



Psychogeographie heute: Kunst, Raum, Revolution?

Bernd Adamek-Schyma¹

Institute of Geography, University of Leipzig,
Johannisallee 19a, 04103 Leipzig, Germany
Email: bas@uni-leipzig.de

Zusammenfassung

Dieser Beitrag gibt einen Einblick in die Mittel und Techniken der Situationistischen Internationalen (SI) und stellt mit Verweis auf die Schnittmenge von Kunst und Politik eine Verbindung her zu aktuellen situationistisch-inspirierten Kunstprojekten. Nach einem Überblick über die Techniken und Mittel der SI, insbesondere der Psychogeographie, werden beispielhaft vier neuere Projekte aus den USA und Deutschland vorgestellt. Vor diesem Hintergrund werden in einem erweiterten Fazit die Aspekte der Politisierung der Kunst bzw. der Kulturalisierung der Politik thematisiert.

Einleitung

Nachkriegsumbau, Massenautomobilisierung und *Urban Renewal* – vielleicht war es ja diese Kombination, die im Paris der 1950er Jahre besonders sensibel machte für die Auseinandersetzung mit einer sich tief greifend verändernden städtischen Lebenswelt. Die bereits viele Jahrzehnte zurückliegenden Haussmannschen Maßnahmen kehrten im Verein mit den neuerlichen Umbauplänen zurück in das Gedächtnis einiger Bewohner/innen der Stadt. Sie reagierten darauf mit Parolen



¹ Creative Commons: Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung

und Kampfansagen, u.a. an die lebensfeindliche Stadtplanung im Dienste des Automobils: „[D]as Haussmannsche Paris [ist] eine Stadt, erbaut von einem Dummkopf, voller Klang und Wut, die nichts bedeutet. Heute besteht das Hauptproblem, das der Urbanismus zu lösen hat, im ungestörten Ortswechsel einer rapide wachsenden Anzahl von Autos“ (Debord, 2002/1955, 300).

Diese stadtplanerischen und städtebaulichen Tendenzen in den 1950ern waren gleichermaßen stadtlandschaftlicher Hintergrund, räumlicher Anstoß und urbanes Aktionsfeld für diese Gruppe, die sich um den Verfasser dieses Zitates, Guy Ernest Debord, gründete und ab 1959 Situationistische Internationale (SI) nennen sollte. Es war ein Zusammenschluss von jungen kritischen Künstler/innen, Aktivist/innen, Schreiber/innen und Denker/innen und sie arbeiteten in Theorie und v.a. städtischer Praxis im Schnittbereich von Poesie, Politik und Kunst. Oftmals als Nichtsnutze oder junge Trinker bezeichnet, oder als „verlorene Kinder mitten in der Trümmerlandschaft, in die das 20. Jahrhundert geführt hat“ (Biene Baumeister Zwi Negator [BBZN], 2005), bekämpften sie aktionistisch und theoriefundiert die als Ursache für Verluste *unverfälschter* Lebenswelt und *unmittelbaren* (Er-)Lebens ausgemachten gesellschaftspolitischen Hintergründe und die umgesetzten wie geplanten städtebaulichen Maßnahmen.

Mit diesem Aufsatz möchte ich einen Einblick geben in die Methoden und Werkzeuge der SI. Dabei steht die von der SI bzw. ihrer Vorgängerorganisation entwickelte sog. „Psychogeographie“ im Mittelpunkt meines Interesses. „Psychogeographie“, von der SI als eine Art explorative Wissenschaft zur Erkundung und Umnutzung des öffentlichen Raumes entwickelt, erfährt momentan eine zeitgenössische Renaissance: in aktuellen Kunst- und Ausstellungs- aber auch politisch motivierten Aktivismusprojekten wird situationistische Psychogeographie inflationär verwendet. Entweder explizit und referentiell als Ideengeber oder Inspirationsquelle, oder aber implizit durch die Verwendung psychogeographisch-situationistischer Begrifflichkeit. Auch der allgemeine Ideen- und Aktionsfundus der SI wird ca. seit Mitte der 1990er Jahre immer häufiger – v.a. im Kunst- aber auch Theoriekontext – hervorgeholt.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich die SI von den – v.a. während ihrer Anfänge – zu ihren Anfängen stark künstlerischen Inhalten distanzierte und sich mehr und mehr auf die mit revolutionären Zielen verknüpfte politisch-intellektuelle Arbeit konzentrierte – und dies in der aktivistischen Praxis mit im weitesten Sinne künstlerischen Mitteln. Diese Kombination produziert ein Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis, zwischen Politik und Kunst. Die aktuelle Renaissance dieser Ideen wiederum verschneidet dieses Feld zwischen Politik und Kunst mit politischer Aufrichtigkeit, vermeintlich modischer Etikettierung und progressiver Weiterentwicklung/Anwendung der Errungenschaften der SI innerhalb des von Verwertungslogik und Förderantragsargumenten gleichzeitig abhängigen wie sie bedienenden Kultur- und Kunstgeschehens.

Der Beitrag stellt in Form eines Überblicks daher zunächst die SI und einige ihrer Methoden, Praktiken und Mittel vor. Darauf aufbauend werden beispielhaft aktuelle Kunst- sowie kulturelle Aktivismusprojekte angeführt, die meines Erachtens von der SI, ihren Ideen, Techniken und Methoden inspiriert sind oder diese zitieren. Es wird versucht, eine Lokalisierung dieser Projekte in dem Koordinatenfeld von situationistisch-inspirierten – und damit direkt politisch motivierten – Ideen und Kunst vorzunehmen. Dies wird zum Anlass genommen um im Rahmen eines erweiterten Fazits wichtige Aspekte des Themenfeldes (Ent-)Politisierung der Kunst bzw. Kulturalisierung der Politik darzulegen.

Die Situationistische Internationale (SI) und die Psychogeographie

Die SI, Kunst und Raum

Die SI war eine revolutionäre Bewegung, die auf den spürbaren Verlust von Stadtraum zum unmittelbaren, unvermittelten (Er-)Leben und die weit reichenden Transformationen und Entfremdungstendenzen durch Kapital und Staatsbürokratie reagierte, sie herausforderte und kritisierte. Sie hat eine längere Vorgeschichte und ging aus der bereits Anfang der 1950er Jahre gegründeten Lettristischen Internationalen (LI) hervor.² Das Quartier Latin in Paris diente während der 1950er Jahre weiterhin als Auffangbecken und Brutstätte internationaler avantgardistischer Ideen im intellektuellen und künstlerischen Milieu (Mension, 2002) und eben auch als Ausgangsbasis für die SI. Aus dem Quartier heraus operierend wollte die SI und zuvor die LI das revolutionäre Potential der Städte erkunden und nutzbar machen sowie Gegenmaßnahmen entwickeln: gegen die herrschende Macht und v.a. deren räumliche Strategien.

Die SI bewegte sich während ihrer Anfänge zu Zeiten der LI im Bereich der Schnittstellen von Poesie, Politik und Kunst. Später jedoch wandte sich die SI explizit gegen die als „abgetrennt“ und „separate Sphäre“ wahrgenommene Kunst und setzte v.a. im Bereich des intellektuellen politischen und revolutionären Aktivismus weit reichende Akzente, die u.a. für die 1968er Aufstände in Paris bedeutend waren. Erklärtes Hauptziel der SI war die Herbeiführung von revolutionärem Wandel durch Änderung der vom Warenfetischismus geprägten sozialen Beziehungen und Schaffung neuer Lebensumgebungen: „Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d. h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft“, schrieb Debord im des Öfteren als Gründungsschrift der SI deklarierten

² Nicht nur dem Namen nach handelte es sich um internationale Bewegungen: zeitweilig existierten Untergruppen sowohl der LI aber v.a. auch der SI z.B. in den Niederlanden, Deutschland – hier ist v.a. die in München aktive Gruppe „SPUR“ zu nennen“ (siehe z.B. Liebs, 2006, Ohrt 1990; Danzker und Dornacher, 2006) – oder Belgien und hatte zahlreiche bedeutende in Paris lebende nicht-französische Mitglieder, z.B. aus Algerien, Norwegen, oder Weißrussland.

„Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz“ (Debord 1980/1957, 41).

Die SI konzentrierte sich bei der Schaffung dieser hohen Qualität der Leidenschaft v.a. auf räumliche Komponenten. Immer wieder eingeblendet wird bei der SI und Debord die Idee des „unitären Urbanismus“ im Rahmen der angestrebten Veränderung des Alltagslebens durch die „Überwindung der Sphärentrennung“ (Grimberg, 2006, 191):

In ihrer letzten Entwicklungsstufe führen unsere Perspektiven einer Einwirkung auf die Szenerie zur Konzeption eines unitären Urbanismus. Der unitäre Urbanismus läßt sich ... durch die Anwendung der gesamten Kunstrichtungen und Techniken als Mittel definieren, die zu einer vollständigen Umweltanordnung zusammen wirken (Debord 1980/1957, 42).

Die Erarbeitung dieses unitären Urbanismus hatte klare Züge einer visionären Utopie, die sehr eng mit dem städtischen Raum als Aktionsfeld und Lebensraum verbunden waren:

Wir stehen am Anfang eines neuen Zeitalters und wir versuchen das Bild eines glücklichen Lebens und eines unitären Urbanismus – des Urbanismus, an dem man Gefallen findet – schon heute zu entwerfen. Unser Betätigungsfeld ist also das Stadtnetz als natürliche Ausdrucksform einer kollektiven Kreativität, die imstande ist, die schöpferischen Kräfte zu umfassen, die sich gleichzeitig mit dem Verfall einer auf dem Individualismus beruhenden Kultur befreien (SI, 1976/1959, 113).

Bei Ihrer Definition und Bearbeitung des neuen Urbanismus war die SI unbedingt modern, sie machte keinerlei Zugeständnisse, Anpassungen oder gar Rückwendungen an vergangene Zustände (z.B. die Romantik). Dies sollte bei aller Kritik der SI an anderen Ausuferungen der Moderne stets beachtet werden. Z.B. lehnte die SI vehement Howards Gartenstadtidee der Jahrhundertwende ab. Stattdessen verwies sie, wie hier durch den holländischen Künstler Constant, auf ein modernes und vom Menschen beeinflusstes und kontrolliertes Stadt- und Raumgepräge:

Weit entfernt davon, zur Natur zurückzukehren und wie die damaligen einsamen Aristokraten in einem Park leben zu wollen, denken wir bei solchen riesigen Konstruktionen an die Möglichkeit, die Natur zu bezwingen und das Klima, die Beleuchtung und die Geräusche in diesen verschiedenen Räumen unserem Willen zu unterstellen (SI, 1976/1959, 113-114).

Das Spektakel, die Aufhebung der Kunst und die Psychogeographie: Theoretischer Hintergrund

Die SI und v.a. Debord waren von Hegel, Marx und Lukacs beeinflusst (vgl. u.a. Pinder, 2005, 131-132), obwohl Debord später von seinen (ehemaligen) Mitstreiter/inne/n, die z.B. ins trotzkistische bzw. leninistische Lager gewechselt waren, als „anti-marxistisch“ (Mension, 2002, 117) bezeichnet wurde. Nicht unbedingt ein „hinter sich lassen“ von Marx, vielmehr ein dezidiertes Hinterfragen von und Arbeiten mit bestimmten Aspekten von Marx' Theorien kristallisiert sich jedoch heraus in *Die Gesellschaft des Spektakels* von 1967 (Debord, 1978, 42-46 [Thesen 85-90]), einem der Hauptwerke Debords. Auch Henri Lefebvre – er beschrieb die Begegnung mit der SI als „Kommunion“ oder „Liebesgeschichte“ (Pinder, 2005, 132) und wurde später, Anfang der 1960er Jahre ebenfalls Ziel situationistischer Polemik (Grigat, 2006, 49) – gilt „als einer der wichtigsten Stichwortgeber von Debord“ (Grigat, 2006, 55), v.a. in Bezug auf die Ausarbeitungen und Weiterentwicklung der Begriffe „Entfremdung“ und „Fetischismus“³. Wie Lefebvre lehnte Debord die Vorstellung ab, die Stadt sei eine Art neutraler ‚Container‘ sozialer Verhältnisse (Ballhausen, 2006, 208). Stattdessen wird auf beiden Seiten eine „dynamische Auffassung von Raum als Wissen und Aktivität“ (Serres, 2005, zitiert in Ballhausen, 2006, 208) favorisiert.

Erklärtes Ziel der SI war es, städtische Räume zunächst durch unterschiedliche Techniken und Praktiken zu erforschen, um sie schließlich zu erkämpfen und (zurück) zu erobern. Damit sollten sie dem „Spektakel“, der herrschenden Ordnung, entrissen werden, das die Menschen zu reinen Zuschauern macht (siehe u.a. Debord, 1978/1967, 15 [These 30]). Dieses „Spektakel“ ist einer der zentralen Begriffe im Werk Debords, der jedoch schwer zu fassen und nur eingeschränkt außerhalb Debords Werk kohärent verwendbar ist. Ein paar kurze Ausführungen zu dem Begriff könnten sich daher als hilfreich erweisen.

Debord bezeichnete das „Spektakel“ in einem 1988 verfassten Kommentar zu seinem Werk *Die Gesellschaft des Spektakels* als „die Selbstherrschaft der zu einem Status unverantwortlicher Souveränität gelangten Warenwirtschaft und die Gesamtheit der neuen Regierungstechniken, die mit dieser Herrschaft einhergehen“ (Debord, 1996/1988, 194). Damit ist das Spektakel „die materielle Wiederkehr des Vorgängers des Warenfetisch, der ‚materielle Wiederaufbau der religiösen Illusion‘. Mit seinen selbst geschaffenen Verfahrensformen ist es ein ‚Pseudo-Heiliges‘“ (Grigat, 2006, 56). Vor allem in Bezug auf die Entfremdung und die Sphärentrennung wird das Spektakel als Vernichter eines jeden – unvermittelten, unmittelbar direkten – (Er-)Lebens bezeichnet und wegen der Schaffung von Repräsentationen, Darstellungen, Abbildern kritisiert: „Das ganze Leben der Gesellschaften, in wel-

³ vgl. zu diesen Begriffen und dem Bezug zu Marx und Hegel auch Pinder (2005, 131-132).

chen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, erscheint als eine ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung⁴ entwichen” (Debord, 1978/1967, 6 [These 1]).

Das Spektakel und die mit ihm verbundenen Konsequenzen für Leben und Raum, und die mit dem Spektakel einhergehende Zerstörung der Geschichte und ihrer Spuren in der Stadt, v.a. in Paris (vgl. Pinder, 2000, 367), werden die Hauptangriffsziele der Situationistischen Internationale. Sie hatte dabei stets, und dies wurde bei der in jüngster Zeit verstärkt und mit großem Eifer sowohl in der Kunst(-kritik und -geschichte) als auch in anderen Bereichen rekapitulierten Geschichte der SI oftmals vergessen, v.a. das revolutionäre Begehren im Sucher (vgl. BBZN, 2005). Hier wird deutlich, dass es sich bei aller Verwurzelung in und Arbeit mit Theorie um eine „Theorie der Praxis“ handelte und eine Hinwendung zu einer „aktiven, immanenten Kritik“ (ebd.). Des Weiteren entwickelte sich die SI v.a. im Bereich Theorie bis Ende 1967 zu einer sehr kohärenten Gruppe.

Auch die Techniken, Mittel und Pläne, die die SI für den revolutionären Kampf und deren Vorbereitung einsetzte, wurden weiter entwickelt. Geplant war ein „polemisch-theoretischer wie ästhetischer Gegenangriff auf die allgemein vorherrschende Ästhetik” (BBZN, 2005). Die SI und vorher die LI bedienten sich im allgemeinen Sprachgebrauch heute durchaus als „künstlerisch” zu bezeichnender Techniken und Mitteln und entwickelte diese z.T. selbst. Darüber hinaus war bei der SI ein klarer Wille zu Form und Stil zu beobachten, nicht nur in der Art der Aufmachung und Gestaltung ihrer Publikationen, auch der Kleidungsstil ihrer Mitglieder lässt darauf schließen (vgl. z.B. Fotos in Mension, 2002). Jedoch wurden die künstlerischen Mittel kritisch hinterfragt und

überprüft im Hinblick auf ihre Eignung für die Kritik des Alltagslebens und die Konstruktion von Situationen. Kunstwerke als Repräsentationen, dazu noch als Teil einer abgetrennten Sphäre, nämlich der Kunst, waren für die SI nur Mittel, die auf objektive Möglichkeiten hinweisen können, aber niemals Zweck selbst (BBZN, 2005).

Das Verhältnis der SI zur Kunst wird noch deutlicher, wenn man auf ihre geschichtliche Entwicklung blickt. Denn v.a. während ihrer Anfänge, zu Zeiten der LI und bevor die SI immer mehr und zielgerichtet die Revolution in den Fokus nahm, war sie sehr stark künstlerisch geprägt. Unter ihren Mitgliedern war eine große Anzahl (bildender) Künstlerinnen und Künstler. Nach vielen Ausschlüssen v.a. ihrer ‚kunstfixierten‘ Mitglieder entfernte sich die SI jedoch bald zielstrebig von z.T. rein künstlerischen Experimenten *innerhalb* des Kunstbetriebes und be-

⁴ im frz. Original: représentation (Debord, 1971/1967). Darstellung oder eben Repräsentation ist u.U. eine bessere Übersetzung als „Vorstellung“.

wegte sich hin zur expliziten Politisierung der Kunst, die schließlich ihre Aufhebung zum Ziel hatte. Kunst, v.a. avantgardistische Kunstrichtungen, z.B. der Dadaismus, Surrealismus und Futurismus wurden Ziel situationistischer Polemiken (z.B. Debord, 2002/1954, 16 [Potlatch, Nr. 2]) aber auch dezidierter Kritik (z.B. Debord, 1978, 107 [These 191]).

Dies hing wiederum eng mit dem Kampf gegen das Spektakel und der bereits erwähnten Veränderung des Alltagslebens und Überwindung der Sphärentrennung zusammen, denn diese „ist für die Situationistische Internationale Vorbedingung und Folge des Absterbens der autonomen Stellung der Kunst“ (Grimberg, 2006, 191). Kunst als bereits abgetrennte spezialisierte Sphäre wurde nicht zugestanden, eine Bedeutung beim Prozess der Einigung der Sphären zu haben:

Wir sind der Meinung, dass die traditionellen Künste keine Rolle spielen können bei der Erschaffung der neuen Umgebung, in der wir leben wollen. Wir sind auf dem Weg, neue Techniken zu erfinden; wir prüfen die Möglichkeiten, die die vorhandenen Städte anbieten; Wir stellen Modelle und Pläne für zukünftige Städte her (SI, 1976, 113).

Demnach standen bei der Arbeit der SI im städtischen Raum trotz der Auseinandersetzung mit Kunst explizit Forschung und Experimente im Vordergrund: „textuelle Praxis“ (Sichtung und Aneignung von Theorie) wurden mit einer „Kritik im Handgemenge“ zu einer Art revolutionären Feldforschung kombiniert (vgl. BBZN, 2005). Mit experimentellen Mitteln wurde daran gearbeitet, eine unumkehrbare Situation der Geschichte herbeizuführen, so wie verdrängte, verloren geglaubte revolutionäre Begehren mit subversiven Praxen innerhalb der spektakulären Warengesellschaft aufzuspüren und zu dechiffrieren (BBZN, 2005).

Was ist Psychogeographie?

Vor diesem Hintergrund wurden die ersten kollektiv organisierten Erkundungen und Experimente zwecks Entdeckung bisher unentdeckter Nutzungsmöglichkeiten der Städte im Rahmen einer „fragmentarische[n] Suche nach einer neuen Lebensweise [...] zur Beobachtung gewisser durch Zufall und Voraussehbarkeit bestimmter Prozesse auf den Straßen“ (Debord, 1955/2002, 299) organisiert. Hier spielte die so genannte *Psychogeographie* eine zentrale Rolle. Der Situationist Abdelhafid Khatib bezeichnet die Psychogeographie in seinem aufschlussreichen „Versuch einer psychogeographischen Beschreibung der Pariser Hallen“ von 1958 (SI, 1976, 52-57) „als die Erforschung der Gesetze und der genauen Wirkungen der geographischen Umwelt, die einen direkten Einfluss auf das Gefühlsverhalten ausübt“ (SI, 1976, 52-53). Der aus Dänemark stammende Künstler Asger Jorn, der ebenfalls zeitweilig ein bedeutendes Mitglied und enger Kollaborateur von Debord war, definierte die Psychogeographie laut Abdelhafid Khatib als „Science Fiction des Urbanismus“ (SI, 1976, 53).

Asger Jorns „Science Fiction“-Analogie kann jedoch darüber hinwegtäuschen, dass die SI Psychogeographie als explorative situationistische *Wissenschaft* zur aktiven Erkundung und Umnutzung des städtischen Raumes entwickelt hatte. Die Psychogeographie stellt dabei eine Forschungsweise dar, die sich das Kartieren der urbanen Handlungsspielräume und des räumlichen Potentials für Praxen der Revolution und der Begierden zur Aufgabe gemacht hat. Dazu Debord in seiner *Einführung zu einer Kritik der Urbanen Geographie* von 1955:

Die Psychogeographie macht sich also anheischig, die genauen Gesetze und Auswirkungen der geographischen Umwelt zu studieren, gleich ob diese bewußt gestaltet ist oder nicht, sowie ihren direkten Einfluss auf das psychische Verhalten der Individuen. Das Adjektiv psychogeographisch, dem etwas angenehm unbestimmtes anhaftet, läßt sich somit auf alle derart erhobenen Fakten anwenden, auf die Ergebnisse, die ihr Einfluss bei den menschlichen Gefühlen zeitigt. (Debord, 2002, 299)

Im Mittelpunkt der Psychogeographie stehen demnach Praktiken, die Stadt kritisch zu erkunden, Anspruch auf städtischen Raum zu erheben und sich diesen zu nehmen, zu erobern; durch psychogeographische Vorarbeiten „neue, situationistische Bedingungen einzuführen, deren Hauptmerkmale ihre Kurzfristigkeit und die permanente Abwechslung sind“ (SI, 1976, 53); sich im städtischen Raum bewegen und systematisch versteckte städtische Stimmungen und Atmosphären, das Flüchtige, Klandestine, das Verschwindende von Städten, deren „seltsamen, verschwommenen Charakter“ (SI, 1976, 55) aufzuspüren. Letzteres ist insofern bedeutend, als dass die SI davon ausging, dass Städte ein psychogeographisches Bodenprofil mit beständigen Strömungen, Strudeln, Punkten haben, die den Zugang zu bestimmten Zonen bzw. den Ausgang daraus mühsam oder eben einfacher machen (Debord, 2002/1956, 332).

Dieses psychogeographische Bodenprofil galt es zu erforschen und in die weiteren Untersuchungen mit einzubeziehen. Die SI machte es sich zur Aufgabe, die psychogeographisch zusammen gehörenden jedoch durch administrative und raumplanerische Mittel nun getrennten Einheiten aufzuspüren, um sie danach wieder zusammen zu denken und in die revolutionäre Praxis einzuflechten. Ziel sollte es dabei sein, die Hauptdurchgangsachsen, Ausgänge und Hindernisse der „Stimmungseinheiten“ (Debord, 2002/1956, 339) einer Stadt zu erkennen, die Grenzräume zwischen den „Atmosphären- und Wohneinheiten“ (Debord, 2002/1956, 339) durch das Umherschweifen nicht nur zu erforschen, sondern auch zu verkleinern „bis zu ihrer vollständigen Abschaffung“ (Debord, 2002/1956, 339).

Psychogeographische Bodenprofile und Vorannahmen wurden des Weiteren anhand historischer Karten und anderer Quellen (s.u.) erarbeitet. Historische Aspekte von Städten und die Wirkungen, die der geschichtliche Kontext auf die Psychogeographie bestimmter Orte und Räume in der Stadt hat, spielten eine be-

deutende Rolle bei den psychogeographischen Erkundungen der SI. Darauf weist der gemeinsam mit Debord als Hauptbegründer der Psychogeographie anzusehende Situationist Iwan Chtcheglov in seinem *Formulary for a New Urbanism* von 1953 hin:

All cities are geological; you cannot take three steps without encountering ghosts bearing all the prestige of their legends. We move within a *closed* landscape whose landmarks constantly draw us toward the past. Certain *shifting* angles, certain *receding* perspectives, allow us to glimpse original conceptions of space, but this vision remains fragmentary. It must be sought in the magical locales of fairy tales and surrealist writings: castles, endless walls, little forgotten bars, mammoth caverns, casino mirrors. (Chtcheglov, 1953)

Die psychogeographische Forschungspraxis stellt den Versuch dar, revolutionäre Handlungsmöglichkeiten innerhalb der Spielräume kapitalistischer Gesellschaftsformen auszuloten und diese zu erweitern. Immer ist dabei zu bedenken, dass dies auch auf die Aneignung der Straße als Hauptraum der Revolution hinausläuft. Die Straße sollte erforscht und angeeignet werden, die Stadt rückte nicht nur als Ort der Kritik an Architektur, Städtebau und herrschaftlichen Strukturen in den Fokus der SI, sondern v.a. auch als Schauplatz zukünftiger revolutionärer Eingriffe (vgl. BBZN, 2005). Die Psychogeographie ist damit eine von der SI entwickelte Form der geographischen Investigation, die die revolutionäre (Wieder-)Aneignung der Stadt ermöglichen kann.

Umherschweifen/Dérives

Dreh- und Angelpunkt der psychogeographischen Techniken und Methoden bildet die situationistische Verfahrensweise des Umherschweifens (*Dérive*). Als *Dérive* wird das bewusst strategische jedoch experimentelle *Umherschweifen* bezeichnet, „die Technik des eiligen Durchgangs durch abwechslungsreiche Umgebungen“ (SI, 1976, 58) und verschiedenartiger urbaner Stimmungsfelder. Deren „räumliche[s] Feld übersteigt nicht die Gesamtfläche einer Großstadt“ (Debord, 2002/1956, 337). In mehreren kleinen Gruppen von zwei bis max. fünf Personen „die denselben Bewußtwerdungsprozess durchlaufen haben“⁵ (Debord, 2002/1956, 335), erfolgt das Umherschweifen über die Dauer von durchschnittlich einem Tag in wechselnden Gruppenzusammensetzungen.

Das Umherschweifen sollte es ermöglichen, urbanes Feingewebe herauszuarbeiten, das auf die unbestimmten Verhaltensweisen der Menschen und Beteilig-

⁵ Dabei spielte v.a. der z.T. maßlose Konsum von Alkohol – zumindest in den ersten Umherschweifexperimenten – eine bedeutende Rolle (vgl. u.a. Mension, 2002, 102).

ten wirkt. Die Beteiligten verzichteten für mehr oder weniger lange Zeit auf die ihnen vertrauten und bekannten Bewegungs- bzw. Handlungsmodi, auf ihre Beziehungen, Arbeits- und Freizeitbeschäftigungen um sich „den Verlockungen des Terrains und den ihm entsprechenden Begegnungen hinzugeben“ (Debord, 2002/1956, 332). Das Umherschweifen war keinesfalls bloßes, zufälliges Sichtreibenlassen, sondern *Methode*, eine Methode der Beherrschung und Erforschung der psychogeographischen Variationen einer Stadt durch Erarbeitung einer Kenntnis und Berechnung ihrer Möglichkeiten (Debord, 2002/1956).

Zufall spielt beim Umherschweifen eine gewisse Rolle (Debord, 2002/1956, 333-334), jedoch sollte nicht vergessen werden, dass es sich um eine theoriebegleitete *Untersuchung* handelte. Das Umherschweifen wurde z.T. vorbereitet durch gewisse Vorarbeiten wie dem Hinzuziehen von Luftbildern und Stadtplänen oder sogar „soziologischen Umfragen“ (SI, 1978, 53). Die akkurate textuelle und kartographische Vor- und Nacharbeit ging mit dem Studium und der Erstellung von sog. „influentiellen Kartographien“ (Debord, 2002/1956, 339) bzw. der „Berichtigung“ oder „Verbesserung“ (Debord, 2002/1956, 337) bereits existierender Darstellungen einher. Hier wird der Forschungsaspekt deutlich, der das Umherschweifen klar abhebt z.B. vom surrealistischen Flanieren oder dem bürgerlichen Spaziergang.⁶ V.a. aber wird von der SI „diese aktive und direkte Seite, die dem experimentellen Umherschweifen eigen ist“ (SI, 1976, 53) betont. Diese Kombination aus akkurater Vorbereitung und unmittelbarem Experiment machten die *Dérives* zu einem zwar ziellosen Unterfangen, das jedoch nicht ohne Ziel war.

Da dies immer noch recht abstrakt ist, möchte ich kurz anschneiden, wie es konkret beim Umherschweifen zugehen bzw. nach der Vorstellung der SI zugehen sollte. Experimente und „fragwürdige Späße“ – wie Debord (2002/1956, 338) sich selber ausdrückt – spielen dabei eine große Rolle: Nächte in Abbruchhäusern verbringen, in die Katakomben, in den der Öffentlichkeit unzugänglichen Untergrund von Paris eindringen, bei Streiks des ÖPNV permanent per Anhalter durch Paris fahren, um das Chaos noch größer zu machen, die sog. „mögliche Verabredung“, d.h. die betreffende umherschweifende Person wird gebeten, sich ohne Begleitung zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort einzufinden zu einer eben möglichen aber nicht sicheren Verabredung. Dadurch dass man dort nicht den Zwängen konventioneller Verabredungen unterliegt, hat man die Möglichkeit aufmerksam diesen Ort zu betrachten, zu warten, sich umzuschauen, auf Dinge zu achten, die man vielleicht während einer konventionellen Verabredung nicht beachten würde, oder alle möglichen Personen dort anzusprechen. So sollen sich an dem Ort eine ganze Reihe neuer Perspektiven und Möglichkeiten eröffnen (Debord, 2002/1956, 337). Ähnliches gilt für willkürliches Fahren mit dem Taxi, dem große Bedeutung bei den Umherschweifexperimenten zugesprochen wurde, da dieses die

⁶ Dieser Vergleich wird von Debord (2002/1956, 334) explizit abgelehnt

völlige Freiheit bei der Wahl des Weges gewähre und der ziellose und willkürliche Wechsel „nur mit dem seinem Wesen nach zufälligen Weg des Taxis verträglich“ sei, so Bernstein in Potlatch 1954 (Debord, 2002, 55).⁷

Neben dem Umherschweifen, wurde v.a. auch die Zweckentfremdung von vorgefertigten ästhetischen Mitteln, das sog. *Detournement*, als Methode der SI definiert und entwickelt. In diesem Zusammenhang möchte ich nur kurz und schlaglichtartig darauf eingehen. Dabei ging es der SI um die „Eingliederung jetziger bzw. vorangegangener Kunstproduktionen in eine höhere Konstruktion der Umwelt“ und der situationistischen Anwendung dieser Kunstmittel (vgl. SI, 1958; Wiegink, 2005, 41). Es werden also bereits existierende Kunstwerke oder Teile daraus benutzt und zweckentfremdet. Dies bedeutete in der Praxis z.B. die Übermalung von existierenden Ölbildern oder die Umgestaltung von existierenden Comics oder Werbeanzeigen und die Änderung von deren Aussagen und Bedeutung durch den Austausch von Sprechblasen, durch Übermalung, Untertiteln, Montage, Collage, Cut-Up, etc. (Wiegink, 2005, 43-44). Das *Detournement* stand v.a. im Zusammenhang mit situationistischer Konsumkritik und Kritik an der visuellen Vormacht innerhalb der spektakulären Propagandamaschine. Das *Detournement* stellt damit einen Versuch dar, diese auszuhebeln.

Einfluss der SI auf Kunst und Aktivismus heute

Die situationistischen Techniken und deren Anwendung als Mittel zur Umkodierung des öffentlichen Raumes (Wiegink, 2005, 46) v.a. das Umherschweifen und das *Detournement*, üben bis heute in vielen Bereichen einen großen Einfluss aus. Aktuelle konsumkritische und andere kulturaktivistische bzw. künstlerische Projekte, v.a. solche, die im öffentlichen Raum stattfinden, lassen oftmals darauf schließen, dass die SI als Hauptideengeber erhalten könnte. Hier wird sich v.a. von den performativen und bildenden Künsten bedient und dabei auf Errungenschaften der SI z.T. bewusst, sicherlich aber auch unbewusst zurückgegriffen. Aber auch im Bereich des politischen Aktivismus, der zunächst von der Kunst abgekoppelt erscheint, sind Überschneidungen mit dem Feld der Methoden und Ideen der Situationisten zu bemerken.

Die These, dass die SI und LI Vorläufer oder Ideengeber unterschiedlicher aktivistischer Ausprägungen und Strömungen ist, wurde in unterschiedlichen Publikationen untermauert (vgl. z.B. BBZN, 2005; Wiegink, 2005). Hier seien v.a. die Spontibewegung, aber auch die Spaßguerilla oder das *Culture Jamming*, die Innenstadtaktion oder „kreativer Straßenprotest“ genannt (vgl. Grothe, 2005;

⁷ Um einen sehr lebensnahen Einblick zu gewinnen, wie Umherschweifexperimente in der Pariser Praxis bei der LI und später der SI aussahen und mit welchen Vorgaben und Vorwissen die LI ans Experiment ging, seien hier u.a. zwei Protokolle in einer Publikation von 1956 (Debord, 2002, 341ff.) zur weiteren Lektüre empfohlen.

Amann, 2005) genannt. Ebenso wird jedoch angemerkt, dass trotz Ähnlichkeiten die SI-Techniken mit solchen Referenzen durchaus auch aus dem kontextuellen Zusammenhang gerissen werden können. Denn das *Detournement* ist keine simple Spaßguerillataktik, die eigentlich nur dazu da ist, „um tristen linken Aktionsformen etwas Pepp einzuhauchen“ (BBZN, 2005). Den Situationisten ging es v.a. nicht darum, der allgemeinen Trägheit, Frustration und Phantasielosigkeit etwas entgegenzusetzen; es ging nicht bloß um Provokation oder Skandal (wie dies oft in Kunstszene der Fall ist), nicht primär um Parodie oder darum, komische Situationen zu erzeugen, sondern um den höheren Zweck, nämlich die Organisation der direkten Konfrontation aller gesellschaftlicher und rechtlicher Konventionen (BBZN, 2005). Es ging darum, das Potential kultureller Gegenstände für den revolutionären Gebrauch zu erforschen. Letzten Endes aber bilden der Forschungscharakter und das „Indienstnehmen“ der Methoden, Techniken und Praktiken *zur Vorbereitung der Revolution* die zentralen Punkte der Psychogeographie.

Es bleibt festzuhalten, dass die SI und LI so wie die von ihnen entwickelten Methoden und Techniken in Kunstwelten bzw. im kunstbeeinflussten politischen Aktivismus der letzten Jahre eine zunehmend wichtige Rolle einnehmen. Mehr oder weniger explizit wird immer öfter auf die SI oder die Psychogeographie verwiesen, in Künstlerstatements wird gerne auf Debord hingewiesen, oder Aktionen werden mit psychogeographischem Vokabular beschrieben oder etikettiert.

Aktuelle Kunst, die SI und Psychogeographie

Ich möchte nun selektiv und schlaglichtartig einige Kunstprojekte aus dem deutsch- und englischsprachigen Raum skizzieren, die meiner Meinung nach zu dieser SI- bzw. Psychogeographie-inspirierten Gruppe gehören. Dabei handelt es sich um Projekte mit unterschiedlichem Hintergrund. Zum einen haben wir mit *Provflux* und *Psy.Geo.Conflux* aus New York explizit psychogeographisch inspirierte Festivals der Kunst und Aktion im öffentlichen Raum. Das „Radioballett“, ein Projekt der Hamburger Gruppe LIGNA, ist an der Schnittstelle zwischen politischer Aktion und Kunst anzusiedeln. Der Kölner Künstler Boris Sieverts entwickelte für sein „Büro für Städtereisen“ spezielle Exkursionen, die Parallelen zur Psychogeographie aufweisen. Der Berliner Komponist und Dirigent Christian von Borries schließlich hat explizit „Psychogeographie“ als (un)missverständlichen Titel über eine musikalische Konzert- bzw. Performance Reihe geschrieben.

Ich möchte klarstellen, dass es sich bei den vorgestellten Projekten selbstverständlich weder um eine hundertprozentige Anpassung oder Adaption situationistischer Ideen auf aktuelle Projekte handelt, noch haben sich ihre Macher/innen, in den meisten Fällen zumindest, explizit auf die SI bezogen. Ich möchte diese vorstellen, um einen Einblick in die Bandbreite von Projekten zu geben, die entweder mehr oder weniger stark von situationistischen Praktiken beeinflusst wurden oder mit Mitteln arbeiten, die z.T. erstmals von den Situationisten verwendet und in andere Kontexte eingesetzt wurden.

Provflux/Psy.Geo.Conflux – „Festivals zeitgenössischer Psychogeographie“

Provflux und *Psy.Geo.Conflux* sind zwei sich über die Organisationschiene sehr nahe stehende Veranstaltungen, die sich als Festival und Konferenz zum Erforschen der „physiologischen“ und „psychologischen“ Landschaft der Stadt verstehen. Der *Psy.Geo.Conflux* fand 2003 und 2004 für einige Tage in der Lower East Side in New York City statt, im September 2006 schließlich in Brooklyn und Williamsburg, wo die Gründer des *Glowlab*, der Mutterorganisation, leben. Der *Provflux* findet seit 2004 jährlich an einem Wochenende in Providence, Rhode Island statt. Bei beiden Festivals steht der Bezug zu Psychogeographie explizit an erster Stelle, u.a zu sehen am Titel *Psy.Geo.* oder auch der Bezeichnung als „Festival of Contemporary Psychogeography“ (PIPS, 2006a).

Provflux z.B. will Künstler/innen (Schwerpunkt bildende, darstellende und (neue) Medienkunst) und Schreiber, „urban adventurers“, „artists, mappers, thinkers, architects, and visionaries“ und die „general public“ zusammenbringen. Dies geschieht „entirely in the urban theatre“ (PIPS, 2006a), also im öffentlichen und mehr oder weniger öffentlichen Stadtraum von Providence, Rhode Island. Das Festivalprogramm besteht aus „walks and tours, lectures, workshops, and panels, street games and tech-enabled expeditions, interactive performance, social / environmental research, public art installations, audio / video / film programs“ (Glowlab, 2006a).

Viele der Künstler/innen (am *Conflux* 2006 beteiligten sich rd. 75 Künstler/innen) bezeichnen sich als Psychogeograph/inn/en, die Interesse haben an „urbanen Interventionen, Netzwerktechnologie, Spiel und Planung, sozialen Investigationen in die urbane Realität und Imagination“. Die Festivals haben es sich zur Aufgabe gemacht, „einen kleinen Einblick in das kreative und soziale Potential neuer Ideen und Technologien zu geben, die immer mehr Teil unserer urbanen Realität werden“ und sie hoffen „Raum für imaginative und innovative Lösungen zu kreieren, in einer manchmal homogenen und uninspirierenden urbanen Landschaft“ (PIPS 2006a, eigene Übersetzungen).

Neben den obligatorischen Vorträgen z.B. zur kulturellen Identität von Städten und dem Verhältnis von kulturellen Orten und der urbanen Landschaft oder z.B. „Bodies in Space“, also auch mittlerweile im akademisch-kritischen Mainstream Angekommenes, gab es bei den Festivals z.B. folgende Aktionen:

Zebrastreifen aus Mehl auf einer belebten Strasse installieren//Golf spielen unter dem Freewaykreuz//unterschiedliche Dérives (z.B. ein 48h Dérive wo Zufälle und Inspiration den Derive führen sollen)//öffentliche Videoinstallationen mit Eingriffsmöglichkeiten durch SMS (Liebesbotschaften etc.)//Ein Spiel bei dem das Ziel ist an unterschiedlichen Gebäuden in der Stadt zu lecken, um die Stadt zu schmecken//Soundinstallationen und Dérives bei der zuvor aufge-

nommene Soundscapes von anderen Orten über Kopfhörer gehört wird//Beschriftung von Brachen und un-(bzw. um)genutzten Orten mit Hinweisschildern: „This is no longer [z.B.] a bus stop“, „This is no longer [z.B.] a factory“, um auf städtischen Wandel und die spezifische Geschichte der Orte aufmerksam zu machen//Drifts durch Wireless-Lan-Networks und anschließendes HAIKU mit den Namen dieser LANS (SSID Namen)//Drift durch New York anhand einer Karte von Kopenhagen// (Auswahl aus PIPS, 2006b, Glowlab, 2006b)

Bei den Festivals handelt es sich von der Konzeption her primär um *Kunstfestivals* und dies wird auch als solches kommuniziert. Interessant ist, dass sich die Selbstbeschreibung der Organisator/inn/en und Initiator/inn/en des *Glowlab* (Veranstalter des *Conflux*) 2004 noch folgendermaßen las: „We are particularly interested in the idea of public space as an *artistic medium*“ (Glowlab, 2004, Hervorhebung von mir). Damit wird klar, dass es nicht um die ursprünglichen Ziele der SI geht, sondern um eine pragmatische Aneignung und zeitgenössisches Arbeiten mit psychogeographischen Praktiken im Rahmen eines Kunstfestivals. Vor allem der Fokus auf Kunst und künstlerische Praktiken entfernt die Festivals von den ursprünglichen Zielen der SI. Heute liest man auf der *Glowlab*-Seite folgendes: „Glowlab is particularly interested in the psychogeographic elements of contemporary public-space art We aim to bring together diverse perspectives on emerging methods and practice of psychogeography“ (Glowlab, 2006c). Diese Selbstbeschreibungen zeigen deutlich, dass es weder um die Aufhebung der Kunst im situationistischen Sinne, noch um revolutionäres Begehren geht, sondern einzig und allein um Kunst und die Entwicklung und Anwendung künstlerischer Praktiken im städtischen Raum.

Neben positiver Medien- und Publikumsresonanz (vgl. Zimmerman, 2003) gab es jedoch auch offene Kritik und Anfeindungen. Entsprechend kritische und scharfzüngige Beiträge waren Mitte Juni 2006 im Blog des *Psy.Geo.Conflux* bezüglich des Festivals zu lesen.

[A] Psychogeography of Irrelevance ... in the most Gentrified MEDIOCRE White-bred Faux Urban community ever to rise up in this country...the ‘NEW’ BROOKLYN, NYC! ... Psychogeography has been Co-opted, Corrupted! ... [I]t desperately needs to be rescued from those who dwell in New York City ... ! [...] Billyburg AIN'T NO REAL PLACE no more and you ain't gonna rediscover anything because you live in a HIPSTER GHETTO that pushed all the real people OUT! [...] You wanna rediscover the City you best be haulin your sorry sorry white ass over to parts of Jersey City or Newark somewhere where the Gap and Starbucks are still too scared to move in

and do some soundwalks there why dontcha?!” (in Religion, 2006, Hervorhebungen im Original).

Solche Reaktionen scheinen vorg programmiert, handelt es sich doch bei der Arbeit mit psychogeographischen Inhalten um umkämpftes und extremes, von Referenz und Reverenz erschöpftes, ideologisiertes und zugleich thematisch angesagtes Feld. Das Konfliktpotential wird noch größer, weil sich z.B. der *Conflux* in Williamsburg/Brooklyn abspielt, oder vorher in der Lower East Side, dem vor dem Hintergrund von Gentrifizierungsprozessen bekanntlich ehemals vielleicht weltweit am heißesten umkämpften städtischen Raum. Da in Williamsburg mit dem Kunst- und Galerien- auch der Immobilien- und Wohnungsmarkt boomt und auch die *Conflux*-Festivals bzw. deren Macher in einem Teil der Williamsburger Galerien- und Kunstszene und deren Markt verankert sind, stellt sich natürlich hier – wie auch bei allen anderen aktuellen Psychogeographie Adaptionen – die Frage, wie dies mit den eigentlichen Zielen der SI zu vereinen ist, oder ob es sich hier nur um eine künstlerische Übernahme von ehemals politisch motivierten Ideen handelt.

Radioballett

Das Radioballett wurde von der Gruppe „LIGNA“ entwickelt für und beim freien Hamburger Radiosender Freies Sender Kombinat (Radio FSK). Beim Radioballett geht es um die Mobilmachung von (möglichst hunderten von) Beteiligten, die an einem bestimmten Ort im (mehr oder weniger öffentlichen) Raum zu einer bestimmten Zeit für meist ca. 50 Minuten zusammen kommen. Dort hören sie über Kopfhörer die zu diesem verabredeten Zeitpunkt ausgestrahlte und speziell für diesen Raum angefertigte Radiosendung des Radioballetts über einen – zumeist freien – Lokalsender und befolgen für Unbeteiligte (z.B. Passant/inn/en) nicht nachvollziehbar möglichst synchron und im Raum „verstreut“ und z.T. unter die Passant/inn/en gemischt die Radioanweisungen: sie führen Bewegungen und Gesten aus, rufen oder sprechen etwas, legen sich auf die Straße usw.

Ziel des Radioballetts ist laut ihrer Macher/innen „Zerstreuung“, also die Verteilung im Raum und nicht „Versammlung“ (wie z.B. bei Demonstrationen), und zwar Zerstreuung an fest etablierten spektakulären Orten, v.a. Shopping Malls, Einkaufsstrassen, Hauptbahnhöfen etc. Aufgeführt wurde das in Verbindung mit bzw. mit Sympathie von linkem (Medien-)Aktivisten (z.B. Indymedia) oder auch linken Aktionsgruppen begleitete Radioballett zw. 2002 und 2006 u.a. in Hamburg (Bahnhof und Mönckebergstr.), Erfurt, Leipzig, München, Bremen, Hannover, Wien.

Das Radioballett kann als Set von Bewegungsanleitungen verstanden werden. Die Bewegungen sind den jeweiligen Räumen der Aktion angepasst In einer Bahnhofsmall wie den „Promenaden“ im Leipziger Hauptbahnhof z.B. geht es den Macher/inne/n v.a. um die Wiedereinführung von Gesten, die an solchen Orten unerwünscht sind. So wurde dort z.B. von Hunderten von Teilnehmer/inne/n die Hand

zum Betteln ausgestreckt. In der Bahnhofshalle warfen sie sich gleichzeitig zu Boden oder führten auf Anweisung augenzwinkernd-selbstironische Gesten wie „dem abgefahrenen Zug der Revolution nachwinken“ aus. Aber auch weniger sichtbare, eher auf die Perzeption der Teilnehmenden bezogene, zu eigenen weiteren Gedanken anregende Aktionen, wie z.B. die Welt in den Reflektionen der Schaufenster der Geschäfte betrachten gehörte zu den Anleitungen.

Die Macher/innen bezeichnen dabei das Radioballett explizit als „künstlerische Intervention“ (LIGNA, 2002), bei der mit den Mitteln des Radios und v.a. der Beteiligten real und kollektiv in den Ort eingegriffen wird. Damit wird das Radio zum Medium der Intervention, also zum „interventionistischen Radio“. Es wird von seinen Macher/inne/n bezeichnet als eine „ästhetische Strategie, die die Normierung des Raumes auflöst und zugleich den Raum real verändert“ (LIGNA, 2003). Damit geht es den Macher darum, „das Radiohören selbst politisch wirksam werden zu lassen“ (Journalistenakademie, 2003).

Obwohl die oben angeführten Beispiele Parallelen zu den Mitteln der SI aufweisen steht das Radioballett in keiner direkten Verbindung zur SI oder ihren Ideen – zumindest wird dies nicht explizit von den Macher/inne/n kommuniziert. Dafür taucht es aber immer wieder in Kunst- und Ausstellungskontexten auf, z.B. im Rahmen der Veranstaltung „Formierte Öffentlichkeit – Zerstreute Öffentlichkeit“ in der Hamburger Kunsthalle oder 2006 im Rahmen der von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Ausstellung „Eine Frage [nach] der Geste“ der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, die in der Oper Leipzig einen Hauptausstellungsort hatte (siehe Abb. 1). Die drei Referenzen der Leipziger Ausstellung – Oper, Kunsthochschule und Bundeskulturstiftung – positionieren das Radioballett eindeutig im institutionalisierten Rahmen. Wie auch beim ersten Beispiel handelt es sich also um ein Projekt, das sich immer wieder in Kunstwelten positioniert und deren (Förderungs-)Ökonomien nutzt. Dadurch findet es in der abgetrennten, vermittelten und spezialisierten Welt der Kunst statt. Eine u.U. kostendeckende Förderung über die „Kunstschiene“ ist wahrscheinlich die einzige Möglichkeit, ein Projekt dieser Art durchzuführen. Dem Augenschein und eigenen Beobachtungen nach handelt es sich – und dies ist natürlich ebenfalls nicht besonders überraschend – auch bei den Teilnehmer/inne/n hauptsächlich um Kulturarbeiter/innen, Kunst- oder kulturinteressierte Studierende. Den vielen positiven Berichten von unterschiedlichen Teilnehmer/inne/n, sympathisierenden linken Aktivist*innen/gruppen etc. stehen somit die Positionierung des Radioballetts in auch marktorientierten Kultur- und Kunstinstitutionen gegenüber.

Jedoch taucht das Radioballett auch in explizit politischen und aktivistischen Zusammenhängen auf: In München bspw. fand das Radioballett 2005 im Rahmen der Proteste gegen die „Sicherheitskonferenz“ der NATO statt (siehe [Video](#)). Die Positionierung zwischen politischem Aktivismus und Kunst macht die besondere Stellung des Radioballetts aus und grenzt es z.B. ab von Organisationen,

die zwar mit künstlerischen Mitteln arbeiten, diese aber explizit und nahezu exklusiv in den Dienst des politischen Protest stellen, wie z.B. die „Clandestine Insurgent Rebel Clown Army“ (CIRCA) aus Großbritannien (vgl. Routledge, 2005; <http://www.clownarmy.org>).



Abb. 1: Radioballett, 3.12.2006 in Leipzig; Quelle: eigene Aufnahme

In Bezug auf die SI und deren Psychogeographie ergibt sich bei dem Radioballett am ehesten eine Assoziation mit dem Ziel der „Konstruktion von Situationen“, also dem Erschaffen kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft. Weiterhin sorgt das Radio dafür, dass sich die Teilnehmer/innen der Exkursion in einem ähnlichen Bewusstseinszustand (wie von Debord gefordert) befinden, zumindest insofern, als dass sie über eine ähnliche klangliche Umwelt verfügen und die Welt unter ihren Kopfhörern mit entsprechender Radiobeschallung und Musik sowie Suggestion und Anleitung wahrnehmen. Natürlich gibt es auch fundamentale Unterschiede, z.B. zum situationistischen Dérive, jedoch stellt das Radioballett eine interessante Weiterentwicklung situationistischer Gedanken dar.

Boris Sieverts: „Büro für Städtereisen“

Das Büro für Städtereisen veranstaltet ein- und mehrtägige Wanderungen und Radtouren zu den wahrhaftigen Orten unserer Ballungsgebiete; in jene Welten zwischen den zu Corporate Identities schrumpfenden Innenstädten und den etablierten Ausflugslandschaften. Diese Reisen verknüpfen Brachflächen und Siedlungen aller Art, Parkplätze, Abrisszenarien, Baggerseen Autobahnen ... Sackgasen Trampelpfade, Flußauen, Deponien und vieles mehr zu wunderschönen bis krassen Raumfolgen. Sie eröffnen neue Landschaften,

wo vorher Transitraum war und Welten, wo das Ende der Welt vor der eigenen Haustür beginnt. Ein gelungener Weg führt einen unmerklich aus dem eigenen Kulturkreis hinaus. Das Image der Stadt wird bis zur Unmerklichkeit relativiert. Die alte Orientierung an Bauwerken und Verkehrswegen löst sich auf.

So lautet die Selbstbeschreibung des Projektes „Büro für Städtereisen“ (im Weiteren BfS) des Künstlers Boris Sieverts auf seiner Internetseite (www.neueraeume.de/start.htm). Die von ihm angebotenen Exkursionen oder „Begehungen“ führen die Teilnehmer/innen in zentral oder periphär gelegene „Randgebiete“, zumeist wenig oder mit nur marginalem Interesse bedachte Gebiete. Der überwiegende Teil der Städtereisen findet in Köln statt. Die Exkursionen des BfS führen z.B. zu provisorischen Nachkriegssiedlungen oder auch zu Orten, an denen seltsame Wandlungen und Eingriffe der Stadtplanung bzw. geschichtliche Ereignisse deutliche aber dennoch oft übersehene oder nur unbewusst wahrgenommene Spuren in der (Stadt-)landschaft hinterlassen haben (siehe Abb. 2).



Abb. 2: Exkursion des Büro für Städtereisen in Köln.
Quelle: <http://www.neueraeume.de> © Boris Sieverts

Der Ansatz, diese Gebiete exkursionsartig zu erkunden und vorzustellen, ist eine interessante Weiterentwicklung im Bereich Dérive/Exkursion/Spaziergang. In Bezug auf eine Weiterentwicklung von situationistischen Ideen weisen v.a. die einem Ausstellungstext entnommenen Anweisungen von Sieverts „Wie man Städte bereisen sollte“ eindeutige Parallelen zu ähnlichen Anweisungen der SI auf. Z.B. korrespondiert die Anweisung 7 und 8 eindeutig mit den psychogeographischen Methoden zur Vor- und Nachbereitung der Dérives:

7. [Besorgen Sie sich] Karten und Luftbilder des Gebietes Ihrer engeren Wahl, im Maßstab 1:5000, in zweifacher Ausführung ... Montieren Sie eine Ausführung zu einem zusammenhängenden Bild und

hängen Sie dieses an die Wand Ihrer Wohnung/ Ihres Arbeitsraumes ... 8. Lassen Sie die Grafik auf sich wirken. Vergleichen Sie die Struktur der ... unterrepräsentiert befundenen Ortsteile mit denen der identitätsbildenden Ortsteile. Was fällt Ihnen auf? Versuchen Sie, es in Worte zu fassen. Machen Sie Notizen (Sieverts, undatiert a).

Die Anweisungen zum Herbeiführen von Bewusstseinsveränderung oder dem Aufsuchen von im übertragenen wie situationistischen Sinne „unspektakulären“ Orten könnten direkt einer Anweisung der Situationist/inn/en entsprungen sein:

6. Kehren Sie mehrfach zurück, mit und ohne Kamera. Führen Sie Gespräche, trinken Sie Kaffees in den unscheinbarsten Lokalen. Be-trinken Sie sich am hellichten Tag. Schlafen Sie Ihren Rausch an ei-nem unpassenden Ort aus. Kommen Sie wieder mit Schlafsack und Zelt oder übernachten Sie in einer Pension/ Zimmer mit Frühstück/ kleinem Hotel (Sieverts, undatiert a).

Es lassen sich noch weitere eindeutige Parallelen zu den Situationist/inn/en und deren Programmatik finden. Dabei zeigen sich Parallelen nicht nur inhaltlicher, sondern – und dies ist evtl. ein Hinweis auf die tatsächliche Beeinflussung durch die SI – stilistischer Art. Oben zitierte Anweisungen und auch die „10 Reiseempfehlungen zur B1/A40“ (Sieverts, 1999) weisen hier in eine eindeutige Richtung. Auch die textliche Beschreibung der angebotenen Exkursionen des BfS reflektieren in der Art der Hintergründigkeit des Schreibstils so wie Vorlieben für vordergrün-dig Absurdes oder Seltsames, „Unvermitteltes“ oder „Wahres“, Leidenschaftliches oder Sehnsuchtsvolles die Interessen, den Stil und die Stilistiken der SI.⁸

Bei Sieverts Aktionen im Rahmen des BfS wird deutlich, dass es sich hier – wie auch bei den beiden vorhergehenden Beispielen – um eine weitere Ausarbeitung *künstlerischer* Arbeit mit Raum und Landschaft handelt. Sieverts spricht und schreibt an einigen Stellen explizit von Kunst. Am deutlichsten werden die anvi-sierten Ziele von Sieverts in einem als „Vortrag“ gekennzeichneten Text, in dem er für eine „deregulierte Geografie“ plädiert:

2. „deregulierte Geografie“ im Sinne eines informellen Umgangs mit topografischen Erscheinungen aller Art zum Zweck ihrer geistigen Aneignung und Urbarmachung. Die Wissenschaften der Geografie als Lehre von der Erfassung topografischer Erscheinungen und die Urbanistik und Landschaftsplanung als Lehren von der physischen

⁸ Boris Sieverts bestätigte in einem Gespräch mit mir in Leipzig im Sommer 2004, dass er natürlich durchaus situationistische Texte gelesen hatte. Er beeilte sich jedoch klar zu stellen, dass er keinen Versuch unternimmt, post- oder gar neo-situationistisch zu arbeiten.

Gestaltung topografischer Erscheinungen müssten ergänzt werden durch beweglichere und stärker in Wechselwirkung tretende Praktiken der Aneignung. (KUNST?) (Sieverts, undatiert b., Hervorhebung im Original).

Nicht nur der explizite Hinweis als rhetorische Frage, auch Sieverts Biografie (Absolvent der Kunstakademie Düsseldorf) weist eindeutig in Richtung Kunst. Auch sind viele seiner Ideen und Projekte im Rahmen von Ausstellungen und Kunstprojekten realisiert worden (z.B. als Workshops – u.a. gekoppelt mit Fotografie – an Kunsthochschulen, z.B. HGB Leipzig 2004, beim *Shrinking Cities* Projekt, im Rahmen von Vorträgen oder einer Einzelausstellung 2007 im Kölnischen Kunstverein). Das BfS funktioniert also trotz des partizipativen Charakters v.a. im Bereich der Kunstwelten und ähnlich wie die anderen vorgestellten Projekten innerhalb dieser Sphäre legitimiert und stärkt sie diese.

Christian von Borries „Psychogeographie“

Der Dirigent und Komponist Christian von Borries entwickelte in der ersten Hälfte der 2000er Jahre Konzerte(reignisse) mit dem (un)missverständlichen Titel „Psychogeographie“. Teil der Reihe waren u.a. Musikereignisse an spektakulären Orten wie z.B. im April 2003 in der ehemaligen Cargolifterhalle in Brandenburg. Er nannte dieses Ereignis „Bayreuth in Biesen-Brand – Kapitalismus als Tempelreligion“. Er lud ein, um dort, wie er sagt, „die leiseste und längste Musik“ zu spielen (Schwab und Mauch, 2003). Die Zuhörer und Zuhörerinnen wurden Teil der Aufführung, da es nicht zu einer direkten konzertanten Konfrontation mit einem Orchester oder mit aufführenden Musiker/inne/n kam. Die Zuhörer/innen konnten auf Krankenhausbetten durch die Halle rollen und den Raum und die Musik und die Musik im Raum somit für sich neu erkunden.

Dabei ging es von Borries darum, die Bedeutung von Orten umdefinieren, v.a. solch aufgeladener Orte wie der Cargolifterhalle, wo er, so von Borries, „nach politischen Antworten auf Dot-Com-Business, Größenwahn, Subventionsbetrug oder den deutschen Mythos Zeppelin sucht“ (Schwab und Mauch, 2003). Die Orte der Musik(aufführung) sind für von Borries sehr wichtig bis zentral, und er koppelt sie und die Musik, die er an diesen Orten spielt, nicht ab von Kontexten wie z.B. der Geschichte des Ortes. So verweist er nicht nur durch die Auswahl des Ortes und der Musik, sondern auch durch eine Auswahl von Textfragmenten auf die ideologische und politische Bedeutung dieses Ortes.⁹

⁹ In einer Einladung zu der Veranstaltung in der Cargolifterhalle zitiert er beispielsweise quer durch den Garten: Woody Allen, Roland Barthes, Christian von Borries, critical art ensemble, dpa, Michel Foucault, Ernst Jünger, Marcel Proust, Wolfgang Schneider.

Die Auswahl von solch spektakulären Orten, so von Borries, sieht er gleichzeitig als Chance und Risiko. In der Cargolifterhalle, die er ebenso wie den Berliner Palast der Republik bespielte, wollte er „was machen, was dem Spektakelbegriff widerspricht. Ich habe mich gefragt, wie kann ich an einem so aufgeladenen Ort eine vierte Dimension reinbringen. Das Denken etwa oder die Politik oder die Zeit“ (Schwab und Mauch, 2003). Von Borries möchte mit seiner Psychogeographie die Frage aufwerfen, „ob sich Orte als Inspirationsquelle für einen musikalischen Vorgang eignen und ob die Musik die Orte umdefinieren kann“ (Schwab und Mauch, 2003). Dabei geht es nicht nur um die symbolische oder geschichtliche Aufladung eines Ortes, sondern auch um die besonderen klanglichen Eigenschaften eines Ortes, den die Zuhörer/innen erforschen und benutzen können. Das Publikum partizipiert, es kann eine andere Perspektive auf den Raum einnehmen und in ihm viel mehr als lediglich einen Konzertsaal wahrnehmen, einen Container, in dem Musik abgespielt wird.

Damit will von Borries nicht nur eine Diskussion um die Nutzung unterschiedlicher Orte oder die Brauchbarkeit aller möglichen Orte, wie z.B. auch einer Autobahn als Ort des Musikspielens und -aufführens, anregen, sondern immer auch z.B. die historischen Schichten aufarbeiten in Ort und Musik. Dies versucht er mit einer Kombination aus geschichtsträchtigen und spektakulären Orten (Cargolifterhalle, Palast der Republik, Leipziger Platz in Berlin) so wie der dort gespielten Musik (Wagner abgespielt auf einem Ghetto Blaster, Amerikanischer Minimalismus fast unhörbar in der Weite der Cargolifterhalle gespielt).

Die Aktionen und Events vordergründig als rein spektakuläre Events an noch spektakuläreren Orten abzuhandeln, ebenso wie von Borries vorzuwerfen, er würde sich schlicht des Labels „Psychogeographie“ bedienen, um seine Ereignisse politisch, diskursiv oder durch den expliziten Theoriebezug attraktiver zu machen, greift zu kurz. Dies steckt natürlich zu einem gewissen Grad dahinter, jedoch erschöpft es sich meiner Ansicht nach damit nicht. Natürlich sind auch die „Psychogeographie“ Events und Konzerte genau wie die anderen drei Beispiele fest verankert in den Kunstwelten und Kulturindustrien. Und von Borries Aussage „Musik in der Konzerthalle ist l’art pour l’art. Musik bei Cargolifter ist dazu eine Antithese“ (Schwab und Mauch, 2003) kann man so auch nicht ohne Weiteres stehen lassen. Dennoch stellen diese Ereignisse, wie die restlichen drei von mir angerissenen Beispiele auch unterschiedlicher Aspekte situationistischer Psychogeographie in einen variantenreichen, zeitgenössischen Kontext.

Fazit: Politische Kunst oder Kulturalisierung der Politik?

Die hier aufgezeigten vier Beispiele mögen einen kleinen, keineswegs repräsentativen Einblick in zeitgenössische Kunst mit „situationistischem Anstrich“ geben. Sie haben meines Erachtens gezeigt, dass es sehr wohl interessante aktuelle Varianten und Weiterentwicklungen im Bereich post-situationistischer Kunst gibt. Die Renaissance der SI und Psychogeographie v.a. innerhalb der Kunstwelten – sei

es als Inspirationsquelle, Steinbruch für Arbeitsmaterial, oder schlicht als Pose – hat sicherlich oftmals zu vorschneller Selbstbedienung im situationistischen Bau-, Ideen- und Begriffskasten geführt. Sämtliche der hier angeführten Beispiele zeigen aber, dass es teilweise durchaus interessante und substanzielle Weiterentwicklungen und Anwendungen der Techniken und Ideen der SI geben kann.

Problematisch und als klassisches Dilemma hingegen muss die Abgeschlossenheit und das Eingeschlossensein in der abgetrennten Sphäre der Kunst- und Kulturwelten bezeichnet werden, das sie mit dutzenden bis hunderten ähnlichen Projekten teilen. Diese Projekte sind nun einmal in den allermeisten Fällen innerhalb der Kunstwelten angesiedelt. Damit meine ich, dass sie im Geflecht von (Kunst-)Akademien, institutionalisierter Kunstkritik, institutionalisierter Kunstförderung, Galerien und Museen entstehen und aus diesen Welten heraus gefördert und am Leben gehalten werden. Sie sprechen das gleiche mehr oder weniger homogene Publikum an. Das Hauptziel der SI, die „Einigung der Sphären“ ist innerhalb dieser Geflechte nicht möglich und auch wohl in den allermeisten Fällen nicht das Ziel der Macher/innen.

Inwieweit es jedoch den Macher/inne/n ökonomisch und durchführungstechnisch möglich ist und darüber hinaus überhaupt (politisch) notwendig erscheint, situationistisch-inspirierte Aktionen radikal vom Kunstbetrieb abzukoppeln, dies entscheidet letztlich darüber, inwieweit es möglich sein wird, eine der interessantesten Forderungen der SI, die Abschaffung der Kunst und die Notwendigkeit dazu, erneut kritisch zu hinterfragen und experimentell zu untersuchen. Politisch ausgerichtete Kunst, Kunst zwischen Agitation, Animation und Partizipation hat eine lange und interessante Tradition (vgl. Rollig, 2000). Vielleicht aber muss man sich schlicht von dem Wunschdenken verabschieden, dass Kunst als Gesellschaftsintervention kritischen, emanzipatorischen oder aufklärerischen Ansprüchen genügt. Vor allem nach dem völligen Wegdriften einiger Teile der Kunstwelten u.a. durch die ungeheure Entwicklung des Kunstmarktes in den letzten Jahren bietet aber die SI und ihre Konsequenz und Kompromisslosigkeit in Bezug auf Kunst und deren Aufhebung einen der interessantesten Beiträge zum Thema Kunst und Politik.

Wenn man jedoch nicht bis zum Schluss mit der SI geht und diese Aufhebung fordert, könnte ein Umkehrschluss eine ähnlich interessante Lösung bieten. Es könnte bspw. ebenso fruchtbar sein, die Sphären zunächst wieder scharf und künstlich zu trennen. Aktion bliebe Aktion, Politik bliebe Politik, Kunst bliebe Kunst. Vielleicht kann Kunst viel effektvoller, v.a. auch politisch effektvoller sein, wenn sie eben nicht explizit politisch ist, v.a. nicht mit politischen Aussagen – und seien es nur Aussagen und Ideen zu „öffentlichem Raum“ – daherkommt. Man stolpert leicht, wenn man, wie Marchart es anschaulich darlegt, Kunst macht, weil man politische Anliegen vertritt, also eigentlich politisch arbeiten will und dies eher zufällig im Kulturbereich tut, und weil man dem künstlerischen Feld „symbo-

lische Überdeterminiertheit“ zuschreibt (Marchart, 2000). In der Praxis nämlich besteht die Gefahr, dass die Politisierung der Kunst einhergeht mit einer Kulturalisierung der Politik (Marchart, 2000), einer Weichspülung, einer Ästhetisierung von Informationen, so Catherine David, die Kuratorin der sich mit der politischen Kunst des 20. Jhds. auseinandersetzenen Documenta X (Grothe, 2005). Durch diese Aufweichung wird Kunst nicht nur politisch wirkungslos, sondern dient aktiv dem System gesellschaftlicher Regulierung und Kontrolle (Grothe, 2005).

Vielleicht braucht Kunst keine explizit politische, sondern eine viel subtilere, schärfere, kryptischere Sprache. Diese muss nicht neu entwickelt werden, viele Künstler/innen beherrschen diese Sprache bereits. Da aber diese Sprache immer wieder erneuert werden muss, könnte diese Erfrischung u.U. über die Ästhetik und über andere, neue radikale idiosynkratische künstlerische Herangehensweise erreicht werden, vielleicht aber eben nicht über die vordergründig und explizit politische. Jedoch läuft der Rückzug auf eine rein ästhetische oder andere Position auch Gefahr, dass die Kunst als Ort politischer Arbeit aufgegeben wird. Vor diesem Hintergrund fordert Marchart eine Kunst, die eine „makropolitische Kopplung an andere *politische* Projekte (die nicht wieder nur sich politisch gebende Projekte im Kunstfeld sein dürfen)“ (Marchart, 2000, Hervorhebung im Original) auszeichnet. Ohne diese makropolitische Kopplung, so Marchart, mündet „die politische Repräsentationsarbeit“ in der Kunst „in nichts weiter als einem studentisch-kulturarbeiterischen entweder Liberalismus oder Pseudoradikalismus“ (Marchart, 2000). Wenn Kunst also politisch sein will, bzw. das ihr innewohnende politische Potential ausnutzen will, ist die Kopplung an dezidiert *politische* Projekte vielleicht ein vielversprechender Weg ohne über die Politisierung der Kunst in die Sackgasse der Kulturalisierung der Politik zu geraten.

Danksagung

Ich möchte den Organisatoren der Ringvorlesung in Potsdam und Berlin (Bernd Belina und Dirk Gebhardt) und dem AK-Kritische Geographie in Münster danken. Bei Vorträgen im Rahmen der Veranstaltungen erhielt ich einige Anregungen, die in diesen Aufsatz eingeflossen sind. Darüber hinaus waren die Anmerkungen von Uli Best sowie der Gutachterinnen Marit Rosol und Iris Dzudzek sehr hilfreich, auch Ihnen sei herzlich gedankt. Nicht zuletzt möchte ich mich bei Harald Bauder (ACME) für sein sorgfältiges Korrekturlesen und das gesamte Texthandling sowie bei Boris Sieverts für die Überlassung des Fotos (Abb. 2) bedanken.

Zitierte Werke

Amann, Marc (Hrsg.). 2005. go.stop.act!: die Kunst des kreativen Straßenprotests; Geschichten - Aktionen – Ideen. Frankfurt a. Main: Trotzdem-Verl.-Genossenschaft.

- Ballhausen, Thomas. 2006. Latenz und Aktualität – Marginalien zu Guy Debord als literarischem Medienarbeiter. In, Grigat, Stephan, Johannes Grenzfurthner & Günther Friesinger (Hrsg.), Spektakel – Kunst – Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Biene Baumeister Zwi Negator. 2005. Situationistische Revolutionstheorie I – Eine Aneignung. Stuttgart: Schmetterling.
- Chtcheglov, Ivan. 2004/1953. Formulary for a New Urbanism. <http://library.nothingness.org>.
- Danzker, Jo-Anne Birnie und Pia Dornacher (Hrsg.). 2006. Gruppe SPUR. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Debord, Guy. 1971. La société du spectacle. Paris: Champ Libre. http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/pub_contents/7
- Debord, Guy. 1978. Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg: Nautilus.
- Debord, Guy. 1980/1957. Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz. Hamburg: Nautilus.
- Debord, Guy. 1996/1988. Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Verlag Klaus Bittermann.
- Debord, Guy. 2002. Potlatch – Informationsbulletin der Lettristischen Internationale. Berlin: Edition Tiamat.
- Glowlab. 2004. psy.geo.CONFLUX 2004 press release. http://glowlab.blogs.com/psygeocon/2004/03/psygeoconflux_2.html. Zugriff: 28.6.2006.
- Glowlab. 2006a. About Conflux 2006. <http://www.confluxfestival.org/about.php>. Zugriff: 13.12.2006.
- Glowlab. 2006b. Conflux Festival Projects. <http://www.confluxfestival.org/projects.php>. Zugriff: 13.12.2006.
- Glowlab. 2006c. http://www.glowlab.com/lab2/infolist.php?infopage_id=4. Zugriff: 13.12.2006.
- Grigat, Stephan. 2006. Fetischismus und Widerstand: Guy Debords Rezeption der Kritik der politischen Ökonomie und die Schwierigkeiten der Gesellschaftskritik nach Auschwitz. In, Grigat, Stephan, Johannes Grenzfurthner & Gün-

- ther Friesinger (Hrsg.), Spektakel – Kunst – Gesellschaft: Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Grimberg, Eiko. 2006. Verwirklichen und Wegschaffen: Was die SI mit der Kunst wollte. In, Grigat, Stephan, Johannes Grenzfurthner & Günther Friesinger (Hrsg.), Spektakel – Kunst – Gesellschaft. Guy Debord und die Situationistische Internationale. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Grothe, Nicole. 2005. InnenStadtAktion – Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt. Bielefeld: Transcript.
- in Religion. 2006. A Psychogeography of Irrelevance. Beitrag von “in Religion” vom 19.6.2006 auf <http://glowlab.blogs.com>. Zugriff: 19.6.2006.
- Journalistenakademie. 2003. Alternaiver Medienpreis 2003. Laudatio. <http://www.journalistenakademie.de/lesepr/ampsite/laudatio2003.html#radio>. Zugriff: 20.6.2006.
- Liebs, Holger. 2006. Karl Valentin und der Barock – Lange vergessen, jetzt wiederentdeckt: die Kulturrevoluzzer der Münchner Künstlergruppe „Spur“. Süddeutsche Zeitung Nr. 145, 24./25.6..
- LIGNA. 2002. Hamburg: Übung in unnötigem Aufenthalt erfolgreich!. <http://www.nadir.org/nadir/aktuell/2002/05/18/10204.html> . Zugriff: 13.12.2006.
- LIGNA. 2003. LIGNA-Radioballett: Einladung zur Übung in nichtbestimmungsgemäßem Verweilen. <http://www.left-action.de/archiv/0304271851.shtml>. Zugriff: 13.12.2006.
- Marchart, Oliver. 2001. Von Proletkult zu Kunstcult oder was Sie schon immer über kulturelle Hegemonie wissen wollten, aber in Texte zur Kunst nicht finden konnten. Transversal 3/2000. <http://eipcp.net/transversal/0601/marchart/de> . Zugriff: 12.12.2007.
- Mension, Jean-Michel. 2002. Wir haben unsere unfertigen Abenteuer gelebt – Eine Jugend im Paris der fünfziger Jahre. Berlin: Edition Tiamat.
- Ohr, Roberto. 1990. Phantom Avantgarde. Hamburg: Edition Nautilus.
- Pinder, David. 2000. “Old Paris is no more”: Geographies of spectacle and anti-spectacle. Antipode 32(4), 357-86.
- Pinder, David. 2005. Visions of the City: Utopianism, Power and Politics in Twentieth-Century Urbanism. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- PIPS. 2006a. Providence Initiative For Psychogeographic Studies: PROVFLUX 2006: june 1-4. Providence. (Ankündigung auf der Provflux Homepage) <http://www.pipsworks.com/provflux2006/provflux2006.html>. Zugriff: 28.6.2006.
- PIPS. 2006b. Providence Initiative For Psychogeographic Studies: Provflux 2006 projects. http://www.pipsworks.com/provflux2006/pf06_projects.html. Zugriff: 28.6.2006.
- Rollig, Stella. 2000. Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Transversal 3/2000. <http://eicpc.net/transversal/0601/rollig/de> . Zugriff: 20.6.2006.
- Routledge, Paul. 2004. Reflections on the G8 Protests: An interview with General Unrest of the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (CIRCA). ACME 3(2), 112-20.
- Schwab, Waltraud und Thomas Mauch. 2003. Es soll kein Bild für alle geben: Interview mit Christian von Borries. Tageszeitung, 29.12.2003.
- Serres, Michel. 2005. Atlas. Berlin: Verlag für das Künstlerbuch.
- Sieverts, Boris. undatiert a. Wie man Städte bereisen sollte. Ausstellungstext. http://www.neueraeume.de/texte/wie_man_staedte.htm. Zugriff: 15.10.2004.
- Sieverts, Boris. undatiert b. "Lärmschutzwäldchen, ehemalige Deponien und Bau-erwartungsland sind die Freelancer und Schwarzarbeiter des Flächennutzungsplans" - "deregulierte Verhältnisse brauchen deregulierte Geografie". <http://www.neueraeume.de/texte/laermschutz.htm>. Zugriff: 6.7.2005.
- Sieverts, Boris. 1999. 10 Reiseempfehlungen zur Entdeckung der A 40. http://www.neueraeume.de/texte/10_Reiseempfehlungen_B1_A40.htm. Zugriff: 15.10.2004.
- SI. 2004/1958. Definitions. In, Internationale Situationniste #1. <http://library.nothingness.org> . Zugriff: 26.05.2004.
- SI. 1976. Situationistische internationale 1958-1969 – Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen internationale. Hamburg: MaD Verlag.
- Wiegink, Pia. 2005. Theatralität und öffentlicher Raum. Marburg: Tektum.
- Zimmerman, Bryan. 2003. Public Notice: Psychogeographers Navigate New York City's Changing Landscape. Village Voice, 17.3.2003. <http://villagevoice.com/news/0319.zimmermann.43875.1.html>. Zugriff: 28.5.2004.