

Jens Kastner

Flaneur und Tourist unter Vagabunden

Francis Alÿs und die Psychogeographie der Globalisierung

Der Künstler als Tourist: Eine plumpe Anspielung auf die Reisetätigkeiten der erfolgreichen AkteurInnen des künstlerischen Feldes oder eine Metapher für die wert-schöpfende Funktion kreativer Subjekte im Globalisierungsprozeß? Zunächst einmal hat der Konzeptkünstler Francis Alÿs aber eine Reihe witziger Fotos produziert. Die Dokumentationsbilder der Aktion »Turista« (1996) (Abb. 1) zeigen den Künstler selbst, angelehnt an einen Metallzaun am Zocalo, dem zentralen Platz in der Stadtmitte von Mexiko Stadt. Umgeben ist er von Tagelöhnern, die vor dem gleichen Zaun mit vor sich aufgestellten, selbstgemalten Schildern ihren Beruf verkünden, Elektriker, Maler, Klempner. Auf dem Schild, das vor Alÿs' Füßen lehnt, steht Tourist geschrieben.

Abgesehen davon, daß die gleichgültig und unbeteiligt scheinenden Blicke der Abgebildeten den Bildern zu einer gewissen poetischen Durchschlagkraft verhelfen, kann ihre scheinbare Nicht-Betroffenheit den Anlaß zu einer längeren Auslassung über die Methode von Alÿs Kunst geben. Die Darstellung des Künstlers als Tourist wirft ganz offensichtlich die Frage nach der Rolle des Künstlers auf. Um das Wofür oder Worin dieser Frage etwas einzugrenzen, kann ohne weiteres der öffentliche, städtische Raum als das primäre Aktionsfeld des Künstlers ausgemacht werden. Aber die Reflektion dieser kunstsoziologischen Urfrage ist nur die eine Ebene, die das Werk von Alÿs anreißt. Indem er den Typus des Touristen mit dem des Tagelöhners konfrontiert, eröffnet er zudem die Möglichkeit für zeitdiagnostische Betrachtungen.



1 Francis Alÿs: Turista, 1996, eine von mehreren Fotografien. Abb. aus: Parkett Heft 69, 2003, S. 35.

tungen, die über die der Künstlerrolle hinausgehen. Da auch Spaziergänge zu den bevorzugten Methoden in Alÿs Werk gehören, bietet sich ein Blick in die soziologische Essayistik Zygmunt Baumanns an. Denn der polnisch-britische Soziologe hantiert mit Begriffen, die geradezu auf die Arbeiten Alÿs' zugeschnitten scheinen. Dabei zeigt sich, daß die Arbeiten Alÿs' Zusammenhänge herzustellen vermögen, die in der Kulturosoziologie Baumanns ins Hintertreffen geraten sind.

Mit einem rückblickendem Bezug auf die erste Radikalisierung des Spaziergangs durch die Situationist/innen werden daran anschließend auch Fragen der künstlerischen Repräsentation diskutiert. Mit der Infragestellung der eigenen Schöpferposition durch die Arbeit mit flüchtigen Methoden und an ephemeren Skulpturen zeigt sich zudem ein weiteres Mal, was Pierre Bourdieu als paradoxen Mechanismus des künstlerische Feldes beschrieben hat: Gerade der Bruch mit Geschichte und Tradition offenbart, daß ein adäquater Gebrauch von Kunstwerken durch und durch historisch ist.¹ Insbesondere durch seine methodischen Bezugnahmen stellt Alÿs inhaltliche Zusammenhänge her, die die poetische Ambivalenz in seinen Arbeiten ausmacht und damit politisierend wirkt: Gerade das Flüchtige verweist auf die Eingebundenheit.

Tourist und Vagabund in Globalisierungsprozeß und Performance

Auf der Suche nach metaphorischen Bildern für Lebensformen in den gegenwärtigen, nach Bauman postmodernen, Gesellschaften, beschreibt Bauman vier Typen. Alle vier haben den für die Moderne charakteristischen, zielgerichteten Pilger als zeitgemäße Metapher abgelöst. Der Spaziergänger, der Vagabund, der Tourist und der Spieler verkörpern allesamt mit ihrer Furcht vor Gebundenheit und Festlegung postmoderne Lebensstrategien.

Der *Spaziergänger (flâneur)* ist – in Anlehnung an die Charakterisierungen bei Charles Baudelaire und später Walter Benjamin – die Symbolfigur des modernen Stadtlebens, sich seinen Raum erschließend durch Vorbeigehen, der sich in der Menge bewegt ohne selbst Teil der Masse zu sein. Der Flaneur war Bauman zufolge »ein früher Meister der Simulation«², weil er sich selbst zum Autoren seiner Geschichte erkor, das Straßenbild als sein Arrangement betrachtete und damit den Gegensatz von Realität und Schein auflöste. Dem Flaneur fehlt die Ernsthaftigkeit des Pilgers absolut, sein Zusammentreffen mit anderen ist nur eine Episode ohne Konsequenz. Mit den Fußgängerzonen heutiger Innenstädte sind die Orte der *Vergegnung* – »Begegnung ohne Auswirkung«³ – Allgemeingut⁴. Der *Vagabund* war der moderne Anarchist, ort- und herrenlos und damit permanenter (An-)Reiz für philosophische und nationalstaatliche Ordnungsvorstellungen, Auslöser für Verwaltungswut und Überwachungsmaßnahmen. Der moderne Vagabund konnte seine Bewegungsfreiheit mit der Ziellosigkeit (die ihn vom Pilger unterschied) verbinden. Er blieb überall Fremder, aber seine Nicht-Zugehörigkeit machte ihn vor allem unabhängig. In der Postmoderne hat sich das Verhältnis zwischen Seßhaften und Vagabunden verkehrt, Orte der Beständigkeit sind nun zur Ausnahme geworden. Postmodernes Leben verdammt zur Flexibilisierung, macht die ehemals Seßhaften zu Vagabund/innen in Zeit und Raum. Im Gegensatz zum Vagabunden gibt es für den *Touristen* die rauen Seiten des Lebens nicht, sein Leben ist ganz Ästhetik (im Sinne von »einer

Frage des Geschmacks«) und als solche auch bezahlt. Auch der Tourismus hat seine Karriere zu einem zentralen Phänomen der Postmoderne von der Peripherie der Moderne her hinter sich. Einzig dem Sammeln von Erfahrungen verpflichtet, ist der Tourist wie der Vagabund ständig an Orten, zu denen er nicht gehört. Im Unterschied zu diesem aber hat der Tourist ein Zuhause. Dennoch ist gerade dieses Heim, nicht zuletzt weil es postuliert ist, »am Horizont des Touristenlebens (...) eine unheimliche Mischung aus Schutzraum und Gefängnis«⁵. Der *Spieler* ist der Welt, in der er sich bewegt, gleichwertig (und auch: gleich-gültig): auch sie ist Mit-Spielende. Es gibt nicht Notwendigkeit/Zufall, Ordnung/Chaos, Glück/Unglück, es gibt einfach nur Spielzüge. Jedes Spiel ist folgenlos für das nächste, Erfolg wie Versagen enden mit dem Spiel. Aber weil es immer ums Gewinnen geht, ist für allzu Zwischenmenschliches kein Platz: »Das Spiel ist wie Krieg«⁶, das dem Gewissen für Skrupellosigkeit noch die Absolution erteilt.

Abgesehen davon, daß Bauman in seiner Theorie offenbar eine ziemlich männlich Welt vor Augen hat,⁷ fällt an der typisierten Beschreibung der Lebensformen auf, daß sie wenig miteinander zu tun haben. Insbesondere für das Verhältnis zwischen Vagabund/innen und Tourist/innen ist es merkwürdig, daß Bauman in seinem Buch von 1997 nicht mehr erwähnt, daß jene der »Abfall einer Welt (sind), die sich dem Dienste am Touristen verschrieben hat«⁸. Gerade diese gegenseitige Bedingung thematisiert Bauman 1996 in einem Aufsatz über Globalisierung und Lokalisierung. Bauman benutzt darin Roland Robertsons Begriff der »*Glokalisierung*«, um die gegenseitige Abhängigkeit von Tourist und Vagabund, von so genannter erster und so genannter zweiter und dritter Welt zu betonen⁹. In Bezug auf die unterschiedlichen Lebensformen, die die Prozesse der Globalisierung hervorrufen, stellt er eindeutig die Zunahme sozialer Ungleichheit einerseits und die gegenseitige Abhängigkeit der verschiedenen Lebensformen andererseits fest. Der postmodernen Freiheit des Touristen steht eine postmoderne Version des Sklaventums gegenüber, die für die Möglichkeit, Tourist zu sein, erst sorgt.

Francis Alÿs verdeutlicht diese Beziehung, indem er den Touristen als vermeintlich Gleichen neben die Repräsentanten prekärer Arbeitsverhältnisse platziert. Der Vagabund ist in dieser Beschreibung also ganz klar Modernisierungsverlierer und nicht Avantgardist, wie vielleicht an anderer Stelle anklingt. »Globalisierung ist auf die Bedürfnisse und Träume der Touristen abgestimmt. Ihre zweite Wirkung – ihre *Nebenwirkung* – ist die Verwandlung vieler anderer in Vagabunden. Der erste Effekt gebiert und vervielfacht den zweiten – unbarmherzig und unaufhaltsam. Der zweite ist der Preis für den ersten. Die Frage ist, wie sich der Preis senken läßt«.¹⁰ Indem sie sie aufwerfen, ist sowohl Bauman als auch Alÿs zu unterstellen, daß sie diese Frage in normativer Hinsicht formulieren, also daran interessiert sind, sie zu beantworten. Was nicht impliziert, daß der soziologische Essay oder die künstlerische Arbeit bereits ein solcher Antwortversuch ist.¹¹

Der Begriff der *Glokalisierung* betont die weltweiten Transformationsprozesse als Globalisierung für die einen bei gleichzeitiger Lokalisierung für die anderen. *Glokalisierung* polarisiert vor allem Mobilität. Das heißt, Zeit und Raum und deren Verhältnis zueinander sind an den unterschiedlichen Orten der Welt verschieden: Während die Bewohner/innen der ersten Welt in der Zeit leben, weil räumliche Entfernungen kein Problem mehr, überbrückbar und damit bedeutungslos sind, sitzen die anderen in der Beschränkung des Raumes fest. Ihnen fehlen die Ressourcen, um

sich fortzubewegen, ihre Zeit ist leer, d.h. weitgehend frei von selbstgegebener Struktur. Während die Touristen sich in Baudrillards ›Hyperrealität‹ bewegen, in der Reales und Virtuelles nicht mehr auseinander zu halten sind, können die Vagabunden ihre Zeit »nur totschiagen, wie sie langsam von ihr totgeschlagen werden.«¹² In diesem Zusammenhang kommt es also zu einer grundsätzlichen Verschiebung (bzw. Verhärtung) von Herrschaftsverhältnissen – die merkwürdigerweise in Baumans Buch »Flaneure, Spieler und Touristen« (1997) keine Erwähnung finden.¹³ Dabei macht die Betonung dieser Gegenseitigkeit, dieser politische Aspekt, seine Analyse erst schlüssig.

Die Aktion Alÿs' kann also als Klärung der offenen Stellen in den Ausführungen Baumans gelesen werden. Mit der künstlerischen Strategie der Gegenüber- bzw. Nebeneinanderstellung wird ein Zusammenhang hergestellt, der aber zugleich durch eine Überaffirmierung – die durch die Verwendung des Schildes suggerierte Gleichheit zwischen den Akteuren – die Differenz deutlich macht. Tagelöhner und Tourist stehen zwar am selben Zaun, aber letztlich doch, auch (bzw. gerade) wenn hier nicht sichtbar, auf verschiedenen Seiten.

Spaziergänge und andere Aneignungen

Den urbanen Raum hat Alÿs nicht nur am Zaun stehend erkundet. Es gehört zu einer seiner bevorzugten Methoden, mit Spaziergängen durch die Stadt Aneignungen vorzunehmen. In diversen Aktionen nimmt der in Mexiko lebende, aus Belgien stammende Künstler temporäre Markierungen vor, so mit Hilfe eines seinen Pullover auflösenden Wollfadens (»Fairy Tales«, 1992) oder durch Farbe, die er beim Gehen aus einer Dose auslaufen läßt (»The Leak«, 2003).

Wie Bauman schon andeutet, haben strategische Spaziergänge eine längere Tradition in der europäischen Hochkultur, immer auch die Rolle des Akteurs reflektierend. Eine materialistische Radikalisierung – ganz im Gegensatz zu der von Bauman behaupteten Bedeutung der Simulation – erfuhr die Technik des Spaziergangs seit Mitte der 1950er Jahre durch die Situationist/innen. Zwar grenzt Guy Debord, prominentestes Mitglied der Situationistischen Internationale, die situationistische Technik des Umherschweifens (*dérive*) vehement von Reise und Spaziergang ab, dennoch kann auch hier von einer ersten werklosen Aneignung öffentlichen Raumes gesprochen werden. Umherschweifen unterscheidet sich laut Debord¹⁴ vom Spazierengehen durch die »Erkundung von Wirkungen psychogeographischer Natur und der Behauptung eines konstruktiven Spielverhaltens.«¹⁵ Teilt nun Alÿs das spielerische Moment, so geht es ihm ganz sicher nicht um die Erkundung vermeintlich objektiver Determinierungen, um deren Bergung es Debord zu tun war. Er schließt also bestenfalls insofern an situationistische Praktiken an, indem er das Austarieren von Grenzen künstlerischer Aktionen im öffentlichen Raum betreibt. Und während die Situationist/innen ihre Kritik am Kunstwerk tendenziell in eine Auflösung künstlerischer Praktiken in Politik trieben, sind Alÿs' Aktionen doch alle als Performances gekennzeichnet und als solche wohldokumentiert.

So beispielsweise die als »Re-Enactments« (2000) ausgewiesene Aktion, bei denen Alÿs seine eigene Handlungsanweisung befolgend, so lange es geht eine 9mm Beretta in der rechten Hand haltend, durch die Innenstadt läuft. Auf einem Foto ist



2 Francis Alÿs: Re-Enactments, Mexico, D.F., 2000, Fotodokument. Abb. aus: Parkett Heft 69, 2003, S. 41.

Alÿs an einer Straßenecke zu sehen, die Waffe in der rechten Hand, wenige Schritte von einem mit dem Konterfei Che Guevaras plakatierten Stromkasten entfernt. Die Aktion, deren erster Teil mit der Verhaftung endet während im zweiten Teil der Künstler die Polizisten dazu gewinnen konnte, den Ablauf noch einmal vor laufender Kamera zu reinszenieren, lotet aber nicht bloß künstlerische Provokationspotentiale aus. Weitere Dimensionen erschließen sich durch Querverweise auf Arbeiten anderer Künstler. So erinnern die »Re-Enactments« an eine Performance, die im Umkreis des US-amerikanischen Fotografen und Theoretikers Allan Sekula Anfang der 1970er Jahre durchgeführt und ebenfalls fotografisch dokumentiert wurde (»Two, three, many... (terrorism)«, 1972). Sekulas Protagonist robt sich mit vietnamesischem Strohhut und Plastik-Maschinengewehr durch ein Nobelviertel, die zentrale Aussage aus Ernesto Guevaras »Fokus-Theorie« künstlerisch umsetzend, nämlich »ein, zwei, viele Vietnam« zu schaffen. Äußert sich in Alÿs' Spaziergängen das ambivalente Spiel zwischen poetischem Scheitern und Erfolgsversprechen, wie Harper Montgomery schreibt, muß in diesem Foto die ganze Guerilla-Tradition Lateinamerikas sowie das gründliche Mislingen aller Versuche von Stadtguerillas mitgelesen werden.¹⁶

Diese Referenz ist gemeint, wenn anfangs davon gesprochen wurde, daß die Methode zu einer Repolitisierung führt. Denn daß es sich beim Umherschweifen/Spazieren nicht bloß um eine Kunstform handelt, in der sich »Horizontalität und Vertikalität in ihrer Reinform aufs Wunderbarste miteinander verbinden«,¹⁷ wie Robert Storr die Verbindung zwischen Debord und Alÿs interpretiert, dürfte ihr militanter Entstehungskontext inklusive der ikonografischen Anspielungen verdeutli-

chen.¹⁸ Daß sich Künstler/innen trotz der Autonomisierung des sie berherbergenden Feldes nicht nur mit Fragen der Ästhetik beschäftigt haben, auch darauf bestehen die »Re-Enactments«.

Politisch-historische Zusammenhänge herstellend, fragen die beiden besprochenen Arbeiten von Alÿs auch nach den Waffen der künstlerischen Kritik. Die Situationist/innen konnten ihr Umherschweiften noch als avantgardistische Technik konzipieren, in der eine starke Subjektivität als »Verweigerung von Repräsentation«¹⁹ fungierte. Repräsentationsformen stellt zwar auch Alÿs in Frage, allerdings gibt es dagegen keine so eindeutigen Rezepte mehr. Wollten die Situationist/innen die Revolution neu erfinden, begnügt sich Alÿs wohlweislich damit, auf eine wesentliche Einsicht der Kunstsoziologie hinzuweisen: Daß nämlich das Kunstwerk nur für diejenigen existiert, die die Mittel zu seiner Aneignung, d.h. zu seiner Entschlüsselung zur Verfügung haben.²⁰ Daß mit den quasi-dokumentarischen Stills seiner Performances immer wieder auch poetische Bilder entstehen, spricht für seine Art der intendiert-nichtintendierten Veranschaulichung. Ein solches hat auch die Aktion »Paradox of Praxis (Sometimes making something leads to nothing)« (1997) hervorgebracht. Der Künstler schiebt einen riesigen Eisblock durch die Straße einer mexikanischen Großstadt, Leistung und Anstrengung führen in diesem Falle im wahrsten Wortsinne zu nichts. Und natürlich haben sie dennoch eine gelungene Performance ergeben, und nur dadurch ist der hier gezeigte postmoderne Sisyphos als glücklicher Mensch denkbar. Allein der Repräsentationskontext der Bildhauerei erlaubt es, beim Schieben des Blocks den Künstler als solchen wahrzunehmen. Indem er diese Geschichte karikiert, macht er erst auf ihre Mechanismen aufmerksam. Für das öffentliche Aufsehen und die Anerkennung bedarf es immer der Bezugspunkte im kulturellen Feld, in diesem Fall die Personen und Institutionen, die hier die unzähligen Skulpturen der Kunstgeschichte als unbehauene Marmorblocks vor Augen haben wie auch die Werkkritik der Konzeptkunst. Daß Kunstmachen eben doch zu etwas führt, zu kulturellem Kapital beispielsweise, wird letztlich mit den Aktionsfotos dokumentiert.

Und daß der Weg zu künstlerischem Erfolg eben kein unbeschwerter Spaziergang im umgangssprachlichen Sinne ist, deutet die offensichtliche Mühsal des geschobenen Eisblocks ebenso an, wie der Tourist inmitten der Tagelöhner die Unbeschwertheit des Jetssets konterkariert und zu prekären Arbeitsverhältnissen in Beziehung setzt. Damit ermöglicht gerade die zunächst so leicht, einfach und witzig wirkende Arbeit von Alÿs die Reflexion von Zusammenhängen, die zu beschreiben zu den wesentlichen Aufgaben von Kultur- und Kunstsoziologie gehört. Füllt sie durch inhaltliche Anspielungen die Lücken in der kultursoziologischen Typologisierung Baumanns, greift sie mit ihren Methoden die zentralen Aussagen der Kunstsoziologie Bourdieus auf.

Zwar hat das Werk Alÿs' weder viel gemein mit den aufklärerischen Arbeiten Sekulas, noch mit dem von Debord anvisierten Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft. Die Einwirkungen des ökonomischen und geografischen Milieus auf die Emotionen des Individuums, wie sie die situationistische Psychogeografie herausfinden wollte, lassen sich in den Blicken der Tagelöhner aber durchaus ablesen.

Anmerkungen

- 1 Pierre Bourdieu: Einführung in die Soziologie des Kunstwerks, in: ders.: Die Intellektuellen und die Macht, Hg. von Irene Dörling, Hamburg 1991, S.101–124.
- 2 Zygmunt Bauman: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen, Hamburg 1997, S. 151.
- 3 Ebenda, S. 150.
- 4 Der Begriff der Vergegnung stammt von Martin Buber und bezeichnet »eine Anzahl von Techniken, die dazu dienen, die Beziehung zu dem anderen zu *entmoralisieren*.« Siehe Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit; Frankfurt am Main, S. 85.
- 5 Bauman 1997 (wie Anm. 2), S. 159.
- 6 Ebenda, S. 161.
- 7 Zur Ignoranz Baumans gegenüber der Kategorie Geschlecht vgl. Jens Kastner: Politik und Postmoderne. Libertäre Aspekte in der Soziologie Zygmunt Baumans, Münster 2000, S. 238f.
- 8 Zygmunt Baumann: Globalisierung oder Was für die einen Globalisierung, ist für die anderen Lokalisierung; in: Das Argument, Nr. 217, Berlin 1996, S. 662.
- 9 Außerdem ist dies eine der wenigen Stellen, an denen Bauman seine Thesen auf empirisches Material stützt: »In einem Kommentar zum letzten *Bericht über die menschliche Entwicklung* der UNO, in dem festgestellt wird, daß der gesamte Reichtum der 358 »globalen Milliardäre« dem Gesamteinkommen der 2,3 Milliarden ärmsten Menschen entspricht (45% der Weltbevölkerung), nennt Victor Keegan vom *Guardian* die gegenwärtige Umverteilung der Weltressourcen »eine neue Form der Wegelagerei«. Tatsächlich gehören nur 22% des weltweiten Reichtums den sogenannten »sich entwickelnden Ländern«, in denen etwa 80% der Weltbevölkerung leben. Aber damit nicht genug, der Anteil, den die Armen am gegenwärtigen Gesamteinkommen haben, ist noch geringer: 1991 erhielten 85% der Weltbevölkerung nur 15% ihres Einkommens. Kein Wunder, daß die katastrophal mageren 2,3% des weltweiten Vermögens, das die 20% armen Länder besaßen, noch weiter auf 1,4% fielen.« Bauman 1996 (wie Anm. 8), S. 659.
- 10 Ebenda, S. 663.
- 11 Der Kritiker Saul Anton schließt in Auseinandersetzung mit der Technik des paseo, des Spaziergangs bei Alÿs aus, daß es sich dabei um eine Strategie handelt, die »durch theatralische Inszenierung der materialistischen Ästhetik einen gesellschaftlichen Wandel« anstrebe. Saul Anton: Und noch einen Schritt, in: Parkett, Nr. 69, Zürich 2003, S. 43.
- 12 Bauman 1996 (wie Anm. 8), S. 661.
- 13 »»Glokalisierung« ist zunächst und vor allem eine Neuverteilung von Privilegien und Entrechtungen, von Reichtum und Armut, von Möglichkeiten und Aussichtslosigkeit, von Macht und Ohnmacht, von Freiheit und Unfreiheit. Man könnte sagen, *Glokalisierung* ist ein Prozeß weltweiter Neu-Stratifizierung, in dessen Verlauf eine neue, weltweite, soziokulturelle, sich selbst reproduzierende Hierarchie aufgebaut wird« (Bauman 1996 (wie Anm. 8), S. 659.
- 14 Guy Debord: Theorie des Umherschweifens, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 64.
- 15 Der Begriff der Psychogeographie geht angeblich auf einen »des Lesens und Schreibens unkundigen Kabylen« zurück. Bezeichnet ist damit »die Erforschung der genauen Gesetze und exakten Wirkungen des geographischen Milieus (...), das, bewußt eingerichtet oder nicht, direkt auf das emotionale Verhalten des Individuums einwirkt.« Guy Debord: Einführung in die Kritik der städtischen Geographie, in: Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, S. 17.
- 16 Harper Montgomery: Francis Alÿs' Modern Procession, In: Museum of Modern Art (Hg.): Projects 76. Francis Alÿs, New York 2002.
- 17 Robert Storr: Seltsamer Attraktor, in: Parkett, Nr. 69, Zürich 2003, S. 52.
- 18 Horizontalität und Vertikalität verbinden sich »nämlich in der Gestalt des Bodens und der Person, und der Person, die zu Fuß oder gegebenenfalls auf Händen und Knien über diesen Boden geht«. Storr ebenda. Überhaupt scheint der Situationisten-Hype der letzten Jahre nur unter der Bedingung

stattgefunden zu haben, ihren Marxismus zugunsten einer Betonung der spontaneistischen Geste wegzukürzen.

- 19 Stephen Hastings-King: Über den Durchgang einiger Personen durch eine ziemlich kurze Zeiteinheit: Die Situationistische Internationale, Socialisme ou Barbarie und die Krise des marxistischen Imaginären, in:

Roberto Ohrt (Hg.): Das große Spiel. Die Situationisten zwischen Politik und Kunst, Hamburg 1999, S. 87.

- 20 Vgl. Pierre Bourdieu: Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: Jürgen Gerhards (Hg.): Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten, Opladen 1997, S. 313.