



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Performativität von Graffiti im öffentlichen Raum.
Eine Unabhängigkeitserklärung ohne Präambel?“

Verfasserin

Renate Fuchs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Doz. Dr. Clemens K. Stepina

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle in erster Linie beim Betreuer meiner Diplomarbeit, Herrn Doz. Dr. Clemens K. Stepina, bedanken für wertvolle Anregungen und Hinweise, ganz besonders aber für sein stets verlässliches und rasches Antworten auf Fragen, die sich im Laufe der Arbeit ergeben haben.

Ebenso geht mein Dank an die Leitung des Zentrallabors der Christian – Doppler – Klinik in Salzburg, Frau Primaria Doz. Dr. Elisabeth Haschke-Becher und Frau Mag. Shahrzad Afazel-Saeedi, die durch Flexibilität in der Festsetzung meines Beschäftigungsausmaßes und meiner Arbeitszeiten das Zustandekommen der vorliegenden Arbeit unterstützt haben.

Vor allem und ganz besonders möchte ich meinen beiden Töchtern, Anna und Barbara, hier auch offiziell Danke sagen. Sie haben mich in meinem Vorhaben mit Geduld, Humor und vielen aufmunternden Worten bestärkt.

Nicht zuletzt geht mein Dank an meine Geschwister, FreundInnen und ArbeitskollegInnen, die durch ihr interessiertes Nachfragen den Fortgang dieser Arbeit ebenfalls positiv beeinflusst haben.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	2
1. Einleitung	4
2. Graffiti	6
2.1 Begriffsklärung.....	6
2.1.1. Merkmale	6
2.1.2. Kategorien von Graffiti	7
2.2. Geschichtlicher Überblick.....	9
2.3. Die Writer.....	12
2.4. Interpretationsvarianten des Phänomens Graffiti	15
2.4.1. Graffiti als Reviermarkierungen.....	15
2.4.2. Psychologische Interpretation (Motivforschung).....	17
2.4.3. Gesellschaftspolitische Interpretation	20
2.4.4. Kommunikationspolitische Analysen	21
2.4.5. Kriminologisch – juristischer Zugang.....	22
2.4.6. Semiotische Interpretation.....	26
3. Öffentlicher Raum.....	29
3.1. Geschichtlicher Überblick.....	29
3.2. Der Verfall des öffentlichen Raums.....	33
3.3. Begriffsklärung.....	35
3.4. Juristische Definition des öffentlichen Raums.....	36
3.5. Kommerzialisierung des öffentlichen Raums	38
3.6. Aneignung und Gestaltung des öffentlichen Raums	39
3.7. Normen und Verhalten im öffentlichen Raum	40
3.8. Fazit:.....	43
4. Performativität.....	45
4.1. Anwendung	45
4.2. Performativität, Performanz, Performance.....	47
4.3. Entstehung : How to do things with words – Austins Sprechakttheorie.....	50
4.4. Mögliche Anwendung von Austins Theorie auf Graffiti	53
4.5. Zusammenbruch der Unterscheidung: Performativ / Konstativ.....	58
4.6. Was ist das Neue an Austins Sprechakttheorie?	59
4.7. Rezeption von Austins Theorie	60
4.7.1. Emile Benveniste.....	60
4.7.2. Alexander Sesonske	63
4.7.3. Dorothea von Hantelmann	64
4.8. Jacques Derrida	66
4.8.1. Derrida: Performativität und Schrift	66
4.8.2. Derrida: Performativität und Unterschrift.....	70
4.9. Pierre Bourdieu: Performativität als Wirkung symbolischer Herrschaft	72
4.10. Judith Butler: Wiederholung und Widerstand.....	74
5. Analyse.....	80
5.1 Graffiti als Unabhängigkeitserklärung.....	80
5.2 Graffiti als realitätskonstituierendes Medium	85
5.2.1 Graffiti, Kunst und Anonymität	85
5.2.2 Graffiti und die Wahrnehmung des öffentlichen Raums	86
5.2.3 Sicherheitempfinden und Überwachung im öffentlichen Raum	87
5.2.4 Sich wandelnde Sensibilitäten von Legalität und Illegalität im öffentlichen Raum.....	89
6. Zusammenfassung, Ergebnisse, Forschungsdesiderata.....	91
7. Literaturverzeichnis.....	95
8. Abstracts.....	98

8.1 Abstract, dt.	98
8.2 Abstract, englisch	99

1. Einleitung

Ende der 1960er Jahre tauchte in den USA, zuerst in New York und Philadelphia, ein Phänomen auf, das die Bewohner der Städte ebenso wie Stadtverwaltungen und städtische Transportunternehmen vor gehörige Herausforderungen stellte. Waren Buchstaben und Ziffern zu Beginn noch lesbar und als Anwesenheitsbekundungen („Ich war hier“) von unreifen oder unzufriedenen Teenagern in einer anonymen Großstadt interpretierbar, nahmen Unverständnis der Bewohner und Strafverfolgung durch die Behörden in dem Ausmaß zu, in dem die American Graffiti an Größe, an ästhetischer Ausschmückung und Buntheit gewannen. Bald waren die Buchstaben nicht mehr für jeden als Buchstaben erkennbar, und wenn doch, so war trotzdem nicht zu verstehen, was diese Buchstaben bedeuten sollten, wozu sie an den Wänden und Zügen standen, was denn ihre Botschaft war. Die Geister der Betrachter schieden sich, und bis heute schwankt die Einschätzung für Graffiti zwischen legitimer Subkultur und bunter Kunst am einen sowie Schmiererei bzw. Vandalismus am anderen Ende der Skala.

Graffiti werden in einem verschwindend kleinen Ausmaß auf Flächen fabriziert, die sich in privatem Eigentum befinden, zum überwiegenden Teil befinden sie sich auf sogenannten öffentlichen Flächen. Doch was ist darunter zu verstehen? Wem gehören diese öffentlichen Flächen, und wer hat dort das Sagen?

Nicht nur, dass Graffiti in der Regel ungefragt, ohne Auftrag auf öffentlichen Flächen angebracht werden, was allein schon eine gewaltige Provokation darstellt, sie bringen Denken und Fühlen besonders deshalb durcheinander, weil ein großer Teil von ihnen sich wie Schrift aufführt, aber sich nicht darum kümmert, lesbar zu sein. Sie greifen die Schrift auf, ignorieren aber deren konventionelle Bedeutung.

Die Versuche, in ihnen dennoch irgendeinen Sinn zu erkennen, sie in ein vertrautes System der Bedeutung einzuordnen und ihnen schon bekannte Begriffe zuzuschreiben, sind dementsprechend zahlreich. Von persönlichen, psychischen Defiziten der Writer angefangen, die wie die Hunde Markierungen setzen, über Kommunikationsversuche, Sprachrohr-Funktion einer zu wenig beachteten Bevölkerungsgruppe mit mangelnder Zukunftsperspektive bis zum Ausdruck reiner Zerstörungswut ist da (siehe Kapitel 2.4) alles dabei.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, den seit einigen Jahren besonders in den Kulturwissenschaften sehr häufig verwendeten Begriff der Performativität näher und von seinem Ursprung her zu untersuchen und seine Tauglichkeit für eine weitere, eine andere Art

der Annäherung an American Graffiti im öffentlichen Raum, zu überprüfen. Die Eingrenzung auf American Graffiti¹ im öffentlichen Raum als Untersuchungsgegenstand und der damit einhergehende Ausschluß aller anderen Arten von Graffiti (wie z.B. Parolengraffiti, Schablonengraffiti, Graffiti auf legalen Wänden, in Galerien und Museen) ist deshalb erfolgt, weil ihr Auftreten im öffentlichen Raum ohne erkennbare Kommunikationsabsicht besonders reizvoll erschien für eine Analyse aus performativer Sicht. Mit dem Konzept der Performativität sollen American Graffiti aus einem spezifischen Blickwinkel angesehen, und Relevanz und Gewinn einer solchen Betrachtungsweise herausgefunden werden.

Dazu werden nach dieser Einleitung, im zweiten Kapitel, die Entstehungsgeschichte der American Graffiti, verschiedene Kategorien von Graffiti im allgemeinen, von American Graffiti im besonderen, Motive der Writer² (gewonnen aus zwei verschiedenen Untersuchungen) und mehrere Interpretationsvarianten von Graffiti vorgestellt.

Der dritte Abschnitt soll einen geschichtlichen Einblick in Funktions- und Definitionswandel der Begriffe „öffentlich“ und „privat“ im allgemeinen und von öffentlichem Raum im besonderen verschaffen und dabei auch die Bedeutung von Verhaltensnormen im öffentlichen und im privaten Bereich näher ins Visier nehmen.

Im Anschluss an diese beiden Kapitel wird in Teil vier der Arbeit der durch J. L. Austin im Bereich der Linguistik kreierte Terminus „Performativität“ vorgestellt, sowie mehrere prominente und für die Fragestellung dieser Arbeit signifikante Rezeptionen und Anschlüsse an Austins Theorie (insbesondere durch Benveniste, Searle, Bourdieu, Jacques Derrida und Judith Butler) beschrieben. Der Schwerpunkt wird dabei auf der Frage nach Autorisierung und Macht in Zusammenhang mit performativen Äußerungen liegen, d.h. auf der Frage nach den Umständen, die eine performative Äußerung gelingen lassen.

Damit ist eine breite Grundlage gelegt für den fünften Teil der Arbeit, den Analyse-Teil. Dieses fünfte Kapitel wird dazu verwendet, das Konzept der Performativität mit dem Phänomen American Graffiti im öffentlichen Raum zu verbinden und spezifische Aspekte, die sich aus dieser Verbindung ergeben, darzulegen. Überdies werden in einem zweiten Abschnitt des Kapitels, begründet in der realitätskonstituierenden Dimension performativer Äußerungen und ihrer Kraft, Wirklichkeit zu verändern, auch Effekte und Wirkungen der Graffiti im öffentlichen Raum beschrieben.

¹ Als American Graffiti werden auch formal den amerikanischen Vorbildern ähnliche Graffiti in anderen Regionen weltweit bezeichnet.

² Die Sprüher der Graffiti sehen sich in der Tradition der Schrift und bezeichnen sich selbst als Writer.

2. Graffiti

Graffiti sind ein sehr dynamisches, unruhiges, belebendes Phänomen, das zahlreiche Lebensbereiche betrifft und das dementsprechend nicht nur Thema in Tageszeitungen ist, sondern auch in den Arbeiten verschiedenster Wissenschaftssparten (Linguistik, Soziologie, Psychologie, Rechtswissenschaften, Volkskunde, Kunstgeschichte, Geschichtswissenschaften, Medienwissenschaft,...) dargestellt und reflektiert wird.

2.1 Begriffsklärung

Das Wort „Graffiti“ umfasst ein unglaublich breites Spektrum an geritzten, gekratzten, mit Stiften geschriebenen oder mit Sprühfarbe aufgetragenen Zeichen, Symbolen, Sprüchen, Buchstaben, Bildern. Von international verständlichen Zeichen wie dem Anarchisten-A oder dem Dollarzeichen über eingeritzte Herzen in Bäumen oder Gipfelkreuzen, von Klosprüchen über politische Parolen auf Bänken, von verstreuten Namenskürzeln auf Werbeflächen über kunstvoll bunte Buchstaben auf Waggonen bis zu großen Buchstaben - Bildern auf Wänden und Leinwänden wird alles mit dem einen Wort „Graffiti“ benannt.

Angebracht werden Graffiti auf Bäumen, Möbeln (Schulbänken, Stadtmöbeln), auf Toilettenwänden und -türen, in Gefängniszellen, auf Klinikwänden, auf Außen- und Innenfassaden von Gebäuden, auf Brückenpfeilern, Schallschutzwänden, Telefonzellen, Briefkästen, Trafuhütten, in Unterführungen, auf Bussen, Straßenbahnen, U-Bahnen, Eisenbahnwaggonen, ... die Liste ließe sich endlos fortsetzen. Ihr überwiegender Lebensraum sind Metropolen und Großstädte, doch finden sie sich auch in ländlichen und dörflichen Gegenden wieder.

2.1.1. Merkmale

Nimmt man Graffiti in Galerien und Museen, an Halls of Fame³ und Auftragsarbeiten aus, so sind die zwei vielleicht wichtigsten gemeinsamen Merkmale aller Graffiti einerseits ihre visuelle Wahrnehmbarkeit im öffentlichen Raum und andererseits „die Anonymität ihrer Entstehung unter der billigen Inkaufnahme der Übertretung gesellschaftlicher und gesetzlicher Normen“ (Behforouzi 2006, 7).

Weiters sind Graffiti Unikate, sie werden einzeln von Hand angefertigt, sie sind an den Ort, an dem sie angebracht wurden, gebunden; es gibt für sie keine Vervielfältigungsmethode.

³ Das sind von städtischen Behörden zur Verfügung gestellte Flächen, auf denen legal gesprüht werden darf.

Sie sind nicht permanent, sie sind transitorisch, oft nur kurze Zeit zu sehen, bevor sie übermalt bzw. mit Chemikalien entfernt werden. Graffiti sind zwar anonym, sind aber „zu einem nicht unerheblichen Teil ein Spiel mit Namen, Namensbildern und Namenscodierungen“ (Neumann 1986, 15). Sie sind illegal. Sie sind verstreute Schrift. Renate Neumann bezeichnet sie als Fragmente von Vitalität (vgl. Neumann 1986, 78). Größere Graffiti werden selten von einzelnen Sprayern fabriziert, sondern entstehen meist in Gruppenarbeit, wobei die Gruppen fest organisiert sein können, dann spricht man von sog. „Crews“, oder sie bilden sich spontan für einzelne Aktionen. Graffiti haben, so meint Renate Neumann, mit der Flüchtigkeit der gesprochenen Sprache mehr Ähnlichkeit als mit Schrift. „Sie sind Spur einer Aktion, die manchmal den Eindruck hinterlässt, zufällig Schrift zu sein“ (ebd., 188).

2.1.2. Kategorien von Graffiti

Das „Tag“:

Es wird üblicherweise als der Ursprung der American Graffiti gesehen, ist in der Regel ein Synonym bzw. Pseudonym des Writers, sein Deckname, die persönliche, stilisierte Signatur des Writers, man könnte auch sagen sein Markenzeichen, sein Logo, aus Buchstaben oder einer Buchstaben-Zahlen-Kombination bestehend. Während anfangs eher die Quantität das Kriterium für die Anbringung der Tags war, wurden bald die individuelle Gestaltung des Schriftzugs und die ästhetische Ausgestaltung der Buchstabenfolgen zu wichtigen Unterscheidungsmerkmalen. „Die Buchstaben wurden schräg gestellt und abgerundet mit divergierenden Neigungen. Zwischen Klein- und Großbuchstaben wurde gewechselt, die Proportion der Buchstaben verändert und graphische Kürzel wurden dazugefügt“ (Behforouzi 2006, 28).

Das „Throw Up“:

Dabei dehnen die Writer die Konturen der Buchstaben zu einer Fläche aus, die Fläche wird mit einer anderen Farbe als die Umrisslinie unvollständig ausgefüllt oder nur schraffiert. Ein Throw Up besteht also nur aus „Outline“ und „Fill-in“, es ist nicht sehr zeitaufwändig und braucht wenig Farbe, trotzdem können in kurzer Zeit große Flächen bedeckt werden.

Das „Quickpiece“:

Von einem Quickpiece spricht man, wenn die Buchstabenflächen eines Throw-Ups ganz ausgefüllt werden und die Outline anschließend noch einmal nachgezogen wird.

Das „Piece“:

Piece steht als Kurzform für Masterpiece und bezeichnet „die großformatigen, ästhetisch durchgearbeiteten und aufwendig gestalteten Graffiti“ (Behforouzi 2006, 30). Wieder handelt es sich um Buchstabenfolgen, oft kombiniert mit figurativen Elementen, den sog. „Characters“; das sind meist anthropomorphe Wesen aus Comics oder Cartoons, wobei ein Character auch einen Buchstaben repräsentieren kann (vgl. Treeck 1995, 34). Es gibt aber auch Writer, die ihre Characters nicht aus dem Comic-Bereich nehmen, sondern photorealistische Bilder malen (vgl. Behforouzi 2006, 35).

Mit Blick auf den Anbringungsort wird zwischen „Trains“ und „Murals“ unterschieden. Graffiti auf Mauern und Wänden sind „Murals“, bei Graffiti auf Zügen hängt die genaue Bezeichnung von der Ausdehnung der bedeckten Fläche ab. Ein einzelnes Bild auf einer Waggonseite unterhalb des Wagenfensters ist ein „Panel“. Mehrere auf diese Art angebrachte, aneinandergereihte und die ganze Länge eines Waggons ausfüllende Bilder werden als ein „End-to-end“ bezeichnet. Ein einzelnes Bild, das auch über die Fensterfläche geht, heißt „Top-to-bottom“, aneinandergereihte „Top-to-bottoms“, die sich über die gesamte Waggonlänge erstrecken, ergeben einen „Whole Car“. Ein aus „Whole-Cars“ bestehender Zug ist ein „Whole-Train“.

Eine weitere Unterscheidungsmöglichkeit der Graffiti besteht nach ihrer Legalität bzw. Illegalität. Legale Graffiti können auf öffentlichen, zum Sprayen freigegebenen Flächen, sogenannten „Halls of Fame“ geschaffen werden, oder als Auftragsarbeiten für Galerien oder Private. Bei diesen Auftragsarbeiten werden oft genaue Auflagen erteilt, bestimmte Erwartungen müssen befriedigt werden, wodurch Kreativität und künstlerischer Gestaltung Schranken gesetzt sind. Illegal sind alle anderen, ungefragt im öffentlichen Raum oder auf privaten Flächen angebrachten Graffiti. Illegale Graffiti bedeuten mehr Bewunderung in der Szene, vor allem die auf Züge gesprühten.

„Es findet eine Differenzierung dahingehend statt, dass legale Graffiti die breite Bevölkerung ansprechen sollen und daher auch farbenprächtiger ausfallen, wohingegen illegale Graffiti die Sprayer selbst als Zielgruppe betreffen und daher eher farblich reduziert angefertigt werden, wobei größerer Wert auf den Style selbst gelegt wird. Durch das Einsetzen von richtigen Farben kann man den Laien, dessen Auge im Hinblick auf Style ungeübt ist, leicht blenden. Das ist jedoch gegenüber den Kollegen eher schwierig, da hier der Style und die Innovation im Vordergrund steht und die farbliche Gestaltung lediglich eine Nebenrolle spielt“ (Behforouzi 2006, 133).

American Graffiti, die ihren Ausgang von New York nahmen, sind vergrößerte Namenszüge, Unterschriften, Graphismen in zahlreichen sich voneinander unterscheidenden Stilvarianten, deren Übergänge fließend sind; und es sind diese verschiedenen Stile, die die Basis für eine

ausgeprägte Konkurrenz bilden, in der verschiedene Writer, aber auch Writer-Crews zueinander stehen. Im Prinzip wird zwischen „Old-School-Style“, „Wild-Style“ und „Semi-Wild-Style“ differenziert, doch sind mittlerweile ganze Alphabetreihen in verschiedenen Style - Varianten auch im Internet nachzusehen.

2.2. Geschichtlicher Überblick

Die Geschichte der Graffiti beginnt in fast allen einschlägigen Darstellungen mit den prähistorischen Höhlenzeichnungen, die uns noch heute von Sitten und Gebrauchsgegenständen vergangener Kulturen erzählen. Als nächste Epoche wird üblicherweise die Antike zitiert, hier vor allem in Wände gekratzte Mitteilungen aus Pompeji, konserviert durch die Asche des Vesuv-Ausbruchs im Jahre 79 n. Chr.; in Pompeji fanden die Archäologen nach Wiederaufnahme der Ausgrabungen im 18. Jahrhundert eben nicht nur künstlerische Gemälde, die sich innerhalb der Häuser reicher Bewohner befunden hatten, sondern „eine große Zahl von Texten, Schmähschriften und Polemiken auf den Wänden der Straßen“ (Neumann 1986, 11).

Als Beispiel für einen Vorläufer des Taggens (=Anbringen von tags) aus dem Biedermeier gilt Kyselak.⁴ Der 1799 geborene Hofkammerbeamte Josef Kyselak aus Wien hatte angeblich gewettet, innerhalb von drei Jahren in der ganzen Monarchie bekannt zu werden. In der Folge schrieb und ritzte er mit Steinmeißel und schwarzer Ölfarbe seinen Namen ein, wo auch immer er auf seinen Reisen hinkam, v.a. auch während seiner Fußreise durch Österreich von August bis Oktober 1825.

Später, während des zweiten Weltkriegs, machte der in Europa und den USA an unzähligen Stellen angebrachte Schriftzug „Kilroy was here“ von sich reden. An jedem Landeplatz der alliierten Soldaten tauchte das Signum auf, an Bomben, Gewehrkolben, auf Kasernentoiletten und an Autoreifen. Alle kannten den Schriftzug, doch wußte keiner, wer sich hinter diesem Namen verbarg (vgl. Kundid 1994, 20).

Zinken und Gaunerzeichen gelten ebenfalls als Vorläufer der Graffiti; dabei ist die Parallele nicht zu übersehen, dass auch die Zeichen der Vaganten, Landstreicher und Vagabunden nur von Insidern, nicht aber von der „Öffentlichkeit“ gelesen und enträtselt werden konnten. Zinken waren selbst für die Eingeweihten nicht immer eindeutig und jedenfalls nicht ohne ihren lokalen Kontext lesbar (vgl. Neumann 1986, 38). Ebenso sind Trampergraffiti – auf Straßen-Begrenzungspfosten oder Verkehrsschild-Rückseiten

⁴ vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kyselak

aufgebracht – an eine ganz spezielle Öffentlichkeit, an andere Tramper nämlich, gerichtet. Ihre Funktion besteht in praktischer Information für andere Tramper und in der Kooperation mit einer eingegrenzten Öffentlichkeit.

Das Wort „Graffiti“ prägte Robert Reisner als einer der ersten im amerikanischen Sprachraum im Jahre 1967 durch den Titel seines Buches „Graffiti, selected scrawls from bathroom walls“. Die ursprüngliche Technik des Kratzens (ital. Il graffito = das Gekratzte) war für Reisner jedoch nicht Voraussetzung für die Bezeichnung als Graffiti, und was zuerst nur als Name für Klosprüche diente, wurde in dem 1971 ebenfalls von Reisner herausgegebenen Buch „Graffiti - two thousand years of wall writing“ ausgedehnt auf alle illegal angebrachten Schriften und Schriftbilder (vgl. Treeck 1995, 103).

In den späten sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts schließlich liegt der Ursprung der sogenannten „American Graffiti“, die der hauptsächliche Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind. Als Initiator der unaufhaltsamen Veränderungen der Wandflächen in den Großstädten und als Begründer der American Graffiti und des „Taggens“ gilt der oft zitierte griechische Botenjunge Taki (Taki als Kurzform für Demetaki, der griechischen Form für Demetrius) aus der 183. Straße in Washington Heights in New York. Er verteilte sein Namenskürzel „Taki 183“ Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre mittels Filzstift auf seinen Botengängen über ganz New York: in Metrozügen, Metrostationen; auch auf Lieferwägen, an Hauseingängen und auf Wänden, am Broadway und am Kennedy Airport hinterließ er sein tag, sein „Taki 183“. Innerhalb kürzester Zeit taten unzählige Jugendliche (u.a. Julio 204) in New York es ihm gleich und schrieben ihre oft beachtlich kreativen Logos, Pseudonyme oder Namenskürzel – wie immer man es nennen mag – neben, unter und über Takis tags. Am 21. Juli 1971 veröffentlichte die New York Times einen Artikel über Taki und seine „Pen Pals“ und konstatierte in der Folge eine gewaltige und rasante Zunahme der tags in ganz New York. „Die Aufmerksamkeit der angesehenen Zeitung hatte den *writern* (so benannten sie sich selbst) den Traum des Bekanntwerdens näher gebracht, des *getting up*“ (Schnoor 2009, 23).

Da es bei diesen Graffiti von Anfang an um räumliche Verbreitung ging, wurden die Stationen und vor allem die Züge der Metro zum begehrtesten Platz, denn sie verbreiteten die Namen über die ganze Stadt. Mit ihnen kamen die verschlüsselten Namen zu allen, die sie deuten konnten. Im Jahr 1970 gab die New York Transit Authority \$ 250.000 für die Entfernung von Graffiti aus, 1971 schon \$ 300.000 und 1972 dann über \$ 500.000 (vgl. Cybriwsky 1974, 492).

Je größer die Zahl der taggenden Teenager, desto größer wurde auch die Konkurrenz untereinander, und bald reichte es nicht mehr aus, seinen Namen möglichst oft oder an besonders schwierigen Stellen zu platzieren. „Man begann zu experimentieren: Größe, Farbe und das graphische Design der Buchstaben, auch >>Style<< genannt, ergänzten bald den Katalog formaler Kriterien, den ein guter Writer beherrschen musste, um sich von den anderen abzuheben“ (Domentat 1994, 8). Die Magic Marker wurden ergänzt bzw. abgelöst durch Spraydosen, die mit unterschiedlichen Sprühköpfen (Skinny Caps, Soft Caps, Fat Caps) ausgestattet sind und den Farbauftrag auf großen Flächen ebenso wie präzise Liniengestaltung in rascher Ausführung ermöglichen. 1972 sprühte SUPER COOL das erste Piece. PHASE II kreierte die Bubble Letters, PRIEST 167 und PISTOL I benutzten als erste die 3-D-Effekte. Bis 1974 waren die wichtigsten Buchstabenstile eingeführt, die in den darauffolgenden Jahren mehrfach variiert und professionalisiert wurden (vgl. Domentat 1994, 8f.). Die Pieces nahmen an Größe zu, die Style Wars waren ausgebrochen. 1972 wurde in New York das erste Anti-Graffiti-Gesetz erlassen, 1975 wurde von der New Yorker Bahnpolizei eine Graffiti-Sondereinheit gegründet. „Doch der Ehrgeiz der Tagger und Sprüher war weder durch polizeiliche Maßnahmen noch durch Stacheldraht und den Einsatz deutscher Schäferhunde zu stoppen, den das New Yorker Verkehrsunternehmen 1974 beschlossen hatte“ (Domentat 1994, 13).

Die Zahl der Nacheiferer erhöhte sich noch einmal in ungeahntem Ausmaß durch Filme wie „Wild Style“ (1983), „Beat Street“ und „Style Wars“ (beide 1984) sowie die Veröffentlichung des Bildbandes „Subway Art“ von Martha Cooper und Henry Chalfant, ebenfalls im Jahre 1984. Die Filme beförderten auch das Übergreifen der Graffiti-Bewegung auf ganz Europa und andere Regionen der Welt, sie lancierten Graffiti als Teil der Hip Hop-Kultur, als deren weitere Komponenten Rap, DJing und Breakdance gelten.

An Berliner Hauswänden und Mauern fanden sich die ersten Tags und Pieces Anfang der achtziger Jahre, Italien wurde v.a. für das Train-Bombing bekannt (weil Graffiti dort lange Zeit nicht von den Zügen entfernt wurden). In Wien gibt es erste kunstvoll gesprühte tags und pieces Ende der 70er Jahre, und 1984 fuhr eine besprayed Straßenbahn der Linie J zum ersten Mal durch Wien. Die Wiener Stadtverwaltung hatte damals zwei New Yorker Writer nach Wien eingeladen und ihnen den offiziellen Auftrag gegeben, den J-Wagen mit Graffiti zu schmücken (vgl. Schaefer-Wiery 2009, 182).

2.3. Die Writer

Auf der Suche nach Gemeinsamkeiten der Writer⁵ offenbart sich bald eines: es gibt keinen typischen Writer, was Herkunft, Bildung, gesellschaftliche Schicht oder sozialen Background betrifft.⁶ Da sind sie so inhomogen wie die Gesellschaft selbst. Dennoch gibt es Übereinstimmung in einigen Punkten. Die meisten Sprüher sind zwischen 14 und 20 Jahre alt, sie sind zu neunzig Prozent männlich und jeder von ihnen hat ein persönliches „tag“, diesen Decknamenszug, an dessen Vervollkommnung er arbeitet. Die Logos sind meist recht phantasievoll und werden von den Writern selbst oder deren Mentoren ausgesucht. Die Writer bilden lokale und globale Gemeinschaften, mit ausdifferenzierter eigener Sprache, mit eigenen Normen und auch eigenen Werten, deren wichtigste brotherhood, respect und fame sind.

Graffiti-Sprüher haben mindestens ein, meistens aber zwei oder mehrere „black books“: das sind Skizzenbücher, die persönliche Entwürfe der Sprüher, aber auch Skizzen befreundeter Writer enthalten. Die offiziellen „black books“ umfassen ausschließlich für legale Arbeiten und Auftragsarbeiten konzipierte Skizzen; sie können jederzeit vorgezeigt werden. Die weiteren „black books“ werden von den Writern gut verwahrt, um so nicht - im Falle des Ertapptwerdens beim illegalen Sprühen - durch ein black book überführt werden zu können (vgl. Behforouzi 2006, 30).

Sprüher von American Graffiti nehmen Schriftzeichen, Buchstaben, unterziehen diese einer kreativen Umwandlung bzw. Ausformung und sprühen sie an Wände, Züge, Brücken usw. Die kreative Bearbeitung und Entwicklung eines unverkennbaren persönlichen „Styles“ bringt Anerkennung und Respekt in der Szene. Keinen Respekt gewinnt ein Writer, der „bitet“, das heißt, den Stil eines anderen kopiert. „Bei der Gestaltung der pieces besteht das Ziel, einen eigenen, unverkennbaren Stil zu entwickeln. Die Sprayer wollen nicht durch das Entziffern ihres gesprühten Namens erkannt werden, sondern durch ihren Stil selbst“ (ebd.).

⁵ Die Selbstbezeichnung der Graffiti-Sprüher ist „Writer“, was als Hinweis auf die Bedeutung des Schriftlichen in der Szene gewertet werden kann.

⁶ 2005 wurde in mehreren deutschen Städten im Auftrag des Kriminologischen Forschungsinstituts Niedersachsen eine Befragung an 14301 Schülern durchgeführt mit den Schwerpunkten Medienkonsum, Viktimisierung, selbstberichtete Delinquenz, elterliches Erziehungsverhalten sowie Einstellungen zur Schule und zum Schulabsentismus. Michael Windzio benutzt diese empirische Studie für den Versuch, seine Hypothesen bzgl. individueller und kontextueller Determinanten der Motivation von Graffiti-Akteuren zu untermauern. Seine Hypothesen waren, dass erstens *delinquente Freunde*, zweitens eine *geringe Selbstkontrolle*, drittens mangelndes *Monitoring durch die Eltern* und viertens ungünstige *sozialräumliche Faktoren* (Armut, geringe Bildung, hoher Migrantenanteil) die Neigung zu Graffiti-Delikten erhöhen. Nur in der Selbstkontroll - Subdimension der „Risikosuche“ konnte ein deutlicher Effekt auf Prävalenz und Inzidenz von Graffiti-Delikten gefunden werden. Die anderen Erwartungen wurden nicht bestätigt. Windzio sieht das Ergebnis seiner Untersuchung als einen „Hinweis darauf, dass Graffiti-Delikte eine besondere delinquente Verhaltensform darstellen, für die eigenständige Ursachen bestimmt werden müssen“ (Windzio 2010, 81).

Obwohl der individuelle Schriftzug des Sprayers eine so große Rolle spielt, haben sich im Laufe der Jahre doch eine Reihe von graffiti-spezifischen Styles herauskristallisiert. Grob kann unterschieden werden zwischen „Old-School-Style“ (er ist gekennzeichnet durch Buchstaben, die in ihrer Grundform nicht zu stark verändert werden und dadurch gut leserlich bleiben) und dem „Wild-Style“ : hier werden die Buchstaben stark verformt, durch Kreise, Pfeile usw. aufgefüllt; das Experimentieren mit Formen und Verflechtungen tritt in den Vordergrund. Der „Semi-Wild-Style“ ist ein Mittelding zwischen Old-School-Style und Wild-Style mit fließendem Übergang in beiden Richtungen.

Die Bewunderung der Kollegen richtet sich aber nicht nur nach dem Style eines Sprüher, sondern auch nach dem Anbringungsort seiner Graffiti: je weiter im Stadtzentrum eine illegale Wand besprüht wird, je höher das Entdeckungsrisiko, desto höher der Fame. Das Besprühen von Zügen passiert immer unter extrem gefährlichen Umständen und gilt in der Graffitiszene quasi als Königsdisziplin; das nicht nur wegen des stark gesteigerten Entdeckungsrisikos, sondern auch wegen der Möglichkeit der erhöhten Präsenz der Graffiti: die Züge fahren das Bild durch Stadt und Land. Der „Tag danach“ , das ist der Tag nach dem nächtlichen Anbringen eines illegalen Graffiti, ist wesentlich für einen Sprayer. Erst jetzt kann er sein Werk bei Tageslicht betrachten, erst jetzt sieht er, ob die Farbabstimmung gelungen ist und er stolz auf sein Werk sein kann.

Graffiti-Sprüher bewegen sich in einem streng hierarchischen System. Anfänger werden als „Toys“ (Spielzeug) bezeichnet, die besseren Sprayer als „Kings“. Ziel ist „Fame“ und „Getting Up“, sich als ein King gegenüber den anderen zu beweisen. Dass Leistungsprinzip und Kompetenzorientierung unter Graffiti-Sprühern eine wichtige Rolle spielen, zu diesem Ergebnis kamen auch Falco Rheinberg und Yvette Manig von der Universität Potsdam. Was sind die Motive der Writer? „Was macht Spaß am Graffiti-Sprayen?“⁷ Diese Fragen haben sich Rheinberg und Manig gestellt und eine breit angelegte Untersuchung zu den Anreizen des Graffiti-Sprühens durchgeführt. Ebenso machte Human Behforouzi, selbst Writer⁸ und Jurist, im Rahmen seiner Doktorarbeit eine Umfrage unter Writern, um mehr über deren Motive zu erfahren.⁹ Sowohl Rheinberg und Manig als auch Behforouzi kamen in ihren Befragungen zu ähnlichen Ergebnissen: „fame“ und „getting up“ sind zentrale Beweggründe, Leistungs- und Kompetenzorientierung spielen eine eminente Rolle. Rheinberg und Manig werteten 294 von Sprayern ausgefüllte Fragebögen aus, Behforouzi arbeitete mit 23 Sprayern, indem er ebenfalls Fragebögen an sie verteilte und

⁷ So lautet der Titel der von Rheinberg und Manig herausgegebenen Analyse.

⁸ Unter dem Namen „Air“

⁹ Beide Untersuchungen werden in Kapitel 2.4.2 noch detaillierter dargestellt.

darüber hinaus halbstandardisierte Interviews führte. Besonderen Wert legte Behforouzi darauf, ältere, über Jahre in der Graffiti-Szene tätige Writer zu befragen (Alter zwischen 22 und 36 Jahren), die alle oder jedenfalls viele Seiten der Szene kannten und dadurch den Status von Sachverständigen hatten. Es versteht sich von selbst, dass in beiden Untersuchungen sämtliche Aussagen anonym behandelt wurden. Rheinberg und Manig offerierten in ihren Fragebögen überdies die Möglichkeit zu jeweils zwei Antworten: einmal für legale und einmal für illegale Sprüh-Aktionen. Behforouzi achtete diesbezüglich bei der Wahl seiner Interview-Partner auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen ausschließlich legalen einerseits und aktiven illegalen Writern andererseits. Auch wählte er nur „Kings“¹⁰, da nicht nur deren „Styles“, sondern auch deren Ansichten und Meinungen von vielen jüngeren Writern übernommen werden und somit eher repräsentativ sind.

So unterschiedlich und vielfältig die beschriebenen Motivationen waren, so wurde doch klar, dass beim illegalen Sprühen andere bzw. zusätzliche Aspekte als Triebfeder wirken. Häufig genannte Motive zum illegalen Sprühen waren der Reiz des Illegalen, das Katz-und-Maus-Spiel, das Adrenalin, die Lust, sich über Grenzen hinwegzusetzen, das Suchen nach Anerkennung. Die Möglichkeit, selbst zu entscheiden, wo man sprüht, ohne Einschränkung sein Bild dort anzubringen, wo man es für richtig hält, die Fläche frei zu wählen, die man bemalt, wiegt bei vielen Sprüherern die Nachteile des Illegalen (Angst vor Entdeckung und Flucht oder Strafe, sowie enormer Zeitdruck) eindeutig auf. Manche Writer empfinden die durch den Zeitdruck erhöhte Konzentration sogar als positiv. „Die Motivation, illegal zu sprühen resultiert bei diesen Writern eher als Nebeneffekt aus der Kompromisslosigkeit bezüglich der Flächenauswahl für ihre Bilder“ (Behforouzi 2006, 126). Als Hauptmotivation beim legalen Sprühen erkannte Behforouzi in seinen Befragungen das Perfektionieren von Sprühtechniken, sowie die Weiterentwicklung des Styles; beim illegalen Sprühen standen der Adrenalin-Kick und die Grenzerfahrung als Motive im Zentrum (vgl. ebd., 153).

Das starke Gewicht der Leistungsthematik, der starke Akzent auf Üben, Beherrschung der Technik, Expertise und Kompetenz überraschten die Untersuchungsleiter.

„Dass Anreize dieser Art in dieser Population überhaupt auftauchen und einen gemeinsamen Faktor bilden, war für uns die vielleicht größte Überraschung. Schließlich drückt sich in diesem Faktor (...) das Konkurrenz- und Prestigedenken aus, das die alternative Szene der etablierten Leistungsgesellschaft gerne vorwirft. Offenbar ist auch die Graffiti-Szene nicht frei von solchen Motivationstendenzen, wenn es um Dinge geht, die ihren Mitgliedern wirklich wichtig sind“ (Rheinberg/Manig 2003, 227).

¹⁰ Kings sind arrivierte, in der Szene anerkannte Writer mit super Style und viel Fame.

2.4. Interpretationsvarianten des Phänomens Graffiti

Graffiti, besonders American Graffiti, stellen für uneingeweihte Betrachter, aber nicht nur für sie, eine ganz besondere Herausforderung dar. Abgesehen von den absoluten Verachtern, für die Graffiti nichts als kranke, illegale Schmierereien und Vandalismus sind, haben es auch wohlwollendere und durchaus interessierte Betrachter nicht ganz leicht. Weil Graffiti aus Schrift bestehen, wird an sie eine Vermittlungserwartung gerichtet, die sie nicht erfüllen. Und weil sie einfach nur da sind und nichts bedeuten und keinen Sinn haben, macht man das mit ihnen, was mit allen Phänomenen, deren Sinn wir nicht erkennen können, gemacht wird:

„Wir versuchen sie zu lesen, um aus ihrem Erscheinen zu lernen. Wir legen Lineale und allerlei Werkzeug an sie an, und wagen Prognosen, wann, wo und wie sie als nächstes auftreten könnten. Wir fürchten uns, ihnen ausgeliefert zu sein. All die Bemühungen, die Phänomene nutzbar zu machen, zeigen die Angst vor dem Unsinn, die uns antreibt, Erklärungen zu formulieren, Vergleiche und Formeln zu finden, die uns vor ihm schützen sollen“ (Ivique 2006 ,1)

Im Folgenden geht es darum, über einige von zahlreichen Möglichkeiten zu berichten, mit denen eine Auseinandersetzung mit Graffiti stattfinden kann und stattgefunden hat.

2.4.1. Graffiti als Reviermarkierungen

Die beiden Stadtgeographen David Ley und Roman Cybriwsky haben bereits 1974 in ihrem Aufsatz „Urban Graffiti as Territorial Markers“ die Ergebnisse einer empirischen Studie zu Ganggraffiti in Philadelphia veröffentlicht. Sie haben die Graffiti kartographisch in Relation zu verschiedenen ethnischen Gruppen dokumentiert und dahingehend interpretiert, dass Graffiti Herrschaftsbereiche abstecken, Territorien markieren.

Dabei betonen Ley und Cybriwsky einen klaren Unterschied zwischen einerseits „graffiti lonern“ oder auch „graffiti kings“, die einzeln oder zu zweit und über ihre Wohnviertel hinaus arbeiten, und den street gangs andererseits, die mit ihren Graffiti klar definierte Reviere verteidigen. Das Territorium der loners, der graffiti kings

“is overwhelmingly linear, following the main transport arteries, and their targets are city-wide public structures (...).Their goal is to leave a mark on exotic space, to make claim to the world outside the ghetto (...) The more brazen the spatial conquest, the greater the status, so that graffiti kings seek to emulate each other in the inaccessibility of locations they invade“ (Cybriwsky 1974, 492f).

Ob das Hinterteil eines Elefanten im Zoo von Philadelphia, ein Polizeiauto oder der Flügel eines TWA Jets, je schwieriger und unzugänglicher der Raum, je verwegener die Aktion der

Eroberung, desto mehr Ruhm bringt sie. „The conquest of territory, even in fantasy, is always an act performed for an audience. Locations have a meaning; to claim access to an inaccessible location is to make a claim of primacy for oneself“ (ebd., 494). Amerikaner der Mittelschicht, so Cybriwsky und Ley, haben vielfältige Möglichkeiten, ihre territorialen Ansprüche zu sublimieren: „Climbing mountains, descending to the ocean depths, landing astronauts on the moon who leave behind their own territorial marker, colonial adventures, riding the freeway, possessing a home on a large lot...“ (Cybriwsky 1974, 494). Den Bewohnern der „inner city“¹¹ sind solche Möglichkeiten verwehrt. Und so erobern sie unter neuem Namen, neuer Identität, mit einer neuen Unterschrift ein Stück Raum. Diese Raumeroberung ist allerdings nicht von Dauer und eher ideeller Natur.

„The power to claim territory endues the claimant with both identity and status among his peer group. Aspirants will expend considerable effort and even endure discomfort and stress in order to capture new territory. Wall-marking permits inner city teenagers, who are denied access to legitimate mastery over space, to claim control of a more ephemeral and chimeric nature. Spray-painting is one example of the adroitness of inner city culture in creating its own institutions in which desired status roles may be enacted“ (ebd., 494f).

Worin graffiti kings und die Sprüher in street gangs sich in Cybriwsys und Leys Interpretation gleichen, ist ihr Anspruch auf urbanen Raum. Doch während graffiti kings „freeranging“ (ebd., 495) sind, und ihre Raumbesetzung temporär ist, besetzen street gangs ein abgegrenztes und permanentes Revier. Street gangs sind in hohem Maß ortsbezogen und „neighborhood-based“, wie Ley und Cybriwsky das nennen. Die Reviergrenzen sind in den Köpfen der Jugendlichen präsent. Überlappen sich die Graffiti zweier Gangs, werden Reviergrenzen überschritten, so ist das nach Ley und Cybriwsky kein gutes Zeichen und Revierkämpfe sind programmiert. Ein Territorium zu erobern bedeutet Sicherheit; es zu erhalten und zu verbessern garantiert einen gewissen Status. Der Graffiti King erobert seinen Platz nur vorübergehend, Erhaltung und Verbesserung, Verschönerung ist unmöglich, das Optimum steckt schon in der Eroberung eines für unzugänglich gehaltenen Raums mit einer Unterschrift. Bei den Graffiti der street gangs ist der König der Wände auch der König der Straße und der Herrscher über deren Verwendung. Anmaßende oder aggressive Graffiti sind dann mehr als Haltungen. „They are dispositions to behaviour, and as such impress a bolder outline on the fuzzy transition between perception and action“ (ebd., 505).

Eine verbreitete und trivialere Interpretation der Graffiti als Reviermarkierung scheut sich nicht vor Vergleichen und Bezeichnungen aus dem Tierreich; demnach wären Writer

¹¹ Anders als in Europa ist in den USA die „inner city“ der Wohnraum für sozial schwache Gruppen.

dann nichts anderes als Hunde, die ihr Revier markieren (vgl. Ivique 2006, 2). Nalk Ivique, Mitbegründer des Graffitimuseums Berlin, setzt sich in seinem informativen und amüsanten Essay mit dem Titel „Graffiti als Reviermarkierungen? Einführung / Spielregeln“ mit dieser Interpretationsvariante auseinander und weist in ironischer Weise darauf hin, dass Hunde ihr vermeintliches Revier im öffentlichen Raum - im Gegensatz zu Graffiti-Sprayern - großzügig von den Menschen geschenkt bekommen.

2.4.2. Psychologische Interpretation (Motivforschung)

Die Frage, warum sich Graffiti-Sprüher dem Risiko der Strafverfolgung aussetzen, ohne selbst irgend eine Aussicht auf materiellen Nutzen zu haben, stellt sich früher oder später bestimmt jeder, der mit dem Phänomen Graffiti auf irgendeine Weise zu tun hat. Falko Rheinberg und Yvette Manig von der Universität Potsdam führten eine empirisch basierte Untersuchung zur Motivation der Sprüher durch¹² und veröffentlichten die Ergebnisse dazu im Jahr 2003. Ausgehend von dem auf den ersten Blick rätselhaften Verhalten der Sprüher (sie leisten unbezahlte Nacharbeit an äußerst gefährlichen Arbeitsplätzen - zwischen Schienen, auf Baugerüsten, in Tunneln - und unter extremem Zeitdruck, stellen Arbeitsmittel und Arbeitskleidung selbst bereit, riskieren Geld- und Haftstrafen, Gesundheit und manchmal ihr Leben und sind dabei dennoch hochmotiviert) begaben sie sich auf die Suche nach den Anreizen für das Anbringen von Graffiti.

Anreize, die im Vollzug von Aktivitäten liegen und nicht in herkömmlicher Belohnung, werden in der Psychologie in den letzten Jahren intensiver untersucht in Zusammenhang mit „autotelischen Tätigkeiten“ und dem „Flow-Erleben“. Bei autotelischen Tätigkeiten (dazu werden beispielsweise Yoga, Sport, Musizieren, aber auch das Felsklettern gezählt) liegt die erwartete Belohnung im Ausführen der Tätigkeit selbst. Mit Flow bezeichnet die Psychologie ein Erlebnis, bei dem eine Person eine ihren Fähigkeiten entsprechende Aufgabe löst und dabei in dieser so aufgeht, dass alles andere vergessen wird.

In einem ersten Abschnitt erstellten Rheinberg und Manig einen umfassenden Katalog von möglichst vielen für Writer in Frage kommenden Motiven, gewonnen aus Experteninterviews und einschlägiger Literatur. Anschließend wurde der Katalog in das Format eines Fragebogens umgeschrieben. Von 294 Probanden wurden fünfzig mögliche Anreize zum Sprühen mit Null bis Vier (gar nicht wichtig bis sehr wichtig) bewertet, und zwar mit der Möglichkeit, zwischen legalem und illegalem Sprayen zu unterscheiden, d.h. auf

¹² siehe auch Kapitel 2.3

jede Frage gab es zwei mögliche Antworten. Die Einzelanreize wurden anschließend faktorisiert; sieben Faktoren wurden aus den fünfzig Anreizen extrahiert, und zwar: Sensation Seeking/ Grenzerfahrung, Positive Emotionen/ Flow, Kreativität, Lebenssinn, Gruppengefühl, Ruhm/ Performanzorientierung und Expertise/ Kompetenzorientierung.

Das höchste Gewicht unter den fünfzig Einzelanreizen erlangte der (nicht weiter differenzierte) „Spaß“. Zur großen Überraschung der Untersuchungsleiter waren schon die zweithöchst gewichteten Einzelanreize „Kontinuierliches Üben“, „Glücksgefühl über gutes Gelingen“, „Stolz über die eigene Leistung“ oder „Beherrschung der Technik“, und bezeugten so eine ausgeprägte Leistungsthematik. Der am stärksten gewichtete Faktor war sowohl bei legalen als auch bei illegalen Sprayern „Expertise/Kompetenzorientierung“. An zweiter Stelle stand bei den legalen Sprüher die „Kreativität“, bei den illegal Sprühenden „Sensation Seeking/ Grenzerfahrung“ (vgl. Rheinberg & Manig 2003, 225ff). Ebenfalls weit vorne im Motivationsranking dieser Studie steht „Positive Emotionen/Flow“, was den Moment des Aufgehens in der Tätigkeit, im Tätigkeitsvollzug beinhaltet. „Dieser Anreiz ist typisch für Aktivitäten, die nicht nur wegen ihrer Endresultate, sondern auch des Tätigkeitsvollzuges wegen immer wieder ausgeführt werden“ (ebd., 227). Flow-Erleben wurde zuerst um 1975 vom Psychologieprofessor Csikszentmihalyi bei Malern und Risikosportlern (Felskletterern) beschrieben und bezeichnet einen „Zustand des reflexionsfreien Aufgehens in einer glatt laufenden Tätigkeit, die man trotz hoher Beanspruchung noch unter Kontrolle hat“ (Rheinberg & Manig 2003, 228). Einen Bestandteil des Flow-Erlebens bildet das Absorbiertwerden durch die Tätigkeit, durch eine herausfordernde, aber gekonnte Tätigkeit. Rheinberg und Manig vermuteten, das Flow-Erleben der illegalen Sprüher würde durch Sorge vor Entdeckung und Angst vor Zugriffen der Polizei eingeschränkt sein. Aber die nächste Überraschung bei der Auswertung der Fragebögen war, dass sich die Flow-Werte der illegalen Sprüher nicht von denen der legalen unterschieden (vgl.ebd.).

Zusätzlich zur Beantwortung der Fragebögen wurden die Probanden dazu angehalten, auf den Fragebögen auch nicht genannte Anreize anzuführen. Vereinzelt kamen hier Äußerungen wie „Macht“, „nicht in der Masse unterzugehen, ohne bemerkt zu werden“ oder auch Antworten, die auf Aggression und Provokation hinwiesen, wie z.B. „etwas zu tun, das der Großteil der Bevölkerung nicht versteht und hasst“, „die Wut ausleben“, „Schaden anrichten, den der Staat bezahlen darf“. Bei der Entwicklung des Anreizkatalogs zuvor hatte das Item „Provokation“ für alle Sprayer sehr weit unten rangiert, bei den frei genannten Äußerungen machten die „aggressiv/provokanten“ dann 3,7% aus (vgl. ebd., 231f.). Was das

Verhindern illegalen Sprühens durch das Angebot von legalen Flächen betrifft, sehen Rheinberg und Manig keine Möglichkeit, dass das funktionieren könnte.

„Schon die Zusammensetzung unserer Stichprobe zeigt, dass eines *nicht* funktioniert: Man wird illegales Sprayen kaum dadurch verhindern, dass man Gelegenheit zum legalen Sprayen bietet. Die mit Abstand größte Gruppe war nämlich die, die beides machte: Graffiti legal *und* illegal zu sprayen. Würde die Möglichkeit zum legalen Graffiti illegales Sprayen sicher verhindern, dürfte es diese Gruppe gar nicht geben. Statt dessen ist diese Gruppe die mit Abstand größte von allen!“ (Rheinberg & Manig 2003, 232).

Die beiden Verfasser der zitierten Analyse von Anreizen und Motiven des Graffiti-Sprayens interpretieren die gewonnenen Daten dahingehend,

„dass wir es mit einer thematisch vielseitigen, breit verankerten und soliden Motivationsgrundlage dieses Verhaltens zu tun haben.(...) Wir müssen feststellen, dass bei illegalem Graffiti die typische Anreizkonstellation des Risikosports, nämlich *Leistungsthematik*, *Flow* und *Sensation Seeking* (...) kombiniert wird mit dem Wunsch nach kreativem Ausdruck von jugendlich-virulentem Binnengeschehen, wobei das Ganze durch zuverlässige Einbindung in eine gleichgesinnte Gemeinschaft so sehr verstärkt wird, dass Graffiti-Sprayen bei einigen zum Lebensmittelpunkt („*Lebenssinn*“) wird. Es dürfte schwer fallen, dafür legalen Ersatz zu finden“ (Rheinberg & Manig 2003, 232f.).

Auch der Jurist Behforouzi kommt in seinen Befragungen und halbstandardisierten Interviews mit Writern zu dem Ergebnis, dass selbst durch vermehrtes Zur-Verfügung-Stellen von legalen Flächen, von sogenannten Halls of Fame, illegale Graffiti wahrscheinlich reduziert werden können, aber nicht verschwinden werden. Eine Möglichkeit für ihr gänzlich Verschwinden sahen die meisten der Befragten nur in der Legalisierung aller Flächen oder im möglicherweise abnehmenden Interesse einer nachfolgenden Generation. Auch angesprochene Strafverschärfungen hielten die befragten Sprayer für kein zielführendes Mittel. Die wenigen Sprüher, die in den Interviews eine Stagnation der illegalen Graffiti für denkbar hielten, sahen den Weg dahin nicht über Straferweiterungen, sondern über eine Förderung der Graffiti-Szene. Hier wurde als Beispiel die Freigabe von Werbeflächen, jedoch nicht am Stadtrand, sondern in den Stadtzentren, genannt, bzw. die Kopplung von legalisierten Flächen mit Workshops. Erhöhung der Bestrafung wird als Erhöhung des Anreizes für illegale Graffiti und als Möglichkeit zu mehr Fame bewertet (vgl. Behforouzi 2006, 155ff.). Ein von Behforouzi interviewter Sprayer meinte: „Graffiti haftet eine kriminelle Energie an, aber diese wird positiv umgesetzt, da letztlich nur Bilder den Menschen aufgedrängt werden, genauso wie Werbung auch“ (ebd., 164). In der Erhebung der persönlichen Gründe der Writer für eine schon stattgefundene oder in Erwägung gezogene

Abkehr von illegalen Graffiti konnten insbesondere die Gründung einer Familie, vermehrtes Verantwortungsbewusstsein, Angst vor hohen Zahlungen oder Freiheitsstrafe, aber auch andere Prioritäten und abnehmende Wichtigkeit des Fame eruiert werden (vgl. ebd., 166ff.).

2.4.3. Gesellschaftspolitische Interpretation

Bei den Versuchen, den Graffiti Sinn, Bedeutung und Appellcharakter zuzuschreiben, werden Graffiti mitunter auch (ähnlich wie bei der Reviermarkierungs - Interpretation) als Reaktion auf gesellschaftliche Missstände gewertet, als ein Sich-Gehör-Verschaffen einer an den Rand gedrängten Bevölkerungsgruppe; an den Rand gedrängt durch zu wenig Ausbildung, zu wenige Arbeitsplätze, zu wenig Zukunftsperspektive etc. Behforouzi zitiert dazu in seiner Arbeit über die deutsche Graffiti-Szene den Sozialpädagogen Axel Thiel, der der Ansicht ist, dass, je komplexer die Gesellschaft wird, es desto mehr Gruppen geben wird, die in ihren Möglichkeiten immer mehr eingeschränkt werden und sich so mit Farbe an den Wänden Gehör verschaffen müssen. Thiel meint:

„Es sind und waren immer „Künstler“, also sensible Personen, die bestimmte „heiße Eisen“ zu bestimmten Zeiten „angesprochen“ und visuell (oder sonst wie künstlerisch-expressiv) umgesetzt haben.

Womit wir schon bei einer der Hauptrollen und Hauptfunktionen der „Sprayer“ angekommen sind. Sie erfüllen eine gesellschaftliche Aufgabe als „Sprecher“, man könnte sie auch als „Vormünder“ betrachten, weil sie etwas „übersetzen“, durch Farbe, Form, Inhalt und Kontext und Fürsprecher bestimmter Entwicklungen darstellen.

Sie geben klar identifizierbaren Unterströmungen Ausdruck, besonders sind sie bereit, sich unerwünschten Themen, noch unbewussten Strömungen zuzuwenden und ihnen ein „Gesicht“ und Öffentlichkeit zu geben“ (Behforouzi 2006, 172f.)

Dieser Sichtweise ist entgegenzuhalten, dass unter den in den beiden (in Kapitel 2.4.2) genannten Untersuchungen interviewten Sprayern (insgesamt 314) eine beabsichtigte Konfrontation mit sozialen oder gesellschaftlichen Problemen durch ihre Graffiti doch eher als Einzelercheinung vorgekommen ist. Die Spiegelung gesellschaftlicher Probleme in den Graffiti „stellt eine Überwertung dieser Bilder dar. Inhalt dieser Bilder ist vielmehr eine reine Ästhetik von Buchstaben, die sich im öffentlichen Raum verteilen und für die breite Masse gerade deshalb nicht verständlich sind, weil sie keine Inhalte transportieren (Behforouzi 2006, 175).

2.4.4. Kommunikationspolitische Analysen

In kommunikationspolitischen Analysen werden Graffiti meist entweder als versuchte Geste der Kommunikation mit der Öffentlichkeit interpretiert oder als Anklage gegen die gängige, übliche Art von Kommunikation im öffentlichen Raum. Dabei fungieren die Tatsache, dass Graffiti Buchstabenformen sind, und die bevorzugte Platzierung der Graffiti an möglichst sichtbaren Orten als Stütze für die Kommunikationshypothese.

Janna Volland etwa nimmt sich in ihrem Beitrag des von Klee herausgegebenen Sammelbandes über „Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti“ die möglicherweise politische Botschaft der American Graffiti vor. Sollen American Graffiti ein bloßer Gegenentwurf zu den grauen Betonwänden sein oder wollen sie eine inhaltliche, eventuell politische Botschaft in die Öffentlichkeit transportieren? Von dieser Fragestellung geht sie in ihrer Arbeit aus, in der sie sich eine Neubewertung der Inhaltsleere von American Graffiti zum Ziel gemacht hat und die Hypothese aufstellt, dass American Graffiti sehr wohl inhaltliche Botschaften transportieren; wobei diese Botschaften erst durch eine ganzheitliche Analyse der Graffiti im Raum erkennbar werden (vgl. Volland 2010, 91f.). Der Grund für das Abrücken von ihrer Hypothese im Laufe der Ausführungen liegt in der Anonymität der Writer. Durch die Anonymität und Illegalität der Writer sieht Volland in der Okkupation des öffentlichen Raums keine Möglichkeit für fruchtbaren Meinungs Austausch und gesteht den American Graffiti daher nur teil-kommunikativen Charakter zu (vgl. ebd., 93f.). Die Anonymität der Writer verhindert einen direkten Kommunikationsaustausch, weil der Akteur sich nicht der Diskussion stellt, nicht gegenwärtig ist und daher sein Tun dem Betrachter nicht erklären kann. Eine politische Dimension kann nach Volland letztendlich nicht dem Inhalt der Graffiti sondern nur dem Tun der Writer zugeordnet werden.

Ein weiteres Beispiel einer kommunikationspolitischen Analyse liefert der Soziologe Oliver Schnoor. Er sieht Graffiti als Anklage, als einen Hinweis „auf die visuelle Besetzung des öffentlichen Raums durch kommerzielle und machtgeleitete Interessen“ (Schnoor 2009, 28). Darüber hinaus, meint er, könne man in Graffiti auch einen Ausdruck des „Wie“ der öffentlichen „Kommunikation“ erkennen. Denn:

„In ihrer Unleserlichkeit, Verzerrtheit und Aufdringlichkeit erscheinen viele Buchstabenbilder als Metapher für eine auch inhaltlich permanent intransparente, von „Verzerrungen“ geprägte, gleichwohl aufwendige und rücksichtslose öffentlich - mediale Beschriftung, Bebilderung und Beschallung“ (ebd.).

Man kann die Auffassung vertreten, dass die Aussagekraft dieser kommunikationspolitischen Interpretationen in gewissen Kontexten nicht von der Hand zu weisen ist. Wenn man aber die Ergebnisse der beiden in dieser Arbeit zitierten Studien berücksichtigt, so können sie dem gesamten Phänomen der American Graffiti und der Mehrzahl der Writer eher nicht gerecht werden.

„Hinter dem Namen des Sprayers steht weder eine geheime Botschaft, die es zu entziffern gilt, noch eine politische Stellungnahme. Insoweit werden die Arbeiten der Writer oft missverstanden. Die *pieces* der Writer beschäftigen sich ausschließlich mit der Ästhetik von Buchstaben und transportieren nur selten Inhalte“ (Behforouzi 2006, 31).

2.4.5. Kriminologisch - juristischer Zugang

Zu diesem Bereich hat der Jurist Ingmar Wolf eine umfassende und fundierte Untersuchung veröffentlicht. „Graffiti als kriminologisches und strafrechtsdogmatisches Problem“ ist das Thema seiner Arbeit aus dem Jahr 2004.

Ausgehend von der stetigen Zunahme der Graffiti und den damit verbundenen steigenden Schadenssummen problematisiert Wolf darin ausführlich die Schwierigkeiten der damals (2004) bestehenden Rechtssituation in Deutschland bei der Verfolgung von Graffiti-Delikten und diskutiert im Anschluss mehrere Bemühungen und damals vorliegende Gesetzesentwürfe, die eine strafrechtliche Verfolgung des illegalen Anbringens von Graffiti erleichtern sollten. Seit 1999 gab es eine Reihe von Gesetzesentwürfen dazu und am 17. Juni 2005 schließlich beschloss der Deutsche Bundestag dann das neue, sogenannte „Graffitibekämpfungsgesetz“, welches mit 8. September 2005 in Kraft trat (vgl. Krüger 2009, 51).

Wolf beschreibt in seiner Analyse vor allem die straf- und zivilrechtliche Situation in Deutschland, vergleicht und beleuchtet aber auch ausführlich die Rechtsprechung bzgl. Graffiti in Österreich, der Schweiz, Frankreich, Italien und England.

Am häufigsten wird bei der strafrechtlichen Verfolgung von Sprayern das Delikt der Sachbeschädigung angewendet, und zwar – unterschieden nach dem Anbringungsort – entweder die einfache Sachbeschädigung oder die gemeinschädliche Sachbeschädigung. Bei der einfachen Sachbeschädigung ist das Rechtsgut das private Eigentum, bei der gemeinschädlichen sind es Nutzungsinteressen der Allgemeinheit – in Österreich zusätzlich auch das Eigentum der Allgemeinheit (vgl. Wolf 2004, 172). Für die strafrechtliche Verfolgung nach dem Paragraphen der gemeinschädlichen Sachbeschädigung müssen die

betroffenen Gegenstände von überindividueller Bedeutung für die Allgemeinheit sein, aus kulturellen Gründen, aus öffentlichem Interesse oder zum öffentlichen Nutzen, wie beispielsweise Eisenbahnunterführungen, Denkmäler, Verkehrsschilder, Straßenlampen, Brücken, Briefkästen usw. (vgl. ebd., 37). Die dabei ausschlaggebende Frage aber ist, ab wann nach dem Gesetz eine Sache als beschädigt gilt.

Bis fast ins 19. Jahrhundert war das Rechtsempfinden so, dass eine Beschädigung fremder Sachen, wenn keine Absicht zur Bereicherung vorlag, nur mit einer Privatstrafe geahndet wurde (vgl. ebd., 31). Später war eine Sachbeschädigung notwendigerweise mit einer die Sachsubstanz ändernden und verletzenden Einwirkung verbunden; und noch einmal später wurden Aspekte wie die Minderung der Gebrauchsfähigkeit einer Sache oder der Entzug einer notwendigen Eigenschaft in die Rechtsprechung einbezogen. Dabei musste die Gebrauchsminderung einer Sache für eine strafrechtliche Verfolgung aber immer erheblich sein, nicht nur vorübergehend und leicht wieder rückgängig zu machen (vgl. ebd., 108ff.). Im Fall von Graffiti hieß das, dass das bloße Verändern der Erscheinungsform einer Sache nach dem Paragraphen der Sachbeschädigung nicht fassbar war, dass für das Vorliegen einer Sachbeschädigung durch Substanzverletzung der Untergrund, auf dem Graffiti aufgebracht worden waren, in seiner Sachsubstanz verändert und verletzt sein musste. Nur wenn die Farbe beim Aufsprühen sich mit dem Untergrund verbunden hat oder in die Poren des Untergrunds eingedrungen ist, waren die Anforderungen für unmittelbare Substanzverletzung erfüllt. Das festzustellen war jedoch, solange das Graffito nicht abgetragen und entfernt war, nicht möglich. Nach Behforouzi ist eine unmittelbare Substanzverletzung durch Graffiti in den seltensten Fällen gegeben, und zwar aufgrund der Zusammensetzung der verwendeten Sprühlacke. Die führenden Sprühdosenhersteller Belton, Montana und Sparvar produzieren dickflüssige Lacke mit hoher Haftfähigkeit und schnellen Trocknungszeiten, so dass sie entgegen der Kapillarwirkung der besprühten Flächen nicht aufgesogen werden und dadurch die von der Rechtsprechung (vor 2005!) geforderten Voraussetzungen nicht erfüllten (vgl. Behforouzi 2006, 59).

Im Falle der Substanzverletzung wird im Gesetz zwischen einer unmittelbaren und einer mittelbaren unterschieden. Eine mittelbare Substanzverletzung der Mauer oder des Waggons liegt – auf Graffiti angewendet – dann vor, wenn die Substanzverletzung erst durch die anschließend vorgenommene Reinigung verursacht wird. „Dies bedeutet insbesondere, dass eine Möglichkeit der Reinigung ohne Verletzung der Untergrundsubstanz, mag sie auch noch so kostspielig und aufwendig sein, die Annahme mittelbarer Substanzverletzung ausschließt“ (Wolf 2004, 137). Bis zur Entfernung der Graffiti konnte es sich demnach immer

nur um den Versuch einer Straftat handeln; unterblieb die Reinigung, schied die Annahme vollendeter Sachbeschädigung aus. Im Falle der Entfernung der Graffiti wurden andererseits im Anschluss daran von den Graffiti-Geschädigten oft immens teure Gutachten durch Sachverständige in Auftrag gegeben, zum Nachweis einer mittelbaren Substanzverletzung. Dabei sollten dann mittels elektronenmikroskopischer Analysen Substanzverletzungen im Mikrometerbereich nachgewiesen werden.

Den Anbringer eines Graffito über das zweite Kriterium der Sachbeschädigung, die Brauchbarkeitsbeeinträchtigung, strafrechtlich zu verfolgen, war nicht weniger kompliziert. Grundsätzlich ist bei einer Sache vom Gesetz her ihre bestimmungsgemäße Brauchbarkeit geschützt; diese kann technischer (Frontfenster einer Lokomotive, Strassenschild,..), kommunikativer (Werbe- und Wahlplakate, Wirtshausschilder,..) oder ästhetischer Natur sein (Kunstwerke und Baudenkmäler) und muss den Hauptzweck der Sache darstellen (vgl. ebd., 134f.).

„Damit ist die Bandbreite geeigneter Sachen gering. Insbesondere Fassaden von gewöhnlichen Gebäuden, (d.h. keinen Baudenkmälern), Mauern, Zäune, Verteilerkästen und ähnliche Objekte werden, von Ausnahmefällen abgesehen, durch das Anbringen von Graffiti nicht in ihrer bestimmungsgemäßen Brauchbarkeit beeinträchtigt. Ihr äußeres Erscheinungsbild ist daher in aller Regel nicht über den Brauchbarkeitsaspekt der Sachbeschädigung geschützt.“ (ebd., 135).

Vor der Gesetzesnovelle von 2005 schied demnach in Deutschland die strafrechtliche Verfolgung eines Writers wegen Sachbeschädigung aus, wenn ein nachteiliger Effekt auf die bestimmungsgemäße und geschützte öffentliche Funktion einer Sache nicht nachgewiesen werden konnte. Das war

„beispielsweise beim Anbringen von Graffiti auf Waggons, Brückenteilen oder Straßenunterführungen der Fall, deren Brauchbarkeit zu Zwecken des öffentlichen Verkehrs durch Graffiti in aller Regel keine Einschränkung erfährt (...). Dagegen können Graffiti auf Verkehrsleiteinrichtungen oder Warnschildern, deren Funktionstauglichkeit wegen der dann eingeschränkten oder mangelnden Lesbarkeit beeinträchtigt ist, zu einer gemeinschädlichen Sachbeschädigung führen“ (ebd., 165).

Um das Phänomen Graffiti strafrechtlich dennoch als Sachbeschädigung erfassen und sanktionieren zu können, wurde das Delikt der Sachbeschädigung 2005 in einem Strafrechtsänderungsgesetz um folgenden Passus erweitert: „Ebenso wird bestraft, wer unbefugt das Erscheinungsbild einer fremden Sache nicht nur unerheblich und nicht nur

vorübergehend verändert“¹³. Man hat sich damit von den Voraussetzungen der Substanzverletzung und Gebrauchsminderung weg- auch dem äußeren Erscheinungsbild einer Sache und dessen Veränderung gegen den Willen des Berechtigten zugewandt. „Der personale Bezug des Eigentümers zur Sache gewann also gegenüber der inhaberneutralen Sachsubstanz an Bedeutung“ (ebd., 111f.). Von da an waren im deutschen Recht auch Veränderungen im Erscheinungsbild einer Sache als Beschädigung zu fassen. Somit war jedes ungefragte Anbringen von Graffiti strafrechtlich verfolgbar.

In Österreich ist das Delikt der Sachbeschädigung in den Paragraphen 125 und 126 öStGB geregelt und betrifft die vier Tathandlungen des Zerstörens, Beschädigens, Verunstaltens und Unbrauchbarmachens. Über das Delikt des Verunstaltens waren Graffiti hier schon früher als in Deutschland strafbar, weil Verunstalten darin definiert ist als

„eine nicht unerhebliche, in der Regel schwer reversible Veränderung des vom Berechtigten gewollten äußeren Erscheinungsbildes einer Sache (...). Damit können Graffiti strafrechtlich umfassend erfasst werden, ohne dass das Vorliegen einer Substanzverletzung oder Funktionsbeeinträchtigung ausschlaggebende Bedeutung hätte. Im Prozess ist der Nachweis einer Substanzverletzung entbehrlich, was Zeit- und Kostenersparnisse bedingt und (...) einen Gewinn an Rechtssicherheit darstellt“ (ebd., 171f.).

Wolf hat sich in seiner Gesetzesanalyse zu Graffiti auch mit der weit verbreiteten Einschätzung auseinandergesetzt, das Sprühen von Graffiti würde den Beginn einer kriminellen Karriere bedeuten, Graffiti könnten als Einstiegsriminalität gewertet werden. „In Bezug auf Sachbeschädigungskriminalität wird in der Literatur gelegentlich davon ausgegangen, dass es kriminologische und psychologische Zusammenhänge zwischen Gewalt gegen Sachen und gegen Personen gibt, bei nur graduellen Unterschieden“ (ebd., 89). Diese Sichtweise wird von Wolf zweifellos nicht geteilt; er hält dagegen, dass bei Graffiti-Delikten nicht „nihilistische Zerstörungswut“ wie bei vandalischen Sachbeschädigungen, sondern konträr dazu leistungsthematische und egoistische Motive im Vordergrund stehen, so dass Graffiti-Delikte nach seiner Einschätzung nicht als Einstiegsriminalität zu werten sind (vgl. ebd., 89). Bezüglich der Schwereeinordnung meint Wolf, Graffiti wären im Einzelfall der Bagtellkriminalität zuzurechnen. Doch durch die beinahe ubiquitäre Verbreitung und die aus der Summe der Delikte erwachsenden Schäden scheint ihm eine generelle Bagatellisierung unzutreffend.

Weitere, gegenüber dem Strafrecht aber stets subsidiäre Möglichkeiten der Ahndung von Graffiti gibt es im Zivilrecht über das Delikt der Eigentumsverletzung, mit der

¹³ <http://www.jurablogs.com/de/39-strafrechtsaenderungsgesetz> -zugegriffen am 12.9.2010).

Möglichkeit zu Schadenersatzforderungen durch die Geschädigten, sowie im Ordnungswidrigkeitengesetz, bei dem es um ungeschriebene Regeln für das Verhalten des Einzelnen in der Öffentlichkeit geht. Aus dem Wortlaut des Ordnungswidrigkeitengesetzes ist deutlich zu erkennen, dass es einen sehr weiten Raum für Auslegung und Anwendung bietet und sich auf Normen und Konventionen bezieht. „Ordnungswidrig handelt, wer eine grob ungehörige Handlung vornimmt, die geeignet ist, die Allgemeinheit zu belästigen oder zu gefährden und die öffentliche Ordnung zu beeinträchtigen“ (ebd., 24). Als öffentliche Ordnung gilt „die Gesamtheit der ungeschriebenen Regeln für das Verhalten des einzelnen in der Öffentlichkeit, deren Beachtung nach den jeweils herrschenden Anschauungen unabdingbar für ein geordnetes Zusammenleben ist“ (ebd., 25), und der Terminus „Grob ungehörig“ wird definiert als

„ein Verhalten, wenn es in einer Weise im Widerspruch gegen die Gemeinschaftsordnung steht und gegen anerkannte Anstands-, Sitten-, und Ordnungsregeln verstößt, dass dadurch eine unmittelbare physische oder auch psychische Gefährdung oder Belästigung der Allgemeinheit als individuell nicht abgrenzbarem Personenkreis hervorgerufen werden kann“ (ebd., 25).

2.4.6. Semiotische Interpretation

Semiotische Interpretations - Ansätze gehen von einem durch Zeichen angefüllten und okkupierten öffentlichen Raum aus, der durch Graffiti angegriffen und durcheinander gebracht wird. Die expliziten Zeichen einer Stadt, Symbole, Signale und Codes wie Ampeln, Straßenschilder, Verkehrszeichen, Werbeplakate, usw. organisieren das Leben der Bewohner einer Stadt und koordinieren deren Bewegungsströme. Je schneller der Durchlauf ist (Flughäfen, Bahnhöfe), je größer die zurückzulegenden und zu organisierenden Strecken, desto größer ist die Zeichenvielfalt. Die expliziten Zeichen administrieren die Information der Menschen in der Stadt und bringen deren Wissenstand auf einen Nenner (vgl. Neumann 1986, 128f.). Die Zeichen „repräsentieren Autoritäten und Befehlsstrukturen, die den Gestus von Neutralität dadurch erhalten, daß sie von direktem sozialem Kontext losgelöst sind“ (ebd., 130). Renate Neumann wertet Graffiti als Angriff auf diesen Schein von Neutralität und Objektivität der Zeichen. Graffiti, die in ihrer Impulsivität und Spontaneität die Zeichen verwenden und verändern, ihnen Raum und Weisungskraft streitig machen, das geschlossene, unidirektionale System städtischer Kommunikation erschüttern, gelten aus diesem Blickwinkel als Protest und Widerstand gegen das geordnete Zeichenchaos der Stadt (vgl. ebd., 130f.).

Neben Renate Neumann liefert auch Jean Baudrillard - und er ist wohl das prominenteste Beispiel - ein Exempel für den analytischen Zusammenschluss von Graffiti und Semiotik. Wie schon der Titel seines Essays „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen“ andeutet, sieht Baudrillard die Graffiti von New York als Angriff auf die Vorherrschaft der Zeichen im urbanen Raum, als eine Attacke auf die Semiokratie, wie er diese Übermacht der Zeichen nennt, als eine Störung der Ordnung der Zeichen. Er sieht den urbanen Raum als einen „zerstückelten Raum distinktiver Zeichen“ (Baudrillard 1990, 214), wo jede Tätigkeit, jeder Augenblick des täglichen Lebens durch vielfältige Codes einem bestimmten Zeit-Raum zugeordnet ist (vgl. ebd., 214). In der Stadt erkennt Baudrillard nicht länger einen Ort der Warenproduktion und Realisierung der Arbeitskraft, sondern die Realisierung einer Differenz durch die Zeichen. Das Marx'sche Wertgesetz, des Äquivalents und des Mehrwerts, scheint ihm abgelöst durch das Saussure'sche Wertgesetz: „jeder Term eines Systems hat Wert nur durch seine Beziehung zu den anderen, zu allen anderen Termen; kein Term hat Wert an sich, vielmehr geht der Wert aus der totalen Austauschbarkeit der Elemente hervor“ (ebd., 215). Jedes Element als variabler Term nimmt nur entsprechend dem Code Sinn an. Das Monopol über diese Zeichen und Codes zu haben bedeutet Macht und gesellschaftliche Herrschaft. „Der Unterschied zwischen Sendern und Empfängern, zwischen Produzenten und Konsumenten von Zeichen muss total bleiben“ (ebd., 217), wenn diese Herrschaft aufrecht bleiben soll. Und genau dieses Monopol auf Zeichen und Codes wird von den Writern ignoriert, sie konsumieren die Zeichen nicht nur, sie brechen die Spielregeln, produzieren Zeichen und verbreiten sie. An der so sensiblen Stelle der Zeichenproduktion und ihrer Verbreitung greifen – nach Baudrillard – Graffiti das System an. Dabei geht es um Zeichen, die weder politisch noch pornographisch sind, sondern nur Namen, nicht einmal Eigennamen, oft aus Underground-Comics übernommen, manchmal kombiniert mit der Nummer der Straße, aus der der Writer kommt. Baudrillard erkennt in American Graffiti einen neuen Typ der Intervention in die Stadt, eine Intervention gegen die terroristische Macht der Medien, die Macht der Zeichen und der herrschenden Kultur, er sieht in ihnen ein Ausbrechen aus der Kombinatorik der Terme (vgl. ebd., 218f.).

„Denn SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 – das bedeutet nichts, ist nicht einmal Eigenname, sondern symbolische Matrikel, gemacht, um das gewöhnliche Benennungssystem aus der Fassung zu bringen. (...) Irreduzibel aufgrund ihrer Armut selbst, widerstehen sie jeder Interpretation, jeder Konnotation, und sie denotieren nichts und niemanden: weder Denotation noch Konnotation, derart entgehen sie dem Prinzip der Bezeichnung und brechen als *leere Signifikanten* ein in die Sphäre der *erfüllten Zeichen* der Stadt,...“ (ebd., 219).

Die Kraft der Graffiti liegt für Baudrillard in ihrer Leere, in ihrem Freisein von Inhalt und Botschaft, liegt darin, dass sie das System nicht „auf der Ebene politischer Signifikate, sondern auf der Ebene der Signifikanten“ (ebd., 222) angreifen.

Aus den Ausführungen des Kapitels 2.4 ist zu erkennen, dass Graffiti aus verschiedensten Blickwinkeln gesehen und beschrieben werden können, und dass jeder Blickwinkel andere Facetten desselben Phänomens freigibt. Was jedoch fast alle Graffiti gemeinsam haben (Ausnahmen bilden Auftragswerke für Private oder Museen, Graffiti auf legalen Flächen und Graffiti auf privatem Eigentum), ist ihre Platzierung im öffentlichen Raum. Was darunter zu verstehen ist, wie öffentlicher Raum gebildet, gestaltet und verwaltet wird, soll Thema des folgenden Kapitels sein.

3. Öffentlicher Raum

Was sich jemand unter „öffentlichem Raum“ vorstellt, hat oft nicht viel mit dem zu tun, was sich jemand anderer darunter vorstellt. Die Ansichten dazu sind ziemlich vielfältig und stehen einander mitunter diametral gegenüber. Für die einen ist der öffentliche Raum gekennzeichnet durch Anonymität und distanziertes Verhalten, er verkörpert für sie diejenigen Areale und Orte einer Stadt, die gemeinsam mit anderen Fremden benutzt werden, wo man aber ein Recht darauf hat, anonym zu bleiben, nicht angerempelt und auch nicht angesprochen zu werden. Für die anderen gelten gerade Kommunikation, Austausch, gesellschaftliches Miteinander als wesentliche Qualitäten des öffentlichen Raums.

Die folgenden Kapitel sollen dazu dienen, Formierung, Wandel, mögliche Charakteristika des öffentlichen Raums, die Dualität von „öffentlich“ und „privat“, geltende Normen und Konventionen im öffentlichen Raum sowie seine gesetzlichen Grundlagen herauszuarbeiten.

3.1. Geschichtlicher Überblick

Will man sich einen Überblick über Konstitution und Wandel des öffentlichen Raums im Laufe der Epochen verschaffen, so ist es zweckmäßig, die Geschichte der Öffentlichkeit im allgemeinen und - damit verbunden - den Entwicklungsprozess des Begriffspaares „öffentlich / privat“ genauer zu beleuchten.

Hannah Arendt beschreibt in ihrer „Vita activa“ ein Beispiel sehr früher Trennung von privatem und öffentlichem Leben in der griechischen Antike, zur Zeit der Stadtstaaten. Oikos, das war im antiken Griechenland die vom Hausherrn patriarchalisch und oft auch despotisch geführte Hausgemeinschaft, also die Familie samt den Sklaven, das Haus samt Herdstelle und Inventar; Boden für die Landwirtschaft und das Vieh gehörten auch dazu. Im Oikos wurde gearbeitet und hergestellt, produziert und reproduziert. Ein zweiter Teil des Lebens im antiken Griechenland spielte sich in der Polis ab. Hier fand die politische Meinungs- und Willensbildung statt, durch Reden und durch Handeln, wobei dieses Handeln vom nützlichen Arbeiten und Herstellen im Oikos klar zu unterscheiden ist und auch räumlich von diesem getrennt war. Der Oikos sorgte für die Notwendigkeiten des Lebens und ermöglichte so den

männlichen, vermögenden Bürgern, frei von den Sorgen um diese Notwendigkeiten in der Polis zu sprechen und zu handeln.¹⁴

„Die einfache Unterscheidung zwischen privat und öffentlich entspricht dem Bereich des Haushalts auf der einen, dem Raum des Politischen auf der anderen Seite, und diese Bereiche haben als unterschiedene, genau voneinander getrennte Einheiten zum mindesten seit Beginn des antiken Stadt-Staates existiert“ (Arendt 2003, 38).

Zwang und Gewalt waren nur im Oikos, im privaten Bereich zu rechtfertigen, der Sitz der Freiheit war ausschließlich im politischen Bereich lokalisiert; unsere politischen Ordnungsbegriffe (wie Macht, Herrschen und Beherrschtwerden) hatten ihre Legalität nur im Privaten, nicht im Öffentlichen (vgl. Arendt 2003, 41f.).¹⁵

Zur Zeit des Mittelalters sieht Arendt die Kluft zwischen Privatem und Öffentlichem auf ähnliche Weise gegeben wie in der Antike, wenngleich mit veränderten Positionen. Nun war es die katholische Kirche, die den Menschen die Möglichkeit bot, einer Art von Öffentlichkeit anzugehören.

„Die spezifisch mittelalterliche Spannung zwischen dem Dunkel des Alltäglichen und der großartigen Pracht heiliger Stätten schuf einen Abstand zwischen dem Weltlichen und dem durch Religion Geheiligten, der in vielem der Kluft zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen in der Antike entspricht“ (Arendt 2003, 44).

Einen weltlich-öffentlichen Bereich gab es nicht, weil in den Jahrhunderten des Feudalismus der Bereich des Weltlichen an die Stelle trat, die in der Antike dem privaten Bereich zugewiesen war (vgl. ebd.).

Richard Sennett, der Autor von „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität“, weist darauf hin, dass erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts das englische Gegensatzpaar „public“ und „private“ allmählich und immer mehr den Sinn annahm, in dem wir es heute benutzen, nämlich „öffentlich“ als dem prüfenden Blick von jedermann zugänglich, während mit „privat“ ein abgeschirmter, durch Familie und enge Freunde begrenzter Lebensbereich bezeichnet wird (vgl. Sennett 1986, 31). Noch Mitte des

¹⁴ Die Verherrlichung der Praxis durch Hannah Arendt stuft Iring Fetscher (in einer brieflichen Mitteilung an Clemens Stepina) als „höchst problematisch“ ein. „Diese Philosophin ist nicht gewillt, der menschlichen Tätigkeitsform der Arbeit auch nur im Ansatz menschliche Züge zu verleihen, sondern rechnet ihrem Träger *in der modernen Gesellschaft* den antiken Status eines *Animal laborans* (...) zu“ (Stepina 2000, 122)

¹⁵ An Arendts Grenzziehung zwischen „privat“ und „öffentlich“ wird u.a. von Judith Butler problematisiert, dass Arendt darin nicht erklärt, wie es zu einem der Polis vorgelagerten Despotismus kommen kann; auch kritisiert sie, Arendt hätte die Recht- und Besitzlosen als konstitutives Außen zur öffentlichen Sphäre in ihrer Darlegung übersehen (vgl. Butler 2001a, 130f.)

17. Jahrhunderts sieht Sennett in Frankreich z.B. mit „le public“ einen sehr begrenzten Kreis von Menschen bezeichnet, nämlich das Publikum bei Theateraufführungen, das aus „la cour et la ville“ bestand, wobei „la ville“ damals eine nur sehr kleine Gruppe von nicht-aristokratischen, Handel treibenden Bürgern war. Im frühen 18. Jahrhundert erweiterte sich der Bereich des „Öffentlichen“. Sennett beschreibt ein zunehmendes Selbstbewusstsein des Bürgertums gegenüber dem Adel, sie hatten an Zahl zugenommen, und die Städte wurden zu Zentren, in denen deutlich voneinander unterschiedene gesellschaftliche Gruppen miteinander in Berührung kamen.

„Um die Zeit, da das Wort >>public<< seine moderne Bedeutung angenommen hat, bezeichnet es daher nicht nur einen Gesellschaftssektor neben dem Feld der Familie und der engen Freundschaften, es besagte vielmehr auch, daß dieser aus Bekannten und Fremden gebildete öffentliche Bereich eine relativ große Vielfalt an Menschen umschloß“ (ebd., 32).

Das 18. Jahrhundert bezeichnet Sennett als die Zeit der „Kosmopolis“, der Stadt als Zentrum vielgestaltiger Menschengruppen, und als die Ära, in der große städtische Parks für Entspannung und Erholung der Stadtbewohner angelegt wurden. Kaffeehäuser und Postgasthöfe wurden zu Orten, an denen Fremde sich treffen konnten, und in den Theatern und Opernhäusern begann der freie Kartenverkauf. Dieses neue Leben inmitten von Fremden erforderte neue Interaktionsweisen. In dem Ausmaß, in dem die Städte expandierten, nahmen auch die Bestrebungen zu, der neuen städtischen Situation eine Ordnung zu geben, u.a. was Sprache, Kleidung und Interaktion betraf. Mit Hilfe der Grenzlinie zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, sollte sowohl den Ansprüchen der Zivilisation (kosmopolitisches, öffentliches Verhalten) wie auch den Ansprüchen der Natur (verkörpert in der Familie) Rechnung getragen werden.

„Die Menschen sahen einen Konflikt zwischen diesen Ansprüchen, und die Komplexität ihrer Sichtweise beruht darauf, daß sie es ablehnten, dem einen vor dem anderen den Vorzug zu geben; statt dessen versuchten sie, ein Gleichgewicht zwischen beiden zu schaffen“ (Sennett 1986, 35).

Während Sennett in der Epoche der Aufklärung ein relatives Gleichgewicht zwischen öffentlicher und privater Sphäre gegeben sieht, sollte sich das nach den großen Revolutionen zu Ende des 18. Jahrhunderts gründlich ändern (vgl. ebd.).

Im 19. Jahrhundert wurde Öffentlichkeit mit der Herausbildung der neuen Arbeiterklasse und neuer Produktionsstrukturen in steigendem Maße auch als Menge, als Masse, als Menschenansammlung verstanden. Gleichzeitig wurde im Laufe des 19.

Jahrhunderts die bürgerliche Familie immer mehr zu einer idealistischen Zufluchtsstätte. Die bürgerliche Familie wurde als Lebensform idealisiert, das öffentliche Leben erschien als moralisch fragwürdig (vgl. ebd., 36f.). Im 20. Jahrhundert hatten dann besonders die Entwicklung der Psychoanalyse sowie das Aufkommen der Massenmedien entscheidenden Einfluss auf das Verhältnis von öffentlich und privat und damit einhergehend auf die Figuration des öffentlichen Raums.

In dieser sehr verkürzten geschichtlichen Darstellung des Begriffspaares „öffentlich / privat“ ist aber doch deutlich zu erkennen, dass, was unter Öffentlichkeit verstanden wurde, sich im Laufe der Epochen mehrmals verändert hat; und noch etwas zeigt sie: auch die Gewichtung von „öffentlich“ und „privat“ ist keine feststehende, vielmehr ist sie der gesellschaftlichen Entwicklung unterworfen und überdies auch abhängig vom Blickwinkel, aus dem gesellschaftliche Entwicklungen gesehen werden. „Wir sprechen von Öffentlichkeit und Privatsphäre wie von etwas Feststehendem, weil man sich auf diese Weise besser verständigen kann. In Wirklichkeit freilich handelt es sich um komplexe, in dauernder Wandlung begriffene Phänomene“ (Sennett 1986, 125).

Michel Foucault sieht unser heutiges Raumverständnis, das sich durch die so selbstverständlich erscheinende Trennung in private und öffentliche Räume auszeichnet, noch im Mittelalter verankert, in dem der Raum ein „hierarchisiertes Ensemble von Orten war: heilige Orte und profane Orte; geschützte Orte und offene, wehrlose Orte; städtische und ländliche Orte: für das wirkliche Leben der Menschen“ (Foucault 1991, 66). Für das nicht wirkliche Leben, für die kosmologische Theorie standen überhimmlische Orte und himmlische Orte zur Verfügung, wobei der überhimmlische Ort dem himmlischen, und dieser wiederum dem irdischen Ort entgegengesetzt war (vgl. ebd.).

„Trotz aller Techniken, die ihn besetzen, und dem ganzen Wissensnetz, das ihn bestimmen oder formalisieren lässt, ist der zeitgenössische Raum wohl noch nicht gänzlich entsakralisiert (...). Gewiß hat es eine bestimmte theoretische Entsakralisierung des Raumes gegeben (...), aber wir sind vielleicht noch nicht zu einer praktischen Entsakralisierung des Raumes gelangt. Vielleicht ist unser Leben noch von Entgegensetzungen geleitet, an die man nicht rühren kann, an die sich die Institutionen und die Praktiken noch nicht herangewagt haben. Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: zum Beispiel zwischen dem privaten Raum und dem öffentlichen Raum, zwischen dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und dem der Arbeit. Alle diese Gegensätze leben noch von einer stummen Sakralisierung“ (ebd., 67).

Außer der Bindung des Begriffspaares „öffentlich / privat“ an gesellschaftliche Entwicklungen ist noch etwas aus der knappen geschichtlichen Darstellung dieses Kapitels zu

ersehen: Öffentlichkeit hat immer einen Bezug zu Raum, sie ist an Räume gebunden, daher geht die Wandlung von Öffentlichkeit und von öffentlichen Räumen Hand in Hand.

3.2. Der Verfall des öffentlichen Raums

Für die Gegenwart gibt es sowohl Theorien zum Verlust des privaten als auch Theorien zu Schwächung, Verfall und Verlust des öffentlichen Lebens und damit des öffentlichen Raums. Richard Sennett sieht den drohenden Verfall des öffentlichen Lebens und die Reduktion des öffentlichen Raums auf seine Funktion der Fortbewegung als Konsequenz der steigenden Gewichtung der Psyche. Der Aufschwung der modernen Psychologie und der Psychoanalyse, die damit verbundene zunehmende Introspektion und Selbstversunkenheit besonders der nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen Generation führen nach Sennett zu einer Bedeutungsschwächung des öffentlichen Raums. Richard Sennett beschreibt in „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ die Gefahr des Verlustes von öffentlichem Leben, in dem es möglich gewesen ist, im Zusammentreffen mit Menschen zivilisiert miteinander umzugehen.

„Zivilisiertheit bedeutet, mit den anderen so umzugehen, als seien sie Fremde, und über diese Distanz hinweg eine gesellschaftliche Beziehung zu ihnen aufzunehmen. (...) Das Gegenteil von Zivilisiertheit ist Unzivilisiertheit. Unzivilisiert ist es, andere mit dem eigenen Selbst zu belasten. Unzivilisiertheit bedeutet Einschränkung der Geselligkeit, verursacht durch diese Last“ (Sennett 1986, 336).

Das Übergewicht der Privatsphäre, die Tyrannei der Intimität besteht nach Sennett darin, dass die Komplexität der gesamten sozialen Wirklichkeit in psychologischen Kategorien gesehen und unter einem einzigen Wahrheitskriterium gemessen wird. Erfahrung wird auf die nächste Umgebung, auf den privaten Raum reduziert, wichtige gesellschaftliche Erfahrung dabei aus den Augen verloren.

„Die Menschen neigten immer mehr zu der Überzeugung, sie selbst seien die Urheber ihres Charakters, jedes Ereignis in ihrem Leben sei als Teilbestimmung ihrer selbst von Bedeutung. (...) An den Folgen dieser Geschichte, der Verdrängung der *res publica* durch die Annahme, gesellschaftlicher Sinn erwachse aus dem Gefühlsleben der Individuen, hat die Gesellschaft, in der wir heute leben, schwer zu tragen. Diese Veränderung hat uns den Blick für zwei wesentliche Bereiche der gesellschaftlichen Realität verstellt, für den Bereich von Macht und Herrschaft und für den architektonischen Raum, in dem sich unser Leben abspielt“ (ebd., 426).

Herbert Schubert, unter anderem tätig im Fachbereich Landschaftsarchitektur, hat sich ausführlich mit dem urbanen öffentlichen Raum und dessen Verhaltensregulierung

auseinandergesetzt. Er diagnostiziert für die Gegenwart ebenfalls eine Schwächung des öffentlichen Raums, eine Auflösung seiner Funktion als konkreter Sozialraum und einen Verlust seiner einheitsstiftenden Funktion, so dass er eher eine Koexistenz verschiedener sozialer, kultureller und ökonomischer Logiken, ein Mosaik milieudifferenzierender Inseln darstellt. Als Beispiel nennt er die divergenten Nutzungen öffentlichen Raums für Love-Parades, oder durch Punks, die Inanspruchnahme öffentlicher Flächen durch Jugendgangs oder die Graffiti-Szene (vgl. Schubert 1999, 20). Den Grund für die Bedeutungsschwächung der öffentlichen Räume sieht Schubert aber nicht, wie Sennett, in Psychologie und Psychoanalyse, sondern u.a. in der Entwicklung der modernen Massenmedien. Mit dem Aufschwung der Massenmedien hat der öffentliche Raum nach Schubert an Bedeutung eingebüßt, besonders was seinen kommunikativen, seinen informativen Kontext betrifft. Seine politischen Funktionen (der Kommunikation und der Information) hat er dadurch weitgehend an den privaten Raum verloren; die Funktionen des öffentlichen Raums werden durch die Massenmedien zunehmend in die Privatsphäre der Wohnung verlagert (vgl. ebd.).

Auch Reinhold Alber beschreibt in seiner Dissertation über New York Street Reading für die Gegenwart einen ähnlichen Funktionsverlust des öffentlichen Raums, was Kommunikation und Information betrifft, wobei die Begründung, die er dafür anführt, der von Schubert sehr ähnlich ist. Auch er nennt als maßgebliche Aufgabe der Straße im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, neben ihrer Funktion als Versorgungs- und Transportweg, vor allem, ein Ort der Kommunikation und des mündlichen wie schriftlichen Austauschs zu sein. Seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurde öffentlicher Raum besonders von der neu gebildeten Klasse der Arbeiter zunehmend auch als Erlebnis gemeinsamer und massenhafter Anwesenheit verstanden und als Zusammenhang von Masse und Macht erfahren. Für sie war die Straße mit ihren Druckerzeugnissen zentrales Medium, Kommunikationsereignis und Aktionsraum (vgl. Alber 1997, 652). Für das vergangene Jahrhundert aber sieht auch Alber diese Funktion des öffentlichen Raums durch Zeitung, Radio und TV immer mehr in die Privatsphäre verdrängt, wo Kommunikation zunehmend zu Konsumtion verkommt. Auch anwachsender Güter- und Individualverkehr drängen die sozial-kommunikative Komponente des öffentlichen Raums in die Ecke. Rundfunk und Fernsehen werden zu Hause konsumiert, es vollzieht sich ein Prozess, in dem der öffentliche Raum als sozialer Raum unbedeutend wird (vgl. ebd., 653). „Der mediale Konsum ist kein stadträumlich kommunikatives Gemeinschaftserlebnis mehr, sondern findet jetzt in aller Regel vor den Individual-Bildschirmen zu Hause statt, wo er in räumlich isolierten Mikroemotionen verpufft“ (ebd.).

Mit Verfall und Schwächung des öffentlichen Raums ist in den genannten drei Beispielen, besonders aber in den letzten beiden, v.a. der Verlust seiner Funktion als Kommunikations- und Informationsraum beschrieben worden. Nun stellt sich die Frage: Waren Kommunikation und Information die einzigen Funktionen des öffentlichen Raums? Ist er also durch die Massenmedien ersetzt und überflüssig geworden, oder hat er noch andere Bedeutung? Was genau ist öffentlicher Raum, und wer setzt fest, was seine Funktionen sind? Die folgenden Kapitel sollen diese Fragen illustrieren und, wenn möglich, Antworten bieten.

3.3. Begriffsklärung

Im täglichen Leben wird der Begriff des öffentlichen Raums in relativ unterschiedlichen Zusammenhängen verwendet, seine Substanz bleibt dabei oft recht unklar. Am häufigsten hört und liest man vom „Öffentlichen Raum“ in Verbindung mit Klagen über sein zunehmendes Verschwinden bzw. seine immer häufigere Privatisierung. Damit gemeint ist dann beispielsweise eine Grünfläche, die einer Straße weichen muss, eine Wiese, die bebaut wird, ein Stück Wald, das von den Bundesforsten an Private verkauft wird, ein Berghang, der für Tourenger gesperrt wird, oder ein Fußballfeld, das einem Versicherungsgebäude weichen muss.

Bei vielen Orten fällt es schwer zu entscheiden, ob es sich um öffentliche, halböffentliche oder private Räume handelt, weil die Kriterien des Besitzes, der Verwaltung und Überwachung unklar und die Übergänge fließend sind. Als Kriterien für die Definition eines Raums als öffentlichen Raum werden am häufigsten die öffentliche Zugänglichkeit und die allgemeine Nutzung angeführt. Unter Anwendung dieser Definition gelten dann aber auch Parkgaragen als öffentlicher Raum, obwohl sie unter Umständen von Privaten geführt werden.

Ulrich Deinet, Mitherausgeber eines Buches über Projekte gegen die Verdrängung Jugendlicher aus dem öffentlichen Raum, zitiert in diesem Buch den Stadt- und Raumentwickler Oliver Frey, der zwischen öffentlichen Räumen, öffentlich zugänglichen verhäuslichten Räumen und institutionalisierten öffentlichen Räumen unterscheidet. Die erste Kategorie umfasst Grünflächen, Spielplätze, Straßen, Parks usw.; mit öffentlich zugänglichen verhäuslichten Räumen sind Kaufhäuser, shopping malls, Bahnhöfe etc. gemeint, und institutionalisierte öffentliche Räume sind Schulen, Kirchen, Friedhöfe, Sportanlagen u.ä. (vgl. Deinet 2009, 14). Andere Autoren, wie z.B. Herbert Schubert, weiten in ihren Untersuchungen den öffentlichen Raum aus auf virtuelle Stadtöffentlichkeit und auch auf sogenannte mobile Verkehrsräume, worunter Buslinien, U-Bahnen, Züge etc. zu verstehen

sind (vgl. Schubert 1999, 21). Cafés, Bibliotheken, Museen, Universitäten, Räume also, die der Allgemeinheit frei zugänglich, aber nicht in deren Besitz sind und weder dem öffentlichen noch dem privaten Raum zugeordnet werden können, werden von Deinet als halböffentliche Räume bezeichnet (vgl. Deinet 2009, 16). Und Bereiche, bei denen besonders unklar ist, ob sie dem privaten Bereich zugehören oder doch auch öffentliche Anteile haben, wie etwa Balkone, Terrassen, Wintergärten, Eingangsbereiche, Zufahrten, ... werden wiederum von Schubert als halböffentliche Übergangsbereiche geführt.

Wie man sieht, sind die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem, öffentlichem und halböffentlichem Raum nicht einfach zu erkennen, weil diese sich verschieben, je nachdem, welche Forderungen an den jeweiligen Raum gestellt werden. Wenn man nicht nur von den reinen Besitzverhältnissen ausgeht, oder wenn man außer den beiden Kriterien der freien Zugänglichkeit und allgemeinen Nutzbarkeit noch weitere Voraussetzungen beansprucht, die Raum zu öffentlichem Raum machen, wird die Unterscheidbarkeit dadurch nicht unbedingt einfacher.

Der Geograph und Politologe Martin Klamt etwa nennt in „Verortete Normen“ neben den beiden Kriterien der freien Zugänglichkeit und der allgemeinen Nutzbarkeit noch zwei weitere Kriterien für öffentliche Räume. Das eine bezeichnet er als *diskursives Kriterium*. Dieses beinhaltet insbesondere die Auseinandersetzung, Interaktion und Konfrontation zwischen Menschen untereinander oder zwischen den Menschen und ihrer Umgebung. Das andere nennt er das *qualitative Kriterium*, das vom öffentlichen Raum verlangt, öffentliches Leben zu ermöglichen, und zwar mit aber auch ohne direkte Interaktion seiner Nutzer (vgl. Klamt 2007, 68ff.). Doch trotz verschiedener Kriterien, die für den öffentlichen Raum relevant sind, und trotz unterschiedlicher Schemata, die dazu erstellt werden, scheint auch für Klamt höchstens eine Annäherung an den Begriff möglich, eine sichere Definition nicht; weshalb er das Kapitel über den öffentlichen Raum in seiner Untersuchung auch „Öffentlicher Raum: undefinierbarkeit als Definition“ nennt (vgl. Klamt 2007, 38f.).

Eine Möglichkeit, eventuell mehr über Gültigkeit und Relevanz dieser Auslegungen des öffentlichen Raums zu erfahren, besteht darin, sich seine juristische Begriffsbestimmung näher anzusehen.

3.4. Juristische Definition des öffentlichen Raums

Von Mai 2003 bis Juni 2004 veranstaltete der Soziologe Peter Arlt in Linz eine Gesprächsreihe mit dem Titel „Der öffentliche Raum der Stadt“. Im Rahmen dieser

Veranstaltungen führte er u.a. mit Gästen aus den Bereichen Kultur, Architektur und Stadtplanung, mit einem Juristen, mit Publizisten und dem Linzer Polizeidirektor Gespräche, die die Basis für anschließende Publikumsdiskussionen bildeten.

Am Beginn der Gesprächsreihe stand die Klärung der juristischen Grundlagen des öffentlichen Raums.¹⁶ Dabei machte der Jurist Hermann Bleier klar, dass es, rechtlich betrachtet, den Begriff „öffentlicher Raum“ nicht gibt. Das für die Nutzung des öffentlichen Raums maßgebliche Gesetz ist in Österreich die Straßenverkehrsordnung, ein 1960 erlassenes Bundesgesetz¹⁷, dessen Geltungsbereich Straßen mit öffentlichem Verkehr sind. Als solche gelten nach §1, Abs.1 der öStVO Straßen, die von jedermann unter den gleichen Bedingungen benützt werden können. Demnach ist auf öffentlichen Straßen, Wegen und Plätzen, die dem Verkehr gewidmet (zuständig für die Widmungen sind Gemeinden und Magistrate) und also allgemein zugänglich sind, grundsätzlich einmal alles erlaubt, was den Auto-, Rad- und Fußgängerverkehr nicht behindert. Die Kriterien sind Sicherheit, Leichtigkeit und Flüssigkeit des Verkehrs, und zwar des KFZ-, Fahrrad- und Fußgängerverkehrs. Auch die Benutzungsrechte sind in der StVO geregelt, und zwar so, dass alles, was nicht Verkehr ist, also sich nicht im Rahmen der Widmung befindet, bereits eine Sondernutzung des öffentlichen Raums darstellt und somit genehmigungspflichtig ist. Bei der Erteilung der Bewilligungen für Sondernutzung des öffentlichen Raums (im allgemeinen ebenfalls durch Gemeinden und Magistrate) ist zu prüfen, ob andere Personen durch eine individuelle (außergewöhnliche) Nutzung in ihrer gewöhnlichen Nutzung des öffentlichen Raums beeinträchtigt werden. Auslegungs- und Handlungsspielraum sind dabei ziemlich groß und die Gefahr der Nutzungseinschränkung für einzelne gesellschaftliche Gruppen ebenso.

Würde man sich auf diese juristische Darstellung des öffentlichen Raums beziehen, so wäre nicht leicht zu erkennen, weshalb Graffiti auf Autobahnbrücken, Lärmschutzwänden oder Straßenunterführungen strafrechtlich verfolgt werden, denn sie stören weder Sicherheit noch Leichtigkeit oder Flüssigkeit des Verkehrs. Wie in Kapitel 2.4.5 schon ausgeführt wurde, konnten Graffiti auch über das Delikt der Sachbeschädigung in einzelnen Ländern nur unzulänglich bis gar nicht verfolgt werden, sodass dafür in Deutschland z.B. im Jahr 2005 eine Strafrechtsänderung vorgenommen wurde, bei der die entsprechenden Paragraphen im Sinne einer leichteren strafrechtlichen Verfolgung erweitert wurden.

¹⁶ Eine Nachlese des Gesprächs ist unter <http://www.servus.at/stwst/arl/bleier.html> zu finden.

¹⁷ Nachzulesen im Rechtsinformationssystem des Bundeskanzleramts unter http://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1960_159_0/1960_159_0.pdf

3.5. Kommerzialisierung des öffentlichen Raums

Als Folge des auf rasante Weise zunehmenden KFZ-Verkehrs auf den öffentlichen Straßen in den Sechziger Jahren kam es zur Einrichtung verkehrsfreier Einkaufsstraßen, der sogenannten Fußgängerzonen. Sie sollten die Verkehrsprobleme lösen, die Verödung der Innenstädte hintanhaltend und die Umsatzrückgänge des Einzelhandels bremsen. Ziel war die funktionierende autogerechte Stadt. Als Vorläufer der Fußgängerzonen gelten Fußgängerbereiche im antiken Pompeji, mittelalterliche Städte und orientalische Basare; ebenso die großen Markthallen in Paris oder Barcelona, sowie die im 19. Jahrhundert entstandenen gedeckten und offenen Passagen. „Das Konzept der Fußgängerzone der Nachkriegszeit reduzierte den Straßenraum auf die dominanten Funktionen Kaufen und Verkaufen. Entsprechend waren die Gestaltung und Möblierung vorzusehen“ (Schubert 2005, 201). Shopping Malls sind die auf Konsum ausgerichtete Fortsetzung der Fußgängerzonen und werben ebenfalls mit „shopping is fun“, mit entspanntem Erlebniseinkauf (vgl. ebd., 218).

Nicht nur die Reduktion des öffentlichen Raums auf die Funktionen Kaufen und Verkaufen kann man als Problem sehen; zusätzlich geht von diesen Einrichtungen die tendenzielle Gefahr einer Unterhöhlung der staatlichen Zuständigkeit für den öffentlichen Raum aus, denn nicht nur in Shopping Malls, sondern auch in Fußgängerzonen wird es immer üblicher, dass Kaufleute sich zusammentun und private Sicherheitsdienste engagieren.

„Zentrale Bereiche der Städte geraten so unter privatwirtschaftliche Kontrolle und damit auch unter die Aufsicht privater Sicherheitsdienste. Rechtlich stützen sich solche Unternehmen auf die sogenannten „Jedermannsrechte“ wie Notwehr, Notstand oder Nothilfe, um ihren Zugriff auf öffentliche Räume abzusichern. Diese Bestimmungen setzen für besondere Situationen das staatliche Gewaltmonopol und die persönlichen Freiheitsrechte außer Kraft. Sie werden auf die privaten Sicherheitsdienste antizipativ übertragen und von diesen präventiv genutzt. Ihr Verhalten befindet sich entsprechend ständig im Vorgriff, so als sei permanent eine individuelle Notsituation gegeben“ (Ronneberger 1998, 16).

Durch diese Allianzen von Geschäftsleuten und städtischen Behörden, durch die Trennung von öffentlichen und privaten Kontrollsphären und Ordnungsbefugnissen kommt es zu einem staatlich - privaten Kontrollmix mit unklaren rechtlichen Normierungen und Zuständigkeiten (vgl. ebd., 16f.).

Außer Erlebniseinkauf gibt es in Fußgängerzonen auch kommerzielle Freizeitangebote, wenn Innenstadt-Kaufleute Gassenfeste und Events veranstalten; immer aber handelt es sich dabei um reglementierte, klar definierte Nutzung des öffentlichen Raums.

Der Städtetourismus ist ein weiterer Faktor, der seinen Teil zu Kommerzialisierung und Dekoration des öffentlichen Raums in den Städten beiträgt und diesen in „auf rentable Nutzung gerichtete Inszenierungen von Urbanität“ (Flohe/Knopp 2009, 33) zerfallen lässt.

„Viele Menschen „besuchen“ die Stadt nur noch als Verbraucher oder Urlauber. Unter diesem „touristischen Blick“ und durch eine auf Erlebnis und Entspannung ausgerichtete Konsumpraxis verwandeln sich die Zentren in Kulissenlandschaften, in denen soziale Heterogenität eher als irritierend und störend empfunden wird. Die städtischen Behörden versuchen den Besuchern urbane Erfahrung in einer risikolosen Form anzubieten, die zwar das Bedürfnis nach Erlebnis und Kommunikation befriedigt, aber unter völlig kontrollierten Bedingungen stattfindet“ (ebd.).

Der Vorrang der Ökonomie in den Städten, die nicht auf gemeinsamem Wissen beruht, macht den Raum zum Durchgangsraum und die Öffentlichkeit der Stadt zur Durchgangsöffentlichkeit (vgl. Neumann 1986, 201). Die Anzahl der Bereiche in einer Stadt, die von einzelnen oder von Gruppen als ihr eigener, veränderbarer angesehen wird, ist kaum auszumachen im Vergleich zu denjenigen Bereichen einer Stadt, die nur benutzt werden, vorübergehend begangen oder befahren werden, zu denen aber kein persönliches Verhältnis entwickelt wird.

3.6. Aneignung und Gestaltung des öffentlichen Raums

In den Aneignungsprozessen und in der Gestaltung des öffentlichen Raums spiegeln sich gesellschaftliche Machtverhältnisse wider; wobei der öffentliche Raum nicht nur als Produkt dieser Machtkonstellationen zu sehen ist, sondern auch als deren Produzent. Indem Bänke in bestimmten Stadtteilen durch Einzelsitze aus Kunststoff ersetzt werden, und indem bei öffentlichen Brunnen das Wasser abgedreht wird (vgl. Blum 1996, 21), werden diese Stadtteile von bestimmten Menschen angeeignet, andere werden durch die spezifische Art der Gestaltung potenziell aus ihnen vertrieben. Von diesen Menschen befreit, bestätigt und verfestigt der Raum die bestehenden Machtverhältnisse.

Der Schweizer Humangeograph Francisco Reto Klauser setzt Raumaneignung aber noch viel früher an. Er unterscheidet zwischen materiellen und immateriellen Raumaneignungsprozessen und definiert Raumaneignung nicht erst ab dem Zeitpunkt der physischen Besetzung eines Raums, sondern bereits ab dem Moment, wo (abstrakte) soziale Intentionen und Absichten auf den Raum gerichtet werden.

„Bereits die Projektion von Vorstellungen und Absichten auf einen noch nicht betretenen Planeten kann in diesem Sinn beispielsweise als erster Schritt der Raumeignung verstanden werden, auch wenn dabei der betroffene Raum noch nicht im materiellen Sinn gebildet wird. Ein Raum wird also bereits als Objekt menschlicher Intentionen zum angeeigneten, d.h. territorialisierten Raum“ (Klauser 2006, 102).

Zugangskontrollen und die Vorschreibung von Verhaltensweisen, aber auch die Sinnggebung, die Semiotisierung von Räumen werden als logische Konsequenz von ihm ebenfalls als Aneignungsformen von Räumen bewertet.

Von wem und wie öffentlicher Raum gestaltet und angeeignet wird, das ist von klassen- und gruppenspezifischer Konkurrenz geprägt und hängt von Gesetzen, Regeln, Normen, von gesellschaftlichen Machtverhältnissen ab, die darin ihren Niederschlag finden.

„Die aus Aneignungsprozessen resultierende soziale Ordnung öffentlicher Räume stellt deshalb kein definitives Resultat, sondern einen kontinuierlichen Prozess aufeinander folgender fragiler Zustände dar, die durch abweichende Verhaltensformen kleineren und größeren >>Bedrohungen<< ausgesetzt sind“ (ebd., 140).

Großen Einfluss haben dabei jedenfalls die Stadt- und Raumplaner und die dazugehörigen Planungswissenschaften. In diesen überwiegt jedoch nach Herbert Schubert aktuell ein naturwissenschaftliches, ein physikalisches Raumverständnis, das den Raum als a priori existent und seine körperlichen Objekte von ihm entkoppelt sieht, wie einen Container, der für die Aufnahme von Menschen parzelliert und entworfen werden soll. Das Leitbild der Planer sieht öffentlichen Raum dabei in der Regel als Kommunikations- und Fußgängerraum, der professionelle Planung und Gestaltung braucht (vgl. Schubert 1999, 17f.). „Die Konstituierung von Raum durch die soziale Raumnutzung wird begrifflich abgespalten und den Sozial- und Gesellschaftswissenschaften zugeordnet“ (ebd., 18).

3.7. Normen und Verhalten im öffentlichen Raum

Öffentlichkeit und Privatheit sind in unserem Denken eng verknüpft mit bestimmten Verhaltensweisen, wobei Öffentlichkeit im heute gängigen Verständnis meist mit Anonymität, Privatheit dagegen mit Nähe und Intimität zusammengedacht wird.

Die Gebundenheit des sozialen Verhaltens an Normen im allgemeinen ist, wie der Freiburger Soziologe Heinrich Popitz es ausdrückt, „eine einfache, ja triviale Alltagserfahrung“ (Popitz 2006, 61), von der der Einzelne sich nicht einfach lösen kann.

„Wir geraten ständig an Kreuzungen, die mit grünen und roten Signalen versehen sind, - in soziale Situationen, die offenbar bereits von anderen entdeckt, fixiert, vorgeformt sind. Es steht uns nicht frei, diese Vorgeformtheit, diese Besetzung von Situationen mit positiv und negativ bewerteten Alternativlösungen ohne weiteres zu ignorieren. Wenn wir uns um die grünen und roten Lichter nicht scheren, wird unser Verhalten dennoch *von anderen als eine Antwort* auf diese Signale interpretiert“ (ebd.).

Der Ursprung der Normen für das Verhalten ist undurchsichtig, sie beruhen scheinbar auf Verabredungen; Verabredungen, die auf Dauerhaftigkeit angelegt sind, die vom Einzelnen nicht beliebig ignoriert werden können, aus denen aber nicht zu erkennen ist, wer sie eigentlich getroffen hat (vgl. ebd.). Verhaltensnormen sind nach Popitz in allen Kulturen nachzuweisen, und aus ihrer Verschiedenartigkeit ist abzuleiten, dass die Art und Weise der sozialen Bindung „dem Menschen ebenso wenig vorgegeben ist wie die Art und Weise der Naturgestaltung“ (ebd., 62), sondern stets artifiziell, mehr oder weniger willkürlich ist, weshalb auch jede einzelne Norm prinzipiell suspendiert werden kann. Warum Menschen sich selbst auf bestimmte stilisierte Verhaltensweisen beschränken und nach dem Gegenseitigkeitsprinzip das auch von anderen verlangen, sieht Popitz in dem Wunsch nach Vorhersehbarkeit und Berechenbarkeit des Verhaltens der jeweils Anderen in oft wiederkehrenden, typischen Situationen begründet. Charakteristisch für Normen nennt er die Typisierung von Handlungen, Situationen und auch von Personen, eine Abstraktionsleistung, bei der subjektiv verschiedenartige Handlungen gleich oder mindestens vergleichbar gemacht werden, was auf Kosten der Relevanz der individuellen Erlebnissphäre geht. Die Grenze zwischen einem Brauch und einer sozialen Norm ist nicht eindeutig, die Verbindlichkeit einer Norm wird nach Popitz erst erkennbar, wenn eine Abweichung stattfindet und die Reaktionen darauf beobachtet werden können; wenn eine Abweichung Sanktionen gegen den Abweicher auslöst (vgl. ebd., 69). Die Geltung einer Norm ist an der Bereitschaft der Öffentlichkeit zur Verteidigung dieser Norm zu erkennen. Verliert eine Norm umgekehrt ihren verbindlichen Charakter, dann deshalb, weil Abweichungen zuerst immer seltener und schließlich gar keine Sanktionen mehr auslösen.

Mit dem Verweis auf die eindrucksvolle Variabilität von Norminhalten attestiert Popitz den Menschen immense Normierbarkeit einerseits, auf der aktiven Seite eine ebenfalls beachtliche Normierungsfähigkeit.

Der Politologe und Geograph Martin Klamt hat sich speziell mit Normen in öffentlichen Räumen auseinandergesetzt und dabei nach der Verbindung von Räumen und Normen gesucht. Die Fragen „Wie verhält man sich wo und warum? Was darf man hier und nicht woanders?“ (Klamt 2007, 20) dominieren seine Untersuchungen. Dabei wird schnell

klar, dass die Antwort auf die Fragen nicht nur mit rechtlichen Vorgaben zu leisten ist, sondern ebenso mit sozialen Normen. Diese können sich nach Klamt im Individuum durch das Zusammenspiel äußerer und intrapersonaler Faktoren zu einer subjektiven Norm für das Verhalten entwickeln (vgl. ebd., 88). In welchem Maße eine Norm akzeptiert und in Konsequenz auch befolgt wird, hängt einerseits von der Internalisierung und Aneignung der Norm durch das Individuum, andererseits von der Sanktionierung der Norm ab. Den Prozess der Internalisierung von ehemals äußeren Zwängen, diese Transformation in innere, autonome Selbstzwänge nennt der Soziologe Norbert Elias den „gesellschaftlichen Zwang zum Selbstzwang“ (Elias 1969, 312).¹⁸ Habitualisierung von Verpflichtungen heißt dieser Vorgang bei Popitz, oder bildhafter: „Sollansprüche können aus einer Zumutung von außen zu einer >>Selbstverständlichkeit von innen<< werden“ (Popitz 2006, 73). Dieser Vorgang führt dazu, dass Sollansprüche befolgt, aber nicht reflektiert werden.

Klamt sieht in der Internalisierung der Normen aber nicht nur eine Einengung des Individuums, er kann ihr sogar einen positiven Aspekt abgewinnen, denn die Folge daraus ist:

“zum einen eine stärkere Beschränkung des Individuums, weil der Normzwang nun quasi zum Individuum selbst gehört, zum anderen aber gerade deshalb eine innerhalb dieser Normen wachsende Autonomie des Individuums, weil dieses nun gewissermassen stärker die Norm beeinflussen kann, als wenn diese rein externer Natur wäre“ (Klamt, 1999, 91f.).

Dabei ist jedoch zu bedenken, dass Normen für das Individuum nicht immer als solche zu erkennen sind, und das mehr oder weniger unbewusste Befolgen der Norm sich auch in Gemeinschaftsgefühl manifestiert und verkörpert, denn „[m]an folgt einer Regel nicht allein“ (Butler 2006, 210). Aus der Gesamtheit der Normen für das Verhalten in öffentlichen Räumen der Stadt ergibt sich nach Klamt der sogenannte „urbane Verhaltensstil“, der wesentlich von einer gewissen Distanzierung und Anonymität der Nutzer öffentlicher Räume geprägt ist (vgl. Klamt 2007, 156).

Essentielle Normen für das Verhalten im öffentlichen Raum scheinen die Unauffälligkeit und ein möglichst spurloses „Wieder- Daraus- Verschwinden“ zu sein. Öffentlich zugänglicher Raum darf konsumiert und darf genutzt, jedoch nicht verändert, nicht aktiv gestaltet werden. Es geht für die Benutzer des öffentlichen Raums – so ist die Norm – immer um Konsum, nie um Produktion. „Der Handlungsraum ist begrenzt und geplant. Die in der Stadt vorgesehenen Aktivitäten erstrecken sich nicht auf Tätigkeiten, die dem

¹⁸ Auch Pierre Bourdieu weist in „Was heißt sprechen“ darauf hin, dass es sich bei dem gewissen Einverständnis mit symbolischer Herrschaft weder um eine Unterwerfung unter einen Zwang von außen noch um eine freie Übernahme von Wertvorstellungen handelt.

Environment einen eigenen Stempel aufdrücken, permanente Spuren von Anwesenheit hinterlassen“ (Neumann 1986, 16).

Gerade in dieser Norm der Unauffälligkeit erkennt Klamt „... eine Diskrepanz zu dem bei Hannah Arendt für frühe Städte beschriebenen tugendhaften öffentlichen Verhalten, das sich aus der Gleichförmigkeit positiv heraushob, und in Erscheinung treten sollte, ohne dabei die anderen mit etwas Privatem zu brüskieren“ (Klamt 2007, 158). Er weist weiters daraufhin, dass die ursprüngliche freie Handlung, ein besonders herausstechendes Verhalten, das in der antiken Polis als tugendhaft galt, nunmehr durch eine Tendenz zur gesellschaftlichen Homogenisierung und Konformierung als etwas Anomales und Asoziales, weil von der Norm Abweichendes, gesehen wird, dass die freie Handlung einem unfreien Sich-Verhalten gewichen ist (vgl. Klamt 2007, 47). Und er gibt zu bedenken, ob diese Normierung des Verhaltens, diese Standardisierung nicht eine Verkehrung dessen sei, was die eigentliche Anlage öffentlicher Räume wäre, nämlich eine mögliche Bühne für nicht gleichförmiges Verhalten zu sein.

3.8. Fazit:

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Charakteristikum des öffentlichen Raums seine Wandlungsfähigkeit ist, die sich daraus ergibt, dass er gebildet und hergestellt wird durch die Menschen, die sich in ihm bewegen und verhalten. Er hat, Herbert Schubert hat darauf hingewiesen, schon immer die Geschichte des Verhaltens der Menschen gespiegelt (vgl. Schubert 1999, 17). Der öffentliche Raum existiert nicht unabhängig von den Menschen, ist keine autonome Kategorie, sondern wird von den Menschen figurativ gebildet. So wie sich die Persönlichkeit der Menschen im Laufe der Epochen verändert hat, und so wie auch die Stellung des Individuums innerhalb der Gesellschaft einem steten Wandel unterworfen ist, so ist der öffentliche Raum von diesen Transformationen miterfasst (vgl. ebd.). Durch die prinzipielle Heterogenität der Menschen handelt es sich dabei um einen abenteuerlichen, unberechenbaren, zu einem kleinen Teil von Gesetzen, zu einem weit größeren Teil aber durch soziale Normen gesteuerten Prozess, der auch von Machtkonflikten geprägt ist. Der öffentliche Raum ist kein definierter Begriff, er ist eine ständige Verhandlungssache. Was in ihm an nicht kriminellen Handlungsweisen geduldet wird, ist in einem gesellschaftlichen Prozess auszuhandeln (vgl. Klamt 2007, 82). Der öffentliche Raum ist ein Raum, der erst durch seine Benutzung oder auch Nicht-Benutzung von einer inhomogenen Menge hergestellt wird, man kann sagen: performativ hergestellt wird, wobei weniger vorgefertigte, amtliche

Gestaltung und mehr offene Optionen sicher von Vorteil und belebend wären. „Öffentlicher Raum und öffentliches Leben bezeichnen dynamische Phänomene. Sie sind mithin grundsätzlich wandelbar...“ (ebd., 49).

4. Performativität

Als einer der zahlreichen cultural turns, die sich ab Anfang der 1970er Jahre entwickelt und essentielle Perspektivenwechsel in den Kulturwissenschaften bewirkt haben, ist der performative turn gekennzeichnet von einer Verlagerung des Interesses auf die „Hervorbringungs- und Veränderungsmomente des Kulturellen“ (Bachmann - Medick 2009, 104). Die Orientierung geht dabei weg von der Struktur, hin zum Prozess. Handlungsbezug, Handlungsmacht, Norm und Konvention rücken ins Zentrum. Durch den Bezug auf die Handlung, auf den Prozess der Handlung erhalten auch Aufführungs-, Darstellungs- und Inszenierungsaspekte gesteigerte Aufmerksamkeit (vgl. ebd.), was die Möglichkeit für scheinbar grenzenlose Anwendung des Performativitätsbegriffs eröffnet.

In diesem Kapitel soll das Konzept der Performativität umfassend und von seinem Ursprung her vorgestellt werden, mit einem Blick auf Qualitäten und Wesenheiten des Konzepts, der seine Anwendung auf American Graffiti als geeignet und produktiv herausarbeiten soll. Die zentrale Frage dabei ist die nach der Handlungsmacht einer performativen Äußerung, also die Frage danach, warum eine performative Äußerung überhaupt gelingen kann.

Neben einer Abgrenzung von „Performativität“ gegenüber den oft synonym verwendeten Ausdrücken „Performanz“ und „Performance“ liefert das Kapitel eine Darstellung des Einsatzes von Performativität bei J. L. Austin, bei Jacques Derrida und bei Judith Butler, weiters bei Emile Benveniste, Alexander Sesonske, Pierre Bourdieu und bei Dorothea von Hantelmann.

4.1. Anwendung

„Performativ“ ist mittlerweile ein Modewort, ein „umbrella term“, findet sich in so verschiedenen Zusammenhängen wie den Sprachwissenschaften, den Gender Studies, in Verbindung mit Theater- und Tanzaufführungen, in Kunstkritik und Medienwissenschaft, aber auch in der Literaturwissenschaft und in Verbindung mit pädagogischen Unterrichtsmethoden.¹⁹ Die Intention für seine Verwendung lässt sich manchmal nur erahnen, bzw. bleibt der Begriff eine Variable. In seiner gängigen Anwendungsweise sieht die Film- und Medienwissenschaftlerin Andrea Seier zwei grundlegende Probleme:

¹⁹ Ein Beispiel ist der von Christoph Wulf und Jörg Zirfas 2007 herausgegebene Sammelband „Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven“.

„Zum einen herrscht eine große Unklarheit darüber, ob sich der Begriff eher dazu eignet, ästhetische Einzelphänomene zu beschreiben, oder aber Kulturtechniken im weiteren Sinne. Was diesen Aspekt betrifft, so wird in vielen Untersuchungen nahe gelegt, dass beide Ebenen miteinander verknüpft sind, ohne dass ihr Verhältnis zueinander geklärt wäre. (...) Zum anderen gilt das Performative in einigen Analysen schon als >Wert an sich< und wird dabei positiv gegen andere Begrifflichkeiten aufgeladen. Diese Lektüren schließen nicht selten an eine (zu) kurz gegriffene Rezeption der Thesen Judith Butlers an und attestieren dem Performativen an sich schon transformatorische, dekonstruktivistische, >subversive< Qualitäten (Seier 2007, 58).

Genau dieser doppelte Einsatz und die leicht daraus resultierende Konfusion wird in der Definition von Performativität im „Metzler Lexikon Theatertheorie“ bestätigt. Der Begriff des Performativen wird hier einerseits auf das wirksame Ausführen von Sprechakten, auf das materiale Verkörpern von Bedeutungen und drittens auf das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen bezogen, wobei damit in der Hauptsache die Eigenschaft bestimmter kultureller Handlungen bezeichnet wird, selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein. Andererseits steht Performativität aber auch für das Konzept, mit dem das Performative systematisch untersucht wird (vgl. Fischer-Lichte 2005, 234). „Performativ“ wird einerseits als Adjektiv für Kunstwerke oder allgemeiner für kulturelle oder gesellschaftliche Phänomene verwendet, andererseits wird mit „performativ“ eine bestimmte Herangehensweise an Werke und Phänomene beschrieben, also eher eine wissenschaftliche Strömung, ein Modell, eine mögliche Position, von der aus man Forschungsgegenstände beobachten und behandeln kann. In den Kulturwissenschaften werden v.a. die jeweiligen Konstitutionsleistungen damit bezeichnet, in der Literaturwissenschaft z.B. das Verkörpern von Bedeutungen im Akt des Schreibens oder die Konstitution von Imaginationen im Akt des Lesens (vgl. ebd. 241f.). „In einem sehr weit gefassten Sinne taucht der Begriff Performativität überall dort auf, wo es um Aufführungen, Inszenierungen und Repräsentationen geht, sei es in Kunst, Politik oder Medien“ (Seier 2007, 8). Dabei rücken besonders die Bedeutung von Konventionen, sowie auch Möglichkeiten und Grenzen der Subversion von Normen und Konventionen ins Zentrum.

Eine Schwierigkeit besteht darin, dass außer „Performativität“ auch die Termini Performance und Performanz eingesetzt werden. Dabei ist der Unterschied in ihrer Verwendung ebenfalls häufig nicht klar zu sehen und es ist nicht einfach zu erkennen, ob die Begriffe einander ersetzen, ob sie in einer hierarchischen Ordnung zueinander stehen, oder ob einer nur die Übersetzung des anderen ist (vgl. ebd., 9f.).

4.2. Performativität, Performanz, Performance

Die Begriffe Performativität, Performanz und Performance werden nicht nur im kulturellen Diskurs und im Alltagsdiskurs sondern auch in wissenschaftlichen Disziplinen oft ohne klare Unterscheidung verwendet oder miteinander kombiniert²⁰. In den Kulturwissenschaften werden häufig die Begriffe Performativität und Performance in der Art aufeinander bezogen, dass sich performative Äußerungen auch als Inszenierungen, somit als Performances bewerten lassen, bzw. Performances einige oder mehrere wesentliche Merkmale von Performativität aufweisen.

Die Sprecherin des 2002 an der Freien Universität Berlin eingerichteten und Ende 2010 wieder eingestellten Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“, Erika Fischer-Lichte, findet beispielsweise den Begriff der Performativität geeignet zur Charakterisierung von Performances. Sie einerseits auf die Performance - Künstlerin Marina Abramovic und deren Performance „Lips of Thomas“ von 1975, und andererseits auf Austins sprachwissenschaftliche Definition des Begriffs Performativität berufend, stellt sie fest:

„Nun schließt seine Definition des Begriffs keineswegs aus, ihn auch auf körperliche Handlungen anzuwenden, (...). Im Gegenteil, eine solche Anwendung drängt sich geradezu auf. Denn wie ich gezeigt habe, handelt es sich hier in der Tat um Handlungen, die selbstreferentiell sind und Wirklichkeit konstituieren (was Handlungen letztlich immer tun) und dadurch imstande sind, eine – wie auch immer geartete – Transformation der Künstlerin und der Zuschauer herbeizuführen“ (Fischer-Lichte 2004, 34).

Neben Selbstreferentialität und Wirklichkeitskonstitution als Hauptkomponenten des Performativen führt Fischer-Lichte in der Folge und in keineswegs stringenter Bezugnahme auf Austin noch ein weiteres Merkmal des Performativen an, und zwar dessen Fähigkeit, dichotomische Begriffsbildungen zu destabilisieren, bzw. zum Kollabieren zu bringen (vgl. ebd., 33f.). Ihr Hauptanliegen besteht jedoch darin, eine Ästhetik der Performativität im Begriff der Aufführung zu verankern. Dazu müsste nach ihrem Dafürhalten den vorhandenen Theorien des Performativen eine ästhetische Theorie der Performance hinzugefügt werden (vgl. ebd., 41).

Anders dagegen die Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann. Sie beschreibt eine Ausweitung des Performativen zu einem Überbegriff, in der Anwendung oft gleichgesetzt mit Performance oder Aufführung, und sieht ihn durch diese ubiquitäre Verwendung seines

²⁰ Im von Fischer-Lichte, Kolesch und Warstat herausgegebenen Metzler Lexikon Theatertheorie ist auf Seite 234 zu lesen: „Es lassen sich nach Sybille Krämer (2001) drei Auffassungen über das Performative unterscheiden: das schwache, das starke und das radikale Performancekonzept“.

methodischen Potentials weitestgehend beraubt (vgl. von Hantelmann 2007, 10f.). Ihrem eigenen Text „How to Do Things with Art“ stellt sie als wesentliche Prämisse voran, dass Performativität gerade nichts mit der Kunstform der Performance zu tun hat ²¹ (vgl. ebd., 13). Sie sieht die beiden Modelle aus geradezu gegensätzlichen Weltbildern hervorgegangen und – auf Butler bezogen – schreibt sie:

„Während die Performance Art (...) an den individuellen Akteur sowie den singulären, autonomen und auf Konventionsbruch zielenden Akt gebunden ist, verweist Performativität im Butler'schen Sinne auf ein nicht-autonomes und nicht-subjektivistisch begründetes Verständnis des Handelns“ (ebd.).

Performativ werden Aufführungen und Darstellungen verschiedenster Art genannt, wobei diese aber auch unter Performanz laufen können. Mit Performance wird am häufigsten eine einmalige, nicht wiederholbare, an keinen Text gebundene, meist improvisierte Vorstellung bezeichnet, in der die Einbeziehung des Publikums ein wesentliches Kriterium ist. Performanz scheint manchmal nur die deutsche Übersetzung der englischen performance zu sein, in anderen Zusammenhängen sieht es aus, als wäre Performanz ein Überbegriff von Performativität oder ein Sammelbegriff für Performativität und Performance zusammen. Der von Uwe Wirth herausgegebene Sammelband „Performanz“ ist ein Beispiel dafür. Der Titel des Buches ist „Performanz“, die Kapitel sind nach Entwicklungen des „Performanzbegriffs“ eingeteilt, doch enthält der Band Beiträge sowohl zum Thema Performativität als auch zu Performance.

Überdies ist der Begriff der Performanz – der Sozialwissenschaftler Aldo Legnaro weist darauf hin – zusätzlich noch mit anderen abgeleiteten und erweiterten Bedeutungssträngen assoziiert, und zwar mit solchen, die auf Leistung, Messung und Vergleich hinweisen. In der Psychologie etwa wird mit Performanz die Leistung in einem Handlungstest (z.B. Figurenlegen) im Unterschied zur Leistung in verbalen Tests bezeichnet. Aber auch das englische „Performance“ steht nicht nur für eine theatralische Darstellung mit Einbeziehung des Publikums, sondern ebenso für das Leistungsverhalten von Hard- und Software, so wie auch für das Leistungsverhalten eines Spitzenmanagers. Und bei dem vor allem in ökonomischem Kontext häufig zitierten Performance-Index handelt es sich schließlich um eine Messgröße für den Wertzuwachs einer Kapitalanlage (vgl. Legnaro 2004, 206 f.).

So locker, fast willkürlich und oft verwirrend einerseits der Einsatz der drei Begriffe betrieben wird, so scheint andererseits doch das Bedürfnis vorhanden, sie unterscheiden zu

²¹ mehr zu von Hantelmanns Performativitätskonzept im Kapitel 4.7.3

können, aber auch das Bestreben, sie mit Begründungen und Argumenten auf spezifische Weise zusammenzuführen. Judith Butler etwa unterscheidet strikt zwischen Performance und Performativität. Für Butler ist Performance stets eine Als-ob-Situation und zeitlich begrenzt, während es bei Performativität um eine ständige Zitierung von Normen geht. Butler hat den Begriff des Zitats, die Iterierbarkeit von Derrida übernommen, und sieht die für Performativität konstitutive Iteration als Kriterium der Differenz zur Performance.

„[D]ie darstellerische Realisierung [*performance*] als begrenzter >>Akt<< unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als die Erfindung des >>Willens<< oder der >>Wahl<< des Ausführenden aufgefaßt werden. (...) Die Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung wäre ein Fehler“ (Butler 1997, 321).

Auch die bekannte niederländische Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal trennt Performanz (in der deutschen Übersetzung für das englische *performance*) und Performativität erst einmal nach deren Herkunft „Die Heimat des Wortes Performanz ist nicht die Sprachphilosophie, sondern die Ästhetik“ (Bal 2001, 200f.). Auch als Konzepte sieht sie die beiden nicht verbunden, wie sie im ersten Teil ihrer Ausführungen mit dem bezeichnenden Titel „Über Unsauberes“ festhält. In einem weiteren Schritt, und dies ist das Ziel ihres Aufsatzes, versucht sie dann, über die Einführung einer neuen Kategorie, der Kategorie des Gedächtnisses, die beiden Begriffe Performanz und Performativität miteinander zu verbinden, ja mehr als das, einen Kollaps von Performativität in Performanz zu beschreiben. „Vielleicht ist Performanz dann eine Übersetzung von Performativität; sie macht sie hörbar, effektiv, eine Übersetzung, die eine Metapher von der Art ist, dass keine kulturelle Praxis ohne sie auskommen kann“ (ebd., 238).

Wie man sieht, ist der Begriff „Performativität“ heute ein sehr weit gefächerter. Um seinen Einsatz in dieser Arbeit besser positionieren zu können, wird das folgende Kapitel zunächst einmal zum Ursprung des Wortes „Performativität“ zurückgehen, das erstmals von John Langshaw Austin in seinen sprachwissenschaftlichen Vorlesungen verwendet wurde. Seine Ausführungen zur Performativität sollen in den folgenden Kapiteln detailliert dargelegt werden.

4.3. Entstehung : How to do things with words – Austins Sprechakttheorie

Der Begriff der Performativität geht auf den englischen Philosophen John Langshaw Austin (1911-1960) zurück. Austin hielt in Oxford und Harvard sprachphilosophische Vorlesungen und entwickelte über mehrere Jahre hinweg die Theorie der Sprechakte. Erst nach seinem Tod wurden seine Vorlesungsnotizen bearbeitet, fallweise ergänzt und 1962 zum ersten Mal in Buchform herausgegeben: zwölf Vorlesungen unter dem Titel „How to do things with words“.

An den Beginn seiner Vorlesungen stellt Austin die Beobachtung, dass nicht alle unsere Äußerungen entweder wahr oder falsch sind, dass dies nur für einen Teil aller sprachlichen Äußerungen zutrifft. Er wollte die Unzulänglichkeit des Pauschalurteils, dass jede Aussage entweder der Wahrheit entspricht oder nicht, welches er den „Wahr / falsch-Fetisch“ nennt, aufzeigen. Sein Bestreben war es, den Logischen Positivisten, die zu der Zeit in Oxford großen Einfluss hatten, zu zeigen, dass es sprachliche Äußerungen gibt, die weder wahr noch falsch, aber deswegen trotzdem nicht bedeutungslos (meaningless) oder Unsinn sind; er unternahm in der Folge den Versuch, sprachliche Äußerungen in zwei Kategorien, nämlich in konstative und performative, aufzuteilen und einander gegenüberzustellen. Konstative Sätze beschreiben, berichten, behaupten etwas und können in gewohnter Weise mit wahr oder falsch beurteilt werden. Neben den konstativen Sätzen, den Aussagen, gibt es aber auch solche, die - oberflächlich betrachtet - das Aussehen von Aussagen haben, die aber nichts beschreiben, nicht berichten, nichts behaupten, nicht wahr oder falsch sind, und deren Äußerung, zumindest teilweise, das Vollziehen einer Handlung ist. Für sie schlägt Austin den Namen „performativer Satz“ oder „performative Äußerung“ vor (vgl. Austin 2002, 29). Der Name „soll andeuten, dass jemand, der eine solche Äußerung tut, damit eine Handlung vollzieht – man fasst die Äußerung gewöhnlich nicht bloß als einfaches Sagen auf“ (ebd., 30).

Als Beispiele nennt er im Laufe seiner Vorlesungen unter vielen anderen „Ich schwöre“, „Ich gratuliere Dir“ oder auch das „Ja, ich will“ im Verlauf einer Hochzeitszeremonie. Dabei berichtet jemand nicht, dass er heiraten will, sondern er tut es, der Akt des Heiratens wird vollzogen durch dieses „Ja, ich will“. Es ist ein Sprechen und ein Tun, ein Tun durch das Sprechen, ein Sprechakt. Unter weiteren Beispielen nennt Austin: „Ich taufe Dich auf den Namen Queen Elizabeth“ im Rahmen einer Schiffstaufe oder „Ich vermache meine Uhr meinem Bruder“ im Zuge einer Testamentserstellung. Bei solchen Äußerungen ist für Austin klar, „...dass ich mit ihnen nicht beschreibe, was ich tue, oder feststelle, dass ich es tue; den Satz äußern heißt: es tun. Keine der angeführten Äußerungen ist

wahr oder falsch“ (ebd., 29). Performativ sind Äußerungen, „in denen etwas *sagen* etwas *tun* heißt; in denen wir etwas tun, *dadurch dass* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen“ (ebd., 35); oder, wie der Philologe Sven Staffeldt es ausdrückt: „Man tut, was man sagt, indem man sagt, was man tut“ (Staffeldt 2008, 25).

Solche Äußerungen, dieser Meinung war Austin jedenfalls noch in seinen ersten Vorlesungen, können nicht wahr und nicht falsch sein, sie können – nach Austin – nur gelingen oder auch nicht, also gelingen oder misslingen. Damit sie gelingen können, muss eine ganze Reihe von Umständen gegeben sein. Die Lehre davon, was alles passen muss, bzw. was bei performativen Äußerungen schief laufen und zu ihrem Misslingen führen kann, nennt Austin die Lehre von den Unglücksfällen (*infelicities*). Sechs Regeln stellt er auf (und betont gleichzeitig die Unvollständigkeit dieses Entwurfs), gegen die performative Äußerungen verstoßen und dadurch auf sechs verschiedene Arten verunglücken, misslingen können. Die erste Regel (A.1), die er für das Gelingen einer performativen Aussage für unumgänglich hält, besagt, dass dazu ein übliches konventionelles Verfahren mit einem bestimmten konventionellen Ergebnis existieren muss; dazu gehört, dass unter bestimmten Umständen bestimmte Personen bestimmte Wörter äußern. Die zweite Regel (A.2) besteht darin, dass für das konventionelle Verfahren, auf welches man sich beruft, die betroffenen Personen und Umstände passen müssen. Drittens ist für das Gelingen einer performativen Äußerung erforderlich, dass alle Beteiligten das Verfahren korrekt (B.1) und viertens auch vollständig (B.2) durchführen. Die Nummer fünf in Austins Schema verlangt bei Verfahren, in denen Menschen sich auf bestimmte Meinungen oder Gefühle berufen (jemandem z.B. etwas raten oder versprechen), dass sie diese Meinungen und Gefühle wirklich haben (Γ.1); die sechste Regel (Γ.2) schließlich besagt: Teilnehmer an einem Verfahren, in dem es um die Festlegung auf ein bestimmtes späteres Verhalten, um Absichten geht, müssen sich dann auch so verhalten (vgl. Austin 2002, 37).

Verstöße gegen Regel Nummer eins und zwei, d.h. sich auf ein Verfahren zu berufen, das es nicht gibt, oder das Verfahren falsch anzuwenden, nennt Austin Fehlberufungen bzw. *misinvocations*. Die erste Variante der Fehlberufungen (auf ein Verfahren, das es nicht gibt) erhält keinen eigenen Namen, d.h. in Austins Schema (siehe Austin 2002, 40) steht an dieser Stelle ein Fragezeichen. Gibt es das Verfahren als konventionelles Verfahren zwar, aber wesentliche Umstände der Anwendung passen nicht, liegt ein Verstoß gegen die 2. Regel vor, was von Austin als Fehlanwendung bzw. *misapplication* bezeichnet wird (z.B. wenn jemand, der gar nicht dafür vorgesehen ist, eine Flasche Champagner gegen einen Schiffsrumpf knallt und dem Schiff einen Namen gibt, oder wenn jemand eine Wette abgibt, nachdem das Rennen

schon gelaufen ist). Inkompetenz, untaugliches Objekt, falsche Person, unberechtigte Person, falscher Zeitpunkt usw. sind häufige Termini für die Benennung von misapplications. Beruft man sich dagegen auf ein Verfahren, das durchaus als konventionelles Verfahren besteht, und wenn auch die Umstände, unter denen es angewendet wird, die richtigen sind, so kann die Zeremonie dennoch durch Nichteinhaltung von Regel drei und vier „verpfuscht“ (ebd., 39) werden. Beispiele dafür sind: Beteiligte führen die Verfahren nicht korrekt aus (Dinge bleiben unklar oder offen, jemand spricht z.B. von „seinem Haus“, er hat aber zwei Häuser) oder sie führen sie nicht vollständig aus (jemand will eine Wette abschließen, aber niemand nimmt sie an). Diese zwei Arten des Misslingens werden von Austin als Fehl Ausführungen bzw. misexecutions typisiert, wobei er die Fälle, in denen etwas undeutlich und unklar bleibt, als Trübungen (flaws) und die Fälle der unvollständigen Ausführungen als Lücken (hitches) bezeichnet (vgl. ebd., 39f).

Verstöße gegen die ersten vier Regeln, also A- und B-Unglücksfälle gemeinsam, nennt Austin Versager (misfires), sie „machen die Äußerung zum Versager, die unternommene Handlung null und nichtig, so dass sie wirkungslos bleibt“ (ebd., 46). Eine Verletzung der Regeln $\Gamma.1$ und $\Gamma.2$ hingegen führt nicht dazu, dass die Handlung null und nichtig ist; die Umstände sind hier in Ordnung und passend, die Handlung wird vollzogen – aber missbräuchlich; sie kommt zustande, ist aber unehrlich und unredlich. Die Gammafälle nennt Austin Missbräuche (abuses). Ein Beispiel für $\Gamma.1$: Jemand sagt, er beglückwünsche sein Gegenüber oder er spricht ihm sein Beileid aus, obwohl er in keinem der beiden Fälle das Gefühl auch hat, von dem er spricht. Ein Beispiel für $\Gamma.2$: Man sagt „Ich verspreche“, ohne die Einhaltung des Versprechens vorzuhaben. Den Verstoß gegen $\Gamma.1$ nennt Austin Unredlichkeit und gegen $\Gamma.2$ legt er sich auf keinen Terminus fest, er spricht von Inkonsequenz, non-fulfilments, disloyalties, nimmt diese Termini aber nicht in sein Schema auf, sondern belässt an dieser Position ebenfalls ein Fragezeichen (vgl. ebd., 40).

Eine weitere Möglichkeit des Verunglückens sieht Austin auch dann, wenn eine Handlung unter Zwang, versehentlich, auf Grund eines Fehlers oder ohne Absicht vollzogen wird, doch schließt er solche Fälle unter Verweis auf eine umfassendere Handlungstheorie aus seinen Überlegungen zur Performativität aus (vgl. ebd., 43).

Was Austin mit seiner Sprechakttheorie deutlich macht, ist, dass Sprache nicht nur die Welt beschreiben kann, also nicht nur referentielle Funktion hat, sondern dass mit Sprache auch Handlungen vollzogen werden können. Der Fokus geht weg von der Struktur der Sprache hin zum Sprecher und zum ihn umgebenden Kontext. Durch die Bedingung der geeigneten Umstände für das Gelingen einer performativen Äußerung wird diese nicht nur als

sprachliches Ereignis sondern als soziales Geschehen betrachtet. „Die Äußerung bestätigt sich nur dann, wenn es in einer Kultur Praktiken gibt, die diese Äußerung bekräftigen“ (Seier 2007, 42).

4.4. Mögliche Anwendung von Austins Theorie auf Graffiti

Wollte man schon an dieser Stelle diesen sehr originären Begriff von Performativität in einem strikten und engen Sinn auf American Graffiti anwenden, mit dem Ziel, ihnen das Adjektiv „performativ“ oder „nicht performativ“ zuzuschreiben, so stößt man zuallererst auf das Problem, dass American Graffiti zwar Buchstaben, aber eben nicht Sprache, zumindest nicht gesprochene Sprache sind. Es entsteht Unsicherheit darüber, ob man eine Theorie aus der Linguistik, die Performativitätstheorie, einem anderen Medium mehr oder weniger überstülpen, aufdrücken oder zumindest aufdrängen kann; ob es denn legitim oder wenigstens vertretbar ist, ein mediales Phänomen wie die American Graffiti anhand einer Theorie aus der Linguistik auf ihre Zuordenbarkeit zu performativen Äußerungen, auf ihre Klassifizierbarkeit als performative Äußerung zu untersuchen.

Zwar sagt Austin in der ersten Vorlesung bereits, eine performative Handlung ließe sich in vielen Fällen auch ohne sprachliche Äußerung vollziehen:

„In sehr vielen Fällen lässt sich eine Handlung genau derselben Art *ohne* sprachliche (gesprochene oder geschriebene) Äußerungen vollziehen – man macht es anders. In manchen Ländern kann man zum Beispiel die Ehe durch Beiwohnen schließen; ich kann am Totalisator wetten, indem ich eine Münze in den Schlitz stecke“ (Austin 2002, 30).

Doch nur wenige Zeilen später hält er fest:

„Das Äußern der Worte ist gewöhnlich durchaus ein entscheidendes oder sogar *das* entscheidende Ereignis im Vollzuge der Handlung, um die es in der Äußerung geht (des Wettens zum Beispiel); aber es ist alles andere als üblich (wenn es überhaupt vorkommt), daß *nur* das Äußern der Worte nötig ist, wenn die Handlung vollzogen sein soll“ (ebd., 31).

Idealerweise besteht eine performative Äußerung nach Austin demnach aus Sprechen und Handeln unter geeigneten Bedingungen, d.h. sie besteht nicht daraus, sie *ist* Sprechen und Handeln in einem; doch kann dieselbe Handlung auch auf andere Weise als mit der sprachlichen Äußerung vollzogen werden, allerdings nicht mit gleicher Präzision (vgl. Austin 1968, 140). In der zweiten Vorlesung, in der er die Verunglückungsmöglichkeiten der performativen Äußerungen beschreibt, sagt Austin, das Verunglücken sei eine Krankheit, der

alle Handlungen ausgesetzt sind, und zwar alle Handlungen, die in allgemein üblichen Formen oder zeremoniell ablaufen müssen.

„Das zeigt allein die Tatsache, daß viele konventionale Handlungen – etwa Wetten oder Eigentum-Übertragen – außersprachlich vollzogen werden können. Bei allen derartigen konventionalen Verfahren muß man Regeln der gleichen Art befolgen; wir müssen nur bei A von der sprachlichen Äußerung absehen“ (ebd., 41).

Und zu Beginn der dritten Vorlesung fasst Austin noch einmal seine vorläufigen Erkenntnisse zum Begriff des Verunglückens zusammen: „Ich habe (1) behauptet, daß er auf *alle* zeremoniellen Handlungen, nicht nur auf sprachliche, anwendbar ist und daß diese weiter verbreitet sind, als man annimmt“ (ebd., 46).

Die Verunsicherung bezüglich der „Redlichkeit“, eine linguistische Theorie auf nichtsprachliche Äußerungen, auf ein modernes Medium, das nur teilweise Sprache ist, auf American Graffiti, anzuwenden, ist damit eingedämmt, die Legitimation dafür sozusagen bei Austin selbst abgeholt. Offen bleibt allerdings die Frage, ob das Anbringen eines Graffito als zeremonielle Handlung zu bewerten ist.

Das nächste Problem bei dem Versuch, American Graffiti als performativ oder nicht performativ einzustufen, ergibt sich aus der Unklarheit über die an der performativen Äußerung Beteiligten. Austin geht in seinen Untersuchungen von einem Sprecher aus, von einem Sprecher mit einer bestimmten Intention. Der will z.B. etwas vererben, etwas schwören, etwas verurteilen oder versprechen usw. Damit diese Absicht angenommen werden kann, die Äußerung gelingen kann, braucht der Sprecher (in sprachlosen Äußerungen könnte man ihn Initiator nennen) jemanden, der das Erbe annimmt oder ablehnt, den Schwur abnimmt, das Urteil akzeptiert oder an das Versprechen glaubt. Doch müssen alle diese Personen nicht immer persönlich beteiligt sein, sie können mitunter ersetzt werden durch Zeugen, durch Paten, durch eine Art Öffentlichkeit, die die Gängigkeit und Richtigkeit des Verfahrens und seines Inhalts bestätigen. So kann etwa ein Testament bei einem Notar hinterlegt werden oder ein Urteil in Abwesenheit des Beschuldigten erfolgen.

Bei dem Vorhaben, Graffiti als gelungene oder nicht gelungene performative Äußerung zu klassifizieren, muss man sich – und das ist das dritte Problem - entscheiden, wer der Adressat von Graffiti ist, ob als die an der Äußerung Beteiligten der Writer und seine Writer - Kollegen gelten, oder ob zur Gelingensbeurteilung der Äußerung auch die Außenstehenden, das sogenannte Publikum, herangezogen werden, denn:

„Wenn jemand eine performative Äußerung tut und sich damit auf ein Verfahren beruft, das *nicht üblich* ist, so daß man die Äußerung als Versager ansehen muß, dann werden es vermutlich andere Personen und nicht der Sprecher sein, die das Verfahren nicht akzeptieren“ (ebd., 47).

Nimmt man die Produktion von Graffiti als eine Äußerung, die sich zwischen den Writern abspielt, so kann man sie (siehe die Ergebnisse der Studie „Was macht Spaß am Graffiti-Sprayen“ von Rheinberg und Manig im Kapitel 2.4.2) z.B. als einen Wettkampf auffassen, als einen Wettkampf um Style und Fame, der zeremoniell ausgetragen wird, und jedes einzelne der Graffiti wäre dann als performative Äußerung dieses Wettkampfs zu werten. Die dahinterliegende sprachliche Äußerung könnte lauten: Hiermit beweise ich, dass mein piece das schönste ist. Das Verfahren, sich im Wettkampf durch Produktion zu messen, ist in unserem Kulturkreis üblich (A.1), die Writer untereinander halten es für angemessen, sich auf dieses Verfahren zu berufen (A.2), sie führen es korrekt und (wenn die Umstände es erlauben) vollständig aus (B.1 und B.2). Was die Einhaltung der beiden Gamma-Regeln betrifft, wird die Situation komplizierter. Hier wird von Austin eine einfache, eindeutige Absicht des Writers und ein dementsprechendes Verhalten als Gelingensbedingung verlangt, d.h. der Writer darf das Graffito wirklich nur sprayen, um sich mit seinen Kollegen zu messen, er darf es z.B. nicht nur zu Übungszwecken machen oder nicht etwa nur aus Spaß. Die Möglichkeit dieser Eindeutigkeit vorausgesetzt, und die Beteiligten des Verfahrens auf die Writer eingegrenzt, könnte ein Graffito - nach den ersten beiden Vorlesungen Austins - als performative Äußerung definiert werden.

Nimmt man dagegen zu den an der Produktion eines Graffito als Adressaten Beteiligte auch die Menschen, die die Graffiti später an den Wänden sehen und evtl. zu deuten versuchen, nimmt man dieses Publikum dazu, dann scheitert das Ganze schon an der ersten Voraussetzung für das Gelingen einer performativen Äußerung, nämlich an der Bedingung des üblichen, konventionellen Verfahrens.

Bannformeln, Segens- oder Fluchformeln, die an Hauswänden oder Haustüren angebracht werden, könnten vielleicht als übliche Verfahren gelten, des weiteren die Dreikönigsformel (übrigens auch aus Buchstaben und Ziffern bestehend). Als Fluchformel zählt für Neumann etwa der weiße Balken der Mafia an der Haustür des Opfers oder, als Beispiel aus der Bibel, auch der rote Balken an Schwelle und Pfosten der Israeliten, der sie vor der Ermordung aller Erstgeborenen schützen sollte (vgl. Neumann 1986, 212f.). Ebenso wird es durchaus als üblich bewertet, politische oder sexistische Parolen an öffentliche Flächen oder an Wände von besetzten Häusern zu positionieren (legalerweise, wenn dafür Geld fließt, in Form von Werbung; illegalerweise, wenn nicht dafür bezahlt wird). Doch

Buchstaben an die Wände zu schreiben, die keine Warnung oder Drohung oder Forderung sind, die als Buchstaben gar nicht erkannt werden und / oder deren Botschaft nicht verstanden wird, kann in keiner Weise als übliches Verfahren und in Austins Sinn als geglückte performative Äußerung klassifiziert werden.

Nachdem der Versuch, das Anbringen eines Graffiti mit Bezug auf die Stadtbewohner als einen gelungenen performativen Akt zu sehen, gescheitert ist, bleibt noch die Möglichkeit, American Graffiti eventuell als implizit performativ zu kennzeichnen. Was heißt das?

Äußerungen, bei denen genau gesagt wird, was getan wird, nennt Austin „explizit performative Äußerungen“ und solche, bei denen das ausdrückliche, eindeutige Benennen fehlt, bezeichnet er als implizit performativ. „Ich befehle Ihnen zu gehen“ ist explizit performativ, „Gehen Sie!“ implizit performativ. Die expliziten Formen (Ich befehle / rate / empfehle,... Ihnen zu gehen) sind eindeutig zu verstehen, während bei der impliziten Form (Gehen Sie) nur aus dem Kontext zu entnehmen ist, ob es sich dabei um einen Befehl, einen Rat oder evtl. um eine Empfehlung handelt. Die expliziten Formen haben eine ostensive Funktion des Hinweisens. Sie machen deutlich, wie sie verstanden werden wollen und sie können dann auch auf eine bestimmte Weise verstanden werden.

In seinem Aufsatz „Performative Äußerungen“ nennt Austin weitere Beispiele, um den Unterschied zwischen implizit und explizit performativen Äußerungen zu veranschaulichen:

„Schließlich wäre es eine ganz typische performative Äußerung zu sagen: >>Ich befehle dir, die Tür zu schließen.<< Sie erfüllt alle Kriterien, denn dadurch wird der Akt vollzogen, daß ich dir befehle, die Tür zu schließen, und sie ist weder wahr noch falsch. Aber unter den geeigneten Umständen könnte man sicherlich denselben Akt vollziehen, indem man einfach >>Schließ die Tür!<< im Imperativ sagt. Oder nehmen wir an, jemand stellt ein Schild auf: <<Dieser Bulle ist gefährlich<<, oder einfach: >>Gefährlicher Bulle<<, oder bloß: >>Bulle<<. Ist das notwendig etwas anderes als ein ordentlich unterschriebenes Schild mit der Aufschrift >>Sie werden hiermit gewarnt: Dieser Bulle ist gefährlich<<? Wie es scheint, kann das schlichte Zeichen >>Bulle<< genau dieselbe Funktion erfüllen wie die ausführlichere Formulierung. Freilich, der Unterschied ist, daß das bloße Schild >>Bulle<< nicht so offensichtlich eine Warnung ist. Es könnte auch einfach dort stehen, weil es von Interesse ist, oder wegen der Information, (...). Das Schild >>Bulle<< wäre zwar nicht explizit, doch es liegt in der Natur der Sache, daß wir es zweifellos als Warnung erkennen würden“ (Austin 1986, 316f.).

Bei American Graffiti ist für die Betrachter aber gar nicht klar, als was sie Graffiti erkennen und auffassen sollen. Während sie für manche wie eine Warnung oder Bedrohung wirken, weil der dahinter vermutete Sprechakt des Writers etwa so lauten könnte: „Hiermit erkläre ich, dass ich mich nicht an eure Konventionen halte“ oder „Hiermit bezeuge ich, dass die

Überwachung in diesem Stadtteil äußerst mangelhaft ist“, könnten andere sie als Aufruf zur Mitgestaltung des öffentlichen Raums lesen (z.B. so: „Hiermit beweise ich, dass ich existiere, und Spaß daran habe, nicht nur im privaten, sondern auch im öffentlichen Raum kreativ und aktiv zu sein“). Weil die Intention des Writers dem Publikum aber unbekannt ist, lässt sich kein (wie Derrida sagt) „gesättigter“ Kontext erstellen. Das von Austin geforderte übliche Verfahren ist nicht zu eruieren, und die Äußerung kann – auch als implizit performative – nicht als gelungen, sondern muss als verunglückt eingestuft werden.

„Damit sich ein Kontext in dem von Austin geforderten Sinne erschöpfend bestimmen lässt, ist es zumindest notwendig, daß die bewusste Intention sich selbst und den anderen vollkommen gegenwärtig und wirklich transparent sei, da sie ein bestimmender Mittelpunkt des Kontextes ist“ (Derrida 1976, 151).

Hieraus ergibt sich zusammenfassend, dass American Graffiti strikt nach Austin – als Geschehen zwischen den Writern betrachtet, und unter der Voraussetzung, dass unter diesen die Intentionen klar sind – als gelungene performative Äußerung eingestuft werden können. Als Ereignis zwischen Writern und der Öffentlichkeit gesehen, sind sie jedenfalls als verunglückt zu bezeichnen.

In der fünften Vorlesung von „How to do things with Words“ bringt Austin neben den mündlichen auch schriftliche Äußerungen ins Spiel. Auf seiner Suche nach eventuellen grammatikalischen Merkmalen zur Unterscheidung von konstativen und performativen Äußerungen ist er zu den vorläufigen Ergebnissen (die Vorläufigkeit all seiner diesbezüglichen Überlegungen betont er immer wieder) gelangt, dass erstens das Adverb „hiermit“ und zweitens die Verwendung bestimmter Verben in der ersten Person Singular (oder Plural) Präsens Indikativ Aktiv schwere Indizien für performative Äußerungen sind; z.B.: Hiermit eröffne ich die Sitzung, hiermit erklären wir öffentlich,...oder auch nur: Ich eröffne die Sitzung, wir erklären öffentlich,... Besonders in formellen Äußerungen, aber auch in Rechtsvorschriften, gibt es jedoch auch zahlreiche Fälle, in denen die Verben nicht in der ersten, sondern in der zweiten oder dritten Person (Singular oder Plural), und zwar im Passiv verwendet werden. Beispiele: Die Skifahrer werden dringend gebeten,... Du wirst höflich ersucht,... Ihr werdet angewiesen,... Damit ist Austins Suche nach einem einfachen, einheitlichen Kriterium für Performativität auf Grund der Syntax (erste Person Indikativ Präsens Aktiv) oder des Vokabulars (hiermit) nach seiner Einschätzung erfolglos geblieben (vgl. Austin 2002, 77f). In Zusammenhang mit den formellen oder juristischen Äußerungen in der zweiten oder dritten Person Präsens Passiv, die häufig in schriftlicher Form vorliegen, steht bei Austin:

“Wo die sprachliche Formulierung der Äußerung auf den Sprecher und damit den Handelnden *nicht* mit Hilfe des Pronomens >>ich<< (oder mit seinem Eigennamen) hinweist, da wird diese Beziehung durch eines der beiden folgenden Mittel hergestellt: (a) In mündlichen Äußerungen *dadurch, daß er der Sprecher ist* – (...) (b) in schriftlichen Äußerungen (>>Inschriften<<) *dadurch, daß er unterzeichnet*. (Tun muß man das natürlich deshalb, weil schriftliche Äußerungen nicht so an ihren Ursprung gebunden sind wie mündliche)“ (ebd., 80f.).

Nun sind American Graffiti ja in gewissem Sinn Unterschriften, hervorgegangen aus den tags, sind Unterschriften mit einem Pseudo - Namen, Unterschriften einer (versuchten, gesuchten, gefundenen) zweiten Identität. Doch was unterzeichnen sie, unter welcher fiktiven performativen Äußerung stehen sie? Ohne den Kontext, ohne die Intention der Writer bzw. jedes einzelnen Writers, zu kennen, ist eine Einschätzung von American Graffiti bezüglich ihrer Performativität – auch als (unter-)schriftliche Äußerung mit Austin einfach nicht möglich.

4.5. Zusammenbruch der Unterscheidung: Performativ / Konstativ

Schon in der zweiten Vorlesung beginnt Austins versuchte Gegenüberstellung von konstativen und performativen Äußerungen zu wanken. Anhand zahlreicher Beispiele zeigt er, dass auch performative Äußerungen in gewisser Weise dem Kriterium der Wahrheit unterliegen, und dass umgekehrt auch konstative Äußerungen auf einen bestimmten außersprachlichen Kontext angewiesen sind und ebenfalls misslingen können. In der achten Vorlesung sagt er in einem vorläufigen Resümee, „daß es nicht immer leicht ist, performative Äußerungen von konstativen zu unterscheiden“ (Austin 2002, 112), und nach grundsätzlicher Überlegung, „was es alles bedeuten kann, daß etwas Sagen etwas Tun heißt“ (ebd.) entwirft er eine neue Einteilung der Sprechakte in lokutionäre, illokutionäre und perlokutionäre. Der lokutionäre Akt besteht darin, *dass* man etwas sagt, einen illokutionären Akt vollzieht man, *indem* man etwas sagt, und einen perlokutionären Akt nennt er, wenn etwas gesagt wird, in der Absicht oder zu dem Zweck, gewisse Wirkungen auf die Gefühle, Gedanken oder Handlungen des Hörers zu erreichen (vgl. ebd., 118f.). In den folgenden Vorlesungen widmet Austin sich vor allem den Illokutionen und die ursprünglichen Performativa verlieren wieder an Bedeutung und an Beachtung.

Es ist wichtig, an dieser Stelle einen weiteren Aspekt des Austin'schen Performativitätsbegriffs ausdrücklich festzuhalten, weil die in Kapitel 4.8.1 folgenden Wiederaufnahmen und Neuordnungen von Austins Konzept der Performativität durch Jacques

Derrida genau an diesem Punkt ansetzen werden. Neben den Äußerungen, die unter Zwang, versehentlich, auf Grund eines Fehlers oder unabsichtlich gemacht werden, schließt Austin von Anfang an, d.h. – genauer gesagt – in der zweiten Vorlesung, zusätzlich bestimmte Bereiche der Sprache von seinen Untersuchungen zu den performativen Äußerungen aus. Es sind dies die Sprache von Schauspielern auf der Bühne, die Worte eines Gedichts und auch die eines Selbstgesprächs.

„Und auch sie schließen wir für unsere Untersuchung in voller Absicht aus, obwohl eine umfassendere Theorie sie einschließen könnte. Ich meine zum Beispiel folgendes: In einer *ganz besonderen Weise* sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt. Das gehört zur Lehre von der *Auszehrung [etiolation]* der Sprache. All das schließen wir aus unserer Betrachtung aus. Ganz gleich, ob unsere performativen Äußerungen glücken oder nicht, sie sollen immer unter normalen Umständen getan sein“ (ebd., 43f.).

Neben den Handlungen, für die der Handelnde nicht verantwortlich zu machen ist, schließt Austin also auch Äußerungen, die für ihn auf Grund ihrer parasitären Verwendung unernst sind, dezidiert aus seinen Betrachtungen aus. Hier kann man im Zuge dieser Arbeit spekulieren, ob Austin American Graffiti wohl auch als parasitären Gebrauch der Sprache bezeichnet hätte.

4.6. Was ist das Neue an Austins Sprechakttheorie?

Austin gilt als ein Pionier der „Ordinary Language Philosophy“, einer Bewegung, die philosophische Probleme behandelt, indem sie die Umgangssprache an den Beginn ihrer Überlegungen stellt. Die Umgangssprache dient Austin als Hauptquelle für seine Untersuchungen, denn: „Unser gemeinsamer Vorrat an Wörtern enthält alle Unterscheidungen und Zusammenhänge, die die Menschen im Laufe vieler Generationen für wichtig genug erachtet haben“ (Austin 1986, 238). Seine Sprach-Philosophie ist dadurch gekennzeichnet, „dass sie auf sprachlich gegebene Unterschiede seismographisch reagiert. Dort, wo sprachliche Unterscheidungen gemacht werden, wird das Vorhandensein von Unterschieden in der Sache vermutet“ (Rolf 2009, 41).

Nicht Sätze im grammatikalischen Sinn dienen Austin als Ausgangspunkt für seine Ideen, sondern sprachliche Äußerungen. Er beschäftigt sich nicht (wie noch Saussure) mit dem Regelsystem der Sprache, sondern mit ihrer Anwendung, mit ihrem Gebrauch.

„Wozu die ganzen Um- und Abwege? Nun, dazu zweierlei: *Zuerst* müssen wir schauen, was wir aus der Umgangssprache herauspressen können; und selbst wenn da nur Dinge herauskommen, die sowieso keiner bestritten hätte, dürfen wir doch erst *hinterher* sprachwissenschaftlich und psychologisch arbeiten – und müssen es dann natürlich auch. Andernfalls werden wir zu viel übersehen und uns übereilen“ (Austin 2002, 139).

Die Art und Weise, wie eine Äußerung gemacht wird, der soziale Kontext, in dem sie gemacht wird, und nicht mehr die linguistische Struktur bestimmen Substanz und Charakter der Äußerung. Auch wird die Funktion der Sprache als Repräsentationssystem der Welt durch Austins Konzept der Performativität demontiert. Denn Austin zeigt, dass Sprache sich nicht nur auf die Welt bezieht, die Welt beschreibt, sondern ein Geschehen in der Welt ist, und schafft so eine Alternative zum Konzept der Repräsentation (vgl. Seier 2007, 46).

Dass Austin die ursprüngliche Unterscheidung sprachlicher Äußerungen in performative und konstative wieder aufgegeben hat, hielten mehrere Sprachphilosophen in Austins Nachfolge für bedauerlich, für falsch, und sie versuchten in ihren Stellungnahmen zu Austin, die ursprüngliche Unterscheidung zu verteidigen, sich für deren Beibehaltung stark zu machen. Alexander Sesonske, Emile Benveniste, Francois Recanati und auch Shoshana Felman gehören unter anderen dazu. Sie halten die performativen Äußerungen für ein Ideal, das gerettet werden sollte, für eine Einsicht, die nicht verloren gehen darf (vgl. Rolf 2009, 10).

4.7. Rezeption von Austins Theorie

In diesem Abschnitt soll eine Auswahl von Anschlüssen an, bzw. Reaktionen auf Austins Performativitätstheorie vorgestellt werden. Die Auswahl wurde in Hinblick auf ihre für den Bereich Graffiti als relevant erachteten Darstellungen und Fokussierungen getroffen.

4.7.1. Emile Benveniste

Der französische Linguist Emile Benveniste, vehementer Befürworter einer Beibehaltung der Unterscheidung zwischen performativ und konstativ, hat 1958, das ist das Jahr, in dem Austin in Frankreich seinen Vortrag „Performatif – Constatif“ gehalten hat, einen Aufsatz mit dem

Titel „Über die Subjektivität in der Sprache“ veröffentlicht. In diesem Aufsatz weist Benveniste auf eine Klasse von Verben hin (als Beispiele nennt er *jurer*, *promettre*, *garantir* und *certifier*), bei denen der Wechsel der Personen, also z. B. von 1. Person zu 3. Person, zu einem Effekt in der Bedeutung führt, weil dasselbe Verb in der 1. Person ein Engagement ausdrückt, wie er es nennt, und mit der Handlung selbst zusammenfällt, während es in der 3. Person nur eine Beschreibung darstellt. Benveniste sieht diesen Bedeutungseffekt dadurch gegeben, „daß die Diskursinstanz, die das Verb enthält, die Handlung in demselben Augenblick schafft, in dem sie das Subjekt begründet“ (Benveniste 1974, 296f.). Zur gleichen Zeit wie Austin beschreibt er also die Performativa, ohne sie so zu nennen und betont dabei deren Funktion bei der Subjektkonstitution. In dem Aufsatz „Die analytische Philosophie und die Sprache“ aus dem Jahr 1963 schreibt er:

„..., und wir messen dem um so größeres Interesse bei, als wir selber in unabhängiger Weise auf die besondere linguistische Situation dieses Typs der Aussage²² hingewiesen hatten. Indem wir vor einigen Jahren die subjektiven Formen der sprachlichen Aussage beschrieben, wiesen wir summarisch auf den Unterschied zwischen *ich schwöre*, was eine Handlung ist, und *er schwört*, was nur eine Information darstellt, hin. Die Begriffe >>performativ<< und >>konstativ<< erschienen noch nicht, die Substanz der Definition war aber nichtsdestoweniger vorhanden“ (ebd., 301).

Benveniste bedauert Austins Zweifel und Problematisierung der Unterscheidungsmöglichkeit performativer und konstativer Aussagen und versucht seinerseits, diese Unterscheidung zu verfestigen und zu präzisieren. Als wesentliches Merkmal der performativen Äußerungen rückt Benveniste deren autoritativen Charakter ins Zentrum. Neben den offensichtlich performativen Sätzen, in denen ein „feststellend-befehlendes Verb“ (ebd., 302) wie „*ich befehle, verordne, dekretiere usw.*“ dafür sorgt, dass die Äußerung die Eigenschaft performativ erhält, zitiert Benveniste noch eine andere Variante, in denen das Verb mit einer direkten Ergänzung oder einem prädikativen Begriff kombiniert wird (Ich ernenne X zum Direktor, oder: Ich entlasse ihn). Und schließlich beschreibt er noch eine dritte Art von Aussagen als authentisch und performativ, und zwar solche,

„...die es auf unauffällige Weise sind, denn sie werden der Autorität, die zu ihrer Durchführung befähigt ist, nur implizit zugesprochen. Es handelt sich um die Aussagen, die heutzutage im offiziellen Formular üblich sind: *Herr X wird zum bevollmächtigten Minister ernannt. – Der Lehrstuhl für Botanik wird als vakant erklärt.* Sie enthalten kein feststellendes Verb (...) und sind auf das Diktum beschränkt, dies wird jedoch in einem offiziellen

²² Wilhelm Bolle, der Übersetzer von Benvenistes „Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft“ verwendet den Terminus „performative Aussage“ (bei Austin „performativer Satz“ oder „performative Äußerung“), was verwirrend ist, weil es sich dabei eben nicht nur um eine Aussage handelt.

Blatt veröffentlicht mit der Unterschrift der Autoritätsperson und manchmal begleitet von der Formel *hiermit...*“ (ebd., 303).

Die performativen Äußerungen in der dritten Person und im Passiv wie z.B. „Es wird beschlossen, dass...“, die Austins Suche nach einem einheitlichen grammatikalischen Kriterium für performative Äußerungen durcheinander brachten und ihn die Suche wieder aufgeben ließen, sieht Benveniste als eine einfache Transposition der ursprünglichen Aussage in der 1. Person. „Die Aussage in der 3. Person kann immer erneut umgewandelt werden in eine 1. Person und ihre typische Form wiedererlangen“ (ebd.).

Es ist das Gebiet der Autoritätshandlungen, „die Entscheidungen mit Gesetzeskraft veröffentlichen“ (ebd.), auf das Benveniste seine Ausführungen zu Performativität fokussiert.

„Auf jeden Fall besitzt eine performative Aussage nur dann Realität, wenn sie als *Handlung* beglaubigt wird. Außerhalb der Umstände, die sie performativ machen, ist eine solche Aussage nichts mehr. (...) sie beschränkt sich auf nichtiges Geschrei, Kinderei oder Verrücktheit. Eine performative Aussage, die keine Handlung ist, gibt es nicht. Sie existiert nur als Autoritätshandlung. Die Autoritätshandlungen werden zunächst immer Aussagen sein, die von denen gemacht werden, die das Recht haben, sie auszusagen. (...) Darin besteht das Kriterium, nicht in der Wahl der Verben. Ein beliebiges Verb der Rede, selbst das allgemeinste von allen, das Verb *sagen* ist befähigt, eine performative Aussage zu bilden, wenn die Formel *ich sage, daß...*, in den geeigneten Bedingungen ausgesprochen, eine neue Situation schafft. Dies ist die Spielregel“ (ebd.,304).

Erstes und zentrales Merkmal einer performativen Äußerung nach Benveniste ist also, dass sie nur als Autoritätshandlung existiert. Ihre Beglaubigung hängt von der Autorisierung des Sprechers und von den Umständen der Äußerung ab. Bei fehlender Autorität wird aus der potentiellen Sprechhandlung bloße Rede (das Beispiel, das er dazu anführt: ein x-beliebiger Mensch stellt sich auf einen öffentlichen Platz und verordnet die allgemeine Mobilmachung). Als zweites Merkmal einer performativen Äußerung behauptet Benveniste ihre Einzigartigkeit, sie kann nur ein einziges Mal unter besonderen Umständen gemacht und nicht wiederholt werden. Sie ist ein Ereignis, und jede Reproduktion ist eine neue Handlung. Drittens sind performative Äußerungen für Benveniste auto-referentiell. Sie beziehen sich auf eine Realität, die durch sie hervorgebracht wird. Benvenistes vierte für performative Äußerungen unerlässliche Voraussetzung ist, dass sie die mit ihr vollzogene Handlung auch benennen müssen. Die von Austin mit ins Kalkül gezogenen implizit performativen Äußerungen scheiden somit bei Benveniste dezidiert aus. Hat eine Äußerung diese vier genannten Eigenschaften nicht, so ist sie für Benveniste nicht performativ (vgl. Rolf 2009, 58f.). Austins Erwägung, auch Imperative (wie „Kommen Sie!) oder geschriebene

Bekanntmachungen und Schilder (wie „Bulle“ oder „Hund“) als performative Äußerungen zu bewerten, nennt Benveniste eine Quelle für Verwechslungen, weil bei ihnen das erhaltene Resultat zur Beurteilung der Performativität herangezogen würde und nicht der Sprechakt selbst (vgl. Benveniste 1974, 306f.).

4.7.2. Alexander Sesonske

Was bei Austin nicht ins Zentrum der Sprechaktrecherchen gerückt wurde, nämlich das Verhältnis der am Sprechakt Beteiligten zueinander, das hat Alexander Sesonske 1965 in seinem Aufsatz „Performatives“ ausgeführt, mit der Einsicht, dass performative Äußerungen immer die formalen Beziehungen zwischen Personen betreffen. Er unterscheidet drei Arten von zwischenmenschlichen Beziehungen, bei denen Sprache eine Rolle spielt: psychologische Beziehungen (die sind gekennzeichnet von Wissen, Gefühlen, Haltungen), generative Beziehungen (hier ruft die Handlung eines Menschen beim anderen wiederum eine Handlung oder einen Zustand hervor), und schließlich die formalen Beziehungen.

„The third sort of relation I want to note I call *formal* relations. Two persons are formally related to each other when the range of appropriate or permissible interaction between them is defined or determined by implicit or explicit conventions or rules accepted within a group, community, or culture” (Sesonske 1965, 463).

Und diese dritte Art, die formalen Beziehungen, sind die, die durch performative Äußerungen immer betroffen und abgeändert werden. Sesonske vertritt die These, dies sei sogar der springende Punkt einer performativen Äußerung, dass sie jedenfalls die zwischen den Beteiligten bestehenden formalen Beziehungen abändert; und nur dann, wenn sie das tut, und zwar „directly and immediately“ (ebd., 462), bezeichnet Sesonske eine Äußerung als performativ.

„Or the foreman of a jury says, „We find the defendant guilty“, and the formal relations between the defendant and the rest of the community have been altered; for example, it may now be proper to fine or imprison him, whereas it would have been improper before this utterance occurred” (Sesonske 1965, 465).²³

Eine solche Abänderung der formalen Beziehungen ist recht klar zu erkennen bei den ursprünglich von Austin gebrachten Beispielen wie „Verurteilen“, „Taufen“, „Vererben“, „Heiraten“, „Wetten“ usw. Nach jeder von diesen Äußerungen stehen die betroffenen

²³ Sesonske definiert die performative Äußerung hier als ein Geschehen zwischen dem Beschuldigten und der community und nicht zwischen dem Richter und dem Beschuldigten, was nicht selbstverständlich ist.

Personen nicht mehr im gleichen Verhältnis zueinander wie davor. Derjenige, der die Wette abgegeben hat, steht ab diesem Zeitpunkt unter Erfolgszwang und Beweisdruck gegenüber dem, der die Wette angenommen hat. Dieser ist wiederum ab dem Moment der Wettannahme in besonderem Maße auf Redlichkeit und Ehrlichkeit seines Wettpartners angewiesen, was er vorher wahrscheinlich nicht war. Sie haben so was Ähnliches wie einen Vertrag geschlossen, sie stehen nun in einem gewandelten Verhältnis zueinander, ihre formale Beziehung wurde abgeändert.

Austins Fehler bestand nach Searles darin, diesen funktionellen Unterschied zwischen performativen und konstativen Äußerungen auf einen formalen oder grammatikalischen Unterschied reduzieren zu wollen. Alle Beispiele, die Austin in den ersten Vorlesungen zur Performativität gebracht hatte, taugen nach Searles dazu, formale Beziehungen zwischen Menschen abzuändern. Erst später habe Austin auch Beispiele gebracht, die nicht die formalen, sondern ebenso generative und psychologische Beziehungen zwischen Menschen betroffen haben.

Ein weiterer interessanter Aspekt in den „Performatives“ besteht in Searles Verweis auf das sogenannte „unvollständige Performativ“. Er führt aus, dass es Sprechakte gibt, bei denen mehrere performative Äußerungen nötig sind, um die Abänderung der formalen Beziehung zu erreichen. Mitunter werden die Äußerungen dazu auch von verschiedenen Personen gemacht, wie z.B. im Falle der Hochzeitszeremonie, bei der die performativen Worte des Standesbeamten oder Priesters („Hiermit erkläre ich Euch...“) ebenso erforderlich sind wie das „Ja, ich will“ der Heiratswilligen, um deren formale Beziehung abzuändern. Solche „extended performatives“ werden häufig als Zeremonien bezeichnet und einen einzelnen Sprechakt innerhalb einer solchen Zeremonie nennt Searles ein „incomplete performative“ (vgl. ebd., 467f.).

4.7.3. Dorothea von Hantelmann

Mit einem zeitlichen Abstand von mehreren Jahrzehnten hat Dorothea von Hantelmann in jüngster Zeit eine beträchtliche Verlagerung und Erweiterung der Anwendung von Austins Theorie zur Performativität vorgenommen, und zwar im Bereich der Kunstkritik, mit Blick auf Kunstwerke in Museen. In Anlehnung an Austins „How to do things with Words“ gibt sie ihrem Buch den Titel „How to Do Things With Art“. Bei der kunstkritischen Vorstellung der Werke von vier zeitgenössischen Künstlern stellt sie die Verbindung zu Austins performativen Sätzen über zwei Charakteristika des Performativen her. Das eine ist das

Eingebettetsein in Konventionen, was für in Museen gezeigte Werke ebenso zutrifft wie für Austins performative Äußerungen. Das andere ist die Setzungsmacht, die Macht, Realität herzustellen, die sie den von ihr dargestellten Kunstwerken im selben Maße zuschreibt, wie Austin sie den performativen Äußerungen zugeschrieben hat. Das Performative eines Kunstwerks sieht von Hantelmann in der „Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag“ (von Hantelmann 2007, 11).

Für Dorothea von Hantelmann steht nicht mehr der gesamte performative Sprechakt zur Disposition; sie wendet (wie vor ihr auch schon Derrida und Butler) Teilaspekte, einzelne Charakteristika des Performativen in ihren Überlegungen an. Das Eingebettetsein in Konventionen und die Kraft, zu wirken und Realität herzustellen, sind die beiden Merkmale des Performativen, auf die sie sich bezieht, in denen sie die performative Dimension eines Kunstwerks festsetzt.

„Entsprechend lässt sich fragen: Was für eine Situation stellt ein Kunstwerk her? Wie situiert es einen Betrachter bzw. eine Betrachterin? Welche Werte, Konventionen, Ideologien und Bedeutungen sind dieser Situation eingeschrieben? Die performative Dimension bezeichnet die Teilhabe des Kunstwerks an einer Konstitution von Realität, oder genauer: Sie bezeichnet das Eingebundensein der Kunst in eine Realität, die jedes einzelne Werk immer auch mit hervorbringt“ (ebd., 12).

In diesem Modell rücken einerseits die Konventionen von Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunstwerken ins Zentrum, andererseits gewinnt damit eine Ebene der Bedeutungsproduktion an Kontur, die in jedem Kunstwerk vorhanden ist, die aber nicht immer bewusst und aktiv gestaltet wird, nämlich seine realitätserzeugende Dimension (vgl. ebd., 11f.).

Zwischen diesem sehr weit gefassten Begriff von Performativität bei Dorothea von Hantelmann und den ursprünglichen Gelingensbedingungen bei Austin liegt ein - zeitlich und inhaltlich betrachtet - weiter Raum. Inhalt der folgenden Kapitel sollen drei gewichtige, in diesem Raum liegende Etappen der Ausformung und Anwendung des Begriffs der Performativität sein, in denen der Blick weiter auf Autorisation, Autorität und Handlungsmacht in Zusammenhang mit performativen Äußerungen gelenkt wird: zuerst bei Jacques Derrida, dann bei Pierre Bourdieu, anschließend bei Judith Butler.

4.8. Jacques Derrida

Auf besonders eigenwillige Art und Weise setzte sich der Begründer der Dekonstruktion, Jacques Derrida, mit Austins Performativitätstheorie auseinander. Während bei Austin und Searles Performativität ein intentional handelndes Subjekt voraussetzt, besteht für Derrida die Kraft einer performativen Äußerung gerade darin, nicht nur die Handlung, die sie benennt, sondern auch das Subjekt, das die Äußerung macht - so wie schon von Benveniste beschrieben - erst mit der Äußerung hervorzubringen. Spezielles Augenmerk legte Derrida dabei auf die Iterabilität performativer Äußerungen, die er über die Funktion von Schrift und Unterschrift entwickelt, worauf in den beiden folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.

4.8.1. Derrida: Performativität und Schrift

Der Aufsatz „Signatur Ereignis Kontext“ geht auf einen Vortrag zurück, der erstmals 1971 von Derrida auf einem Kongress französischer Sprachwissenschaftler in Montreal gehalten wurde. Thema des Kongresses war die Kommunikation. Dementsprechend wird im ersten Teil der Abhandlung das Thema Kommunikation mit Spezialisierung auf „Schrift und Telekommunikation“ behandelt. Daran anschließend setzt sich Derrida mit Austins Theorie der performativen Äußerungen bzw. mit deren (von Derrida eruierten) Defiziten auseinander. Am Beginn von „Schrift und Telekommunikation“ problematisiert Derrida zunächst die Mehrdeutigkeit des Wortes Kommunikation, dann den Begriff des Kontexts und drittens die Funktion der Schrift als Kommunikationsmittel.

Kommunikation als Vehikel, als Übermittlung von Sinn zu bestimmen, wird nach Derrida haltlos und absurd in dem Moment, in dem man das Bedeutungsfeld des Wortes „Kommunikation“ auf die Alltagssprache ausdehnt. In der Alltagssprache sagt man z.B., dass Kräfte oder Erschütterungen kommuniziert werden, was dann soviel heißt wie, dass sie übertragen oder fortgepflanzt werden. „Man sagt ebenfalls, daß zwei verschiedene oder voneinander entfernte Orte durch einen Gang oder eine Öffnung miteinander kommunizieren“ (Derrida 1976, 124).²⁴ Ausgehend von der Verwendung des Wortes Kommunikation in der Alltagssprache bezweifelt Derrida die Möglichkeit, in Kommunikation die Übermittlung eines Sinns oder einer Bedeutung definieren zu können.

²⁴ Die kommunizierenden Gefäße aus der Physik wären ein weiteres Beispiel.

Das Mehrdeutigkeitsfeld des Wortes Kommunikation durch den Kontext zu reduzieren, einzugrenzen, also die Bedeutung des Wortes Kommunikation durch den gegebenen Kontext zu präzisieren, scheint auf den ersten Blick eine mögliche Lösung des Dilemmas zu bieten; aber – so fragt Derrida – gibt es denn einen strengen und wissenschaftlichen Begriff des Kontexts? Er hält eine absolut gesicherte und gesättigte Bestimmung des Kontexts für unerreichbar und die in vielen Forschungsgebieten üblichen Verweise auf (sprachlichen und nichtsprachlichen) Kontext aus diesem Grund für unzulänglich. Daraus ergibt sich für Derrida eine weitere Frage, und zwar die Frage, ob der klassische Schriftbegriff nicht neu gedacht und verschoben werden muss, weil Schrift nicht mehr unter der Kategorie von Kommunikation zu fassen ist, wenn Kommunikation als Übermittlung von Sinn definiert wird (vgl. ebd., 125f.).

Der klassische Schriftbegriff sieht Schrift als Repräsentation ihres Inhalts, als eine einfache, lineare Erweiterung der gestischen und der sprachlichen Kommunikation. Als frühes Beispiel der Tradition, Schrift als Repräsentation der Idee zu sehen, die ihrerseits wiederum das wahrgenommene Ding repräsentiert, zitiert Derrida einen Text des französischen Geistlichen und Philosophen Etienne de Condillac aus dem Jahre 1746, in dem dieser die Entstehung der Schrift aus dem Verlangen der Menschen ableitet, der gesprochenen Sprache Dauer zu verleihen, die gesprochene Sprache fortbestehen zu lassen für andere, abwesende Menschen. Schrift übermitteln in dieser Interpretation Condillacs den gleichen Inhalt, der davor durch Gebärden und Laute übermitteln wurde. Geschrieben wird, um Abwesenden etwas mitzuteilen. Die spezifische Differenz der schriftlichen Kommunikation zu gestischer oder mündlicher Kommunikation liegt also in der Abwesenheit; bei Condillac allerdings nur in der Abwesenheit des Empfängers. Derrida bezeichnet ebenfalls die Abwesenheit als charakteristisch für den Bereich der Schrift und zur Struktur einer jeden Schrift gehörend (vgl. ebd., 132). Mit dieser Abwesenheit meint Derrida jedoch – anders als Condillac – nicht nur die Abwesenheit des Empfängers, sondern auch die „Abwesenheit des Senders vom Zeichen, das er verlässt, das sich von ihm trennt und weiterhin über seine Anwesenheit und die anwesende Aktualität seines Meinens, ja sogar über sein Leben selbst hinaus Wirkungen hervorruft, ...“ (ebd., 130). Es ist nach Derrida die erste Kerneigenschaft jedes Geschriebenen, dass es lesbar und wirksam bleibt, sowohl bei Abwesenheit des Senders als auch bei Abwesenheit des Empfängers bzw. über deren Anwesenheit hinaus. Ein schriftliches Zeichen (Derrida nennt es *marque*) bleibt bestehen, erschöpft sich nicht in der Gegenwart seiner Einschreibung und bietet die Gelegenheit zur Iteration (vgl. ebd., 135). Die zweite Kerneigenschaft eines schriftlichen Zeichens und wesentliche Struktur des Geschriebenen

sieht Derrida in der Kraft des schriftlichen Zeichens zum Bruch mit seinem Kontext. Aufgrund ihrer Iterierbarkeit können schriftliche Zeichen aus Verkettungen herausgelöst, in andere Ketten eingeschrieben werden, kein Kontext kann sie einschließen. Die Verräumlichung macht Derrida als dritte Kerneigenschaft des schriftlichen Zeichens fest. Sie trennt das schriftliche Zeichen von den anderen Elementen des Kontexts, aber auch von seinem Referenten und desgleichen von seinem Signifikat. Durch die Verräumlichung kann es aus einem Kontext herausgenommen, in Anführungszeichen gesetzt, zitiert werden. Auch ohne jegliche Kommunikationsintention kann ein schriftliches Zeichen wiederholt werden, ja es gehört geradezu zu seiner Struktur, dass es der Kommunikation und dem Kontext entzogen werden kann. Von diesen drei für die schriftliche Kommunikation herausgearbeiteten Prädikaten (Abwesenheit, Iterierbarkeit, Zitierbarkeit) ausgehend stellt Derrida die Frage, ob diese drei Prädikate auf die Schrift beschränkt, nur für die schriftliche Kommunikation wesentlich und nur ihr vorbehalten sind, oder ob sie sich nicht vielmehr auch in der gesprochenen Sprache finden und „letztlich in der Totalität von >Erfahrung<“ (ebd., 137).

Spielte in Austins Sprachanalysen der Kontext eine wesentliche, eine entscheidende Rolle, so ist für Derrida „jedes Zeichen ein Graphem, das heißt Schrift in einem verallgemeinerten, abstrakten Sinn, und zwar insofern, als es sämtlicher Aspekte des Kontextes beraubt werden kann“ (Rolf 2009, 145).

Im zweiten Abschnitt von ‚Signatur Ereignis Kontext‘ bringt Derrida seine Überlegungen zu Kommunikation, Iteration und Kontext an Austins Theorie der performativen Äußerungen zur Anwendung. Er anerkennt und würdigt Austins Entdeckung, dass eine performative Äußerung nicht etwas beschreibt, das außerhalb der Sprache liegt, sondern dass sie eine Situation produziert oder verwandelt; dass sie wirkt (vgl. Derrida 1976, 143).

„Und wenn man auch sagen kann, daß eine konstative Aussage ebenfalls etwas bewirkt und immer eine Situation verwandelt, so kann man doch nicht sagen, daß dies ihre interne Struktur, ihre manifeste Funktion oder Bestimmung konstituiert, wie in dem Fall des *performative*“ (ebd.).

Die Schwierigkeiten Austins bei der Bestimmung performativer Sprechakte sieht Derrida darin begründet, dass Austin in seinen Analysen von vollständig bestimmbar Kontexten ausgeht. Ein wesentliches Element dabei ist die bewusste Intention des Sprechers; die Intention bleibt bei Austin – wie Derrida es nennt – „das organisierende Zentrum“ (vgl. ebd., 145). Während Austin davon ausgeht, ein Sprechakt könne durch Bestimmung von Kontext – darunter ist auch die Sprecherintention gefasst – als gelungen oder misslungen

gekennzeichnet werden, hält Derrida eine solche Bestimmung für nicht möglich. Auch kritisiert Derrida, dass Austin zwar einräumt, alle performativen Äußerungen seien wie alle konventionellen Handlungen dem Misslingen ausgesetzt, dass er diese strukturelle Möglichkeit des Misslingens aber nicht als wesentliches Prädikat der Sprechakte untersucht, sondern sie als äußere Gefahr, als zufälliges Risiko für den Gelingensprozess einstuft und sie aus seinen weiteren Überlegungen einfach ausschließt.

Besonders problematisiert Derrida Austins Ausschließung derjenigen Äußerungen, die von einem Schauspieler auf der Bühne gesprochen werden, die in einem Gedicht vorkommen oder im Monolog gesprochen werden, und dass Austin diese zitathaften Möglichkeiten des Gebrauchs der Sprache (und nach Derrida jeder anderen Äußerung) als unernst, parasitär²⁵ und nicht zum gewöhnlichen Sprachgebrauch gehörend bezeichnet; dass er also von seinen Untersuchungen ausschließt, was er als Möglichkeit jeder Äußerung anerkennt. Dem hält Derrida die allgemeine Zitathaftigkeit und Iterierbarkeit jedes Zeichens entgegen und fragt, ob denn irgend eine performative Äußerung gelingen könnte, wäre sie nicht codiert und iterierbar, wären die Formeln bei Schiffstufen, Eheschließungen, usw. nicht einem Muster konform und als Zitat identifizierbar (vgl. ebd., 149f.). Aus dieser Iterationsstruktur aller Sprechakte ergeben sich für Derrida Konsequenzen, Konsequenzen für die Intention einer Äußerung:

„Folgendes wird die erste Konsequenz dessen sein: ist diese Struktur der Iteration einmal gegeben, so wird die Intention, welche die Äußerung beseelt, sich selbst und ihrem Inhalt nie vollkommen gegenwärtig sein. Die Iteration, die sie strukturiert, führt a priori in sie eine wesentliche Dehiszenz und einen wesentlichen Bruch ein“ (ebd., 150).

Durch die Iterabilität werden nicht nur die Vorstellung von einmaligen, einzigartigen Äußerungen bzw. Ereignissen, und nicht nur die Vorstellung von einer dabei alles bestimmenden Intention ausgehöhlt, sondern durch die wesentliche Abwesenheit der Intention ist auch ein gesättigter Kontext nicht mehr möglich.

Im letzten Abschnitt von „Signatur Ereignis Kontext“ geht Derrida auf eine spezielle Form des performativen Aktes, auf eine spezielle Form der Schrift, auf die Unterschrift, die Signatur, ein. Dabei hält er fest, dass auch sie, um zu funktionieren, das heißt, um lesbar zu sein, eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben muss und sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion lösen können muss (vgl. ebd., 153).

²⁵ Auch auf Graffiti passt das Prädikat „parasitär“; allerdings weniger unter dem Aspekt der Wiederholung und des Zitats als unter dem Aspekt der Autarkie ihrer Lebensform. Graffiti sind auf einen Wirt (Wand, Zug,...) angewiesen, um (über-)leben zu können; sind, was Lebensform und Lebensraum betrifft, nicht autark.

„Auch die Signatur wird durch ihre Iterierbarkeit erst ermöglicht. Das eine Vorkommen einer Signatur muß einem anderen Vorkommen derselben Signatur hinreichend ähneln, um identifiziert werden zu können; doch das eine Vorkommen ist niemals vollkommen identisch mit einem anderen Vorkommen ein- und derselben Signatur“ (Rolf 2009, 149).

Derrida meint, wir wohnen einer Verschiebung des klassischen abendländischen Schriftbegriffs bei, einer immer mächtigeren historischen Entfaltung einer allgemeinen Schrift; und Sprechakt, Bewusstsein, Sinn, Anwesenheit, Wahrheit sollten nur als deren Effekte untersucht werden. Als Schrift ist Kommunikation nicht das Beförderungsmittel von Sinn, sie durchbricht den semantischen Horizont von Kommunikation. „Die Schrift liest sich, sie gibt, >in letzter Instanz<, keinen Anlaß zu einem hermeneutischen Dechiffrieren, zur Entzifferung eines Sinns oder einer Wahrheit“ (Derrida 1976, 154). Derrida deklariert die Zitathaftigkeit jeden Sprachgebrauchs, nicht nur des schriftlichen, zur Norm, zur Maxime, und lenkt den Fokus damit weg von individuellen Intentionen hin zu kulturellen Konventionen, weg vom sprachwissenschaftlichen Kontext (und zwar noch viel weiter als Austin) hin zu allgemeinem Handeln. Bei Derrida ist Performativität kein originärer, grundlegender Akt mehr, der von einem wollenden, intentionalen Subjekt ausgeführt wird, sondern „der Fall eines endlosen Prozesses der Wiederholung; einer Wiederholung, die Ähnlichkeit und Differenz beinhaltet und dadurch sozialen Wandel und Interventionen eines Subjekts, mit anderen Worten Täterschaft, sowohl relativiert wie auch ermöglicht“ (Bal 2001, 200).

4.8.2. Derrida: Performativität und Unterschrift

Fünf Jahre später, im Jahr 1976, hielt Jacques Derrida anlässlich des 200. Jahrestages der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung an der Universität von Virginia (Charlottesville) einen Vortrag zur philosophischen und literarischen Analyse von Unabhängigkeits- und Menschenrechtserklärungen. Veröffentlicht wurde der Vortrag unter dem Titel „Unabhängigkeitserklärungen“.

Für diese Analyse wollte er nach eigenen Angaben begriffliche Hebel erproben, die in anderen Zusammenhängen brauchbar gewesen wären, etwa bei der Problematisierung der Sprechakte oder für eine Theorie der performativen Schreibweise, der Unterschrift, des Vertrags, usw. (vgl. Derrida 2002, 121f.). Die zentrale Frage, um die sich seine Überlegungen

dabei drehen, ist: „Wer unterzeichnet und mit welchem vorgeblich eigenen Namen den deklarativen Akt, der eine Institution gründet?“ (ebd., 122). Die performative Struktur eines solchen Aktes wie der Unabhängigkeitserklärung der damals 13 britischen Kolonien in Nordamerika von Großbritannien am 4. Juli 1776 liegt auf der Hand. Dieser Akt tut, er vollzieht, was er sagt. Genauer: die Unterzeichner tun, was sie unterzeichnen: sie erklären sich unabhängig. Unausweichlich erforderlich für den Vollzug der Erklärung ist in diesem Fall die Unterschrift; sie ist und bleibt untrennbar mit diesem Akt verbunden, durch sie wird er hervorgebracht und begründet. Sie muss in ihm bewahrt bleiben.

Thomas Jefferson verfasste den ersten Entwurf der Unabhängigkeitserklärung im Sinne der Kongress-Abgeordneten; die Kongress-Abgeordneten als Vertreter des Volkes unterzeichnen schließlich die Erklärung. „De facto unterzeichnen sie; de jure unterzeichnen sie für sich selbst, aber auch >für< andere. Sie haben Auftrag oder Prokura zu unterschreiben. Sie sprechen, >erklären<, erklären sich und zeichnen >in the name of...<“ (ebd., 123).

So dass es letztlich das Volk ist, das sich frei und unabhängig erklärt, „durch Einschaltung seiner Vertreter und seiner Vertreter von Vertretern“ (ebd.).

„Aber dieses Volk existiert nicht, nicht vor dieser Erklärung, nicht als solches. Durch jene Unterzeichnung bringt es sich als freies und unabhängiges Subjekt, als möglicher Unterzeichner zur Welt. Die Unterschrift erfindet den Unterzeichner.(...) Seine erste Unterschrift ermächtigt ihn zu unterzeichnen“ (ebd., 124).

Mit der Unterzeichnung tut das Volk, was es sagt, dass es tut; es erklärt sich unabhängig, aber eben verschoben – durch seine Vertreter. Derrida bezeichnet das *Futurum exactum* als die passende Zeitform für einen solchen Rechtsstreich, wie er die Unabhängigkeitserklärung (in Anlehnung an das Wort *Gewaltstreich*) nennt.

„Fortan habe ich das Recht zu unterzeichnen, mithin werde ich es schon gehabt haben, da ich es mir ja gegeben habe. Ich habe mir einen Namen und eine Unterschriftsvollmacht gegeben. Doch dieses *Futurum exactum* (...) darf nicht erklärt, erwähnt, in Rechnung gestellt werden. Es ist, als existierte es nicht“ (ebd., 124f.).

Diese Spanne, dieses Zeitfenster zwischen der Unterschrift und dem durch die Unterschrift veränderten Status (der abgeänderten formalen Beziehung, wie Sesonke es nennt) des Unterzeichners wird durch einen Kredit bewältigt, den die Unterschrift sich mit einem *Gewaltstreich* gewährt. „Sie eröffnet sich einen Kredit, ihren eigenen Kredit, von ihr selber an sich selbst. (...) Der *Gewaltstreich* macht und gründet Recht, gibt Recht, er bringt das Gesetz zur Welt. (...) Das ist etwas Unerhörtes, aber ganz Alltägliches“ (ebd., 125).

Doch unterzeichnet auch das Volk nicht im eigenen Namen, es unterzeichnet im Namen der Naturgesetze und auch im Namen Gottes. In der Präambel zur Unabhängigkeitserklärung heißt es: „We hold these truths to be self-evident: that all men are created equal; that they are endowed by their creator with certain inalienable rights...” (ebd., 126). Durch diesen Bezug auf die Naturgesetze und auf Gott als deren Schöpfer werden performative Aussagen als konstative Aussagen präsentiert (vgl. ebd.).

Sollen Derridas in den zwei vorangegangenen Kapiteln ausgeführte Gedanken und Thesen auf American Graffiti angewendet werden, so ist da zunächst einmal Derridas Schriftbegriff, der sich wie eine Hommage an Graffiti und die Writer liest. Dass die Funktion der Schrift nicht die Übertragung eines Sinns oder einer Bedeutung ist, dass schriftliche Zeichen ihrem Kontext und der Kommunikation entzogen werden, in einen beliebigen anderen Kontext eingepflanzt und ohne jede Kommunikationsintention wiederholt werden können, klingt wie eine wohlwollende Begründung für die Existenz von American Graffiti. Denn die Schriftzeichen und Buchstabenfolgen der „pieces“ enthalten keinen vordergründigen Sinn, der übermittelt werden soll, die Writer beschäftigen sich mit verschiedenen Stilen, mit der Ästhetik von Buchstaben, nicht mit Inhalten und Botschaften.

Noch viel gewinnbringender und näher am Thema Graffiti und Performativität sind aber Derridas Ausführungen zur amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Das gewaltstreichartige Beanspruchen öffentlichen Raums für nicht vorgesehene Zwecke durch die Writer relativiert sich durch das von Derrida beschriebene und hervorgekehrte Gewaltstreichartige der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und jeder Begründung von Recht und Gesetz. Die Perspektive auf das Zeitfenster, in dem der Initiator einer performativen Äußerung sich selbst dazu autorisiert (wenn er es nicht schon ist), deren Initiator zu sein, sich mit der Autorität ausstattet, das zu tun, von dem die Rede ist, die Perspektive auf die Art und Weise, wie Recht und Gesetz begründet werden kann und wird, wirft ein Licht auf American Graffiti, das sie als eine von vielen mehr oder weniger alltäglichen performativen Äußerungen erscheinen lässt; und wirft auch auf die bezüglich Graffiti vorgenommene Gesetzesänderung von 2005 noch einmal ein neues Licht.

4.9. Pierre Bourdieu: Performativität als Wirkung symbolischer Herrschaft

Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat so vehement wie kein anderer die Meinung vertreten, dass die Kraft einer performativen Äußerung, als Handlung zu gelingen und

Wirkungen zu erzielen, nicht in der Sprache selbst, nicht in den Wörtern zu suchen ist, sondern in der Repräsentation einer außersprachlichen Macht liegt.

In seinem erstmals 1982 veröffentlichten Band „Ce que parler veut dire“ (der deutsche Titel ist „Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches“) schlägt er vor, performative Äußerungen als einen Sonderfall der Wirkungen symbolischer Herrschaft zu begreifen (vgl. Bourdieu 2005, 79). Symbolische Herrschaft wird als legitim anerkannt, beruht aber auf Verschleierung. Sie kommt zustande durch eine Art Komplizenschaft der Akteure und ist in deren Dispositionen (zum Herrschen bzw. zur Unterwerfung) verankert.

Austins Untersuchung der Performativa innerhalb der Grenzen der Sprachwissenschaft konnte nach Ansicht Bourdieus deshalb zu keinem Schluss kommen, weil die Wirkung dieser Setzungsakte nicht zu trennen ist von einer Institution, die die Gelingensbedingungen für Akteure, Orte, Zeitpunkte usw. bestimmt. Die Absurditäten von Austins Beispielen sind nach Bourdieus Einschätzung zustande gekommen durch die Trennung der Sprechakte von den Bedingungen ihrer Durchführung. Diese Bedingungen sieht er im sozialen Rückhalt. Sprechakte gelingen - nach Bourdieus Dafürhalten - nur, „wenn in irgendeiner Form die ganze Gesellschaftsordnung für sie entsteht“ (ebd., 80). Auf der Ebene der Sprache, sagt er, kann jeder einen Sprechakt ausführen, nur wird der auf außersprachlicher Ebene ohne Wirkung und sozial bedeutungslos bleiben. Wirken kann er nur, wenn er „die Ordnung der Dinge“ (ebd., 81) für sich hat. Eine performative Äußerung enthält für Bourdieu einen ausdrücklichen Machtanspruch, und „[d]ieser Anspruch, die soziale Welt mit Worten, das heißt *magisch* zu beeinflussen, ist mehr oder weniger verrückt oder vernünftig, je nach dem, ob er mehr oder weniger Rückhalt in den objektiven Verhältnissen der sozialen Welt findet“ (ebd., 82). Bourdieu schlägt vor, die Suche nach dem sprachlichen Ursprung der außersprachlichen Macht des Diskurses zu verlagern auf die soziologische Suche nach den Bedingungen, die einem einzelnen Sprecher die erforderliche Macht verschaffen können.

Er, Bourdieu, sieht den Ursprung der Macht, die soziale Welt mit Worten verändern zu können, in der Delegation von Macht, „aufgrund derer ein einzelner Akteur – König, Priester, Wortführer – ermächtigt ist, im Namen der dergestalt in ihm und durch ihn konstituierten Gruppe zu sprechen und zu handeln“ (ebd.). Die Institution eines Amtes legitimiert den Amtsträger und versieht ihn mit Zeichen und Insignien (wie Szepter, Hermelin, Toga), „die daran erinnern sollen, dass er nicht im eigenen Namen und nicht aus eigener Machtvollkommenheit spricht“ (ebd.). Der autorisierte Sprecher kann nur deshalb mit Worten auf andere Akteure und auf Dinge einwirken, „weil in seinem Wort das symbolische Kapital konzentriert ist, das von der Gruppe akkumuliert wurde, die ihm Vollmacht gegeben hat und

deren *Bevollmächtigter* er ist“ (ebd., 103). Die Macht der Wörter ist für Bourdieu demnach die delegierte Macht des Sprechers, die Sprache bekommt ihre Autorität von außen. Das Ensemble an Vorschriften, das öffentliche Autoritätsäußerungen regelt, muß nach Bourdieu auch die Disposition zur Anerkennung produzieren. „Die Sprache der Autorität regiert immer nur dank der Kollaboration der Regierten, das heißt mit Hilfe sozialer Mechanismen zur Produktion jenes auf Verkennung gegründeten Einverständnisses, das der Ursprung jeder Autorität ist“ (ebd.,107). Symbolische Gewalt kann jedoch ihrer Stärke beraubt werden, wenn die Willkür, mit der sie wirkt, bewusst gemacht und die Verkennung dadurch beseitigt wird, denn

„[d]ie symbolische Wirkung der Wörter kommt immer nur in dem Maße zustande, wie derjenige, der ihr unterliegt, denjenigen, der sie ausübt, als den zur Ausübung Berechtigten anerkennt beziehungsweise, was auf dasselbe hinausläuft, wie er sich selbst in der Unterwerfung als denjenigen vergisst und nicht wiedererkennt, der durch seine Anerkennung dazu beiträgt, dieser Wirkung eine Grundlage zu geben“ (ebd., 109).

4.10. Judith Butler: Wiederholung und Widerstand

In den 90er Jahren schließt Judith Butler an Derridas und Bourdieus Austin-Lektüre an und führt sie u.a. in „Gender Trouble“, „Körper von Gewicht“ und „Haß spricht“ weiter. Besonders im Rahmen der Gender Studies und im Zusammenhang mit „Excitable Speech“ fokussiert Butler Performativität vor allem auf Herstellung und Verwerfung von Identität, besonders Geschlechteridentität, auf die heteronormative Geschlechterordnung, auf Subjektivation und Subjektkonstitution. Dabei scheint ihr Verständnis von Performativität sich im Laufe der Zeit leicht geändert zu haben. Während anfänglich die Betonung eher auf der Wiederholung, auf der wiederholenden Aufführung von z.B. Geschlechterattributen lag, wobei die Intention des Subjekts weit herabgestuft, Aspekte von Performance aufgewertet waren, kamen später, z.B. in „Haß spricht“ verstärkt Aspekte der Handlungsmacht und des möglichen Widerstands in Zusammenhang mit performativen Äußerungen ins Visier.

In Anlehnung an Austin hält Butler den Blick auf das Hervorbringende aufrecht, lenkt den Schwerpunkt dabei ebenfalls weg vom individuellen Sprechen, hin zur Macht gesellschaftlicher Konventionen. Neben der Bindung von Performativität an die Herstellung von (geschlechtlicher) Identität und an die Möglichkeiten zu deren Transformation, Umformulierung und Subversion bindet Butler Performativität auch an gesellschaftliche und diskursive Machtverhältnisse. Sie bewertet Identität als eine performative Leistung, die durch gesellschaftliche Sanktionen erzwungen wird. (Geschlechts-) identität ist nach Judith Butler

das performative Resultat von diskursiver Praxis. Durch diese Perspektiven ist Performativität bei Judith Butler eng mit dem Thema politischer Handlungsmöglichkeiten verbunden (vgl. Seier 2007, 52).

Butler betont – wie Derrida –, dass Handlungen, die durch sprachliche Äußerungen vollzogen werden, nur aufgrund ihrer Einbettung in gesellschaftliche Konventionen, aufgrund ihrer Erkennbarkeit, Zitathaftigkeit und Wiederholbarkeit gelingen können. Performativität soll nach Butler „nicht als ein vereinzelter oder absichtsvoller >Akt< verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt“ (Butler 1997, 22). Sie stützt sich auf die Zeichentheorie Derridas, die besagt, dass jede Verwendung von Zeichen zitathaft ist, und weitet die Struktur der Iterabilität noch einmal aus, bis zu der Überzeugung, dass jede Handlung eine Rezitation ist. „In diesem Sinne stellt eine >Handlung< kein singuläres Geschehen dar. Vielmehr ist sie ein Netz von zeitlichen Horizonten bzw. die Kondensierung einer Iterabilität, die den Augenblick ihres Geschehens übersteigt“ (Butler 2006, 30). (Geschlechter-)identitäten werden performativ hergestellt, doch nicht durch individuelle Entscheidungen, sie sind vielmehr stilisierte Wiederholungen vorangegangener Aufführungen. Obwohl die performativen Akte nicht intentional aufgeführt werden, so sind sie aber trotzdem nicht unumgänglich festgeschrieben und als zwingende Wiederholungen determiniert. Eine performative Äußerung kann mit ihrem ursprünglichen Kontext brechen, kann durch Fehlaneignungen neue Kontexte an sich ziehen, sie kann von der Konvention abgespalten und losgelöst, ja gegen die Konvention zum Einsatz gebracht werden und so eine vorhandene, sedimentierte Bedeutung transformieren und re-signifizieren. „Die Möglichkeit der Re-Signifizierung ergibt sich in dieser Perspektive nicht aus dem sprechenden Subjekt als Handlungsträger, sondern aus dem Aufführungscharakter des Performativen“ (Seier 2007, 55).

„Als >performativ< bezeichnet Butler ein Handeln, das Realität setzt, aber gerade nicht kraft der Absicht oder des Willens eines Individuums, sondern weil es sich aus Konventionen herleitet, diese wiederholt und aktualisiert.“ (von Hantelmann 2007, 13)

Butler hält für entscheidend und wichtig, zwischen Expressivität und Performativität zu unterscheiden. Sie betont, dass Geschlechterattribute nicht vorgegeben sind und in den Äußerungen der Menschen nur ausgedrückt oder verdeutlicht werden, sondern dass sie performativ sind, und so diese Attribute in Wirklichkeit die Identität konstituieren (vgl. Butler 2002, 315). Performativität ist bei ihr auch eng an den *Körper* gekoppelt, und zwar nicht nur, weil sich gesellschaftliche Erwartungen an ihn richten, die er realisiert und materialisiert,

sondern auch, weil das Sprechen selbst eine körperliche Handlung ist. Am Beispiel der Drohung macht sie das deutlich:

Es liegt in der geläufigen Vorstellung von einer Drohung, daß die sprachliche Äußerung ankündigt, was der Körper tun könnte; die Handlung, auf die sich die Drohung bezieht, ist eine, die man wirklich vollziehen könnte. Diese Sichtweise verkennt jedoch, daß *das Sprechen selbst eine körperliche Handlung ist*“ (Butler 2006, 22).

Butler versteht den Konstitutionscharakter einer performativen Äußerung nicht nur dahingehend, dass die Identität des Akteurs konstituiert wird, sondern dass sie als zwingende Illusion, als Gegenstand des Glaubens konstituiert wird (vgl. Butler 2002, 302). Eine Politik der performativen Akte müsste demnach einerseits in einer Neubeschreibung bestehender Geschlechteridentitäten bestehen und andererseits auch in einer Perspektive für die Art von Geschlechterwirklichkeit, die es geben sollte, und die die bestehende Komplexität der Geschlechterzugehörigkeit anerkennt.

„...aber man sollte nicht übersehen, daß die Beziehung zwischen Akten und Bedingungen weder einseitig noch unvermittelt ist. Es gibt soziale Zusammenhänge und Konventionen, innerhalb deren bestimmte Akte nicht nur möglich, sondern als Akte überhaupt erst denkbar werden. Die Transformation sozialer Beziehungen ist dann eine Frage der Transformation hegemonischer gesellschaftlicher Bedingungen und weniger eine Frage individueller, durch diese Bedingungen hervorgebrachter Handlungen“ (Butler 2002, 311).

Judith Butler vergleicht die Geschlechterzugehörigkeit mit einem vorgegebenen Text, der sich auf verschiedene Weisen inszenieren lässt. So wie jeder Theatertext innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen mehrere Interpretationsmöglichkeiten zulässt, so wie jedes Stück sowohl den Text als auch die Inszenierung braucht, so sieht sie auch die Darstellung der Geschlechterzugehörigkeit zustande gekommen aus sedimentiertem Text und der Aktualisierung desselben.

„Wie sich ein Text auf verschiedene Weisen inszenieren lässt und wie das Stück sowohl den Text wie dessen Interpretation erfordert, so setzt der geschlechtsspezifische Körper seine Rolle in einem kulturell beschränkten Körperraum um und inszeniert Interpretationen innerhalb der Grenzen bereits gegebener Anweisungen“ (ebd., 313).

Butler geht in ihrem Vergleich noch weiter und sagt, es sei dabei ganz klar, „daß Zuwiderhandlungen gegen den vorgegebenen Text durch abweichende Darstellungen oder nicht autorisierte Improvisationen strikt bestraft werden“ (ebd., 320).

„Daß diese Gewissheit so leicht der Angst Platz macht, daß die Kultur so bereitwillig jene bestraft oder marginalisiert, die die Illusion der essentiellen Geschlechterzugehörigkeit nicht performativ vollziehen, sollte an sich schon deutlich machen, daß auf einer bestimmten Ebene eine gesellschaftliche Einsicht in die Tatsache besteht, daß die Wahrheit oder Unwahrheit der Geschlechterzugehörigkeit bloß sozial erzwungen ist und keineswegs einer ontologischen Notwendigkeit folgt“ (ebd.,316f.).

Worin liegt nun der Grund, Judith Butlers Auslegung von Performativität im Bereich der Geschlechterkonstitution in eine Arbeit über Performativität und Graffiti im öffentlichen Raum einzuführen? Der Grund dafür liegt in der Annahme, dass nicht nur die Zweiteilung „männlich / weiblich“, sondern dass auch die Aufteilung der menschlichen Lebensformen in „öffentliche“ und „private“ Anteile über das zitierende Wiederholen von Normen nicht nur aufrecht erhalten, sondern ebenso performativ hergestellt wird. So wie ein falsches Aufführen der Geschlechterzugehörigkeit zu einer ganzen Reihe von indirekten und offenen Strafen führt, während ein gutes Performieren die beruhigende Gewissheit bietet, daß es schließlich doch eine essentielle Geschlechteridentität gibt (vgl. ebd., 316), so zieht auch das Verhalten von Personen, die eine deutliche Grenze zwischen öffentlichen und privaten Attributen nicht erkennen lassen, wie z.B. das ungefragte Anbringen von Graffiti auf öffentlichen Flächen, unweigerlich Bestrafung nach sich.

Geschlechterzugehörigkeit ist für Butler das, „was unter Zwängen angenommen wird, Tag für Tag und unaufhörlich, mit Angst und Freude“ (ebd., 320). Wie im dritten Kapitel dieser Arbeit, dem Kapitel über den öffentlichen Raum, herausgearbeitet wurde, ist auch der öffentliche Raum geprägt von Normen und Zwängen der Menschen, weil er figurativ von ihnen gebildet wird, wie er umgekehrt wieder auf die Konstituierung von Subjekten, auf die Gültigkeit von Normen und auf Verhalten zurückwirkt.

Auch Judith Butler hält fest, dass in Austins Konzept der Performativität das Subjekt als souverän hingestellt wird, das – sofern die Bedingungen erfüllt sind – mit unbestrittener Macht spricht und handelt. Auch sie betont – wieder am Beispiel der Drohung –, dass es einen Schauplatz der Macht braucht, damit performative Effekte sich verwirklichen können (vgl. Butler 2006, 25). Und wer über diese Macht verfügt, die Performativität erfordert, um das Benannte zu bewirken oder auszuführen, wie sich diese Macht denken lässt und wie sich die Kraft einer performativen Äußerung als Teil einer Politik verstehen lässt, auf diese Frage sucht auch Judith Butler eine Antwort (vgl. Butler 2006, 221). In „Haß spricht“ stellt sie eine Verbindung her zwischen Austin und Louis Althusser, und zwar in Bezug auf die Subjektkonstitution. Austins Subjekt spricht konventional, seine Rede ist niemals völlig die seine, Austins Subjekt beschwört eine Formel, aus ihm spricht eine überlieferte Reihe von

Stimmen (vgl. ebd., 47). Während Austins Konzept ein sprechendes Subjekt voraussetzt, wird nach Althusser ein solches Subjekt erst durch Anrufung, durch Benennung und Handlung hervorgebracht, die Anrede ruft das Subjekt ins Leben.²⁶ „In der sprachlichen Szene (...) stehen die Subjekte in einem Verhältnis des Anredens und des Angeredetwerdens zueinander, wobei die Fähigkeit, jemanden anzureden, sich offenbar von der Tatsache ableitet, angeredet zu werden“ (ebd., 55). Was Butler in Althusser's Modell der Anrufung fehlt, und weshalb sie Bedarf zu einer Überarbeitung desselben sieht, ist die Möglichkeit des Scheiterns der Anrufung, die Möglichkeit des Nicht - Reagierens auf die Anrufung durch den Angerufenen. „Das Subjekt muss sich nicht immer umwenden, um als Subjekt konstituiert zu werden“ (ebd., 55f.). Dass sich in Althusser's Modell niemand dieser Anrufung durch eine quasi göttliche Macht der Stimme verweigern kann, das will Butler so nicht akzeptieren und hält (ähnlich wie Bourdieu) umgekehrt als Voraussetzung für das Funktionieren eine gewisse Bereitschaft des Adressaten entgegen, durch die Anrufung der Autorität genötigt zu werden. Sie schlägt vor, die Anrufung von der Figur der Stimme abzulösen, dadurch könnte sie als Instrument und Mechanismus von Diskursen erkennbar werden, als die Stimme, die zu einer *souveränen* Macht gehört (vgl. ebd., 57). Ähnlich wie Bourdieu symbolische Macht für verwundbar hält, wenn der Mechanismus ihrer Entstehung bewusst gemacht wird, so sieht auch Butler darin die Möglichkeit, der sprachlichen Macht zu widerstehen.

„Wenn wir festhalten, daß, wer mit Macht spricht und das Gesagte tatsächlich geschehen läßt, zu seinem oder ihrem Sprechen ermächtigt ist, weil er oder sie zuerst angeredet und dadurch in eine Sprachkompetenz eingeführt wurde, dann folgt daraus, daß die Macht des sprechenden Subjekts immer in bestimmtem Maße abgeleitet ist und daß ihr Ursprung nicht im sprechenden Subjekt selbst liegt“ (ebd., 58).

Bourdieu und Butler, beide sehen die für eine performative Äußerung nötige Autorisierung nicht im sprechenden Subjekt selbst positioniert; doch während sie bei Bourdieu von außen kommt, von der Gruppe, der Institution, kommt sie bei Butler - platt gesagt - eher von früher. Eine performative Äußerung gelingt für sie „deswegen, weil in ihr frühere Sprachhandlungen nachhallen und *sie sich mit autoritativer Kraft anreichert, indem sie vorgängige autoritative Praktiken wiederholt bzw. zitiert*“ (ebd., 84). Die performative Äußerung kann nur funktionieren, wenn sie aus ermöglichenden Konventionen schöpft und diese zugleich verdeckt; ihre Kraft muss geschichtlich aufgebaut und zugleich verborgen sein (vgl. ebd.). Butler kritisiert Bourdieus Behauptung, performative Äußerungen würden nur effektiv sein

²⁶ Butler bezieht sich in ihren Ausführungen auf die berühmte Anrufungsszene in Althusser's „Ideologie und ideologische Staatsapparate“.

und wirken, wenn sie von denen ausgesprochen werden, die eine gesellschaftliche Machtposition schon innehaben, die bereits delegiert sind, weil Bourdieu damit unbeabsichtigt die Möglichkeit einer Handlungsmacht verwirft, die an den Rändern der Macht entsteht (vgl. ebd., 144). Sie bemängelt seinen festgelegten Begriff von gesellschaftlicher Macht und sein Nicht-Erkennen, dass gesellschaftliche Positionen selbst aus einer verschwiegene Performativität bestehen.²⁷

„Denn die >>Delegation<< ist nicht nur eine performative Äußerung, also eine Benennung, die zugleich Ermächtigung ist, sondern Autorisierung im allgemeineren Sinn besteht zu einem hohen Grad darin, daß jemand von herrschenden Formen gesellschaftlicher Macht adressiert oder aufgerufen wird.(...) Sprachliche Praktiken spiegeln die Gesellschaftsordnung wider, die nach Bourdieu dem Diskurs äußerlich ist“ (ebd., 245).

Anders als für Bourdieu, dem sie vorwirft, die Gesellschaftsordnung losgelöst vom Diskurs zu sehen, liegt für Butler gerade in der Enteignung des herrschenden Diskurses die Möglichkeit seiner subversiven Resignifikation. Sie fragt, ob der uneigentliche Gebrauch performativer Äußerungen nicht auch den Effekt der Autorität erzeugen kann, ohne sich auf eine vorgängige Autorität zu beziehen, und ob fehlangeeignete oder enteignete performative Äußerungen nicht gerade die herrschenden Formen von Autorität deutlich machen können (vgl. ebd., 247). In einer Aneignung der Normen, die sich gegen deren sedimentierte Wirkungen richtet, liegt für Butler das Moment des Widerstands. Dabei müssen die stummen und beharrlichen Praxisformen gesellschaftlicher Rituale nach ihrer Ansicht um nichts weniger als performative Äußerungen gedacht werden als diejenigen Handlungen, die ein autorisierter Sprecher mit seinen Worten ausführt. Butler spricht von der konstruktiven Macht der stillschweigenden Performativität, die einen wesentlichen Bestandteil bei der Subjektbildung und -reformulierung ausmacht (vgl. ebd., 249). Eine performative Äußerung kann entoffizialisiert und für neue Zwecke angeeignet werden.

„In der Politik kann Performativität gerade in dieser Form gegen Herrschaft arbeiten. Jenes Moment, in dem ein Sprechakt ohne vorgängige Autorisierung dennoch im Vorgang seiner Äußerung Autorität gewinnt, kann einen veränderten Kontext seiner zukünftigen Rezeption antizipieren und setzen“ (ebd., 250).

In der Möglichkeit eines Sprechakts, konventionale Bedeutung annehmen und in einem Kontext funktionieren zu können, der nicht sein erster ist, darin begreift Butler das politische Versprechen der performativen Äußerung (vgl. ebd., 252).

²⁷ Diese Kritik scheint nicht unbedingt gerechtfertigt, hat Bourdieu doch für eine Aufdeckung der sozialen Mechanismen plädiert, durch die symbolische Macht erst zustande kommt und funktionieren kann (vgl. Bourdieu 2005, 101ff).

5. Analyse

In kulturwissenschaftlichen Abhandlungen zu Performativität werden in der Regel – nach einem kürzeren oder längeren Rekurs auf den sprachphilosophischen Ursprung (mit sich wiederholenden Beispielen) – daraus ein oder mehrere Aspekte des Performativen abgeleitet, isoliert, als Charakteristika definiert; mit ihnen wird dann weitergearbeitet. Dabei geht es etwa um Ereignischarakter, Aufführung, Inszenierung, zeremonielle Aspekte usw., und – immer wieder – um die Realität konstituierende Dimension des Performativen. Auch in dieser Arbeit wurde ein Aspekt der performativen Äußerung bevorzugt ausgearbeitet: ihr autoritärer Charakter, das Faktum, dass ihr Gelingen an Autorisierung und Befugnis gekoppelt ist. Entsprechend sollen im ersten Teil dieses Kapitels die prominenten Punkte des diesbezüglichen Performativitätsbegriffs bei Austin, Benveniste, Searle, bei Bourdieu, Derrida und bei Butler noch einmal verdichtet und auf American Graffiti im öffentlichen Raum bezogen werden. In einem zweiten Abschnitt wird über das zentrale Attribut von Performativität, über ihre realitätserzeugende Dimension, der Blick auf Effekte und soziale Wirkungen von Graffiti gewendet.

5.1 Graffiti als Unabhängigkeitserklärung

Obwohl es prinzipiell problematisch scheint, eine „enge“, aus der Sprachwissenschaft direkt übernommene Anwendung des Konzepts der Performativität auf außersprachliche Phänomene vorzunehmen, wurde in Kapitel 4.4 dennoch in einem ersten Schritt versucht, Performativität in diesem engen Sinn als mögliche Eigenschaft, als Charakterisierung für American Graffiti, streng nach Austins Ansprüchen zu erproben, so wie Austin verschiedene Äußerungen als performativ und andere als nicht performativ eingestuft hat. Es ist hier noch einmal festzuhalten, dass es sich dabei um den „frühen Austin“ handelt, d.h. um den Austin, der die Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen noch nicht wieder aufgegeben hat. Zentrale Forderung des frühen Austin an eine performative Äußerung ist, noch einmal kurz zusammengefasst, dass sie in einer in jeder Hinsicht angemessenen Situation vorgebracht werden muss. Vor allem der Sprecher muss eine ganze Reihe von Bedingungen erfüllen, deren wichtigste seine Autorisierung, seine Aufrichtigkeit und die Einhaltung der Verpflichtung, die er mit dem Sprechen auf sich nimmt, sind. Aber auch die Personen, an denen, wenn man so sagen kann, ein Sprechakt vollzogen wird, müssen dazu befugt und geeignet sein (vgl. Austin 1968, 141f.). Und diese Voraussetzungen von

Konvention, Autorisierung und Befugnis sind es, die bereits bei Austin auf einen Bereich von Exklusion, Autorität und Macht in Verbindung mit performativen Äußerungen deutlich hinweisen, und die in Austins Folge auch zum Gegenstand von Diskussionen und Auseinandersetzungen wurden.

Weil aber Austin Autorisierung und Befugnis als feststehende, dem performativen Sprechakt vorgängige, präexistente Kategorien behandelt und die Konstituiertheit von Autorisierung und Befugnis durch performative Äußerungen ihrerseits nicht ins Kalkül zieht, bzw. nicht zum Thema macht, können American Graffiti, so auch das Ergebnis in Kapitel 4.4, in Austins Sinn nicht als gelungene performative Äußerung gesehen werden; zumindest nicht, wenn man sie als ein Geschehen betrachtet, das sich zwischen einem Writer und den Bewohnern der Stadt abspielt. Auf diese Unklarheit bzw. doppelte Möglichkeit bei Austin, wer die an einer performativen Äußerung Beteiligten sind, hat auch Sybille Krämer im Zusammenhang mit performativen Äußerungen in „Sprache, Sprechakt, Kommunikation“ aufmerksam gemacht. Darin stellt sie fest, dass die von Austin ursprünglich als Beispiele angeführten Performativa wie Hochzeit, Taufe, Urteil sprechen,...sich nicht (nur) an die unmittelbar Betroffenen richten, sondern immer (auch) an die Gesellschaft, an ein Auditorium, an eine Öffentlichkeit, oftmals auch vertreten durch Zeugen (vgl. Krämer 2001, 143). Sie sieht diese ursprünglichen Performativa weniger an dialogischem Sprechen orientiert, denn „an einer Aufführung mit Aktanden und Zuschauern“ (ebd.). Die Situation der Graffiti entspricht dem durchaus: das Anbringen eines Graffito ist eine Handlung mit zwei Strängen; die eigentliche Handlung spielt sich zwar unter den Writern ab²⁸, doch bildet auch die Öffentlichkeit, das Publikum einen nicht unwesentlichen Akteur; und in Bezug auf diese Öffentlichkeit mangelt es den Produzenten der American Graffiti neben dem konventionellen Rahmen auch an der für Austin so wichtigen Autorisierung, so dass Graffiti als „Fehlanwendung“ einzustufen wären.

Emile Benveniste und Alexander Sesonske greifen die von Austin geforderte notwendige Autorisierung des Sprechers und die diesem Aspekt immanente Macht-Thematik auf bzw. führen sie noch weiter. Benveniste, indem er ebenfalls die Autorisierung des Sprechers als unerlässliches Kriterium nennt, wenn ein potentiell performativer Sprechakt nicht zur bloßen Rede verkommen soll; und Sesonske, indem er durch die für performative Äußerungen als essentiell erkannte Abänderung der formalen Beziehungen der Beteiligten indirekt auf ein gewisses Machtgefälle in jedem gelungenen Sprechakt hinweist. Mit dieser Einschätzung könnten American Graffiti nach Sesonske, was die Abänderung der formalen

²⁸ Diese Aussage bezieht sich auf das Ergebnis der beiden Studien zu den Motiven der Writer in Kapitel 2.4.2, trifft aber sicher nicht auf jeden Einzelfall zu.

Beziehung betrifft, durchaus als performative Äußerung interpretiert werden; denn die formale Beziehung zwischen den Produzenten der Graffiti und den anderen Stadtbewohnern ist vor dem Anbringen der Graffiti geregelt durch Normen, die unter anderem auch den gemeinsamen, den öffentlichen Raum betreffen. Die diesbezügliche Norm lautet, dass der öffentliche Stadtraum von allen gemeinsam benutzt werden kann; permanente Spuren dieser Nutzung sind jedoch nicht zu hinterlassen, ein ungefragtes Gestalten des Raums ist ebenfalls nicht vorgesehen. Die beiden Akteure, Sprüher und Publikum, kennen einander nicht, die formale Beziehung beruht auf der anonymen Nutzung gemeinsamen Raums und der Einhaltung diesbezüglicher Normen. Durch das Anbringen eines Graffito geht dieses bisher verlässliche Verhältnis verloren, einer stellt sich vor den anderen, beansprucht mehr als die Konvention zulässt, die formale Beziehung ist dadurch verändert, und eine performative Äußerung nach Sesonkes Definition ist vollzogen. Trotzdem fehlt etwas in diesem Ablauf, ein erster Teil, eine Erklärung des Writers zum Beispiel zu seinem Motiv, zu seiner Intention. Nur dadurch könnte das Publikum die Abänderung der Beziehung ihrer Qualität nach bestimmen, könnte sich zu schweren, schwachen oder gar keinen Sanktionen entschließen und damit die geltende Norm verteidigen oder schwächen. Weil dieser Teil fehlt, ist nicht klar, in welche Richtung die Abänderung der bisherigen formalen Beziehung geht, und Sesonke würde Graffiti wohl als ein „incomplete performative“ beschreiben.

Mit Jacques Derrida kommt ein völlig neuer Aspekt in die Debatte um Autorisierung und Autorität des Sprechers. Er sieht Austins Probleme mit der Performativität darin begründet, dass Austin von einem vollständig bestimmbar Kontext inklusive Sprecherintention ausgeht, was Derrida als Möglichkeit ausschließt. Über die Merkmale der Zitathaftigkeit und der Iterierbarkeit (vgl. die Kapitel 4.8.1 und 4.8.2) schließt Derrida Performativität mit dem Schriftbegriff und mit der Signatur kurz und konnte in den „Unabhängigkeitserklärungen“ auf beeindruckende Weise demonstrieren, wie nicht nur die benannte Handlung durch eine performative Äußerung hervorgebracht wird, sondern auch das Subjekt der Äußerung erst durch diesen Akt geschaffen wird. Denn das amerikanische Volk gab es vor dem performativen Akt der Unabhängigkeitserklärung noch nicht, erst durch die Unterschrift wird es hervorgebracht. Und genau genommen ist es falsch, im Passiv zu sprechen, zu sagen, das Subjekt der Äußerung wird hervorgebracht, denn es bringt sich selbst hervor; mittels eines Kredits von sich selber an sich selbst (wie Derrida den Vorgang so treffend beschreibt) autorisiert es sich dazu, als ein Volk zu sprechen, das es noch nicht ist, eine formale Beziehung über den Haufen zu werfen und eine neue Realität zu installieren.

Eine Graffiti-Crew, die in der Nacht loszieht und ihre pieces auf öffentlichen Wänden anbringt, berechtigt sich ebenso selbst dazu, nicht mehr nur Benutzer, sondern auch Gestalter des öffentlichen Raums zu sein. Die Writer autorisieren sich zu einer Unabhängigkeitserklärung, erklären sich unabhängig von geltender Norm und geltendem Recht (das seinerseits auf performative Weise geändert wurde, um Graffiti zu kriminalisieren), erklären sich unabhängig von den Konventionen und Normen des öffentlichen Raums und von den Regeln der kapitalistischen Gesellschaft. Sie interessieren sich nicht für die öffentliche Ordnung, die die Gesamtheit der rechtlichen und sozialen Verhaltens- und Benutzungsnormen darstellt und anonyme Beziehungen regulieren soll. Sie gestalten und verändern den städtischen Raum, lassen ihn zerstückelt, und „bilden kein Kontinuum des Anti-Diskurses, der ihm wieder eine neue Kohärenz geben würde“ (Neumann 1986, 202). Graffiti-Sprüher machen nicht mit beim diskursiven Ausverhandeln der Grenzen zwischen privat und öffentlich. Sie handeln anonym, ignorieren Legitimation und öffentliche Ordnung, erklären sich unabhängig davon.

Doch im Gegensatz zur Amerikanischen Unabhängigkeitserklärung und zu anderen Rechtsakten gibt es bei der Unabhängigkeitserklärung der Writer keine Präambel; keine Präambel, in der man Beweggründe und Umstände des performativen Aktes erklärt, in der man sich auf Gott oder die Natur oder sonst was beruft und daraus seine Autorisation herleitet, keine Präambel, in der die performative und – nach Derrida – gewaltstreichartige Dimension des Aktes verschleiert und die performative Äußerung als konstative präsentiert wird. „Damit diese Erklärung einen Sinn *und* einen Effekt hat, bedarf es einer letzten Instanz. Gott ist der Name, der beste Name für diese letzte Instanz, diese letzte Unterschrift“ (Derrida 2002, 126). Die Writer verzichten auf Autorisierung, Erklärung, Begründung und Legitimation ihres Handelns gegenüber der Gesellschaft und entziehen sich ihrerseits dem Legitimationszwang durch Anonymität bzw. durch eine zweite Identität.

Schon Austin hatte in seiner Arbeit „Performative und konstatierende Äußerung“ darauf hingewiesen, dass performative Äußerungen uns ständig begegnen, immer aber in den operativen Klauseln von Urkunden. Die operativen Klauseln sind ein juristischer Terminus und bezeichnen diejenigen Wendungen in Urkunden, in denen der eigentliche juristische Akt vollzogen wird, im Gegensatz zu den Ausführungen in der sog. Präambel, welche die näheren Umstände der Rechtshandlung erläutern (vgl. Austin 1968, 140).

Derrida hat am Beispiel der deklarativen performativen Äußerung die erst mit der performativen Äußerung geschaffene Autorisierung und Konstituierung des Äußerungssubjekts an den Tag gelegt und deutlich gemacht, und konnte so die Instabilität und

die Fragilität von scheinbar so sicheren Begriffen wie Gesetz und Naturgesetz, Recht und Unrecht, die für eine Analyse von Graffiti unumgänglich sind, zeigen. Dabei hat er die Blickrichtung auf die Kraft, auf die Gewalt gerichtet, die einen solchen Akt erst ermöglicht.

Mit dem Wissen um dieses performative Gemachtsein von Gesetzen und von Normen wird von Judith Butler nach dem möglichen subversiven Potential performativer Äußerungen gesucht. Sie definiert Geschlechterzugehörigkeit als instabil und zerbrechlich, als – „eine performative Leistung, an welche das weltliche gesellschaftliche Publikum einschließlich der Akteure selbst nun glaubt und die es im Modus des Glaubens performiert“ (Butler 2002, 302). Sich in der Öffentlichkeit anders zu bewegen, anders zu verhalten, sich anders zu kleiden als im sogenannten privaten Rahmen ist eine ebenso performative Äußerung, ist die performative Wiederherstellung und Bekräftigung der binären Ordnung >öffentlich / privat<; und verstellt den Blick auf öffentliche oder politische Anteile sogenannter privater Probleme.

„Somit ist das Persönliche implizit insoweit politisch, als es durch gemeinsame gesellschaftliche Strukturen bedingt ist, aber das Persönliche wurde auch so weitgehend gegen politische Herausforderungen immunisiert, daß Unterscheidungen von öffentlich und privat weiter fortbestehen“ (ebd., 307).

Weil auch Normen, die die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat betreffen, durch performative Akte hergestellt sind, sind sie auf die Verknennung dieser Sachlage, auf gesellschaftliche Akzeptanz und Sanktion angewiesen. Eine Möglichkeit des Widerstands sieht Butler in der Enteignung des herrschenden autorisierten Diskurses und seiner subversiven Resignifikation (vgl. Butler 2006, 246), sowie in der Entoffizialisierung performativer Äußerungen und ihrer Enteignung für neue Zwecke (vgl. ebd., 250).²⁹ Wenn Graffiti-Sprayer ihre Werke anbringen, die nichts zerstören, sondern dem öffentlichen Raum etwas hinzufügen, so wird das bis dahin gültige Verständnis von „öffentlichem Raum“, von „Legalität“ und auch von „Vandalismus“ erschüttert und für eine Neubewertung freigegeben.

Außer der allgemeinen Bedeutung von Normen, deren performativer Befestigung oder möglichen Subversion taucht noch ein weiterer Aspekt auf, wenn man Butlers Thesen mit Graffiti in Verbindung bringt. Judith Butler sagt in „Psyche der Macht“, dass Macht nicht einfach etwas ist, „gegen das wir uns wehren, sondern zugleich im strengen Sinne das, wovon unsere Existenz abhängt und was wir in uns selbst hegen und pflegen“ (Butler 2001b, 8). Zwar erfährt man das Beherrschtwerden durch eine Macht außerhalb seiner selbst als quälend, doch ist die Bildung unserer selbst als Subjekt auf die eine oder andere Weise von ebendieser

²⁹ Ein Jahr lang installierte die Salzburger Graffiti-Crew „Das Lumpenpack“ zahlreiche Kamera-Attrappen an bestens sichtbaren Stellen und in großen Höhen, bevor sie erwischt und wegen Sachbeschädigung angeklagt wurden (vgl. Salzburger Nachrichten vom 2. Juni 2010, Lokalteil, S.24).

Macht abhängig (vgl. ebd., 7). Am Beispiel des Kindes, das sich in ursprünglicher Abhängigkeit befindet, das nicht weiß, woran es sich bindet, aber sich binden muss, um überhaupt und um als es selbst weiterzuleben (vgl. ebd., 13), veranschaulicht sie das Verhaftetsein in Normen und die Bedrohung, die eine Überschreitung oder Negierung derselben für das Subjekt selbst darstellen. Ohne es näher ausführen zu können, scheint das Handeln der Writer, das zeitweilige Annehmen einer zweiten Identität, performativ hergestellt durch Selbstautorisierung, mit anderem Namen und anderen Normen, auf unbestimmte Weise doch auch mit dieser Bedrohung durch und dem gleichzeitigen Verhaftetsein in Normen in Verbindung zu stehen.

Nach dieser an den Theorien von Austin, Benveniste, Sessonske, Bourdieu, Derrida und Butler orientierten Analyse der Performativität von American Graffiti im öffentlichen Raum soll in einem zweiten Abschnitt der Fokus verlagert werden auf ein weiteres zentrales Charakteristikum des Performativen: auf seine Eigenschaft, Wirklichkeit verändern und (neue) Realität herstellen zu können.

5.2 Graffiti als realitätskonstituierendes Medium

Während es im ersten Abschnitt des Analyse-Kapitels eher darum ging, zu beschreiben, wie Graffiti Realität herstellen, woher sie ihre Wirkkraft beziehen, soll in diesem Teil untersucht werden, welche Art von Realität sie herstellen, welche Effekte und Wirkungen sie erzielen.

5.2.1 Graffiti, Kunst und Anonymität

Obwohl nur ein Teil der Writer großen Wert darauf legt, sich selbst von den Stadtbewohnern als Mitglieder einer neuen Kunstrichtung und die pieces als Kunstwerke verstanden zu wissen, so verändern und beeinflussen Graffiti dennoch, allein durch ihre Existenz im öffentlichen Raum, den Kunstbegriff. Sie beugen in vier zentralen Punkten die Konventionen der Produktion, der Präsentation, der Rezeption und des Überdauerns von Kunstwerken.

Auch was die Urheberschaft betrifft, wird durch Graffiti eine neue Form von Realität geschaffen. Obwohl Graffiti-Sprüher zum größten Teil extrem leistungsorientiert sind, Fame, Style und Getting Up eine zentrale Rolle in ihrem Schaffen spielen, wenden sie sich nicht als Autoren ihrer Werke namentlich an ein breites Publikum, um möglichst viel Anerkennung zu erlangen. Im Gegenteil, sie arbeiten unter Pseudonymen und wollen – auch bei legalen Arbeiten – nicht mit ihrem bürgerlichen Namen die Werke signieren. Ihre Adressaten sind die

Graffiti-Kollegen im nahen, aber auch globalen Umkreis. Deren Anerkennung zählt, der Rest ist nicht so wichtig. Ein Sprayer in einem Interview:

„Darüberhinaus spielt diese zweite Identität als Sprayer eine große Rolle in meinem Leben:

Ich bin Writer, aber niemand weiß es und man hängt es nicht an die große Glocke. Dann trifft man sich mit anderen Writern und die wissen genau, was man in letzter Zeit gemacht hat und man muss nicht groß rumreden, weil sie genau wissen, worum es geht. Die breite Bevölkerung hat jedoch keinen Plan, wer du bist und was du nachts machst“ (Behforouzi 2006, 140).

Graffiti-Sprayer haben eine autonome eigene soziale Welt, für die andere Welt bleiben sie anonym. Aber nicht nur die Sprayer bleiben anonym, in der Vielzahl der Fälle auch die „Opfer“. Denn es gilt als ungeschriebenes Gesetz unter den Sprayern (Ausnahmen gibt es vereinzelt), Privathäuser, Denkmäler, Kirchen und Kunstwerke nicht zu besprühen. Als Konsequenz daraus überziehen illegale Graffiti vor allem öffentliche, staatliche Einrichtungen und Industriegebiete. Behforouzi zieht hier eine Parallele zur Wirtschaftskriminalität, weil auch für die Wirtschaftskriminalität Kollektivität und Anonymität des Opfers, sowie die geringe Sichtbarkeit des Rechtsbrechers charakteristisch sind.

Abgesehen von den Konventionen der Kunst und der Autorschaft, die durch Graffiti verschoben werden, erschüttern sie auch den Glauben an die Sicherheit von Eigentum, denn jedes einzelne von ihnen evoziert die Frage „Wem gehört die Stadt?“ Sie stecken die Eigentumsgrenzen neu ab, verschieben den Spielraum für das Handeln im städtischen Raum und verändern dadurch seine Wahrnehmung.

5.2.2 Graffiti und die Wahrnehmung des öffentlichen Raums

Durch ihre Eigenwilligkeit und ihre drastische Verbreitung rücken Graffiti den öffentlichen Raum und seine Normen verstärkt ins Zentrum der Beachtung. Graffiti sind Störung und Destruktion bestehender Autorität; sie sind aber auch Spuren des Spiels, der Kreativität, der Phantasie.

„Sie eignen sich mehr an als die Fläche, auf der sie stehen. Sie produzieren immer schon mehr als eine Schrift auf der einen Seite, zugleich jedoch auch immer schon weniger als einen lesbaren Text auf der anderen Seite. Mit sehr wenig Energieaufwand wird ein festgefügtter Raum zu einem Raum, der durch kleine Aktionen umgestaltet wurde, der nicht mehr in derselben Weise Stabilität ausstrahlt, sondern als Handlungsraum wieder gesehen werden kann“ (Neumann 1986, 183).

Dieser Effekt der Graffiti, dass öffentlicher Raum verstärkt als Handlungsraum wahrgenommen wird, hat als weitere Konsequenz eine dadurch erzwungene Notwendigkeit, die Norm der makellosen Wände neu zu überdenken. Die Debatte um Graffiti und um saubere Wände bringt aber auch wieder ins Bewusstsein, dass öffentlicher Raum bis in Kniehöhe ziemlich unproblematisch und großzügig an Hunde verschenkt wird, die ihn auch nicht nur nutzen, sondern sogar sehr nachhaltig gestalten: durch Bögen, Spritzer, Flecken und Streifen auf Wänden, Pfosten und Fahrradständern (vgl. Ivique 2006, 3).

Ein anderer Effekt der Graffiti sind Verunsicherung und Angst der Bevölkerung; Verunsicherung, weil Graffiti die Gültigkeit, Unverletzlichkeit und Unveränderbarkeit sozialer Normen in Frage stellen, und Angst, weil, und das ist eine weitere ungeschriebene Regel, Ordnung immer mit Sicherheit zusammen gedacht wird. Folglich werden Graffiti als Anschlag nicht nur auf saubere Wände, sondern auf die öffentliche Sicherheit gedacht und auch gefühlt. Ein Stadtteil mit nur einem Graffito erscheint nicht mehr im selben Maß beständig und unverwundbar wie davor. Direkte Konsequenz daraus sind vermehrte Sicherheits- und Überwachungsbestrebungen und entsprechende Einrichtungen.

5.2.3 Sicherheitsempfinden und Überwachung im öffentlichen Raum

Graffiti-Aufkommen und Kriminalitätsfurcht der Bewohner scheinen mehreren Studien zufolge (vgl. Beckmann 2009, 77ff.) direkt zu korrelieren, obwohl andererseits empirisch nachgewiesen ist, dass es keine linearen (und schon gar keine kausalen) Beziehungen zwischen der Verbrechensfurcht und polizeilich registrierter Entwicklung der Kriminalität gibt (vgl. ebd., 78). Diese beiden Sachlagen klaffen im Gegenteil oft weit auseinander. Graffiti können, abgesehen vom Sachschaden, als opferlose Kriminalität bezeichnet werden, da die Integrität des Einzelnen nicht angegriffen wird (vgl. ebd. 80). Doch entsteht Kriminalitätsfurcht eben nicht nur aufgrund konkreter Vorkommnisse, sondern auch aufgrund erwarteter, für wahrscheinlich gehaltener Vergehen. Graffiti „zeigen konkret, mit jeder geglückten Beschriftung jedweden Untergrundes die Möglichkeit dieser und beängstigen mit der Vorstellung, was hätte in diesem Zeitintervall dort anderes passieren können“ (Ivique, 2006, 7). In Zeiten der medial geschürten Ängste vor terroristischen Anschlägen gelten Graffiti den Bewohnern einer Stadt auch als Indikator für die Wahrscheinlichkeit solcher oder ähnlicher Ereignisse.

„Denn jeder beschriftete S-Bahn-Waggon zeigt auch die Bombe, die in den 10, 20 oder 60 Minuten, in denen er scheinbar ungeschützt war, in ihm hätte installiert werden können. Jede beschriebene Hauswand verneint eine absolute Sicherheit, jedes unverständliche Zeichen verweist auf andere Wahrnehmungs- und Betrachtungsweisen“ (ebd.).

Vermindertem Sicherheitsgefühl geht mit verstärktem Ordnungsbestreben einher (Sicherheit und Ordnung!) und mit dem Versuch, öffentliche Räume zu domestizieren und zu privatisieren. Dabei werden für gefährlich erachtete Personen und Dinge (und gefährlich heißt in diesem Zusammenhang oft auch nur störend oder nicht dem jeweils aktuellen ästhetischen Empfinden entsprechend) aus dem öffentlichen Raum verbannt. Es kommt zu Machtinterventionen in öffentlichen Räumen in Form von städtischer Sicherheitspolitik, wie z.B. dem Anbringen von immer mehr Überwachungskameras (vgl. Klauser 2006, 19). Dabei handelt es sich – so die Kamerakritiker – um eine Rauman eignung, um eine Form der Überwachung des öffentlichen Lebens, eine Überwachung, der man kaum entkommen kann, weil die am häufigsten und dichtesten bewachten städtischen Ballungszentren und die öffentlichen Verkehrsmittel Orte sind, deren Nutzung nicht freiwillig, sondern zwangsläufig passiert. Überwachungsbefürworter betonen dagegen die Möglichkeit, öffentliche Räume durch ihr gestiegenes subjektives Sicherheitsempfinden nun nützen zu können, deren Benützung sie vor der Kamera-Überwachung vermieden hatten. So gesehen ist die Videoüberwachung ein Instrument der Rauman eignung, die zuvor ausgeschlossenen Personen öffentlichen Raum wieder zurückgibt.

Ein besonders deutlicher und folgenschwerer Effekt von Graffiti, die Konstitution einer neuen Wirklichkeit, muss an dieser Stelle noch einmal angeführt werden: die Strafrechtsänderung von 2005, bei der der §303 des deutschen Strafgesetzbuches um den Passus der Veränderung des Erscheinungsbildes einer fremden Sache erweitert wurde (vgl. Kapitel 2.4.5).

Nach dieser kurzen Perspektive auf die realitätskonstituierende Dimension von Graffiti, auf ihre Kollision mit den Begriffen von Kunst, Autorschaft, Eigentum, auf ihre Effekte in Gesetzestexten, Wahrnehmung und Überwachung des öffentlichen Raums soll als Abschluss dieses Kapitels anhand eines Beispiels eine weitere, durch Graffiti (mit)bewirkte Entwicklung skizziert werden, eine - wie das Beispiel zeigen soll - tendenzielle Auflockerung der Normen für den öffentlichen Raum.

5.2.4 Sich wandelnde Sensibilitäten von Legalität und Illegalität im öffentlichen Raum

In der ORF-Sendung 'Bundesland heute' vom 15.7.2010 wird über Wolfgang Hinterholzer berichtet. Der damals 61-jährige Mann lebt in Salzburg ohne festen Wohnsitz, vorwiegend an der Radunterführung der Salzburger Staatsbrücke, die Schutz vor Regen und Hitze bietet.

Im Frühjahr 2010 hat er begonnen, die Kanaldeckel rund um die Radunterführung mit bunten Tupfen zu bemalen und kleine Teile des Streifens zwischen Radweg und Gehsteig zu begrünen, sowie mit Blumen, Steinen, Gipstieren, Tannenzapfen, Vogelkäfigen und Gartenzwerge zu schmücken. Das Echo der Passanten war überwiegend sehr positiv, so dass ihm seine „Sponsoren“, wie er sie nennt, immer wieder Blumenstöcke oder auch Bares vorbeibrachten (vgl. SN, Salzburg Aktuell vom 3. Juli 2010, 10). Der begrünete und geschmückte, ca. einen halben Meter breite Streifen wurde immer länger und Hinterholzers Ziel war es, ihn bis zur nächsten Brücke weiterzuführen. Doch inzwischen war die Baustadträtin der Stadt eingeschritten, und Hinterholzer sollte zur Verlängerung des Streifens auf eine schriftliche Genehmigung warten.

Der Konflikt brach aus, als Hinterholzer die Wände der Radunterführung türkis streichen wollte, „damit es zu den Kirchenkuppeln passt“ (SN, Salzburg Aktuell, 3. Juli 2010, 10). Erst jetzt war für die Baustadträtin ein sensibler Punkt erreicht. „Der Herr ist ein Original und seinen Garten soll er haben, das ist durchaus liebenswert. Aber dass er die Unterführung anstreicht, geht nicht.(...) Wir gehen ja auch gegen die Sprayer vor“ (ebd.).

Herr Hinterholzer hat sich von seinem Vorhaben nicht abhalten lassen und begonnen, die Wände der Unterführung mit türkiser Fassadenfarbe zu streichen (Fassadenfarbe ist besonders schwierig zu entfernen). Seine Aktion wurde gestoppt und ein Malertrupp der Stadt beauftragt, die Unterführung fertig zu streichen, weil die Entfernung der Farbe als Alternative erheblich aufwändiger gewesen wäre. Die Stadträtin zu Hinterholzer: „Aber jetzt ist Schluss. Sie dürfen nichts mehr anmalen – egal ob einen Kanaldeckel, eine Gehsteigkante, einen Masten oder eine Mauer. Das müssen sie mir jetzt versprechen“ (SN, Salzburg Aktuell, 15.Juli 2010, 8f.). Und Hinterholzer darauf: „Passt!“ (ebd.).

„Guerilla Gardening“³⁰ und „Yarn Graffiti“³¹ (auch „Yarn Bombing“ genannt) sind durchaus mit Graffiti zu vergleichende Interventionen in den öffentlichen Raum, die gegen die Norm der spurlosen Benutzung verstoßen, die aber mit geringeren Sanktionen der

³⁰ Darunter versteht man das illegale Anpflanzen von Getreide in öffentlichen Parks, von Dornbüschen auf Golfplätzen, Reis zwischen Wolkenkratzern,...

³¹ Objekte des öffentlichen Raums werden mit Gestricktem oder Gehäkeltem umwickelt, geschmückt, oder mit gestrickten Parolen überzogen.

Öffentlichkeit zu rechnen haben. Das mag ein Effekt des als häuslich und ungefährlich empfundenen Materials sein, kann aber auch ein Effekt der Graffiti sein, die die Grenzen und Normen des öffentlichen Raums schon um ein gutes Stück verschoben haben.

6. Zusammenfassung, Ergebnisse, Forschungsdesiderata

Aufgabe dieser Arbeit war es, das Konzept der Performativität und seine mögliche produktive Verwendung bei einer Annäherung an das Phänomen American Graffiti im öffentlichen Raum zu untersuchen. Als Grundlage dafür wurden im zweiten Kapitel Entstehungsgeschichte, Kategorien und Interpretationsvarianten von American Graffiti beschrieben, sowie auch deren juristische Situation ausgeführt. Dabei wurde Gewicht darauf gelegt, den (in Kapitel 2 noch nicht definierten) performativen Charakter einer Gesetzestextänderung anschaulich zu machen, die im Jahr 2005 mit einem einzigen Satz Graffiti von einer Ordnungswidrigkeit in eine Straftat verwandelte.

Das dritte Kapitel mit dem Titel „Öffentlicher Raum“ hatte als Ziel, eine Eingrenzung des häufig unklar eingesetzten Begriffs vorzunehmen, und zwar über seine Geschichte, über seine Nutzung und sein Erscheinungsbild, und wieder über die juristische Einordnung. Fazit dieses Kapitels war, dass gerade die Wandlungsfähigkeit ein Charakteristikum des öffentlichen Raums darstellt. Diese ist begründet in der Konstituiertheit des öffentlichen Raums durch eine prinzipiell inhomogene Menge von Menschen sowie durch deren Normen. Öffentlicher Raum wurde als dynamisches Phänomen erkannt, das unabhängig von den Menschen, die den Raum figurativ bilden, nicht existiert. Öffentlicher Raum ist kein zu definierender Begriff, sondern eine ständige Verhandlungssache. In enger Verbindung mit öffentlichem Raum wurden auch öffentliches Leben, soziale Normen und die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Handeln als grundsätzlich wandelbar beschrieben.

Das Konzept der Performativität, dessen Tauglichkeit für eine Befassung mit Graffiti im öffentlichen Raum in dieser Arbeit erprobt werden sollte, bildete den Schwerpunkt des vierten Kapitels. Ausgehend von der Entstehung des Wortes in der Linguistik wurde der dafür maßgebliche Text von J. L. Austin, „How to do things with Words“, mit seinen Definitionsversuchen und Verunglückungsmöglichkeiten performativer Äußerungen besonders ausführlich behandelt. Durch Austins Bedingung konventionaler Verfahren, autorisierter Sprecher und insgesamt passender Umstände für das Gelingen einer performativen Äußerung wurde das Hauptaugenmerk auf eben diese Bedingungen gelenkt, insbesondere auf Autorisation und auf die Macht, die darüber entscheidet, ob eine performative Äußerung Folgen hat oder nicht. Diese Perspektivierung hatte als Konsequenz, dass auch die Anschlüsse an Austin, die weiteren Texte unter diesem Aspekt ausgewählt und auch unter diesem Aspekt gelesen wurden. Emile Benveniste, Alexander Sesonske, Pierre Bourdieu, Jacques Derrida und Judith Butler haben in ihren Texten Performativität besonders auch mit Blick auf deren autoritären Charakter zum Thema gemacht. Den Inhalt des vierten

Kapitels bildeten somit Illustration und Demonstration des autoritären Charakters einer performativen Äußerung. Damit eine solche gelingen und also Folgen haben kann, ist es notwendig, sich die erforderliche Autorisierung zur Äußerung, so sie nicht unangezweifelt vorhanden ist, selbst zu verleihen, indem man sie ableitet aus übergeordneten Instanzen und Institutionen.

Das fünfte Kapitel, das Analyse - Kapitel, zerfällt in zwei Teile. Im ersten Teil wurden American Graffiti auf die in Kapitel 4 festgestellte autoritäre Komponente des Performativen und auf eine mögliche Einordnung in die Kategorie „performativ“ befragt, mit dem Ergebnis, dass Graffiti zwar Autoritätshandlungen und wohl auch performative Akte sind, dass sie sich aber in dem wesentlichen Punkt der Autorisierung von anderen performativen Äußerungen unterscheiden. Obwohl nach den gültigen Normen und Gesetzen nicht zu ihrem Handeln autorisiert, verleihen sich Writer die Ermächtigung dazu selbst, und zwar – und das unterscheidet sie deutlich von der üblichen Struktur performativer Äußerungen – ohne den Versuch, diese aus übergeordneten Instanzen oder Ideen abzuleiten, wodurch – in Anlehnung an Derrida – eine Charakterisierung von American Graffiti als „Unabhängigkeitserklärung ohne Präambel“ gewagt wurde.

Im zweiten Teil des fünften Kapitels lag der Fokus auf Herstellung und Veränderung sozialer Wirklichkeit durch Graffiti, auf dem Setzen von Realität. Dabei wurde dargestellt, dass Graffiti besonders die Wahrnehmung des öffentlichen Raums betreffen. Graffiti sind Teil des Konstituierungsprozesses des öffentlichen Raums. Einerseits machen sie ihn als möglichen Handlungsraum wieder bewusst, andererseits erzeugen sie bei einem Teil der Bevölkerung Furcht und führen so zu Gesetzesänderungen und zu vermehrter Überwachung des öffentlichen Raums. Neben den Effekten auf den öffentlichen Raum wurden im zweiten Teil des Analyse-Kapitels auch Auswirkungen von Graffiti auf das Denken über Kunst, Eigentum, über Privatheit und Öffentlichkeit, Sicherheit und Legalität dargelegt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Konzept der Performativität als Gesamtkonzept mit allen darin enthaltenen Facetten des Sprechakts für eine Annäherung an American Graffiti nicht wirklich gewinnbringend anzuwenden ist, weil der Abstand zum sprachphilosophischen Ursprung so groß ist, dass er nur mit Mutmaßungen, Ergänzungen, fragwürdigen Analogien und Behauptungen zu überwinden ist. Auf der Suche nach „dem Performativen“ in American Graffiti müssten deren Besonderheit und Einmaligkeit immer auf der Strecke bleiben. Dagegen kann die Perspektivierung auf bestimmte Details einer performativen Äußerung, wie in diesem Fall auf die Autorisierung, auch in einer Arbeit über Graffiti zu neuen und überraschenden Ergebnissen führen. Denn ohne Austins

Sprechakttheorie und seine Forderung nach Autorisierung des Sprechers wäre ein Blick auf American Graffiti als „Unabhängigkeitserklärung ohne Präambel“ nicht wahrscheinlich gewesen, und – was ein viel schlimmeres Manko wäre – auch nicht der Blick auf eine Unabhängigkeitserklärung als performative Äußerung.

Da in vorliegender Arbeit der Gegenstand der Untersuchung eingegrenzt war auf illegal angebrachte American Graffiti im öffentlichen Raum, könnte in weiteren Abhandlungen versucht werden, das Konzept der Performativität auch auf Parolengraffiti konstruktiv anzuwenden. Um ein möglichst kohärentes Gesamtbild der Performativität von Graffiti zu erhalten, wären aber auch Analysen der legalen Graffiti an freigegebenen Flächen und der Graffiti als Auftragswerke erforderlich. Unter veränderten Fragestellungen müsste dabei erforscht werden, wie sich Kommerzialisierung und Domestizierung der Graffiti auf deren Performativität auswirken.

Unbeantwortet ist bis jetzt auch die Frage, ob das Internet Einfluss hat auf Normen und Werte der Writer; ob also die Möglichkeit, ein Masterpiece ins Netz zu stellen und so bei den Kollegen weltweit Fame zu gewinnen, zu einer reduzierten Reisetätigkeit der Writer führt; ob die Möglichkeiten des Internets den Zügen ihre Vorrangstellung bei der Verbreitung der Bilder streitig machen, und ob das Crossen, also das Übermalen eines Graffito durch andere Writer, durch die Möglichkeit des Weiterbestehens im virtuellen öffentlichen Raum möglicherweise eine veränderte Bewertung erfahren hat. Die Frage nach dem Gebundensein eines Werks an den ursprünglichen Ort seiner Entstehung, sowie die Fragen nach Funktion und Bedeutung des realen öffentlichen Raums und seiner Bewohner im Verhältnis zum virtuellen öffentlichen Raum könnten am Beispiel Graffiti zu interessanten Ergebnissen führen. Dazu wären detaillierte empirische Untersuchungen nötig, sie könnten Antworten auf diese Fragen geben.

Alle Elemente der vorliegenden Arbeit sind mehr oder weniger in ständigem Wandel begriffen: Graffiti, der öffentliche Raum mit seinen Normen, besonders aber die Interpretationen von Performativität. Wie in Kapitel 4.2 dieser Arbeit gezeigt wurde, besteht eine breite Streuung beim Einsatz der Termini Performativität, Performanz und Performance in kulturwissenschaftlichen Arbeiten. Aber auch in den linguistischen Auseinandersetzungen mit der Sprechakttheorie werden oft unorthodoxe und verwirrende Kombinationen wie „performative Aussagen“ oder illokutionäre Äußerungen“ oder „explizite illokutionäre Akte“ oder auch „constative force“ (vgl. Rolf 2009, 213 f.) verwendet. Ein kleines „Lexikon der Performativität“, ein vorläufiges Resümée, das die wichtigsten spezifischen Termini mit

Verweisen auf Originalsprache und diverse Anwendungen enthält, könnte für zukünftige Arbeiten zu Performativität äußerst hilfreich sein.

7. Literaturverzeichnis

- Alber, Reinhold** (1997) New York Street Reading – Die Stadt als beschrifteter Raum. Dissertation an der Fakultät für Sozial- und Verhaltenswissenschaften der Universität Tübingen
- Arendt, Hannah** (2003) Vita activa oder Vom tätigen Leben. München: Piper
- Austin, John L.** (1986) Performative Äußerungen. In: Gesammelte philosophische Aufsätze. Hrsg. von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam Verlag, S. 305-327
- Austin, John L.** (1986) Ein Plädoyer für Entschuldigungen. In: Gesammelte philosophische Aufsätze. Hrsg. von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam Verlag, S. 229-268
- Austin, John L.** (1968) Performative und konstatierende Äußerung. In: Sprache und Analysis. Texte zur englischen Philosophie der Gegenwart. Hrsg. von Rüdiger Bubner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Austin, John L.** (2002) Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words). Stuttgart: Reclam Verlag
- Bachmann – Medick, Doris** (2009) Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Bal, Mieke** (2001) Performanz und Performativität. In: Kultur – Analysen. Interventionen 10. Hrsg. von Jörg Huber. Wien / New York: Springer, S. 197-242
- Baudrillard, Jean** (1990) Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Hrsg. v. Karlheinz Barck u.a. Leipzig: Reclam, S. 214-228
- Beckmann, Sabine** (2009) Kriminalitätsfurcht und Polizeipräsenz. In: Graffiti Kontrovers. Die Ergebnisse der ersten mitteldeutschen Graffitistudie. Hrsg. von Reinhold Sackmann, Silvio Kison, André Horn. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, S. 75-92
- Behforouzi, Human** (2006) Die deutsche Graffiti-Szene. Eine explorative Studie zur Phänomenologie und zu den Aktiven im Feld, unter Berücksichtigung strafrechtlicher, kriminologischer und kriminalpräventiver Aspekte. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Juristischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen
- Benveniste, Emile** (1974) Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. München: Paul List Verlag
- Blum, Elisabeth** (1996) Wem gehört die Stadt? – Stadt und Städtebau im Umbruch. In: Wem gehört die Stadt? Armut und Obdachlosigkeit in den Metropolen. Hrsg. v. Elisabeth Blum. Basel: Lenos, S. 18-50
- Bourdieu, Pierre** (2005) Was heißt Sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien: Braumüller
- Butler Judith** (1997) Körper von Gewicht: Gender Studies. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Butler, Judith** (2001a) Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Butler, Judith** (2001b) Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Butler, Judith** (2002) Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 301-320
- Butler, Judith** (2006) Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Cybriwsky, Roman und Ley, David** (1974) Urban Graffiti as Territorial Markers. In: Annals of the Association of American Geographers, Volume 64/4, 1974. Hrsg. Von John Fraser Hart, (published by the association), S. 491-505

- Deinet, Ulrich** (2009) Sozialräumliche Aneignung und die Bedeutung des öffentlichen Raums für Jugendliche. In: Betreten Erlaubt. Hrsg. v. Angela Wüsthof. Opladen & Farmington Hills, MI: Verlag Barbara Budrich, S. 13-28
- Derrida, Jacques** (2002) Unabhängigkeitserklärungen. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Uwe Wirth. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 121-128
- Derrida, Jacques** (1976) Signatur Ereignis Kontext. In: Randgänge der Philosophie. Hrsg. v. Jacques Derrida. Frankfurt/M-Berlin-Wien : Ullstein, S. 124-155
- Domentat, Tamara** (1994) New York City: Als die Buchstaben laufen lernten. In: Spray City. Graffiti in Berlin. Hrsg. Von Olivia Henkel. Berlin: Schwarzkopf, S. 8-14
- Elias, Norbert** (1969) Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2. Band. Bern und München: Francke
- Fischer-Lichte, Erika** (2004) Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias** (2005) Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler
- Flohé, Alexander und Knopp, Reinhold** (2009) Umkämpfte Räume. Städtische Entwicklungen, öffentliche Räume und die Perspektiven Jugendlicher. In: Betreten Erlaubt. Hrsg. v. Angela Wüsthof. Opladen & Farmington Hills, MI: Verlag Barbara Budrich, S. 29-40
- Foucault, Michel** (1991) Andere Räume. In: Stadt-Räume. Hrsg. v. Martin Wentz. Frankfurt am Main: Campus Verlag, S. 65-72
- Hantelmann, Dorothea von** (2007) How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst. Zürich-Berlin: Diophanes
- Ivique, Nalk** (2006) Graffiti als Reviermarkierungen? Einführung / Spielregeln.
<<http://www.graffitimuseum.de/texte/pdf/hundepisse.pdf>> zugegriffen am 22.1.2011)
- Klamt, Martin** (2007) Verortete Normen. Öffentliche Räume, Normen, Kontrolle und Verhalten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Klauser, Francisco Reto** (2006) Die Videoüberwachung öffentlicher Räume. Zur Ambivalenz eines Instruments sozialer Kontrolle. Frankfurt/Main: Campus Verlag
- Klee, Andreas** (2010) Graffiti als Medium des Politischen?! In: Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti. Hrsg. v. Andreas Klee. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Krämer, Sybille** (2001) Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Krüger, Matthias** (2009) Die gegenwärtige Strafrechtsslage zu Graffiti. In: Graffiti Kontrovers. Hrsg. Von Reinhold Sackmann, Silvio Kison, André Horn. Halle: Mitteldeutscher Verlag, S. 50-64
- Kundid, Petar** (1994) Odem's Stylism Mission: Das Alphabet lebt. In: Spray City. Graffiti in Berlin. Hrsg. Von Olivia Henkel. Berlin: Schwarzkopf, S. 20-22
- Legnaro, Aldo** (2004) Performanz. In: Glossar der Gegenwart. Hrsg. v. Ulrich Bröcklin, Susanne Krasmann und Thomas Lemke. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Neumann, Renate** (1986) Das wilde Schreiben: Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen. Essen: Verlag die blaue Eule
- Popitz, Heinrich** (2006) Soziale Normen. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Rheinberg, Falko & Manig, Yvette** (2003) Was macht Spaß am Graffiti-Sprayen? Eine induktive Anreizanalyse. In: Report Psychologie <28> 4, Berlin: Deutscher Psychologen Verlag, S. 222-234
- Rolf, Eckard** (2009) Der andere Austin. Zur Rekonstruktion / Dekonstruktion performativer Äußerungen – von Searle über Derrida zu Cavell und darüber hinaus. Bielefeld: transcript Verlag
- Ronneberger, Klaus** (1998) Zero Tolerance. Urbane Kontrollstrategien in den neunziger Jahren. In: Öffentlicher Raum Salzburg Lehen. Hrsg. von Galerie Fotohof. Salzburg: Pustet.
- Schaefer Wiery, Susanne und Siegl, Norbert** (Hg.) (2009) Der Graffiti-Reader. Essays internationaler Experten zum Kulturphänomen Graffiti. Wien: graffiti edition
- Schnoor, Oliver** (2009) Kleine Geschichte der Graffiti-Kultur – Zwischen subkultureller Autonomie und gesellschaftlicher Bezogenheit. In: Graffiti Kontrovers. Die Ergebnisse der ersten mitteldeutschen Graffitistudie. Hrsg. von Reinhold Sackmann, Silvio Kison, André Horn. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag, S. 18-29
- Schrage, Dieter und Siegl, Norbert** (Hg.) (2008) Rechtsextreme Symbole und Parolen. Graffiti und Sticker als Medium interkultureller Kommunikation. Wien: graffiti edition
- Schubert, Dirk** (2005) Fußgängerzonen – Aufstieg, Umbau und Anpassung: Vorform der Privatisierung öffentlicher Räume oder Beitrag zur Renaissance europäischer Stadtkultur? In: Geschichte der Planung des öffentlichen Raums. Hrsg. v. Christoph Bernhardt, Gerhard Fehl, Gerd Kuhn, Ursula von Petz. Dortmund: IRPUD, S. 199-224
- Schubert, Herbert** (1999) Urbaner öffentlicher Raum und Verhaltensregulierung. In: DISP – The Planning Review. Interdisziplinäre wissenschaftliche Zeitschrift. DISP 136/137, Jg. 1999, Heft 1+2, S. 17-24. Online im Internet unter: www.nsl.ethz.ch/index.php/en/content/download/272/1623/file (6.März 2011)
- Seier, Andrea** (2007) Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien. Berlin: Lit Verlag
- Sennett, Richard** (1986) Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt am Main: Fischer
- Sesonske, Alexander** (1965) Performatives. In: The Journal of Philosophy, Vol.62, Nr.17. Hrsg.v. Journal of Philosophy, Inc., S. 459-468
- Staffeldt, Sven** (2008) Einführung in die Sprechakttheorie. Ein Leitfaden für den akademischen Unterricht. Tübingen: Stauffenburg Verlag
- Stepina, Clemens K.** (2000) Handlung als Prinzip der Moderne: Handlungsphilosophische Studien zu Aristoteles, Hegel und Marx. Wien: Passagen Verlag
- Treack, Bernhard van** (1995) Writer Lexikon. Moers: edition aragon
- Volland, Janna** (2010) Wie politisch sind American Graffitis? Eine exemplarische Bestandsaufnahme. In: Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti. Hrsg.v. Andreas Klee. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Windzio, Michael** (2010) Warum begehen Jugendliche Graffiti-Delikte? Kriminologische und stadtsoziologische Perspektiven. In: Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti. Hrsg.v. Andreas Klee. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
- Wolf, Ingmar** (2004) : Graffiti als kriminologisches und strafrechtsdogmatisches Problem. Frankfurt/Main: Lang
- Wulf, Christoph und Zirfas, Jörg** (Hg.) (2007): Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven. Weinheim und Basel: Beltz

8. Abstracts

8.1 Abstract, dt.

In vorliegender Arbeit wird das in den Kulturwissenschaften seit Jahren prominente Konzept von Performativität angewendet auf American Graffiti im öffentlichen Raum. Neben Entstehungsgeschichte und mehreren Interpretationsvarianten von American Graffiti liefert die Arbeit auch Ergebnisse einer Untersuchung zu den Motiven der Writer, sowie juristischen Hintergrund sowohl zur strafrechtlichen Verfolgung der Graffiti als auch zum öffentlichen Raum.

Ausgehend von dem maßgebenden Charakteristikum der American Graffiti, in der Regel ungefragt, unbefugt und also illegal im öffentlichen Raum platziert zu sein, wird Performativität in dieser Arbeit nicht über die Aspekte von Aufführung, Inszenierung, Theatralität oder Ritualität eingeführt. Der Fokus liegt vielmehr auf einer anderen Facette performativer Äußerungen: auf der Frage nach Autorisierung und Handlungsmacht, nach der Macht, die für das Gelingen einer performativen Äußerung erforderlich ist, und die somit entscheidet, ob eine Äußerung Konsequenzen hat oder nicht. Zur Ausleuchtung dieses Aspekts wird als Basistext J. L. Austins „How to do things with Words“ herangezogen, weiters sprachphilosophische Texte zu Performativität von Emile Benveniste (aus „Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft“), Alexander Sesonske („Performatives“) und Pierre Bourdieu („Was heißt Sprechen“), sowie mehrere auf Performativität bezogene Publikationen von Jacques Derrida und Judith Butler. Während bei Austin, Benveniste, Sesonske und Bourdieu für einen gelungenen Sprechakt eine dem Sprechakt vorgängige Autorisierung des Sprechers vorhanden sein muss, weist Derrida nach, dass Autorisierung auch erst in performativen Äußerungen und durch performative Äußerungen hergestellt werden kann und auch wird und betont so (v.a. in den „Unabhängigkeitserklärungen“) das Gemachtsein von Recht und von Gesetz.

In Verbindung mit American Graffiti im öffentlichen Raum verweist das Konzept der Performativität vor allem auf das Hergestelltsein von Normen und Gesetzen, auf die durch Wiederholungen befestigte Dichotomie von öffentlichem und privatem Lebensraum, aber auch auf die prinzipielle Veränderbarkeit derselben und wird in dieser Hinsicht für eine Annäherung an Graffiti als durchaus einsetzbares Konzept bewertet.

8.2 Abstract, englisch

This thesis applies the concept of performativity, a concept that has been well-known in the field of cultural studies for several years, to American graffiti in public space. This paper sums up the origins and various interpretations of American graffiti, presents the results of a study dealing with the motivation of the writers and also provides some legal background knowledge about the criminal prosecution of graffiti writers and about public space.

The fundamental characteristics of American graffiti consist of them being presented in public space in an unsolicited, unauthorised and illegal manner. Therefore, this thesis doesn't introduce performativity through the aspects of performance, enactment, theatricality or rituality. The focus is rather on a different aspect of performative utterances: The issue of authorisation and enabling power, the power that is required to make performative utterances succeed and that is therefore crucial in determining whether an utterance results in consequences or not. Texts such as J. L. Austin's "How to do things with Words" which is used as the basic approach as well as texts from the field of the philosophy of language dealing with performativity are used to investigate this aspect, such as Emile Benveniste's „Problems in general linguistics“, Alexander Sesonske's „Performatives“ and Pierre Bourdieu's „Language and symbolic power“, as well as several publications regarding the concept of performativity by Jacques Derrida and Judith Butler. While Austin, Benveniste, Sesonske and Bourdieu assume that a speech act can only succeed if the speaker has previously been authorised to do it, Derrida proves that an authorisation can also be granted only in the course of performative utterances or by performative utterances. He therefore emphasizes (esp. in “Declarations of Independence“) that principles and laws are created in this way.

In combination with American graffiti in public space, the concept of performativity especially shows that standards and laws are something that is being fabricated, that the dichotomy between private and public space is being established through repetition and that these standards and laws, therefore, can be changed. In these aspects, performativity turns out to be a suitable concept for dealing with American graffiti.

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE ANGABEN

NAME: RENATE FUCHS

GEBURTSDATUM: 28.7. 1953

GEBURTSORT: MAISHOFEN/SALZBURG

EMAIL: rfuchs@sbg.at

AUSBILDUNG

1971 - 1974 Studium der Theaterwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien (bis zum Dissertationsstadium)

1974 - 1976 MTA-Akademie in Wien, Abschluss als Diplomierete MTA

Seit 2006 Wiederaufnahme des Studiums der Theater-, Film und Medienwissenschaft

BERUFSLAUFBAHN

1977 - 1979 MTA im chemischen Labor der Psychiatrischen Universitätsklinik Wien

1979 - 1990 Umzug nach Regensburg und Salzburg, Kinderbetreuungszeiten, Teilzeit-Tätigkeit als MTA

1990 - 2003 Technische Assistentin am Institut für Molekularbiologie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Salzburg

Seit 2003 Biomedizinische Analytikerin im Universitätsklinikum der PMU/Christian-Doppler-Klinik in Salzburg

PUBLIKATIONEN

H. Bauer, W. Stelzhammer, R. Fuchs, T.M. Weiger, C. Danninger, G. Probst and I.A. Krizbai: Astrocytes and Neurons Express the Tight Junction – Specific Protein Occludin in Vitro. *Experimental Cell Research* 250, 434 – 438 (1999)

Istvan A. Krizbai, Hannelore Bauer, Albert Amberger, Bernhard Hennig, Hajnalka Szabo, Renate Fuchs, Hans-Christian Bauer: Growth factor-induced morphological, physiological and molecular characteristics in cerebral endothelial cells. *European Journal of Cell Biology* 79, 594 – 600 (Sept. 2000)

Andreas Traweger, Renate Fuchs, Istvan A. Krizbai, Thomas M. Weiger, Hans-Christian Bauer, and Hannelore Bauer: The Tight Junction Protein ZO-2 Localizes to the Nucleus and Interacts with the Heterogeneous Nuclear Ribonucleoprotein Scaffold Attachment Factor-B. *The Journal of Biological Chemistry* Vol. 278, No. 4, pp. 2692 – 2700 (2003)