kunstwelt" ist der Ort einer enormen Mobilisierung von Kreativität und Erfindungsgeist, die in die Produktion, Rezeption und Distribution von Kunstwerken gelenkt werden. Die Kunstinstitutionen praktizieren verschiedene Arten der Reglementierung dieser Produktion als ganzer, aber diese Reglementierung nimmt üblicherweise nicht *direkt* die Form des Zwangs an. Gewiss übt der Kunstmarkt einen Selektionsdruck aus, den keine KünstlerIn ignorieren kann, wenn er oder sie eine Karriere machen möchte. Aber individuelle KünstlerInnen sind *relativ* frei, die Kunst zu machen, die sie möchten, gemäß ihren eigenen Vorstellungen.

Auch wenn diese sich nicht verkauft oder sie berühmt macht, sind sie doch frei ihren eigenen Weg zu gehen. Kunst hat daher nicht den historischen Anspruch auf Autonomie innerhalb einer kapitalistischen Gesellschaft preisgegeben und heute sind die Auswirkungen dieser relativen Autonomie immer noch empirisch messbar.

Andererseits ist eine Kritische TheoretikerIn auch dazu verpflichtet zu verstehen, dass Kunst als Ganzes ein stabilisierender Faktor im sozialen Leben ist. Die Existenz einer Kunst, die scheinbar frei und im Überfluss produziert wird, gereicht der bestehenden Ordnung zum Verdienst. Die Kunst bleibt ein Juwel in der Krone der Macht, und desto reicher, glänzender und üppiger die Kunst ist, desto mehr bestätigt sie den sozialen Status Quo. Die materielle Realität der kapitalistischen Gesellschaft kann ein Krieg von allen gegen alle sein, aber in der Kunst finden die utopischen Impulse, die im Alltag an der Aktualisierung gehindert werden ein geregeltes soziales Ventil. Die Kunstinstitutionen organisieren eine große Anzahl unterschiedlicher Aktivitäten und Agenten innerhalb einer komplexen systemischen Einheit; das kapitalistische Kunstsystem

funktioniert als Subsystem des kapitalistischen Weltsystems. Ohne Zweifel sind einige dieser Aktivitäten und künstlerischen Produkte offen kritisch und politisch engagiert. Aber als *Ganzes* gesehen ist das Kunstsystem affirmativ[1], in dem Sinne, dass es die Totalität der Kunstwerke und der künstlerischen Praxen – die Summe dessen, was durch diese Produktions- und Rezeptionskanäle fließt – in "symbolische Legitimation" der Klassengesellschaft konvertiert (um Pierre Bourdieus passenden Ausdruck dafür zu verwenden[2]). Das passiert dadurch, dass es *gleichzeitig* die autonomen Impulse der Kunst ermutigt und das, was diese Impulse produzieren, politisch neutralisiert.

Frankfurter Modernismus

Die Frankfurter Theoretiker waren Vorreiter dieses dialektischen Verständnisses von Kunst und arbeiteten es aus. Herbert Marcuse, Max Horkheimer and Theodor Adorno haben uns gezeigt, wie die Kunst im Kapitalismus gleichzeitig relativ autonom sein kann und in einen Rückhalt der existierenden Gesellschaft verwandelt werden kann. In Adornos berühmter Formulierung ist jedes Kunstwerk sowohl autonom als auch eine soziale Tatsache.[3] Im autonomen Aspekt des "Doppelcharakters" der Kunst sahen die Frankfurter Theoretiker ein Äquivalent zur Unnachgiebigkeit der Kritischen Theorie.[4] Die freie autonome Schöpfung ist eine Form des Strebens nach einer unentfremdeten Menschheit, die vom jungen Marx auf brillante Weise beschrieben wurde. Als solche enthält sie immer eine widerständige Kraft gegenüber den existierenden Mächten, obgleich diese sehr fragil ist.

Ihre Versuche, diesen autonomen Aspekt zu retten und zu schützen, führten die Frankfurter Theoretiker dazu, sich den Formen des ästhetischen Modernismus absolut zu verschreiben.

Für sie, und vor allem für Adorno, war das modernistische Kunstwerk oder Opus eine sinnliche Manifestation der Wahrheit als eines sozialen Prozesses, der sich in Richtung sozialer Emanzipation entwickelte. Das modernistische Werk – und um das klarzustellen: was hier gemeint ist, sind die Meisterwerke, der Zenit des avancierten formalen Experiments – ist ein "Ins-Werk-Setzen von Widersprüchen", eine unversöhnte Synthese von "unvereinbare[n], unidentische[n], aneinander sich reibende[n] Momente[n]"(AT, 263). Als Kraftfeld von Elementen, die sowohl künstlerisch als auch sozial sind, reproduziert das Kunstwerk indirekt oder sogar unbewusst die Konflikte, Blockierungen und revolutionären Aspekte des entfremdeten Alltagslebens.[5] Sie sahen diese Praxis der Autonomie aus zwei Richtungen bedroht. Zunächst von den zunehmenden Eingriffen der kapitalistischen Rationalität in die Sphäre der Kultur – Prozesse, die Horkheimer und Adorno später mit dem berühmten Namen "Kulturindustrie" [6] belegten. Zum zweiten durch die politische Instrumentalisierung durch kommunistische Parteien und andere etablierte Mächten, die sich als antikapitalistisch verstanden.

Als Reaktion auf seine Wahrnehmung jener zweiten Gefahr veröffentlichte Adorno seine notorische Verurteilung politisierter Kunst.[7] Obwohl sie sich angeblich auf Jean-Paul Sartres Plädoyer für eine *littérature engagée (engagierte Literatur, AdÜ) bezog*, war Adornos Position tatsächlich schon durch den Kontext der Zwischenkriegszeit geprägt worden: der Liquidierung der künstlerischen Avantgarden in der UdSSR unter Stalin und der Aneignung des sozialistischen Realismus als offizieller und einzig akzeptabler antikapitalistischer Kunstform durch die Komintern. [8] Eine Kunst, die sich der Anordnung einer Partei unterwarf, war für Adorno ein Verrat an den widerständigen Kräften der Kunst. Er nahm die Position ein, dass Kunst sich nicht selbst auf

der Basis politischen Engagements instrumentalisieren darf, ohne die Autonomie zu untergraben, von der sie abhängt, und sich daher als Kunst zu annullieren. Die autonome (modernistische) Kunst ist politisch, aber nur indirekt, und nur, indem sie sich auf die Praxis ihrer eigenen Autonomie beschränkt. Kurz gesagt, muss die Kunst ihren Widerspruch aushalten und nicht versuchen, ihn zu überwinden. Im Verlauf der Expansion der Kulturindustrie und der Konsolidierung ihres Zugriffs auf das Alltagsbewusstsein, und im Übrigen auch, als nationale Befreiungskämpfe und urbane Aufstände über die 1960er Jahre hinweg die Universitäten politisierten, antwortete Adorno darauf mit einer Verhärtung seiner Position.

Es kann wenig Zweifel darüber geben, dass die gegebene künstlerische Autonomie durch die beiden Tendenzen bedroht ist, auf die Adorno hinwies. Aber es gibt auch wenig Zweifel darüber, dass seine Auffassung des Problems seine mögliche Lösung verwirft. Die Kulturindustrie und der offizielle sozialistische Realismus waren nicht die einzigen Alternativen zur Produktion autonomer Kunstwerke. Aber Adorno konnte diese anderen Alternativen in der Tat nicht wahrnehmen, da er keine Begriffe dafür hatte. Die überzeugendste dieser Alternativen konstituierte sich selbst durch die Aufkündigung ihrer Abhängigkeitsbeziehungen zu den Kunstinstitutionen, gab die Produktion traditioneller Kunstobjekte auf und verlagerte ihre Praxen auf die Straßen und in die öffentlichen Räume. Die Herausbildung der Situationistischen Internationale (SI) 1957 war eine Ankündigung dessen, dass diese Alternative eine grundlegende theoretische und praktische Kohärenz erreicht hatte.[9] Adorno blieb ihr gegenüber blind, während er damit fortfuhr, seine Ästhetische Theorie bis zu seinem Tod 1969 zu verfeinern. Dies tat auch sein Erbe, Peter Bürger, der 1974 die Theorie der Avantgarde

publizieren sollte.

In Richtung einer anderen Autonomie

Sowohl bei Adorno als auch Bürger kann das Problem auf eine theoretisch unberechtigte Überbeanspruchung der Werkform der modernistischen Kunst zurückgeführt werden. Im Prinzip schreibt Bürger die Geschichte der historischen Avantgarden als Entwicklung jenes Werks-als-Kraftfelds um, das Adorno so lieb war. Für Adorno *ist* die Avantgarde modernistische Kunst, eine reine und einfache Identität. Bürger macht gegenüber dieser Identifikation einen bedeutenden Fortschritt, indem er begreift, dass die "historischen" Avantgarden durch ihre Versuche, die Kunst und das Leben wieder zu verbinden, die künstlerische Autonomie zurückgewiesen hatten – und dass ihre Besonderheit in dieser Zurückweisung bestand. Aber obwohl Bürger hart daran arbeitet, seine Analyse von jener Adornos abzusetzen, kehrt er sozusagen in den Schoß der Familie zurück, indem er diesen Avantgardeangriff auf die Institution der autonomen Kunst als Fehlschlag identifiziert, als "falsche Aufhebung" der Kunst ins Leben.[10] Das einzige erfolgreiche Ergebnis war nicht intendiert: nach den historischen Avantgarden weicht das organische, harmonisierte traditionelle Kunstwerk (nicht-organischen, allegorischen) Arbeiten als einer fragmentierten Einheit unzusammenhängender Elemente, die den Anschein der Versöhnung verweigern. In anderen Worten kann Kunst nicht ihre eigene Autonomie zurückweisen, aber endlos ihre eigenen Traditionen verwerfen, solang sie dies in der Form modernistischer Werke tut.

Diese Verkündigung des Scheiterns und der "falschen Aufhebung" ist jedoch viel zu überhastet. Ich komme später darauf zurück. Ich möchte nur diese Besetzung der institutionalisierten Autonomie

der Kunst in Frage stellen, in dem ich sie mit jener Autonomie kontrastiere, die durch einen bewussten Bruch mit der institutionalisierten Kunst zustandekommt. Die situationistische Alternative zur Kunst im Kapitalismus war ein fortgeschrittenerer und theoretisch bewussterer Ausbruch als die oft parziellen und zögerlichen Revolten der frühen Avantgarden. (Es ist wahr, dass der Bruch mit der institutionalisierten Kunst nicht als einzelner, abrupter Schnitt (*coupure*) verlief, sondern es war eher ein kritischer Prozess einer fortschreitenden Ablösung, die im Verlauf der späten 1950er und frühen 1960er durchgeführt wurde und die im internen Verbot von Künstlerkarrieren der SI für jedes ihrer Mitglieder gipfelte.) Die situationistische Praxis war stark politisiert, aber nicht auf eine einfache oder totale Instrumentalisierung reduzierbar.

Wir können mit Adorno sagen, dass KünstlerInnen, die malen, was die Partei vorgibt, als ApologetikerInnen des Autonomie-Monopols des Zentralkomittees ihre Autonomie aufgegeben haben, sie sind bloß Instrumente, um kompromittierte Werke zu produzieren. Aber die SI war eine Gruppe, die auf dem Prinzip der Autonomie begründet war – einer Autonomie, die nicht auf Privilegien oder Spezialisierung beschränkt war, sondern einer Autonomie, die durch einen revolutionären Prozess radikalisiert wurde, der offen darauf abzielte, Autonomie auf alle auszuweiten. [11] In ihrem eigenen Gruppenprozess akzeptierte die SI nichts weniger als den kontinuierlichen Beweis der Autonomie ihrer Mitglieder, von denen erwartet wurde, gänzlich an einer kollektiven Praxis teilzunehmen.[12] Dieser Prozess verlief nicht geradlinig (welcher Prozess tut das schon?). Aber die viel kritisierten Ausschlüsse, die von der Gruppe durchgeführt wurden, reflektieren mehr oder weniger das schmerzliche Erlangen theoretischer Kohärenz und sind kaum Beweis eines Mangels an Autonomie. “Instrumentalisierung” ist die falsche Kategorie für

eine bewusste und sich frei selbst erschaffende (dh. autonome) Praxis.

Überdies waren die Situationisten den offiziellen kommunistischen Parteien und Möchte-Gern-Avantgarden gegenüber noch feindlicher eingestellt als Adorno.[13] Ihre Experimente in kollektiver Autonomie waren weit entfernt von der Unterwürfigkeit von Parteikämpfern – und kritisierten diese offen.[14] Die Entfremdung kann nicht dadurch überwunden werden, formulierten sie, "daß sie die Entfremdung nicht mehr in entfremdeten Formen bekämpfen kann".[15]

Ihre kritische Durchdringung revolutionärer Theorie und Praxis war offensichtlich wesentlich tiefer als jene Adornos – und wurde als reale Notwendigkeit gelebt, so, wie es sein muss.[16] Sie vollzogen eine autonome Aneignung Kritischer Theorie, die in enger dialektischer Beziehung mit ihren eigenen radikalen kulturellen Praxen und Innovationen entwickelt wurde. Als Ergebnis hörten sie in der Tat auf, modernistische Kunstwerke zu produzieren. Aber sie behaupteten nie, den Modernismus fortgeführt zu haben, sondern eher, diese dominante Auffassung von Kunst überwunden zu haben.[17] Mein Punkt ist, dass situationistische Praxis - wie auch immer sie kategorisiert und bewertet wird – sicherlich nicht weniger autonom war als die institutionalisierte Produktion modernistischer Kunstwerke, die von Adorno bevorzugt wurde. Wenn überhaupt war sie wesentlich autonomer und unbeugsam kritischer. Im Vergleich mit der situationistischen Praxis, die weiterhin als realer Faktor des Widerstands und der Emanzipation wirkt, scheint Adornos Plädoyer für Kafka und Beckett lächerlich aufgeblasen.

Über die Aufhebung[18] der Kunst

Die situationistische Kunsttheorie leidet demnach nicht unter den kategorischen und begrifflichen Sackgassen, die die Frankfurter Kunsttheorie dazu brachten, das modernistische Kunstwerk hinter einer Wagenburg zu verschanzen. Für die Situationisten konnte Kunst nicht länger die Produktion von Ausstellungsobjekten für passive Zuschauer sein. Zieht man die Auflösung der Gegenwartskultur in Betracht – und lassen Sie uns im Vorübergehen festhalten, dass es viel Übereinstimmung zwischen den Analysen der Kulturindustrie und der Theorie der spektakelhaften Gesellschaft gibt, – erweisen sich Versuche, den Modernismus zu erhalten oder zu verjüngen als verlorenes und illusionäres Unternehmen. Im Bezug auf den Inhalt und die Bedeutung der Praxen der frühen Avantgarde, ist die Kritische Kunst-Theorie, die von der SI während den späten 1950ern und frühen 60ern entwickelt wurde und die 1967 von Guy Debord präzise in "Die Gesellschaft des Spektakels" zusammengefasst wurde, grundsätzlich mit Bürgers späterer Theorie konsistent.

Aber beide Theorien weichen in ihrer Interpretation der Ereignisse auf unversöhnliche Weise voneinander ab.

Der Fehler an Bürgers Theorie kann in seinem historischen Urteil über die frühen Avantgarden verortet werden, da dieses Urteil zur kategorischen Verwerfung oder Blindheit wird. Für Bürger folgt der Schluss, dass die frühen Avantgarden in ihren Versuchen, die Kunst aufzuheben, aufgrund der offensichtlichen Tatsache notwendig scheiterten, dass die Institution der Kunst weiterhin Bestand hat: Es kann keine dialektische Überwindung ohne das negierende Moment einer Abschaffung geben. Die Kunst wird nicht abgeschafft; daher gibt es auch keine Aufhebung. Das führt Bürger dazu, zu verkünden, dass die frühen Avantgarden jetzt als

“historisch” betachtet werden müssen. Daher können Versuche, das Projekt der Überwindung von Kunst zu wiederholen, nur *Wiederholungen des Scheiterns* sein; solche Versuche der “Neo-Avantgarde”, wie Bürger sie jetzt nennt, dienen nur dazu, die Insitutionalisierung der historischen Avantgarden als Kunst zu konsolidieren. Marcel Duchamps Geste des Unterschreibens eines Pissoirs oder eines Flaschentrockners war ein gescheiterter Angriff auf die Kategorie der individuellen Produktion, aber Wiederholungen dieser Geste institutionalisierten bloß das Readymade als legitimes Kunstobjekt.(TAG, 71-8)

Das Problem ist hier, dass Bürger seine Analyse auf *Kunstwerke* beschränkt und auf Gesten, die dieser Kategorie entsprechen. Dass er nahe daran ist, dies selbst als Problem wahrzunehmen, wird an jenen Orten angedeutet, an denen er den Begriff “Veranstaltung” auf Avantgarde-Praxen bezieht. Aber es wird bald klar, dass schließlich alle Formen der Praxis auf diese Kategorie reduziert werden müssen oder aber gar nicht als solche anerkannt werden: “Auch die Bemühungen um eine Aufhebung der Kunst werden zu künstlerischen Veranstaltungen, die unabhängig von den Absichten ihrer Produzenten Werkcharakter annehmen.” (TAG, 80) Bürgers begrenzte Beispiele zeigen, dass das was er unter “Veranstaltungen” versteht, Gesten sind, die schon der Werkform entsprechen, wie Duchamps Readymades oder die automatischen Gedichte der Surrealisten – oder im Extremfall Provokationen, die vor einem Publikum bei organisierten künstlerischen Veranstaltungen aufgeführt werden.

Happenings und Situationen

Bürger ist sich der "Happening"-form, die von Allan Kaprow und seinen MitarbeiterInnen ab 1958 entwickelt wurde, bewusst. Aber er stuft Happenings als bloße Neo-Avantgarde-Wiederholung dadaistischer Veranstaltungen ein, ein Beweis dafür, dass die Widerholung historischer Provokationen keinen Protestwert mehr hat. Er schließt daraus, dass Kunst sich heute „entweder mit ihrem Autonomiestatus abfinden oder Veranstaltungen unternehmen [muss,] um den Status zu durchbrechen, sie kann jedoch nicht – ohne den Wahrheitsanspruch von Kunst preiszugeben – den Autonomiestatus einfach leugnen und die Möglichkeit unmittelbarer Wirkung unterstellen." (TAG, 78)

Der "Wahrheitsanspruch" der Kunst erweist sich also als normative Beschreibung des Status der Autonomie selbst. Adorno folgend, akzeptiert Bürger, dass es nur die beschränkte Ausnahme der Kunst von der Zwangsrationalität, die den Alltag dominiert, ist, was sie dazu befähigt, die Wahrheit zu erkennen und zu artikulieren – "Wahrheit" hier verstanden nicht als Übereinstimmung zwischen Realität und Repräsentation, sondern als implizite kritisch-utopische Einschätzung *der Realität*. Wahrheit ist nicht die Konformität mit dem Gegebenen, sondern eher die negative Form des Widerstands, die durch die bloße Existenz von Kunstwerken hervorgebracht wird, die, keiner Logik als ihrer eigenen folgend, die Integration zurückweisen. Bürgers Argument folgt hier lediglich jenem Adornos. Was es wirklich besagt, ist: die Kunst kann ihren Autonomiestatus nicht aufgeben, ohne aufzuhören, Kunst zu sein. Und die Implikation ist, dass wenn Kunst es schafft, direkte soziale und politische Effekte herzustellen, sie dadurch aufhört, Kunst zu sein, und damit nicht mehr sein – Bürgers – Problem ist.

Aber Bürger kann diesem Problem nicht so leicht ausweichen. Er hat schon behauptet, dass das Ziel, direkte Effekte zu produzieren

(dh. die Verwandlung von Kunst in eine Lebenspraxis) genau das ist, was die Avantgarde konstituiert. Er kann daher nicht seiner Theorie der Avantgarde erlauben, die Avantgarden dann zu ignorieren, wenn sie ihr Ziel erreichen. Er versucht auch, demselben Problem mit einer Variation des Arguments auszuweichen. Schundliteratur – in anderen Worten, die nicht-autonomen Produkten der Kulturindustrie – ist, was herauskommt beim Versuch einer Aufhebung der Kunst im Leben. (TAG 73)

Schon 1974 gab es ernsthafte Gegenbeispiele für Bürgers Argument; die SI ging sogar so weit, in ihren eigenen Büchern und Publikationen alles auszuformulieren. In diesem Fall ist die Blindheit schlagend, da die Lücke zwischen der zeitgenössischen Avantgardepraxis und der Theorie, die erklären soll, warum sie nicht länger möglich ist, Bürgers Werk ungültig macht.

Die Unmöglichkeit der Avantgarde wäre nur dann der Fall, wenn der SI erfolgreiche Aufhebungen der Kunst gelungen wären, ohne in die Kulturindustrie zurückzufallen. Die Hypothese des Rückfalls wird mit Leichtigkeit dadurch entkräftet, dass die SI sich nicht mit der Herstellung von Waren beschäftigte.[19] Bürgers Theorie auf den Prüfstand zu stellen, hilft uns aber wenigstens zu erkennen, dass jede Untersuchung situationistischer Aufhebungen die Tatsache in Betracht ziehen muss, dass die SI ihre Verbindungen zur Kunstwelt aufgab und die Werkform des modernistischen Kunstwerks zurückwies. Dasselbe kann von Bürgers "Neoavantgarde" nicht gesagt werden. Bürgers Beispiele – er diskutiert kurz Andy Warhol und reproduziert Bilder von Werken von Warhol und Daniel Spoerri (TAG 85, 83 and 79) – sind Künstler, die die Institutionen Kunstwerken zur Rezeption einreichen. Sogar der Fall von Kaprow, der nicht genannt wird, aber aus Bürgers Gebrauch des Begriffs "happening" rekonstruiert werden kann, unterbricht diese Verpflichtung gegenüber den

Institutionen nicht. Kaprow wollte die Grenzen zwischen Kunst und Leben untersuchen oder verwischen, aber er tat dies in der Tat unter dem Blick der Institutionen, von denen er abhängig blieb. [20] In diesem Sinne nimmt jedes Happening tatsächlich, wie Bürger behauptet, den Charakter eines Werks an. Die Form des Happenings vollbrachte höchstens eine Expansion des dominanten Begriffs der Kunst, aber nicht ihre Negation. Das darauffolgende Auftauchen des neuen Mediums oder Genres der "Performancekunst" bestätigt die institutionelle Akzeptanz (und die Neutralisierung) dieser Richtung.

Die Differenzen zwischen dem Happening und der Situation sind hier entscheidend. Das Happening als experimentelles Ereignis, das nie ernsthaft seinen Autonomiestatus in Frage stellte, inszenierte Interaktionen oder den Rollentausch zwischen KünstlerInnen und Publikum – aber unter gesicherten, mehr oder weniger kontrollierten Bedingungen, und letzlich für die institutionelle Rezeption. Nur dann, wenn, wie etwa in Jean-Jacques Lebels notorischen "Festivals of Free Expression" Mitte der 1960er happeningartige Ereignisse das Element der institutionellen Rezeption aufgaben, und auch ihren impliziten Appell der institutionellen Anerkennung, wurden sie zu etwas Bedrohlicherem für die Institution der Kunst. Auf der anderen Seite waren die Inszenierung persönlicher Risiken oder sogar der physischen Gefahr durch die Beseitigung der Konventionen, die der Zuschauerbeteiligung Grenzen setzen, wie etwa in Yoko Onos *Cut Pieces* von 1964-5 oder Marina Abramovics *Rhythm 0* (1974), Extreme der Performancekunst, die in der Tat der Dialektik der Wiederholung und der Wiederaneignung des Protests unterliegen, auf die Bürger hingewiesen hat.

Demgegenüber hängt eine Situation – ein konstruiertes Moment eines unentfremdeten Lebens, das die soziale Frage aktiviert –

nicht von der dominanten Auffassung von Kunst oder ihren Institutionen ab, Bedeutungen und Effekte zu produzieren. Die Situationisten selbst, die damit fortfuhren, die Gegenwartskunst in ihrer Zeitschrift zu kritisieren, publizierten 1963 eine einschneidende Diskussion der Happeningform und unterschieden sie von der Praxis der SI:

„Man kann sogar der Meinung sein, dass das 'Happening' [...] die Suche nach der Konstruktion einer Situation in der Isolierung und *auf der Grundlage des Elends* ist (des materiellen Elends, sowie des Elends der Begegnungen; des vom künstlerischen Schauspiel ererbten Elends, sowie des Elends der genauen Philosophie, die die Wirklichkeit dieser Momente stark ‚ideologisieren' muss). Dagegen können die von der S.I. definierten Situationen nur auf der Grundlage des materiellen und geistigen Reichtums konstruiert werden. Mit anderen Worten heißt das, dass der Entwurf einer Konstruktion von Situationen zugleich Spiel und Ernst der revolutionären Avantgarde sein soll und für Leute nicht existieren kann, die sich in bestimmten Punkten mit der politischen Passivität, der metaphysischen Verzweiflung und sogar der reinen, geduldeten Abwesenheit der künstlerischen Kreativität abfinden."[21]

Situationen aktivieren somit einen revolutionären Prozess, aber tun dies, indem sie eine soziale und politische Wirksamkeit innerhalb des vorgefundenen Kontextes des Alltagsmaterials entwickeln, anstatt durch die Verschiebung alltäglicher Elemente und Begegnungen in den Kontext der institutionalisierten Kunst. In diesem Sinn sind Situationen in der Tat gemäß Bürgers Kriterien "direkt".[22] Der sogenannte "Strassburger Skandal" von 1966 ist ein Beispiel einer erfolgreichen Situation, die direkt zu einem Prozess der Radikalisierung beitrug, der im Mai und Juni 1968 zu einem wilden Generalstreik von neun Millionen ArbeiterInnen in

ganz Frankreich kulminierte. Es gibt überdies wenig Gefahr, diese Art von Ereignis aus Versehen oder perverser Fehleinschätzung als Kunstwerk oder Happening misszuverstehen. Die Schlussfolgerung scheint unausweichlich, dass die SI das Avantgardeprojekt der Überwindung der Kunst durch die Verwandlung in eine revolutionäre Lebenspraxis nicht nur erfolglos wiederholte, sondern erneuerte.

Daraus folgt, dass was Bürger die "Neoavantgarde" nannte, um sie zu verwerfen, überhaupt keine Avantgarde darstellt. Jene, die wie die SI das Avantgardeprojekt erneuerten, wurden kategorisch aus der Analyse ausgeschlossen. Wenn die Zurückweisung institutionalisierter Kunst und der Werkform als Kriterien ernstgenommen werden, wird klar, dass das Avantgardeprojekt der Radikalisierung der künstlerischen Autonomie durch die Verallgemeinerung als soziales Prinzip eine Logik ist, die dem kapitalistischen Kunstsystem inherent ist oder ihm latent innewohnt. Solange das kapitalistische Kunstsystem um ein operatives Prinzip relativer Autonomie herum organisiert ist, ist es legitim, diese Logik zu aktivieren – und sie in Form von Praxen zu aktualisieren. In anderen Worten wird es für KünstlerInnen immer legitim sein, das Avantgardeprojekt durch einen politisierten Bruch mit der dominanten institutionalisierten Kunst zu rekonstituieren.

Es stimmt, dass Aktualisierungen der Avantgardelogik keine reinen Wiederholungen sein können. Jedesmal müssen sie Formen der Praxis erfinden, die in der gegenwärtigen sozialen Realität begründet sind und ihrem Kontext angemessen sind. Aber da diese Logik einem radikalen und irreparablen Bruch mit der institutionalisierten Kunst gleichkommt, besteht wenig Gefahr, dass ein solcher Protest durch eine neue Expansion des dominanten Kunstbegriffes wieder absorbiert wird. Die SI hat bewiesen, dass Kunst auf diese Weise in derselben Periode

überwunden werden kann, in der Bürger zufolge nur impotente Wiederholungen möglich sind.

---

[1] Der Gebrauch des Wortes “affirmativ” wurde durch Herbert Marcuses klassische Kritik der bürgerlichen kulturellen Autonomie von 1937 etabliert; “Über den affirmativen Charakter der Kultur” [1937], in: *Schriften 3: Aufsätze aus der Zeitschrift für Sozialforschung 1934-1941*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979.

[2] Pierre Bourdieu, "Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion", in: *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Hg. v. Christa Bürger, Peter Bürger u. Jochen Schulte-Sasse, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982, 45.

[3] Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* [1970], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1986, 16. Dieses Werk wird von jetzt ab als AT zitiert.

[4] Wie Susan Buck-Morss ausführt, scheint es im Fall von Adorno andersherum gewesen zu sein: seine Konzeption der kritischen Theorie wurde durch seine Erfahrung der modernistischen Kunst und Musik geprägt. Buck-Morss, *The*

origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute, New York: Free Press, 1977.

[5] S.a. AT, 262-96/176-99, 334-87/225-61.

[6] Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [1947], Frankfurt/Main: Fischer, 1969, 128-76.

[7] "Engagement", in: Adorno, *Noten zur Literatur*, *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1986, 409-430.

[8] S.a. die Debatten und Diskussionen, die in Ernst Bloch, Georg Lukács u.a., *Aesthetics and Politics*, trans. Ronald Taylor, London: Verso, 1977 gesammelt sind.

[9] S.a. Guy Debord, »Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz«, in: *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Hamburg: Nautilus, 1995, 28–44.

[10] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1980, 72f. Im weiteren zitiert als TAG.

[11] Dabei bezog sich die SI ganz klar auf die frühen Schriften von Karl Marx, auf die Vision eines "wahren Kommunismus" as der freien Entwicklung der menschlichen Möglichkeiten die in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten aus dem Jahre 1844* skizziert
wird, und auf die Aufhebung der Arbeitsteilung, die in der *Deutschen Ideologie* indiziert wird. In der autonomistischen Tradition der Kritischen Theorie wird der Begriff einer allgemeinen oder sozialisierten Autonomie auf verschiedene Weisen begründet. S.a. zum Beispiel den Abschnitt "Autonomie und Entfremdung" in Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Institution*, *Entwurf einer politischen Philosophie,* 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, 172-195.

[12] Dies wird jedem klar, der oder die sich die Zeit nimmt, sich durch die vielen Texte über Gruppenpraxis und Organisationsform hindurchzuarbeiten, die in den zwölf Ausgaben der Zeitschrift der SI publiziert wurden. Diese Artikel dokumentieren den Prozess und die kritische Verarbeitung eines kollektiven Versuchs, Autonomie zu erlangen. S.a. zum Beispiel die Ankündigung an jene, die sich der SI anschließen wollten. "Anti-Public Relations Service," in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus, 1977, (S.I. No. 8, Jänner 1963), 71 f.

[13] Ich unterscheide wie die SI zwischen politischen Avantgarden nach dem leninistischen Modell und künstlerischen Avantgarden.

[14] Diese Feindschaft gegenüber dem Avantgardismus als einem Versuch das Recht auf Autonomie zu monopolisieren wird im

gesamten Schriftwerk des Situationismus sichtbar. Im Bezug auf eine Kritik des Militanten s.a. Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, trans. Donald Nicholson-Smith, London: Rebel Press, 2003, 107-16, 131-50. Auf deutsch: Raoul Vaneigem, *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*, Hamburg: Nautilus, 1980.

[15] Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin: Tiamat 1996, §122, 107. Im weiteren zitiert als GdS.

[16] Dieser Prozess wird in GdS, Teil IV, "Das Proletariat als Subjekt und Repräsentation" zusammengefasst.

[17] S. GdS, Abschnitt VIII, "Die Negation und der Konsum in der Kultur".

[18] Mein Verständnis der *Form* des Prozesses der Aufhebung kommt aus seiner Entfaltung in der *Phänomenologie des Geistes*, insbesondere Hegels Unterscheidung zwischen der abstrakten und dialektischen Negation am Ende von §188 der berühmten Herr-Knecht Dialektik. Mein Verständnis von Marx′ materialistischer Dialektik und Adornos "negativer Dialektik" beruhen grundsätzlich auch auf diesen Passagen aus der *Phänomenologie*.

[19] Es ist wahr, dass die Situationistin Michèle Bernstein zwei "Reißer" schrieb, angeblich um Geld für die Gruppe aufzutreiben.

Wenn dem so ist, erzählen diese Hilfsmittel, die niemals als Produkte der SI ausgegeben wurden, nichts über den Status des SI-Projekts als solches – jedenfalls nicht mehr, als dass in der kapitalistischen Gesellschaft die Rechnungen auf die eine oder andere Weise bezahlt werden müssen. Es ist interessanter, dass diese zwei Romane sophistizierter gewesen zu sein scheinen als das sonstige Genre der Trivialliteratur (pulp fiction). Beide waren Schlüsselromane, die auf den radikalen Abenteuern von Bernstein, Guy Debord und ihren Geliebten und Genossen beruhten. Greil Marcus zufolge war *Tous les chevaux du roi* (1960) ein *détournement* (oder eine politisierte Abwandlung) Cholderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses;* dem Debord-Biographen Andrew Hussey zufolge war es ein *détournement* von Marcel Carnets Film *Les Visiteurs von 1942*. Der zweite, *La Nuit* (1961), war eine Parodie des *Nouveau Roman*. In jedem Fall kann die falsche Aufhebungsthese nicht auf dieser Basis etabliert werden. Greil Marcus, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, 409 f.; Andrew Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord,* London: Pimlico, 2002, 182ff.

[20] See Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life,* ed. Jeff Kelley, Berkeley: University of California Press, 1993.

[21] SI,"Die Avantgarde der Anwesenheit", in: *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Band II, Hamburg: Nautilus, 1977, (S.I. No. 8, Jänner 1963), 26 f.

[22] Natürlich ist nichts spontan oder ungeplant, nicht einmal im Alltagsleben. Jede Bedeutung wird durch Sprache, Geschichte und sozialen Kategorien vermittelt aber das ist eine andere Angelegenheit. Hier sind wir mit der entscheidenden vermittelnden Präsenz oder Absenz der Kunstinstitution befasst.