



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Urban Art

Die Bedeutung der (Zer-)Störung in den
Phänomenen Graffiti und Street Art

Verfasser

Fabian Hämmerle

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhalt

Vorwort

1	Einführung	1
	1.1 Methodik	3
	1.2 Fragestellung und Aufbau	4
2	Urban Art	7
	2.1 Graffiti und Street Art - Definitionsprobleme	7
	2.2 Graffiti	9
	2.2.1 Geschichte	9
	2.2.2 Techniken	12
	2.2.3 Motivationen	16
	2.3 Street Art	23
	2.3.1 Geschichte	23
	2.3.2 Techniken	24
	2.3.3 Motivationen	28
3	Zerstörung	33
	3.1 Umwelt und öffentlicher urbaner Raum	34
	3.2 Dokumentation der Ruinenästhetik und der Urban Art Werke	41
	3.3 Wertschaffung durch Zerstörung	46
	3.4 Die Macht und das Fremde	53
	3.5 Vandalismus	56
	3.6 Broken Window Theory und Null-Toleranz-Strategie	59
	3.7 Kunstzerstörung	65
	3.8 Gentrifizierung durch Zerstörung	70
4	Beispiele	77
	4.1 Bombing und (Zer-)Störung in Wien – Puber	77
	4.2 Bosso Fataka	79

4.3	VHILS	86
5	Fazit	92
6	Quellen	99
7	Anhang	107
	Zusammenfassung	107
	Fotos	108
	Begriffsbestimmungen	116
	Lebenslauf	119

Vorwort

Aus großem persönlichem Interesse widme ich mich in dieser Arbeit der Thematik der Urban Art und den damit zusammenhängenden Aspekten wie dem Trivialen, dem Unverschämten, Heimlichen und Fremden, der Macht, sowie der Frage, wieso dieses und jenes kreative Vorgehen in der Öffentlichkeit von der Gesellschaft akzeptiert und genehmigt wird und Anderes wiederum nicht.

Da ich mich als Graffiti-Sympathisanten bezeichne und mich immer wieder auch innerhalb der Graffiti-Szene bewege, habe ich einen starken Bezug zu den legalen und illegalen Hinterlassenschaften der Ausführenden. Mit Freude inspiziere ich die Zeichen, Symbole und Codes des urbanen Raums, versuche die Kommunikation zu verstehen, um des Weiteren auszumachen, von welchen Personengruppen welche Motive aus welcher Motivation heraus gemacht werden. Im Zentrum meines Interesses steht zudem der Ort und der Raum, die Stadt, in welchem die Werke entstehen, wie lange ihre Überlebensdauer ist und auf welche Art und Weise die Werke wiederum zerstört und beseitigt werden.

Wie daraus zu entnehmen ist, stelle ich an den Beginn dieser Arbeit ein prinzipielles „Ja“ zur Thematik der Urban Art. Auch wenn ich nicht alle Techniken und Zerstörungen des Graffiti und der Street Art gutheiße - vor allem wenn es sich um das zerstörerische Bearbeiten von historisch wertvollen Hausfassaden, Denkmälern und so weiter, handelt - interessiere ich mich sehr für diese zerstörerischen Werke, für die Motivationen und die Tatsache der Illegalität, die Störungen der öffentlichen Sittlichkeit, der Werte, Reinheit und Ordnung. Meiner Meinung nach liegt in der Urban Art damit ein enormes Potential, den Menschen gesellschaftliche Probleme und Missstände gnadenlos aufzuzeigen und Kritik anzubringen. Es erscheint mir daher als wichtigstes Medium, um gegen verschiedene Umstände öffentlich zu protestieren.

Es ist aber nicht nur diese Tatsache, sondern insbesondere die Vielschichtigkeit, die für mich den großen Reiz an der urbanen Kunst und deren Botschaften, Codes und Symbolen ausmacht. Es kommen viele Faktoren, Ansichten und Meinungen zusammen, die es auszuloten gilt und welche bei genauerer Betrachtung analysiert werden müssen. Aufgrund dieser Vielschichtigkeit ist es allerdings nicht einfach herauszufiltern, wo die wesentlichen Punkte der (Zer-)Störung liegen und wie es mit diesen de(kon)struktiven Aspekten verfährt.

Darin liegt meiner Meinung nach die Herausforderung dieser Arbeit. Die multiplen Arten und Ideen von (Zer)Störung der Stadt und der gesellschaftlichen Ordnung möchte ich herausfiltern und anhand verschiedener Beispiele analysieren und näher bearbeiten.

1. Einführung

Wer mit offenen Augen durch die Stadt geht - und dabei ist es egal welche - wird sie überall finden, diese kleinen Botschaften, die versuchen, den BetrachterInnen Verschiedenstes zu übermitteln und Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In jeder Stadt können mehr oder weniger dieser urbanen Veräußerlichungen bemerkt werden. Ist man ihnen gänzlich verschlossen und nicht an ihren Botschaften, Informationen und Gestaltungsweisen interessiert, so fallen nur wenige davon auf, ihnen wird keine Beachtung geschenkt und die Codes und Motivationen bleiben im Verborgenen. Infolge dieser Unverständlichkeit werden verschiedene Formen der Urban Art von den Medien und großen Teilen der Gesellschaft als sinnlose Beschmutzung, Zerstörung und Müll, mitunter gar als abnormal und als Krankheit bezeichnet.¹

Es sind verschiedenste Ausdrucksformen, größere und kleinere - künstlerische und weniger künstlerische - Eingriffe in unsere urbane Umwelt, welche das Potential haben, die Ordnung unserer Städte auf diese Weise zu stören und den öffentlichen Raum und gesellschaftliche Werte und Normen in Frage zu stellen. Die allgemeinen medialen Berichterstattungen bewirken zudem, dass das Bild der SprayerInnen noch stärker mit einem aggressiven und (zer-)störerischen Vandalismus in Verbindung gebracht wird.

Diesen Berichten zufolge sollen heute immer noch vor allem jugendliche Gruppierungen die Täter sein. In nächtlichen Aktionen beschmutzen sie die Städte mit ihren - im ersten Augenblick scheinbar sinnlosen und sich immer wieder wiederholenden - Schriftzügen und ziehen somit den Zorn der Öffentlichkeit auf sich. Aber auch wenn kein grober und bleibender Schaden entsteht, wird Kritik gegen jegliche Ausdrucksweisen im öffentlichen Raum erkennbar, in welcher die Ordnung einen enorm hohen Stellenwert einnimmt.

¹ Vgl. http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1550560/Zu-viel-Farbe-auf-Beton_Wie-Graffiti-die-Stadt-plagen [12.01.2015]

Selbst die schon besser angesehene Street Art kann den Unmut und die negative Haltung der Menschen gegenüber der Urban Art nicht vollständig eliminieren, bestenfalls durch ihr vermeintlich besseres Ansehen eine gelegene Möglichkeit zur Aneignung der allgemeinen Bevölkerung für diese Thematik bieten.

Dabei ist zu erkennen, dass es zumeist bestimmte Orte sind, wo diese urbanen Codes angebracht werden: alte Lagerhallen, rostige Eisenbahngleise, öde Autobahnen, halb zerfallene Abrisshäuser und dreckige Unterführungen. Die bevorzugten Plätze, die eigene Hinterlassenschaft anzubringen, sind demnach sehr häufig unreine Orte, an welchen Rauheit, Müll, Abfall, Schmutz und Zerstörung allgegenwärtig sind. Trotzdem werden auch diese Orte nicht für SprüherInnen freigegeben; sie werden aufs Schärfste verfolgt und müssen für ihre Taten einstehen. Die Architektur, eine Ruinenästhetik und der urbane Raum spielen demnach bei der Rezeption der Werke eine immens große Rolle, weswegen diese Aspekte ebenfalls genauer betrachtet werden.

Ich möchte an dieser Stelle einen Rahmen vorgeben, in welchem die Thematik der Zerstörung (in) der Urban Art und die Störung der öffentlichen Ordnung bearbeitet wird. Es wird vorwiegend um Bilder, Zeichen und Codes gehen, die im illegalen Bereich getätigt werden. Die Arbeiten und Thematiken des legalen Graffiti-Sprühens werden lediglich am Rande betrachtet und bilden nur beim Beispiel VHILS einen relevanten Aspekt. Meine Überlegungen drehen sich außerdem um den mitteleuropäischen Raum, wobei vor allem die Städte Wien und Berlin im Fokus stehen. Berlin kann mittlerweile als ein Zentrum der Urban Art in Europa gedeutet werden. Geht es um die Geschichte von Graffiti, sowie um Graffiti-Prävention und –Bekämpfung, muss ebenfalls die Stadt New York genannt werden. Dies liegt aber nicht im zentralen Blickfeld dieser Arbeit.

1.1 Methodik

Um die Thematik weitreichend zu umfassen, wende ich mich vorwiegend zwei Methoden zu. Zum einen führt mich eine Literaturstudie in das Thema ein, wobei zahlreiche entsprechende Werke herangezogen werden, welche aus verschiedenen Perspektiven berichten. Einzelne relevante Ideen und Theorien werden herausgefiltert, analysiert und in Bezug zur Urban Art gestellt. Texte aus wissenschaftlichen Büchern, Magazinen und dem Internet, Diskussionen und Forschungen verschiedener wissenschaftlicher Gebiete der Kunst, der Anthropologie, der Sozialwissenschaft, der Ökonomie, der Philosophie, Meinungen von Graffiti-SympathisantInnen, sowie den KritikerInnen, also von Graffiti-GegnerInnen und so weiter, dienen dazu, einen Gesamtüberblick zu erlangen und Zerstörung, Zerfall, Unordnung, Sauberkeit und Reinheit in Beziehung zu den heute gängigen urbanen Praktiken von Graffiti und Street Art zu setzen.

Zum anderen dient eine teilnehmende Beobachtung als Methode, um zu dokumentieren und auf praktische Beispiele einzugehen. Durch das Fotografieren entsprechender Motive und Gegebenheiten zeichne ich über einen längeren Zeitraum das Geschehen in Wien auf. Diese Fotos werden als Hilfe für die Analysen herangezogen und dienen als Ansätze für Ideen für diese Arbeit. Sie entstanden alle in Wien im Jahr 2014. Aus den Abbildungen entspringen Fragen, welche ich hier behandle. Die Fotos werden mit den diversen Texten der verschiedenen Wissenschaften und Perspektiven verglichen, bearbeitet und in Beziehung gesetzt. Sie sollen die Aussagen bekräftigen und praktische Beispiele als Anschauungsmittel bieten. Im Anhang ist eine kleine Auswahl an relevanten Fotos zu sehen, auf die im Text verwiesen wird. Ähnlich wie die Zeichen und Symbole in Wien können in jeder Stadt entsprechende Beispiele gefunden werden, da Graffiti und Street Art ein weltweites urbanes Phänomen ist, sowie dies auch die Zerstörung ist.

Begriffe, welche sich in der Graffiti-Kultur mit der Zeit durchgesetzt haben und

zumeist aus dem englischen weltweit von SprayerInnen übernommen worden sind, werden im Text kursiv geschrieben. Jene Wörter und Bezeichnungen sind am Ende der Arbeit aufgelistet und mit kurzen Definitionen versehen, um einen allgemeinen Überblick zu bewahren. Die meisten dieser Begriffe werden zudem innerhalb des Textes entsprechend erklärt.

1.2 Fragestellung und Aufbau

In der vorliegenden Arbeit befasse ich mich mit der Zerstörung in der Urban Art, sowie mit der Störung der gesellschaftlichen Ordnung durch diese Praktiken. Es wird die zentrale Frage gestellt, welche Rolle die Zerstörung in der Urban Art spielt und welcher (zer)störerischen Gründe, Techniken und Motivationen sie sich bedient, um die gesellschaftliche Ordnung anzuprangern.

Daraus resultieren wiederum Unterfragen, welche im Folgenden behandelt werden. Zunächst wird untersucht, wie lange eine künstlerische Zerstörung von Oberflächen und Ähnlichem auszumachen ist und mit welchen Techniken diese einhergehen.

Des Weiteren eröffnen sich spannende Fragestellungen, wenn die Themen des Graffiti und der Street Art im Blick auf den öffentlichen Raum und die Architektur untersucht werden. Welche Rolle bildet dieser Raum für die Zerstörung durch die Urban Art? Daraus wiederum ergeben sich Ideen, welche sich um eine bestimmte Ästhetik, eine Ruinenästhetik drehen, die mit der Urban Art stark in Verbindung steht. Dazu gehört die Dokumentation der Zerstörung, die aufgrund der Flüchtigkeit eine wichtige Rolle in der Urban Art spielt, wie dies auch in verwandten Disziplinen der Fall ist.

Eine weitere Unterfrage ergibt sich in Bezug zur Macht, zum Fremden, dem Unheimlichen, Klebrigen und Neuen. Diese Begriffe sollen in Bezug zur Urban Art gestellt und untersucht werden. Kann aus den fremden, unheimlichen, klebrigen Zeichen und Schriftzügen für die Gesellschaft etwas Neues und so

unter Umständen etwas Wertvolles entstehen? Wie steht es um die Kritikfähigkeit und die Kommunikation durch das Medium Urban Art?

Andererseits möchte ich auch den Gründen und Überlegungen nachgehen, wieso Graffiti-GegnerInnen jegliche individuelle Anbringung im öffentlichen Raum untersagen möchten und wieso dadurch teilweise schon wertvoll gewordene Street Art entfernt, also wiederum zerstört wird, was durchaus große Kritik nach sich zieht.

Abschließend stellt sich die Frage, inwiefern die zerstörerisch anmutenden Werke der Urban Art das Potential haben, eine Gentrifizierung zu bedeuten und einzuleiten, welche die Umgebung aufwerten kann. Können eventuell illegale Bilder der Urban Art, aber auch Kritzeleien und unleserliche, primitive *Tags* zu einer Aufwertung beitragen?

Graffiti und Street Art, als zwei - doch unterschiedliche - kulturelle Phänomene, zwischen Vandalismus und eigenen Kunstformen, sind in ihrer Analyse voll von Widersprüchlichkeiten und subjektiven Empfindungen. Zudem rutscht man bei näherer Betrachtung entsprechender Themengebiete schnell in philosophische und grundsätzliche Fragestellungen über Ästhetik, Kunst und Kultur im Allgemeinen ab, welchen ich weitgehend ausweiche.

Das angestrebte Ziel der Arbeit ist es, Antworten auf diese Gegebenheiten zu finden, um eventuell zu erkennen, inwiefern in der Zerstörung durch die Urban Art durchaus in mehrfacher Hinsicht eine Botschaft, eine Kommunikation und ähnliches steckt und sie so ein Potential für die Gentrifizierung haben kann. All die Gedanken und Hypothesen sollen primär zu einem besseren, klareren Verständnis der Urban Art beitragen und gleichzeitig die immanenten Meinungsverschiedenheiten und Zwiespälte aufzeigen.

Zu Beginn werde ich das Graffiti und die Street Art innerhalb der Urban Art voneinander trennen und differenziert betrachten, da sich diese größtenteils

unterschiedlicher Kommunikationsstrategien bedienen und auch die Motivationen für die Hinterlassenschaften zumeist verschiedene sind. In diesem ersten Teil werden für die zerstörerischen Techniken und die Motivation immanente Aspekte herausgefiltert und analysiert. Die Resultate daraus werden mit dem öffentlichen Raum in Verbindung gebracht und der Zusammenhang der Werke, sowie der Dokumentation dieser, mit der Umwelt, der Architektur und dem öffentlichen Raum, beschrieben. Anschließend wird der Punkt der Zerstörung und der Kritik beleuchtet, der Vandalismus, die Broken Window Theory und die damit verbundene Null-Toleranz, aber auch die Zerstörung von wertvoller Urban Art. Begriffe wie die der „Macht“, des „Fremden“ und des „Unverschämten“ treten ins Zentrum der Betrachtung, wie auch die Verbindungen der Urban Art zu Müll und Schmutz. Ebenfalls werden die relevanten Paragraphen des österreichischen Strafgesetzbuchs genauer untersucht. Hier wird aufgezeigt, mit welcher Radikalität oft gegen die SprayerInnen vorgegangen wird.

Weitere Eindrücke über die Zerstörung werden anschließend in den Beispielen aufgeworfen und die zuvor gesammelten Ergebnisse gleichzeitig überprüft.

2. Urban Art

2.1 Graffiti und Street Art - Definitionsprobleme

Auf die Frage nach dem Unterschied zwischen Graffiti und Street Art scheint es keine allgemein gültige Antwort zu geben und selbst die vielen ForscherInnen und WissenschaftlerInnen aus den diversen Bereichen, widersprechen sich in verschiedenen Punkten, beziehungsweise ziehen sie unterschiedliche Definitionen zur Bearbeitung dieser Phänomene heran.

Die aufgrund ihrer Thematiken, Motivationen und Techniken unterschiedlichen Praktiken von Graffiti und Street Art können der gemeinsamen Bezeichnung „Urban Art“ unterstellt werden, sind aber klar voneinander abzutrennen.

Es bestehen bis heute keinerlei allgemein fixierten Definitionen und Differenzierungen für die Urban Art, Graffiti oder Street Art, mit welchen konkret gearbeitet werden kann. Die verschiedenen Praktiken der Urban Art werden von jeder Person entsprechend unterschiedlich betrachtet, aufgefasst und bezeichnet. Zumeist kann ein Werk sehr wohl als typisches Graffiti oder Street Art definiert und von den jeweiligen anderen urbanen Disziplinen abgetrennt werden, nicht selten aber verschwimmen die Grenzen, so dass eine genaue Unterteilung unmöglich erscheint. (vgl. Reinecke, 2012, 23f.)

Je nach persönlicher Stimmung zum Thema Graffiti und Street Art sind ebenfalls wissenschaftliche Meinungen in Bezug zur Definition der Urban Art teilweise in entgegengesetzte Richtungen gehend. Zur Verwirrung trägt bei, dass der Begriff der Urban Art nicht ausschließlich das Graffiti und die Street Art in sich vereint. Dabei können diese Disziplinen mittlerweile selbst wiederum eine Vielzahl an unterschiedlichen Ausdrucksweisen und damit Definitionen untergestellt werden. Es scheint in der Urban Art eine noch nie da gewesene Vielfalt an Möglichkeiten und Arbeitsweisen erkennbar zu sein, was eine Untersuchung der Urban Art als Gesamtheit erschwert.

Da Graffiti ein weit verbreitetes, urbanes Phänomen ist und zumindest in westlichen Gebieten „die gesamte Kultur durchdrungen“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 290) hat, scheint jeder Mensch unserer Gesellschaft zu wissen, um was es sich handelt, wenn von Graffiti die Rede ist. Jedes Individuum hat einen persönlichen Bezug zur Kunst, zur Umwelt, dem öffentlichen Raum und den verschiedenen geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen, Normen und Werten der Gesellschaft. Damit hat auch jede Person einen eigenen Bezug zur Graffitikultur und den Zeichen und Codes der Urban Art, wie auch zum Thema der Zerstörung. Jeder Mensch definiert Graffiti für sich selbst in einer eigenen Art und Weise, je nach Erfahrung, Einstellung und Bezug zu diesem Thema; nicht anders wird mit der Street Art verfahren. Bei einigen der Aussagen und Feststellungen, Behauptungen und Ergebnissen in dieser Arbeit, werden daher wohl nicht alle LeserInnen mit allen Punkten einverstanden sein, da es sich wegen der subjektiven Ansichten um äußerst problematische Begriffe handelt und „wir wissen, daß [sic] jeder seine Welt, seine Realität, in einem unaufhörlichen Prozeß [sic] aktiv mental konstruiert.“ (Lischka, o.J., 83)

Ich werde aus diesen Gründen zunächst einige Begriffserklärungen im Bezug zur Urban Art liefern und Unterscheidungen anstellen, um die Definitionsprobleme zumindest für diese Arbeit zu lösen und Verwirrungen, sowie Missverständnisse zu vermeiden. Ich versuche demnach mit einer möglichst allgemeinen und durchschnittlichen Definition zu arbeiten, die auch mir persönlich am ehesten zusagt. Sie ist gebunden an die Geschichte, die Techniken und die Motivationen der Urban Art und des Graffiti, wie dieses in der heutigen Form seit etwa 1970 besteht. Mögliche ältere Ansätze für die Entstehung der Urban Art werden im Folgenden ebenfalls aufgezeigt, um die lange Geschichte dieses Phänomens und die vielfältigen Möglichkeiten anzudeuten, mit welchen der Begriff der „Urban Art“, des „Graffiti“ und schließlich auch der „Street Art“ erfasst und hergeleitet werden kann.

Die Graffiti- und die Street Art-Kultur leben als zwei verschiedene urbane Ausdrucksformen nebeneinander, immer wieder treffen diese auch aufeinander

und können unter Umständen auch miteinander bestehen, denn sie stammen sozusagen aus der gleichen Familie, besitzen eine gleiche Geschichte und sind so gesehen nicht voneinander klar abzutrennen. Um dies zu verdeutlichen werde ich im nächsten Punkt die Geschichte dieser „Urban Art“ im Allgemeinen aufzeigen.

2.2 Graffiti

2.2.1 Geschichte

In der Literatur sind verschiedenste Ansätze für den Beginn der Geschichte des Graffiti auszumachen, da ebenfalls behauptet werden kann, dass die Existenz solcher Hinterlassenschaften und Inschriften bereits seit Beginn der Menschheit - also schon immer - besteht. Beispielsweise werden immer wieder Höhlenmalereien genannt, oder Zeichen und Inschriften anderer vergangener Kulturen wie in Ägypten oder in Pompeji, welche vor allem in Stein und andere Oberflächen geritzt und aufgemalt wurden. Andererseits können ebenfalls das alte Ägypten, sowie Italien als Ursprungsländer des Graffitis angedacht werden, wenn man die Herkunft des Begriffs näher beleuchtet. Denn das Wort „Graffiti“ (Graffito)² stammt aus dem griechisch/italienischen und meint im Grunde „Kratzputztechniken“ (Dorner, 2006, 134) an einer Fassade oder Mauer. Diese Technik des Ritzens zeigt, dass die De(kon)struktion, die Zerstörung und das Erschaffen durch diese Abtragung, von Beginn an dem Graffiti eigen sind. (vgl. ebd; vgl. Hainzl, 2004, 7ff.)

Der begriffliche Ursprung liegt demnach im Bearbeiten, Aufritzen und Abtragen von Mauerwerken und anderen Oberflächen, was eine gewisse Zerstörung, ein Abtragen und Entfernen, schon beinhaltet. Es ist das Zerstören des ehemals Vollständigen, sodass neue Strukturen und Flächen entstehen.

² Ich verwende in der Arbeit die Pluralform „Graffitis“

Die Geschichte des Graffiti kann somit an den Beginn der Menschen selbst gestellt werden, wobei ein Zerstörerischer Akt, eine „schöpferische Zerstörung“ (Brock, 2008, 241) von Anfang im Graffiti-Schreiben beinhaltet ist, vor allem in der Technik des Einritzens. Bis heute ist diese Methode eine noch weit verbreitete. Vor allem in die Acrylglascheiben der U-Bahn und der Straßenbahn, in Parkbänke und Bäume, in weichen Teer, und beinahe alle Untergründe, können Botschaften durch zerstörendes Bearbeiten der Oberfläche wie Einkratzen, Anschleifen, Ätzen oder ähnliches, hinterlassen werden (vgl. Abb.1), was die Ordnung im öffentlichen Raum dauerhaft stören kann. (vgl. Treeck, 1999, 162)

Mit Techniken wie diesen entstand in den 60er/70er Jahren in New York eine neue Art des Graffitis, die das Stadtbild und die (Zer-)Störung bis heute wie keine andere Technik prägt. Zumeist werden die Anfänge der Graffiti-Kultur daher in dieser Zeit und diesem Raum angesetzt, vor allem „in sozial und urban verwastrten Stadtvierteln“ (Lindhorst, 2008, 5) Amerikas, wie der Bronx, wurden erste Zeichen und Symbole sichtbar. Dies lässt auf soziale Bedingungen bei der Bildung dieser neuen Form von Graffiti schließen. Es war allerdings nicht prinzipiell das Graffiti selbst, das hier entstanden ist, wie so oft beschrieben wird, sondern es entstanden lediglich neue Formen, neue Techniken und Motivationen des Graffitis. Das amerikanische Graffiti begann seinen Siegeszug und verteilte sich in kürzester Zeit beinahe über die gesamte Welt. (vgl. Thompson, 2009, 16ff; vgl. Reinecke, 2012, 33,141)

Das ursprüngliche amerikanische Graffiti aus dieser Zeit konnte alsbald als Teil der aufkommenden Hip Hop Bewegung und damit als Teil einer (Sub-)Kultur verstanden werden, als eine Art „Gegenkultur“ (Reinecke, 2012, 107), den auch der Begriff „Szene“ (ebd.) beschreibt. Graffiti und Street Art waren in Folge selbst als Subkulturen auszumachen, dessen Ausführende die jeweils eigenen „Werte und Normen“ (ebd.) verfolgen, in welchen die Störung der gesellschaftlichen Ordnung, sowie die Zerstörung von Strukturen und Oberflächen, wiederum jeweils eigene Kategorien und durchaus wesentliche

Aspekte dieser unterschiedlichen Praktiken darstellen können.

Da der Begriff „Graffiti“ in dieser Zeit, auch durch die mediale Berichterstattung, enorm an gesellschaftlicher Relevanz gewonnen hat, wurde dieser damals (1967) erstmals „als subkulturelle Auf- und Inschrift definiert“ (Dorner, 2006, 134). Das Graffiti ging ab diesem Zeitpunkt vor allem vom Buchstaben und dessen Gestaltung aus, dem alle Konzentration zukommt und welche Tatsache in dieser Arbeit die Grundlage der Definition darstellt. Noch nie zuvor gab es ein dermaßen enormes Interesse der bildenden Kunst an Buchstaben und Wörtern, was bis heute anzuhalten scheint. (vgl. Treeck, 1999, 158)

Es waren die Anfänge des Amerikanischen Graffitis, etwa die Zeitspanne von 1960 bis 1980, in welcher die Graffitiforschung ihren Höhepunkt erreicht hat, was an den zahlreichen Publikationen, Theorien, Definitionsversuchen und Diskursen jener Zeit zu erkennen ist. Das Interesse an Graffiti und der Graffitiforschung, an der Gestaltung von Wänden im Allgemeinen, basiert seit damals auch auf der Gegebenheit und Ansicht, dass die Wände Geschichte enthalten und sie somit immer auch ein „Spiegel der Zeit“ (Treeck, 1999, 107) darstellen, denn immerhin sind „Wände [...] älter als Bücher“ (ebd. 81). Treeck führt zu diesem Zweck den passenden Begriff der „Zeitwände“ (ebd. 88) ein, wobei er darunter nicht primär Ausdrücke des amerikanischen Graffitis versteht, sondern alle Wände, an welchen eine bestimmte Geschichte ablesbar ist, auch wenn diese größtenteils schon zerstört sind.

Wie erwähnt, ist die (Zer-)Störung, welche im Folgenden genauer untersucht werden soll, der Geschichte des Graffitis von Anfang an inhärent.

Daher wird nun zu untersuchen sein, welche zerstörerischen Techniken mit dem amerikanischen Graffiti aufgekommen sind und welche Motivationen die Ausführenden besitzen, die Gesellschaftliche Ordnung zu stören und gegen sie zu arbeiten, sie zu kritisieren und zu provozieren.

2.2.2 Techniken

Mit dem Aufkommen des amerikanischen Graffitis wurden schließlich neue (zer-)störerische Techniken etabliert, die auf neuen Motivationen für die Ausführungen gründeten und durch technische Entwicklungen und Fortschritte unterstützt wurden. In den 60er und 70er Jahren war es vorwiegend die Technik des Graffiti-*Writings*, welches in kürzester Zeit unzählige SympathisantInnen hatte. Das *Writing* bestand zu Beginn beinahe ausschließlich aus sogenannten *Tags*, die früher auch *Hit* genannt wurden.

Die Ausführenden schrieben und kratzten dabei ihren Namen, beziehungsweise ein Pseudonym, oder einen Code, im öffentlichen Raum, auf den Straßen der Städte, den Zügen und U-Bahnen, der *Line*, den *Yards*, und prinzipiell überall im urbanen Raum. Sie beschädigten so Oberflächen und Strukturen und gingen generell gegen das System und die Ordnung der Gesellschaft und ihrer Umwelt vor, wie das auch heute noch geschieht. (vgl. Thompson, 2009, 10)

Immer wieder wird Taki187 als erster Writer genannt, der bereits um 1970 mit verschiedensten Materialien, vor allem aber mit sogenannten „Magic Markern“, die Wände, U-Bahnen und andere Objekte in der ganzen Stadt New Yorks mit dem eigenen Namen und seiner Hausnummer versehen hat. Diese Sichtbarmachung der eigenen Person, das Hinterlassen eines Zeichens und Logos fand in kürzester Zeit unzählige Nachahmer. Sie folgten seiner Idee und begannen bald ihre eigenen Tags und Kürzel verbreiteten. Auch ein Grund für den Bekanntheitsgrad von Taki187 war die Aufmerksamkeit diverser Medien, wie zum Beispiel Artikel in der bekannten New York Times³, welche bereits 1971 einen Text über ihn veröffentlicht hat und sogar das Titelblatt wurde dem damals noch Jugendlichen gewidmet.

Die großen Städte Amerikas waren schon zuvor mit zahlreichen bunten Graffitis versehen, jedoch war es nun eben diese neue Art von Graffiti. Taki187 soll es vor allem gewesen sein, welcher nun seinen Namen erstmals vor allem auch in

³ Ein Ausschnitt davon ist zu finden auf: <http://www.graffitieuropa.org/taki183.pdf> [12.01.2014]

der gesamten Stadt verbreitete, nicht nur im eigenen Bezirk und zum Zweck der Absteckung eines Reviers einer Gang, oder ähnlichem. Allerdings streiten mehrere Personen um den Titel des ersten *Writers*, denn im Prinzip hat dieser Titel nur etwas mit Dokumentation zu tun, weswegen auch schon in früheren Zeiten vermeintliche *Tagger* auszumachen sind, die versuchten, durch zahlreiches Veräußern des eigenen Namens, Bekanntheit zu erlangen, wie beispielsweise Kyselak um 1825 in Österreich, um nur einen zu erwähnen. (vgl. Thompson, 2009, 10ff; vgl. Varnedoe, Gopnik, 1990, 290; vgl. Reinecke, 2014, 24)

Beim spezifischen amerikanischen Graffiti-*Writing*-Stil ist demnach kein eindeutiger Beginn auszumachen. Es ist aber auch nicht entscheidend, wer genau mit dem *Tagging* und *Writing* begonnen hat, wichtiger ist die Tatsache, dass es sich in unglaublich kurzer Zeit enorm verbreitet und weltweit Faszination auf bestimmte Menschen und Gruppierungen ausgeübt hat. Dazu trugen ebenfalls die bemalten Züge und Bahnen bei, welche den SprayerInnen als fahrende Leinwände dienten und diese Werke auch außerhalb der Stadt transportieren, wodurch eine optimale Verbreitung gegeben war.

Neben dem *Scratching*, dem Einritzen oder Anschleifen von Oberflächen, waren die Methoden Anfangs vor allem das Zeichnen im öffentlichen Raum mittels Farben und Kohle. Vereinzelt wurden Oberflächen auch mit starker Säure bearbeitet, und teilweise zerstört, was heute noch als *Etching* bezeichnet und betrieben wird (vgl. Abb.2)., wobei immer eine Schädigung von Oberflächen geschieht. Das beschädigte Element muss dabei zumeist ausgetauscht werden, da ein Entfernen dieser Graffiti kaum mehr möglich ist. Mittlerweile gibt es Stifte, in welche Säure gefüllt wird und die ein gezielteres Auftragen und ein sichereres Transportieren ermöglichen.

Das Einsetzen des entsprechenden Marktes, sowie die Verbesserungen von verschiedenen Arbeitsmaterialien, nahmen bei der Entwicklung des klassischen Graffiti-*Writings* einen besonderen Stellenwert ein. Benzinstifte, Marker, Lacke

und andere leicht zu bedienende Utensilien, welche für das Malen auf der Straße wie geschaffen waren, gelangten nun relativ billig in die Hände der *Writer*. Schließlich kam die Lack-Spraydose in die Geschäfte der Städte, welche ein schnelleres, exakteres, bunteres und damit auch größeres Arbeiten möglich machten. Die Spraydose stellte sich mit der Zeit als das grundlegende Arbeitsmaterial heraus und wurde zum festen Bestandteil der Graffiti-Kultur, was aber nicht bedeutet, dass sich alles als Graffiti bezeichnen lässt, was aus dem Medium Dose stammt, oder umgekehrt, dass es kein Graffiti gibt, das nicht aus der Spraydose kommt. (vgl. Beyer, 2012,12)

Eine große Anzahl sorgfältigerer SprayerInnen ließen das Wort ab diesem Zeitpunkt gänzlich zum Bild werden, der *Tag* entwickelte sich so mit der Zeit zum eigenständigen Bild mit aufwändigem Hintergrund, Highlights, Effekten und so weiter. Es war immer wieder, auch im illegalen Bereich, nicht mehr eine reine Signatur (*Tag*) zu sehen, sondern die Ausführenden suchten nach immer neuen dynamischen *Styles* (wie *Wildstyle*, *Bubblestyle*, *Ghettostyle*, und viele andere), um die Buchstaben möglichst individuell, stilvoll und in zahlreichen kreativen Variationen zu gestalten. Der *Tag* wurde zum eigenen Markenzeichen und aufgrund der schnellen, radikalen Ausführung in der Stadt weiterhin dominant. (vgl. Thompson, 2009, 16)

Durch die technische Entwicklung der Materialien angetrieben, entstanden neue Techniken und Vorgehensweisen in der Graffiti-Szene, wie beispielsweise die des *Bombings*. Es meint im Grunde das zumeist kunstvolle und durchaus positiv besetzte Zerstören von Oberflächen, sowie eine Störung der urbanen Ordnung der Gesellschaft, bei der zwar der *Style* der Buchstaben bedeutend, jedoch die Qualität prinzipiell zweitrangig ist. Beim *Bombing* wird an möglichst vielen gut sichtbaren Stellen und Plätzen, möglichst oft der eigene *Tag*, die Abkürzung der *Crew* oder das eigene Symbol, ein Code oder Zeichen platziert. Nicht selten steht beim *Bombing* und *Tagging* die ausführende Person hinter dem Graffiti mehr im Vordergrund als der Schriftzug an sich, vor allem wenn es um mediale Berichterstattung geht.

Schnelligkeit ist ein entscheidender Faktor beim *Bombing*. Es ist schließlich nicht sicher für die SprayerInnen, sich längere Zeit an den begehrten, gut sichtbaren *Spots* aufzuhalten. Ein Ziel besteht darin, eine große Zahl an Schriftzügen in der Öffentlichkeit anzubringen, um so dauerhaft Gespräch zu bleiben. Es erscheint demnach die Quantität bei dieser Praxis weitaus wichtiger als die Qualität der Bilder, Buchstaben und Genauigkeit des Sprayens, jedoch nimmt auch der Style einen entscheidenden Faktor bei der Anerkennung von SprayerInnen ein, vor allem innerhalb der eigenen Szene.

Die Zeichen sollen allen PassantInnen ins Auge stechen, und im Gedächtnis hängen bleiben, weshalb oft minimalistische, schnell ausgeführte Schriftzüge dominieren. Teilweise werden die Buchstaben nur mit Außenlinien gezogen und lediglich einer Farbe ausgefüllten (*Throw up*). Mitunter werden Wörter und Botschaften (aber auch figurenähnliche Darstellungen) angebracht, die gar nur mit einem einzigen Strich konstruiert werden (*Oneliner*), was natürlich Zeit und Farbe spart. (vgl. Beyer, 2012, 36f.)

Die Materialien, Spraydosen, Aufsätze, Stifte und so weiter, welche dafür benötigt werden, Graffiti zu machen, sind zudem relativ teuer. Eine Spraydose kostet bei uns in etwa 4 Euro und ergibt flächendeckend Farbe für geschätzte 1,5 Quadratmeter. Vor allem für qualitativ hochwertiges Graffiti muss einiges an Geld investiert werden und nur in den wenigsten Fällen verdienen die SprayerInnen an ihrem künstlerischen Schaffen Geld. Es ist demnach ein teures Hobby, das auch in eine Art Sucht umschwenken kann.

Menschen, die finanziell weniger Möglichkeiten haben sich gutes Material zu beschaffen, haben daher kaum die Chance regelmäßig hochqualitative Graffitis im öffentlichen Raum zu fabrizieren. Sie schreiben sich alleine aus diesem Grund schneller dem *Bombing* und *Taging* zu, oder suchen anderweitige Materialien um ihren Namen oder Zeichen zu schreiben und so Aufmerksamkeit und Respekt zu erlangen. Es sind auch immer wieder Leute aus Problemzonen, Menschen ohne große Perspektive, soziale Außenseiter, die versuchen, durch

Graffiti etwas in ihrem Leben zu erreichen, zumindest in der eigenen Szene ein gewisses Ansehen und Respekt zu erlangen, was die ursprüngliche und grundlegende Motivation des klassisch-amerikanischen Graffiti-Writing schon vorwegnimmt. Diese und andere Motivationen des Buchstaben-Graffitis werden im nächsten Abschnitt genauer untersucht und analysiert. (vgl. Treeck, 1999, 157f.)

2.2.3 Motivationen

Innerhalb der Graffiti-Szene gibt es viele unterschiedliche Motivationen, was auch an den vielfältigen Techniken und Weisen der Darstellung liegt. Denn die Techniken des amerikanischen Graffitis werden benützt, um verschiedenste Aussagen zu tätigen, sich zu präsentieren, oder etwas absichtlich zu beschmutzen, zu kritisieren und Missstände aufzuweisen, wie im Folgenden zu sehen sein wird. Eine gewisse (Zer-) Störung ist all diesen ungenehmigten Werken immanent, bei manchen ist diese Motivation der (Zer-)Störung präsenter, bei anderen weniger.

Das illegale Graffiti ist generell als eine Grenzüberschreitung zu sehen, ebenfalls als „Abgrenzung“ gegenüber der Gesellschaft und „gegenüber dem kommerziellen weltumspannenden Kunstmarkt. [...] In der Subkultur New Yorks hatten die Sprühgraffitikunst und die Graffiti- Wandmalerei ihren Ursprung aus einem Selbstbehauptungsgefühl Jugendlicher heraus, das sich mit der Suche nach Selbstverwirklichung innerhalb einer tristen Alltagsrealität und mit der Idee des Heraushebens durch Kunst aus einer Massengesellschaft verband.“ (Lindhorst, 2008, 5)

Vielen dieser Ausführenden des illegalen *Writings* geht es nur bedingt um das Endresultat. Das Ziel, ein besonders schönes Bild zu malen, ist zweitrangig. Obwohl es auch hier Qualitätsmerkmale gibt (*Style*), ist entscheidender, an welchen Orten (*Spots*) diese angebracht werden, sowie die Quantität und damit

primär die Sichtbarkeit. Es geht um Titel, um welche sich die Writer konkurrieren, nämlich darum *King* zu werden und so die meiste (Zer-) Störung anzurichten, oder den besten Style zu präsentieren, was an Bezeichnungen wie „>King oft the Line< und >King of Style<“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 291) und ähnlichen, erkennbar wird. (vgl. Reinecke, 2012, 28)

Oft ist die Motivation der Akteure des harten Kerns der Graffiti Szene mehr die, in der städtischen Umwelt präsent zu sein und Spaß zu haben, sowie der Nervenkitzel und die Adrenalinausschüttung bei der Aktion selbst. Des Weiteren geht es bei dieser recht aggressiven Art von Graffiti darum, sich gegen die Anderen Maler und *Crews* durchzusetzen und am meisten Aufmerksamkeit, Ruhm und Beachtung (*Fame*), bestenfalls in der ganzen Stadt (*All City Fame*), oder über dessen Grenzen hinaus, zu erarbeiten. Auch in Wien, so erscheint mir, entstehen die meisten Zeichen und Schriftzüge aus dieser Motivation heraus. Es handelt sich beim *Writing*, *Bombing* und *Tagging* vor allem um eine moderne Bewegung, ein Lebensgefühl, eine bestimmte Einstellung zum Leben und Agieren in der Stadt. Als weitere Motivation ist ein Kämpfen gegen bestehende Grenzen, Gesetze und das System sichtbar, wie auch ein Kampf um Respekt und Anerkennung und eine Art Spiel in der urbanen Umwelt, ein Spiel mit den gesellschaftlichen Werten, Normen und Gesetzen, der Architektur und anderen Gegebenheiten. (vgl. Beyer, 2012, 36; vgl. Reinecke, 2012, 177)

Die SprayerInnen gehen sehr oft nicht alleine auf die Straße um zu malen und schreiben, sie schließen sich in *Crews* zusammen und unterstützen sich, indem sie einen gemeinsamen Namen (oder eine Abkürzung) bekannt machen wollen. Graffiti-*Writing* und das Graffiti im Allgemeinen kann somit als „soziale Aktivität“ (Thompson, 2009, 32) erkannt werden. Mit Freunden und Bekannten Spaß zu haben, erscheint mir, neben dem Erlangen von *Fame*, als die wichtigste Motivation für das Graffiti-Sprühen. (vgl. Reinecke, 2012, 26)

Einer der am stärksten angestrebten Werte der *Writer* und der *Crews* ist es, in ihrer Arbeit selbst als authentisch (*real*) wahrgenommen zu werden, vor allem in

der eigenen Szene, da schließlich hauptsächlich mit dieser Personengruppe kommuniziert werden soll. (vgl. Treeck, 1999, 151)

Es ist dieser Charakter des authentischen, welcher übermittelt werden soll. Die Ausführenden wollen sich im illegalen Terrain bewegen und sich nicht sagen lassen, wo sie welche Botschaften und Pseudonyme anbringen dürfen und wo nicht. Riskante Spots werden aufgesucht, U-Bahnschächte (*Trains*), Zuggleise (*Line, Wholecars, freights*), Dächer (*Rooftop*) und andere schwer zugängliche Wände und Flächen sind die anerkanntesten Plätze, den eigenen Namen oder den Namen der *Crew* anzubringen. Die SprayerInnen des harten Kerns setzen sich voll für die Sache und die *Crew* ein und versuchen deren *Fame* zu maximieren, wobei sie mitunter auch ihr Leben aufs Spiel setzen. Diese Tatsache zeigen die immer wieder tödlichen Zwischenfälle, die beim Sprayen auf Gleisen und Dächern geschehen. „Wer sein Leben für eine Sache einsetzt, muss unbezweifelbar Rechtfertigungsgründe haben.“ (Brock, 2008, 139; vgl. Reinecke, 2012, 177)

Außer auf die Mitglieder der eigenen *Crew* wird zumeist keinerlei Rücksicht genommen, so meint Treeck: „Writing ist in erster Linie Ausdruck eines egozentrischen Lebensstils, der keine Rücksicht auf die Interessen anderer nimmt“ (Treeck 1999, 151). „Belohnt werden hier das aggressive Sichhinwegsetzen über Konventionen und die Infragestellung des Eigentums zugunsten einer egozentrischen Selbstpräsentation. Frei nach dem Sprichwort: Viel Feind, viel Ehr!“ (ebd. 155)

Es ist die Art von Freiheit, welche die *Writer* und SprayerInnen ausleben wollen. Es ist ihre Art dem Leben mit einem „Ja“ und der Gesellschaft mit einem deutlichen „Nein“ entgegenzutreten, wobei sie zu irrsinnigsten Aktionen bereit zu sein scheinen. „Irrsinn ist die extremste Aussage der Lebensbejahung.“ (Brock, 2008, 77)

Graffiti, vor allem das *Writing*, kann helfen sich lebendig zu fühlen und die

individuelle Identität zu stärken. Je zahlreicher und auffälliger die Graffiti-SprayerInnen ihre Zeichen setzten, umso größer scheinen ihre Existenzen und die jeweilige Rolle in der Szene und Gesellschaft. „Sein heißt wahrgenommen zu werden“ (Brock, 2008,190) wodurch dem gesellschaftlichen „Identitätsproblem“ (Bauman, 1999, 51) entgegengewirkt werden kann.

„Frei bin ich dann und nur dann wenn ich entsprechend meinem Willen handeln und die von mir angestrebten Resultate erreichen kann [...]“ (Bauman, 1999, 53). Der Freiheitsbegriff hat in dieser Hinsicht zwei Gesichter.

Auf der einen Seite scheint es für die SprayerInnen ein Ausdruck purer Freiheit zu sein, sich im öffentlichen Raum zu bewegen, ihn ungezwungen zu begehen und zu erleben, ihn zu benutzen und selbst zu gestalten, ohne Regeln von außen zu beachten, eben so wenig wie gesellschaftliche Werte und Verhaltensregeln. Auf der anderen Seite büßen die BesitzerInnen von Häusern, Wänden, weißen Kastenwagen und so weiter, einen bedeutenden Teil ihrer Freiheit ein, nämlich den, über die Gestaltung ihres Besitzes selbst entscheiden zu können. Sie haben nur geringe Möglichkeiten gegen die Anbringungen vorzugehen und können schlussendlich ein Graffiti nur wieder entfernen und übermalen.

Die Graffiti-GegnerInnen und die „Opfer“ der so bezeichneten VandallInnen, fühlen sich ihrer Freiheit beraubt, denn Freiheit brauche Ordnung. Diese Freiheit kann als „Stolz der Moderne“ (Bauman, 1999, 9) bezeichnet werden. Der Umstand der urbanen Ordnung und Reinheit wird durch ihr radikales, aggressives Vorgehen kritisiert, ein gewisses Chaos angestrebt.

Ähnlich zeigt sich das Thema der Freiheit der SprayerInnen auch in einer anderen Form. Ende der 70er Jahre, Anfang der 80er Jahre, existierten in den großen Städten Amerikas zahlreiche Gangs und Jugendbanden, welche bestimmte Territorien kontrollierten, vor allem in New York und Los Angeles. „Im Gegensatz dazu proklamierten die neuen Graffitisprayer offen ihre Bewegungsfreiheit“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 290). Die *Writer* und

SprayerInnen haben sich zumeist keiner der Gangs angeschlossen und konnten dementsprechend häufig ungestört ihre Zeichen im urbanen Raum setzen. Nicht selten rebellierten sie gegen diese Eingeschränktheit von Bandenkulturen. (vgl. ebd.)

Eine andere häufige Motivation ist die der politischen Aussage. „Parolen- oder Protestgraffiti“ (Klee, 2010, 91) kann diese Gattung auch genannt werden.

Gemeinsamkeiten haben die politischen Zeichen im öffentlichen Raum insofern, als dass sie die gesamte Bevölkerung ansprechen und so mit allen kommunizieren wollen, demnach auf anderen Kanälen kommunizieren, als das klassische amerikanische *Graffiti-Writing*. Diese neuen Arten und Formen von Bildern spielten ebenfalls in den „amerikanischen Widerstandsbewegungen und Revolten“ (Lindhorst, 2008, 5) eine wesentliche Rolle, bereits in den 70er Jahren und auch heute noch. Auch in Kriegsgebieten werden Graffiti-Symbole und Zeichen benützt, um die Zustände anzuprangern, Gebiete abzustecken, Systeme zu kritisieren, für Propagandazwecke oder ähnliches.

„Aus sozialen und politischen Erwägungen heraus reisten Street Artists beispielsweise in die Krisenherde der Welt und stellten ihre Arbeiten Kriegshetze und Propaganda gegenüber oder sie setzten sich mit sozialen Situationen oder der Umweltproblematik auseinander.“ (Lindhorst, 2008, 6)

Es geht bei dieser politischen Protestform nämlich vorrangig um die Botschaft und die Aussage und daher zumeist weniger um die Darstellung der eigenen Person, wie es beim klassischen amerikanischen *Graffiti-Writing* der Fall ist, obwohl eine Präsentation der Darstellung auch hier teilweise gegeben ist. Es kommt darauf an, ob sich eine politische Gruppierung hinter der Botschaft und der Kritik verbirgt, oder einzelne SprayerInnen. Politische Graffiti-AktivistInnen sind zumeist nicht wie beim *Writing in fix* definierten Sprayer-Crews organisiert, sie sind mitunter aber Mitglieder bei einschlägigen (politischen) Gruppierungen, Vereinen und Verbindungen. Diese AktivistInnen sehen sich in erster Linie zumeist nicht als KünstlerInnen, sind daher oft nicht individualisiert. Ihre Anbringungen können zumeist keiner bestimmten Person zugeschrieben

werden, die Individuen bleiben im Hintergrund. (vgl. Klee, 2010, 96; vgl. Abb.3)

Die Qualitäten politischer Botschaften können dadurch der des *Writings* ähneln, aber auch neue Formen einnehmen. Es sind immer wieder einzelne große Graffiti-Bilder mit politischem Gehalt zu sehen, kunstvolle *pieces*, allerdings tritt der *Style* und die Qualität beim Großteil der politischen Graffiti und Botschaften der Urban Art in den Hintergrund, die Aussage ist zentral.

Es ist ebenfalls zu erkennen, dass der Ort, an dem das politische Graffiti angebracht wird, entscheidend für die Aussage und Kritik des Werks sein kann. Eine Möglichkeit der Urban Art liegt daher in der „Verbindung von (Stadt-) Raum und politischer Aussage [...]. Zwar sind die Graffiti selbst als politische Geste zu verstehen, dessen ungeachtet wird der jeweils gewählte Ort [...] über den bloßen Träger der Nachricht hinaus ebenfalls thematisiert oder die symbolhaften Darstellungen werden erst durch den gewählten Ort zur eigentlichen Nachricht.“ (Hermann, 2014, 26)

Es kann also „zu eindeutigen Interdependenzen zwischen einem Objektträger [...], den diesen umgebenden Ort [...] sowie dem jeweiligen symbolhaften Objekten kommen [...], die intuitiv-latente oder bewusst manifeste Ausdrucksformen annehmen können.“ (ebd. 28)

Es gibt kaum politische Gruppierungen und Ausrichtungen, welche nicht eigene Graffiti-SchreiberInnen als SympathisantInnen oder Mitglieder haben. Es sind dabei alle Arten von Meinungen zu erkennen.

Auch in Wien sind zahlreiche Graffiti-SchreiberInnen unterwegs, welche verschiedenste Gegebenheiten und Zustände anprangern und Missstände aufzeigen und kritisieren. Gerade sie haben großes Potential, die Ordnung in der Gesellschaft zu kritisieren. In Wien finden sich Botschaften von SprayerInnen, in deren Werke ein antifaschistisches, antirassistisches, antikapitalistisches Selbstverständnis zu erkennen ist. Ebenfalls dessen Gegenposition, die einschlägige rechte Fraktion, bringt immer wieder Zeichen und Hinterlassenschaften in Form von Graffiti im öffentlichen Raum an, um so

ihre Gedanken öffentlich kundzutun (vgl. Abb.4). Einer Studie von Dieter Schrage und Norbert Siegl zufolge, hatten in Wien 2006/2007 sogar etwa die Hälfte der Graffitis einen rassistischen Hintergrund (Schrage, Siegl, 2008, 35f.). Die Motivationen dieser Graffiti-SchreiberInnen sind klar veräußerlicht und beschreiben die eigene Einstellung zur Gesellschaft. Ein solches Anprangern von Umständen ist vor allem auch in der Street Art zu erkennen.

Erwähnenswert erscheinen mir die Graffitis von Fans, wie beispielsweise Fußballfans, welche ihre Veräußerungen ausschließlich zu Ehren des favorisierten Vereins anbringen. Gerade in Wien, aber natürlich auch in allen anderen europäischen Hauptstädten, sind solche recht oft zu sehen. Die Fans und SprayerInnen bleiben zumeist im Hintergrund, wie beim politischen Graffiti auch. In Wien sind das beispielsweise Mitglieder und SympathisantInnen des Fanclub Ultras 1988, dem älteste Rapid Fanclub. Diese agieren als SprayerInnen und setzen ihre Zeichen (zum Beispiel ein „UR88“) in Wien, vor allem am Stadtrand und Umgebung (vgl. Abb.5). Ein anderes Beispiel bietet der Schriftzug „CRACOVIA“ (KS CRACOCIA aus Krakau, Polen), der momentan vor allem im 5. Wiener Gemeindebezirk immer wieder zu lesen ist (vgl. Abb.6). Zahlenmäßig sind diese Arten von Graffitis in Wien allerdings relativ gering und haben nur wenig mit dem Rest der Graffiti-Szene zu tun, die Motivationen sind größtenteils unterschiedliche.

Während also das Graffiti, wie ich es definiere, vom Buchstaben ausgeht und diesen ins alleinige Zentrum stellt, vereint der Begriff der Street Art nun eine weitaus größere Spannweite an Techniken und Arbeitsweisen. Ich bearbeite und definiere die Street Art als bildende künstlerische Praxis und schließe performative Praktiken und Techniken wie den Flash Mob, Straßenmusik, und ähnliche Disziplinen aus, die oft zur Street Art gezählt werden. Die Behandlung des Themas in einem solchen Umfang würde den Rahmen der Arbeit sprengen.

2.3 Street Art

2.3.1 Geschichte

Die Street Art wurzelt in den Praktiken der Graffiti-Szene, wodurch sie im Allgemeinen als Weiterentwicklung des aus Amerika stammenden Graffitis gesehen werden kann. Immer öfter sind es auch ehemalige *Writer*, die sich der Street Art zuwenden und ihre Techniken und Ausdrucksweisen annehmen. Anstatt dem Begriff der Street Art werden eine Unmenge anderer Termini benützt, um dieses Phänomen und die große Anzahl unterschiedlicher Techniken passender zu beschreiben. Die bekanntesten dafür benützten Begriffe sind zum Beispiel „Graffiti 2.0“, „Post- oder Neograffiti“. (Reinecke, 2012, 21f, 177).

Es ist bei der Street Art ähnlich wie beim Graffiti zu erkennen, dass kein exaktes Datum, keine einzelne technische Erfindung oder ähnliches, als Entstehung dieser Disziplin genannt werden kann, die Grenzen und die Bildung dieser neuen Formen sind fließend. Es gibt auch Techniken der Street Art, beispielsweise die Schablone, welche wie Techniken des Graffitis, schon in Höhlen vor 20 000 Jahren gefertigt und später von der Street Art wieder aufgegriffen wurde. Die Hände wurden damals von unseren Vorfahren als erste Schablonen benutzt, um die Silhouetten der Hände auf Wänden zu verewigen. Diese Technik scheint heute noch Menschen zu faszinieren (vgl. Abb.7) und bildet die Grundlage der Schablone. (vgl Treeck, 1999, 190)

Seit den 80ern nehmen verschiedene Personen(-gruppen), unterschiedliche Methoden und Techniken des alten Graffiti und des Graffiti-Writing auf und entwickeln sie weiter, beziehungsweise bringen neue Formen hervor.

Noch heute entstehen neue Techniken, denn die Street Art ist eine junge künstlerische Praxis und scheint kaum Grenzen zu kennen. Es werden im Folgenden die wichtigsten Techniken der Street Art aufgezeigt. Der Fokus liegt wiederum auf den besonders (zer-)stöorerischen Techniken, dem Arbeiten mit

neuen, zerstörten Materialien, und der Störung der gesellschaftlichen Ordnung, beziehungsweise der Anprangerung von Missständen. Als Beispiel dient die gegen die Werbelandschaft gerichtete Kritik der Street Art.

2.3.2 Techniken

Zahlreiche Quellen nennen das Aufkommen der Verwendung der Schablonen-Technik (auch *Pochoir* oder *Stencil*) im öffentlichen Raum als den bedeutenden Schub für die Street Art. Die Anfänge der *Pochoir*-Bewegung hat vor allem der französische Künstler Blek le Rat gemacht, als er die Spraydose nicht mehr einsetzte, um Buchstaben und Signaturen auf Wände und Mauern zu sprayen, sondern bildliche Darstellungen mittels vorbereiteter Schablone in Sekundenschnelle an die Wand zauberte. Schablonen wurden in beinahe allen künstlerischen Disziplinen zuvor schon benutzt, in den 1980ern wird sie allerdings durch Blek le Rat zum zentralen Instrument für eine ganze Generation. Aber nicht nur die Technik der Schablone wurde entwickelt, sondern ebenso eine Vielzahl an neuen Techniken. Es wurden nach und nach neue Materialien in der Street Art eingesetzt, wodurch eine Vielfalt an neuen Möglichkeiten entstand, um sich in der Öffentlichkeit künstlerisch auszudrücken. (vgl. Treeck, 1999, 190f; vgl. Reinecke, 2012, 46; vgl. Beyer, 2012, 46)

Im Öffentlichen Raum sind nun immer mehr bunte, gekleisterte Poster (*Paste Ups*) zu finden, wie ebenfalls Schablonen und Mosaik, professionelle Sticker und Skulpturen, Aktionen und Happenings, Arbeiten mit Wolle und all den anderen Materialien, in einer extremen Form auch mit Müll und Schmutz. (vgl. Reinecke, 2012, 177)

Immer öfter sind in der Street Art neben bildlichen Darstellungen auch Installationen, Skulpturen und Plastiken zu erkennen. Jene, die im illegalen Bereich gemacht werden, müssen von der Architektur und der Denkmalkunst abgegrenzt werden, die immer mit entsprechender Genehmigung gemacht wird.

Obwohl Denkmäler und Architektur vor allem der Verschönerung der Stadt dienen sollten, muss für diese nicht gezwungenermaßen eine aktuelle Ästhetik und Qualität ausschlaggebend für die Wichtigkeit und Berechtigung sein, sondern meist eher eine historische Relevanz. Die Grenzen verschwimmen heute so immens, dass eine klare Abgrenzung nicht mehr möglich ist. Beispielsweise wurde am Schwarzenbergplatz in Wien eine Street Art Skulptur errichtet, welche sehr stark an ein Werk von Banksy erinnert. Darunter ist „Unbekannter Künstler 2011“ zu lesen. Wird nach diesem Werk gegoogelt, so wird schnell klar, dass der Künstler nicht so unbekannt ist, wie er sich gibt. Sogar eine Biografie⁴ ist von ihm zu finden und das Werk wurde wahrscheinlich in Absprache mit der Stadt aufgestellt. In der Urban Art ist eben ein solches Spiel mit der Illegalität permanent gegeben, die nicht immer so real ist, wie sie auf Dokumentationen, und ähnlichem, erscheint.

Skulpturen wurden früher oft fälschlicherweise als Denkmalkunst bezeichnet, jedoch kann die Skulptur auch eine Technik der legalen, sowie illegalen Street Art darstellen. (vgl. Trecek, 1999, 55; vgl. Althöfer 2000, 25)

Die Urban Art, sowohl Graffiti, als auch die Street Art, kann den verschönernden Aspekt der Denkmalkunst natürlich auch besitzen, allerdings können diese Praktiken nicht der klassischen Kunst im öffentlichen Raum zugeordnet werden. Bei Installationen und Skulpturen der Street Art wird zudem beinahe jedes Material verwendet, auch leicht Vergängliches, Müll und Schmutz, wie im Beispiel der Künstlergruppe Bosso Fataka noch zu sehen sein wird.

„Material in jeder Form und in jedem Stadium der Alterung, frisch, verfallen, verdorben ist nun die Obsession der modernen Kunst“ (Althöfer, 2000, 164). Es ergab sich so neben den neuen Produktionsweisen eben auch ein neues Materialverständnis, ausgehend von den 50er 60er Jahren. Was in der höheren bildenden Kunst schon einige Jahrzehnte vorher in Museen und Galerien geschehen ist, wird nun innerhalb der Street Art auf den öffentlichen Raum der urbanen Gesellschaft ausgeweitet, oft ohne Genehmigung. (vgl. Althöfer, 2000,

⁴ Vgl. <http://www.unbekannterkuenstler.at/biografie.php> [12.01.2015]

176)

Die urbane Kunst zitiert unaufhörlich. Street Art, wie auch Graffiti, bedienen sich am „kommunikativen Potential des öffentlichen Raumes“ (Geschke, 2009, 90) und können so einer (Groß-)Stadt ein Gesicht geben. Eine andauernde Veränderung der Straße durch diverse meist unbekannte KünstlerInnen macht eine direkte Reaktion möglich. Street Art ist auf der ganzen Welt anzutreffen, zumindest in allen großen Städten, je nach gesellschaftlichem Hintergrund in unterschiedlichen Techniken und mit verschiedenen Aussagen, Interpretationen, Kritiken, und so weiter. Je nachdem sind daher unterschiedliche Motive und Motivationen der SprayerInnen und AktivistInnen erkennbar. Keine andere Kunst hat mehr Potential dazu, zu kritisieren und die gesellschaftliche Ordnung anzuprangern. „Mit Einfallsreichtum und Kreativität werden sowohl bürgerliche Konventionen hinterfragt als auch eingefahrene Verhältnisse und Mechanismen gesellschaftlicher Ordnung subversiv und anarchisch durch Persiflagen und Provokationen gestört.“ (Lindhorst, 2008, 7)

Berlin kann mittlerweile als europäisches Zentrum gelten, was auch an der Berliner Mauer lag, die mit der Zeit zur „längsten Graffiti-Fläche der Welt“ (Treeck, 1999, 101) wurde. In Folge dessen kam der Stadt und der Szene in jener Zeit eine große Aufmerksamkeit zu, weswegen sich auch bekannte KünstlerInnen wie Keith Haring und Therry Noir auf ihr verewigten. So entwickelte sich über die Jahre eine Bildsprache, die für eine ganze Generation stand und immer noch steht. (vgl. Treeck, 1999, 12f, 111, 162)

Die Entwicklung der Street Art hält bis heute an. Es werden ständig neue Materialien und Techniken auf der Straße benützt, um eine bestimmte Kommunikation mit den Passanten aufzunehmen. Alles, was die Kommunikation anregen kann, in welcher Form auch immer, ist sozusagen als „produktiv“ zu erkennen. Jedem Material kann neben der Geschichte auch eine eigene Sprache beigelegt werden, jedes Material sagt etwas aus, je nach Kultur und individueller Einstellung dazu. Diese Tatsache wird in der Street Art

ausgenutzt, verschiedenste Materialien werden eingesetzt um unterschiedliche Aussagen, Ideen und Interpretationen umzusetzen. (vgl. Casser, 1992, 19ff.)

Diese Materialvielfalt ist in den sogenannten Bricollagen der Street Art deutlich zu erkennen, welche stark mit den zerstörerischen Tatsachen und Gegebenheiten des urbanen Raums spielen und dadurch nicht selten dem Zerstörten, Unbeachteten, neuen Glanz schenken kann und ein Objekt, einen Raum, et cetera, wieder ein Grund zur Beachtung erlangt.

Eine interessante Möglichkeit, welche zur Street Art gezählt wird und eine bedeutende Verbindung mit Schmutz eingeht, bildet das *Reverse Graffiti*, bei dem versucht wird die Tatsachen umzudrehen, wie bei einer Negativfertigung, um somit durch gesetzliche Grauzonen dem illegalen Bereich weitgehend zu entkommen. Durch das Abtragen von Schmutz und Dreck entstehen Werke auf Wänden, Böden, und anderen Oberflächen. Die dafür benützten Materialien sind zumeist vorgefertigte Schablonen, (Zahn-)Bürsten, optimal funktioniert ein Kärcher und aggressive Putz- und Bleichmittel. Aber auch das Zeichnen mit dem Finger in verstaubte Fenster, gehört prinzipiell dieser Technik an, teils von Kindern gefertigt, aber auch von Anhängern der Graffiti-Szene, sowohl von Writern, als auch von Street Art KünstlerInnen (vgl. Abb.8). Techniken, die zwar nicht legal sind, aber auch nicht wirklich vom Gesetz geahndet werden.

Beim *Reverse Graffiti* bestehen viele Grenzen und Beschränkungen. Beim Ort der Anbringung beispielsweise, bei der Farbauswahl, sowie bei der Haltbarkeit und Sichtbarkeit sind Beschränkungen zu akzeptieren. Vor allem in der Werbung wird diese Technik von bekannten Firmen und Institutionen eingesetzt, um ihren Verkauf zu steigern, auch in Österreich.⁵

⁵ Vgl. <http://orf.at/stories/2017534/2017320/> [12.01.2015]

2.3.3 Motivationen

In der Street Art ist beinahe alles erlaubt und der Kreativität werden - szenenintern - weniger Grenzen gesetzt, als es beispielsweise beim Graffiti-*Writing* der Fall ist. Die Botschaft ist den Ausführenden oft wichtiger als Ruhm und Geld. Es geht ihnen wesentlich mehr um die Mitgestaltung und Verschönerung der Umwelt, um die Qualität ihrer Arbeiten, wobei diese nicht bei allen Werken gegeben ist und je nach Motivation unterschiedlich ausgeführt wird. Jedoch wollen die Anhänger der Street Art mit zunehmender Deutlichkeit ihre Gedanken, Gefühle und Emotionen ausdrücken und sie der Öffentlichkeit auf eine ästhetische Art und Weise mitteilen. Es geht kaum mehr darum, Territorium zu markieren, oder sich mit seinen Namen an jeder nur erdenkliche Stelle zu verewigen, um beinahe ausschließlich mit anderen Akteuren zu kommunizieren. (vgl. Reinecke, 2012, 113f.)

Wie schon erwähnt, sind die Techniken bei der Street Art vielseitiger, als es bei Graffiti und seinen Buchstaben der Fall ist. Street Art hat zumeist eine einfachere Verständlichkeit und bekommt daher nicht selten positive Kritik aus der Gesellschaft und wird zunehmend gesellschaftstauglich. Das liegt daran, dass Street Art vor allem von figurativen Darstellungen lebt und so vom Großteil der Gesellschaft verstanden und deswegen eher als „schön“ bezeichnet und als Kunst anerkannt wird – und noch dazu kann sie umsonst betrachtet werden. Die Straße ist ein Raum der Öffentlichkeit und kann im Gegensatz zum privaten Raum von jedem Bürger und Bürgerin betreten und somit auch beeinflusst werden. Jedem und jeder bleibt die Möglichkeit den Raum mitzugestalten, wobei Einschränkungen und Gesetze jegliche Mitgestaltung zu verbieten sucht.

Die Street Art wird dadurch zum Vergnügen für alle BewohnerInnen einer Stadt. Sie ist inklusiver, überbringt seine Botschaften direkter und auf einfacherem Weg. Immer wieder werden die Werke der Street Art aber ebenfalls kritisiert, was daran liegen mag, dass sie ein enormes Potential hat, Irritation auszulösen. Diese Werke besitzen allerdings auch die wichtige Möglichkeit,

Gedankenprozesse bei den RezipientInnen anzuregen und Umstände zu kritisieren. (vgl. Treeck, 1999, 200; vgl. Thompson, 2009, 29)

Für einen großen Teil der Street Art KünstlerInnen ist diese Mitgestaltung des öffentlichen Raumes, die Verschönerung, also eine bedeutende Motivation für ihr Schaffen. Sie wollen mit der Gesellschaft und ihrer Umwelt arbeiten und nicht gegen sie, was sie von der *Writing*-Szene klar abgrenzt. Es wird sich in dieser Hinsicht allerdings wohl nie einen allgemein und überall gültigen Nenner ergeben, da manche als sinnlos und zerstörerisch bezeichnen, worin andere Kunst sehen. Das ist in der höheren bildenden Kunst allerdings nicht anders. Die Kunst im Allgemeinen ist prinzipiell eine eigene, umstrittene Welt, in der man wohl nie allen gerecht werden kann. (vgl. Geschke, 2009, 11; vgl. Brock, 2008, 145ff.)

Eine weitere Motivation der Street Art-KünstlerInnen bilden kritische Botschaft gegen verschiedenste Missstände, politischer-, wirtschaftlicher-, oder gesellschaftlicher Art. Diese Motivation ist auch den vorwiegend politischen Graffiti-Schreibern eigen, den Parolen-Schreibern. Die gesellschaftlichen, lokalen und globalen Probleme und Thematiken werden in der Street Art vor allem durch figürliche Motive und Symbole veräußert, mitunter tritt auch eine Schrift hinzu, die aber nicht mit jenen *Styles* der *Graffiti-Writer* verglichen werden kann. Die Botschaften erreichen die BetrachterInnen der Street Art demnach auf anderen Kanälen als es beim Graffiti der Fall ist und bringen neue Wirkungsweisen mit sich.

Als Beispiel soll nun die Werbelandschaft dienen, welche von der Street Art permanent kritisiert und angeprangert wird. Prinzipiell ist es die „Alltags-Architektur“ (Althöfer, 2000, 45), gegen welche sich die Ausführenden der Urban Art auflehnen.

„>Die Alltagsarchitektur< der Lichtsignale, Reklametafeln, Hinweisschilder, Masten und Verdrahtungen hat hier längst die klassische Architektur überwunden. Nicht Architekten und Planer, sondern Werbegrafiker und

Schildermacher bestimmen hier die sichtbare Gestaltung.“ (ebd.)

Die Street Art konkurriert oft gegen die allgegenwärtige Werbelandschaft unserer Städte und kritisiert diese daher vehement. Auch und „gerade in der Werbung spielen Freiräume eine entscheidende Rolle“ (Stahl, o.J., 65). Diese Freiräume sind mittlerweile in der Öffentlichkeit unserer Gesellschaft zur „Utopie“ (ebd., 74) geworden und kaum mehr zu finden, denn Utopien sind „wesentlich unwirkliche Räume“ (Foucault, o.J., 14). Die Street Art-AktivistInnen nehmen sich diese Freiräume ohne um Genehmigung zu fragen und präsentieren diese Tatsache radikal, indem sie in den Informations-Raum eingreifen.

„Der Informations-Raum, in dem wir uns bewegen, ist immer ein Kommerz-Raum und ein Frei-Raum zugleich; wobei sich der Frei-Raum automatisch in den Kommerz-Raum auflöst. Alles ist durchtränkt von Kommerz.“ (Lischka, o.J., 85)

Die illegale Urban Art ist im Gegensatz zur Werbung auf der Straße immer noch eine Art Tabu und muss für eigene Freiräume kämpfen. Auf der anderen Seite prägen unzählige Werbetafeln und -plakate mit elektronischen Produkten das Stadtbild; leicht bekleidete Menschen in Unterwäsche, rechtsradikale Politiker, Logos, Firmennamen und dergleichen. In der Street Art vermischt sich die Grenze zwischen Werbung und Kunst. Einerseits liegt auf der Werbung ein Hauptfokus der Kritik der Urban Art, andererseits bedient sie sich gleichzeitig ihrer Mittel, um dies in ihren Werken durchzuführen. (vgl. Thompson, 2009, 75, 246; vgl. Geschke, 2009, 74)

Als Beispiel dafür gehe ich näher auf das *Adbusting* ein, eine der vielen Techniken der Street Art. Diese ist eine weitere Möglichkeit, Kritik gegen die Werbelandschaften öffentlich kund zu tun. Im Wesentlichen ist das *Adbusting* als ein Zerstören der ursprünglichen Form einer Werbung zu beschreiben. Nicht immer ist auszumachen, ob es sich um eine zufällige, oder eine bewusst

künstlerische Zerstörung handelt (vgl. Abb.9). Gleichzeitig ist es ein Erschaffen von neuen Sinnzusammenhängen. „Street Art Aktivisten gehen beispielsweise gezielt gegen Werbebotschaften, Logos oder politische Plakate im öffentlichen Raum vor, um sie lächerlich zu machen oder ihren Sinn parodistisch zu verdrehen.“ (Lindhorst, 2008, 7; vgl. Abb.10)

Die Urban Art generell, aber das *Adbusting* insbesondere, ist eine Art ästhetischer Protest und Widerstand gegen den Massenkonsum, den Kapitalismus an sich und gegen die mächtige Werbeindustrie, wobei in erster Linie die Konsumkritik und Kritik an der Politik im Zentrum des Interesses steht. „Kritiker sprechen [...] von einer Kolonisation des öffentlichen Raums durch den Konsumkapitalismus“ (Kriechhammer, 2012, 4), wogegen diese ArtistInnen vorgehen, denn selbst das Verbrauchen, das Vermüllen meint ein Zerstören, wodurch alle KonsumentInnen selbst zum „big dasher“ (Brock, 2008, 244) werden. Die dahingehend kritisierende Street Art versucht demnach die Bevölkerung in ihrer Gesamtheit anzusprechen.

Der Begriff „to bust“ kann mit „sprengen“ übersetzt werden und bezeichnet dezidiert die Zerstörung in dieser Technik der Street Art. Dabei werden vorwiegend Werbeplakate, politische Plakate, und ähnliche Werbungen in ihrer ursprünglichen Form zerstört, entfernt und/oder umgestaltet, so dass ein neuer Sinn entsteht. Besonders durch das Übermalen von Werbeplakaten, aber auch durch die Technik der Decollage und Bricollage, werden neue Sinne erzeugt und die ursprüngliche Ordnung zerstört. Teile des Plakats werden beispielsweise entfernt und neu zusammengesetzt, wodurch der Botschaft zumeist eine Ironie und bestimmte Komik eingehaucht werden. Gleichzeitig wird die Kritik am Produkt sichtbar. Beim *Adbusting* wird sehr oft auch das Medium der Schrift eingesetzt, es kann damit auch als eine Technik des Graffitis gedeutet werden. (vgl. Beyer, 2012, 67)

Eine Kritikpunkt, der dabei vor allem innerhalb der Szene immer wieder zum Vorschein kommt ist der, dass ein solches Vorgehen der Marke zu Gute

kommen kann, da sie durch das *Adbusting*, auch wenn sie verfälscht wird, oder gerade deswegen, das Interesse der PassantInnen darauf lenkt und somit als „Negativwerbung“ beschrieben werden kann. Die Symbole und die diversen Codes der Marketingfirmen werden verändert, umgekehrt, dekonstruiert und demontiert. Es ist ein künstlerischer Ausdruck, eine Dekonstruktion, welche prinzipiell eine Kritik an der Werbelandschaft, der Politik und so weiter beinhalten. Die Qualitätsunterschiede sind enorm. Teilweise werden solche Aktionen geplant und mit Sorgfalt ausgeführt, andere Vorgehensweisen, zum Beispiel das Beschreiben und Überzeichnen von politischen Plakaten, wird zumeist spontan gemacht, weswegen hier wieder große Qualitätsunterschiede zu erkennen sind und teilweise auch Menschen außerhalb der Street Art Szene immer wieder zu dieser Technik greifen, um ihren Unmut kund zu tun. (vgl. Kriechhammer, 2012, 13)

3. Zerstörung

Der Hauptkern der Arbeit wird es nun sein, die zerstörerischen und störenden Aspekte der Urban Art im öffentlichen Raum zu präzisieren. Es werden weitere Techniken und Ideen der Zerstörung betrachtet, vor allem solche, die durch die Street Art begangen werden. Vorerst ist der urbane, öffentliche Raum zentral, sowie die Architektur, welche das städtische Bild vorrangig prägen. Zerstörerische architektonische Gegebenheiten, ebenso wie die Werbelandschaft, beeinflussen die Urban Art immens. Gegen diverse Missstände wird Graffiti und Street Art eingesetzt, um zu protestieren und die gesellschaftliche Ordnung, oft eine Pseudo-Ordnung, anzuprangern.

Diesen öffentlichen Raum betreten die SprayerInnen in der Gesellschaft häufig als „Fremde“, die ihre „Macht“ ausdrücken und dadurch die eigene „Freiheit“ ausleben. Deswegen werden diese Begriffe im Anschluss auf den öffentlichen Raum untersucht.

Zudem wird das Paradox thematisiert, dass eine geringe Zahl illegaler Werke von den Städten geschützt wird, wohingegen andererseits der Großteil der Hinterlassenschaften als sinn- und wertloser Vandalismus, als Beschmutzung, Dreck und Müll, abgewaschen, übermalt, oder sonst wie bekämpft und zerstört wird. Dieser Widerspruch besteht sowohl im öffentlichen gesellschaftlichen-, medialen-, als auch im politischen Umgang mit den illegalen Werken.

Eine Stimme dieses Hauptteils gilt den Graffiti-GegnerInnen, um eine möglichst allgemeine Anschauung der Thematik zu erlangen. Dazu wird die Null-Toleranz-Strategie fokussiert, sowie die damit zusammenhängende Broken Window Theory. Es erfolgt eine Sichtbarmachung der relevantesten Vorwürfe, die Graffiti-GegnerInnen aufbringen und wie sie die (Zer-)Störung der urbanen Ordnung beurteilen, wieso sie jegliche Umgestaltung der Öffentlichkeit von Privatpersonen in jedem Fall eliminieren und verhindern wollen. Der immense Zwiespalt wird dadurch zentral – jener zwischen Graffiti-GegnerInnen und

SympathisantInnen, beziehungsweise den Ausführenden selbst.

Eine letzte Überlegung ist die, ob unter Umständen und trotz den zahlreichen Stimmen und Meinungen der Graffiti-GegnerInnen, eine bestimmte Gentrifizierung des öffentlichen, städtischen Raums, durch Graffiti und Street Art eingeleitet werden kann.

Die Ideen, Theorien, Ansichten und Ergebnisse werden abschließend an praktischen Beispielen erläutert und vertieft.

3.1 Umwelt und öffentlicher urbaner Raum

„Alles steht ständig in Wechselbeziehung mit der Umwelt.“ (Althöfer, 2000, 22)

Street Art-KünstlerInnen arbeiten eng mit ihrer direkten, vorwiegend urbanen Umgebung zusammen, wobei mehrere wichtige Aspekte der Urbanität ins Blickfeld rücken. Durch das Eingreifen in den öffentlichen Raum stehen solche Werke immer in Bezug zur städtischen Umwelt, welche in der Urban Art prinzipiell zum Gesamteindruck beiträgt. Der Begriff der Umwelt ist allerdings nur sehr schwer fassbar, da diese einen Teil der Kultur selbst ausmacht und im Prinzip alles uns Umgebende meint. Wir gestalten uns unsere Umwelt selbst, sind ihr aber gleichzeitig ausgeliefert und müssen versuchen uns so gut als möglich in dieser zurechtfinden. (vgl. Althöfer, 2000, 64f.)

Es ist außerdem zu erkennen, dass Städte riesige „Integrationsmaschinen“ (Häußermann, 1997, 11) darstellen, wobei die Integration von außenstehenden Gruppen in modernen Großstädten kaum zu funktionieren scheint. Ein enorm großer städtischer Bereich bleibt der Allgemeinheit verwehrt und darf nur von Auserwählten betreten werden. Nicht nur im privaten-, ebenfalls im sogenannten „öffentliche Raum“ werden bestimmte Gruppen der Bevölkerung aus verschiedensten Gründen ausgeschlossen.

Das bedeutet auch, dass der urbane Raum, „die Öffentlichkeit als Raum der *res publica*“ (Brock, 2008, 147) mittlerweile „vollständig vernichtet“ (ebd.) wurde. Auch die Demokratie scheint jede „private Willkür“ (ebd.) zu verhindern.

Dieser öffentliche Raum ist somit ebenfalls „keineswegs gleichzusetzen mit den frei zugänglichen Flächen, sondern verwaltungstechnisch vielmehr mit jenen Gebieten, Zonen, Plätzen oder Straßenzügen, die durch Körperschaften öffentlichen Rechts verwaltet werden, [...]“ (Schöny, 2012, 20)

Dadurch erscheint die Differenzierung zwischen Eigentum und Raum nur schwer auszumachen, denn heutzutage „gibt es weder einen nur noch privaten oder einen nur noch öffentlichen Raum, sie gehen ineinander über.“ (Lischka, o.J., 83)

Die individuelle Kunst im öffentlichen Raum bleibt neben all diesen Tatsachen auf der Strecke, ist bestenfalls in architektonischer und dekorativer Form vorhanden, während die Wirtschaft, Politik und andere mächtige gesellschaftliche Bereiche, eine größere Wirkungstätigkeit und damit Fläche und Raum, in einer Stadt zugesprochen bekommen. „Genehmigungsbehörden machen fröhlich mit, wenn es im Namen der Wirtschaftsförderung darum geht öffentlichen Raum zur privatkapitalistischen Nutzung freizugeben.“ (Brock, 2008,147)

Vor allem in den 80er Jahren ergab sich aus verschiedensten Impulsen heraus eine starke Beschäftigung mit dem öffentlichen Raum und der urbanen Umwelt. Die Stadt selbst wurde immer mehr zur Ausstellungsfläche und einem Ort der (illegalen) Kunst. Die Kunst hilft uns diese Umwelt und Ereignisse zu verstehen, zu kritisieren und Fehlverhalten aufzuzeigen, wobei gerade die verschiedenen Techniken und Motivationen der Street Art großes Potential dazu haben, momentane Missstände öffentlich anzuprangern und auf diesem Weg eine Aktualität in der Öffentlichkeit und dem urbanen Raumes zu erzeugen.

Ich sehe in genau dieser Aktualität einen enormen Vorteil der Urban Art im Allgemeinen. Dabei entsteht die Frage, ob Kunst im öffentlichen Raum nicht

prinzipiell die Anforderung einer bestimmten Aktualität erfüllen sollte, wenn es eine Tatsache ist, dass sie uns dabei helfen kann, bestimmte Problemstellungen anzusprechen und zu erörtern.

„[...] Wir können nie definitiv festlegen, was in Wertschätzung bleibt, weil wir nicht wissen können, was folgende Generationen denken“ (Lischka, in: Mer (Hg.), 1994, 85). Aus Gründen wie diesen könnte geschlossen werden, dass Kunstwerke im öffentlichen Raum nicht unbedingt von Dauer und für viel Geld erhalten werden sollten, da dies oft lediglich aus einer historischen Verpflichtung heraus geschieht. Öffentlich gezeigte, legale Werke wie Denkmäler oder Kunst am Bau werden nämlich nur äußerst selten aktualisiert und weisen so immer eine Idee des Vergangenen und Historischen auf. (vgl. Althöfer, 2000, 36f.)

Die Urban Art hat nun das Potential, die Architektur und das Stadtbild zu prägen und in einem stetigen Wandel aktuell zu halten. Umgekehrt bedingt die Urban Art immer auch die jeweilige architektonische „Strukturierung des Raums“ (Althöfer, 2000, 73), kann aber scheinbar auch dazu beitragen die Gesellschaft und Öffentlichkeit zu strukturieren.

Durch die Urban Art kann die Architektur belebt und deren Grenzen auf kreative Weise überwunden werden. Die Kritik der SprayerInnen richtet sich somit immer auch auf die architektonischen, sozialen und gesellschaftlichen Gegebenheiten. Beispielsweise entstanden in diversen Städten immer wieder unzählige Plattenbauten, bei denen weder auf einen gewissen Standard oder Qualität der Bauten selbst, noch auf die allgemeinen Lebensbedingungen der Menschen geachtet wurde. Die Architektur ist immer mehr abgekühlt, da sie oft auf möglichst kostengünstige Art und Weise entstanden ist. Ein solches Vorgehen, das seltener auch heute noch geschieht, hat oft Auswirkungen auf Graffiti, ebenfalls aus dem Grund, dass sich das soziale Gefüge dieser Gegenden durch die Architektur verändern kann.

Ideenlose, raue, kahle (Platten-)Bauten, auch aufgrund eines „Pseudo-Funktionalismus“ (ebd. 45), schossen aus dem Boden. Stadtlandschaften sind wegen extrem schnellem Wachstum austauschbar geworden und ähneln sich in ihren Grundzügen enorm. Das spontane, unkreative Bauen kann so als eine Art architektonischer Vandalismus erkannt werden, welcher wiederum verantwortlich zu sein scheint, dass sich an diesen Orten insgesamt die Kriminalität und besonders Vandalismus häufen können, aufgrund baulicher Strukturen.

Es stellt sich die Frage, ob Graffiti wirklich Vandalismus sein kann, wenn schon die ursprüngliche Architektur als eine Art der Zerstörung einer ehemals schönen Umwelt und Natur angedacht wird. Bei qualitativ hochwertigeren Bauten, und vor allem bei geschützten Objekten treffen diese Überlegungen natürlich nicht zu, beziehungsweise eine andere Weise. (vgl. ebd. 45, 73)

„Kunst im öffentlichen Raum meint heute etwas gänzlich anderes als noch vor einigen Jahrzehnten. Das autonome Kunstwerk ist in den Hintergrund getreten, während inhaltliche und örtliche Bezogenheit als Kriterien seiner künstlerischen und gesellschaftlichen Relevanz enorm wichtig geworden sind“ (Mailath Pokorny, o.J., 6), was ebenfalls im Graffiti und der Street Art erkennbar wird. Neben dem Kriterium des Inhalts eines Werkes der Urban Art, sowie der Motivation der Durchführung, ist der (urbane) Ort, die Umwelt und der entsprechende Raum entscheidend für die Rezeption.

Die Urban Art kann den Ort, in dem sie auftritt, zum Bedeutungsträger machen, der wird somit zu einem „Ort, an dem kulturelle Codes formuliert werden“ (Braun, 1993, 89). Aus diesem Grund sind Graffiti und Street Art „unmittelbar an seinen Ort gebunden, die Ortsspezifität macht erst seine Qualität aus.“ (Reinking, 2008, 44)

Eine Musealisierung der Urban Art erscheint unter Umständen möglich, sowohl im Innenraum, als auch in ihrer gewohnten Umgebung, dem urbanen

Außenraum. Schon 1973 wurden Graffiti-Ausstellungen in New York organisiert und einem zahlenden Publikum vorgeführt. Andy Warhol und seine Zeitgenossen brachten das Graffiti in die hohe bildende Kunst und somit in den Kunstmarkt ein. Wie aber in den Motivationen der SprayerInnen zu sehen ist, wird dieser Kunststatus und die Musealisierung von vielen *Writern* und SprayerInnen abgelehnt. Der öffentliche Raum erweist sich eindeutig geeigneter für diese Art des Ausdrucks, als es der Kommerz und „sterile Ausstellungsquader des Kunstbetriebs“ (Treeck, 1999, 200) zu sein scheint. (vgl. Thompson, 2009, 6ff.; vgl. Reinecke, 2014, 34f.;)

Graffiti ist näher bei den BetrachterInnen, als es in gesicherten Räumen der Fall ist, denn diese Form tritt in ihrer Natur, der Stadt, dem alltäglichen Umfeld auf, kann gratis betrachtet und angefasst werden. Andererseits fällt bei der Urban Art auf der Straße die Tatsache weg, dass sie durch eine Institution den Kunststatus aufgedrückt bekommt. Werden die Werke im Museum oder der Galerie gezeigt, scheinen sie von den RezipientInnen einfacher als Kunst, denn als „Schmiererei“ oder „Müll“ auszumachen.

Zusätzlich ist die Betrachtung der Werke in der Öffentlichkeit direkt an die Gegebenheiten zum Zeitpunkt der Betrachtung gebunden und wie schon erwähnt, stark abhängig von seiner allgemeinen Umwelt. Strukturen der Natur, Architektur, Müll, der in der Ecke liegt, abgebröckelter Verputz, kaputte Autos, das Wetter, aber auch die persönliche Stimmung der BetrachterInnen und ähnliche Kriterien, machen das Kunstwerk und die Emotion bei der Rezeption erst aus. So kann die Umwelt eines Werks auf jeden der RezipientInnen individuell mitwirken. Diese Tatsachen und Umstände können den bestimmten Charme von der Kunst im Allgemeinen, insbesondere aber in den Techniken der Urban Art ausmachen, was ebenfalls in zahlreichen Dokumentationen von Graffiti und Street Art zu erkennen ist, da ein kleiner optischer und akustischer Teil der Umwelt, auf den Fotos und Videos ebenfalls zum Vorschein kommt und somit thematisiert wird. Der Großteil der Umweltgegebenheiten des Werks kann allerdings ausschließlich in der originalen Betrachtung übermittelt werden.

„Der Wind, die Sonne, der Duft, die Geräusche – Umwelt schafft und komplettiert die Welt. Sie macht sie aus. Ohne sie existiert sie nicht. Erst durch die Signale der Umwelt nehmen wir die Welt, unsere Um-Welt wahr“ (Althöfer, 2000, 12). Auch Treeck erkennt diese Tatsache wenn er sagt: „Erst in Verbindung mit dem Ort entsteht das Gesamtkunstwerk.“ (Treeck 1999, 200)

„Erst wo das Zusammenspiel kritischer Haltungen und frei fließender Ideen mit adäquat gewählten Orten wirksam wird, kann Kunst im öffentlichen Raum ihre politisch emanzipatorischen Kräfte entfalten.“ (Schöny, 2012, 13)

Die Praktiken der Urban Art stellen ein direktes Eingreifen in die städtische Umwelt, Räume, Orte und deren Ordnung dar, sozusagen ein Hantieren mit gesellschaftlichen Werten und Normen, ein Spielen mit den Gesetzen der urbanen Natur und jener der Gesellschaft.

Es ist ebenfalls zu erkennen, dass sich ein großer Teil der Urban Art-Werke an schon zuvor in irgendeiner Weise beschmutzten, abgenutzten, oder zerfallenen Flächen und Orten ansiedelt, weswegen behauptet werden kann, dass nicht selten das Zerfallene der Umwelt, das Schmutzige und Hässliche den besonderen Ästhetischen Reiz beim Graffiti und der Street Art ausmacht.

Nur erwähnen möchte ich an dieser Stelle, dass diese Idee mitunter auf Nelson Goodman mit dem „Paradox der Hässlichkeit“ (Goodman, 1995, 235) und die Ausführungen von Karl Rosenkranz mit seiner „Ästhetik des Häßlichen [sic]“ (Rosenkranz, 1853) zurückgeführt werden kann. Diese bringen nun erstmals nicht das Hässliche gezwungenermaßen mit dem Aspekt der Negativität in Verbindung und erkennen, dass gerade in der Kunst das Hässliche kein absolutes Objekt sei. (vgl. Rosenkranz, 1853, 7ff.)

Der „[...] innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen [sic] als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß [sic] das Häßliche [sic] sich wieder aufhebt, daß [sic] es, indem es als das Negativschöne existiert, seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst

und in die Einheit mit ihm zurückgeht [...] Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes, und das Häßliche [sic], wie das Böse, ein nur Relatives.“ (Rosenkranz, 1853, 7f.)

Zumindest seit dem amerikanischen Graffiti-*Writing* ist das Graffiti sehr stark an zerstörte Orte gebunden. Auch andere Techniken der Urban Art folgen dieser Tatsache. Die Ausführenden der schwer lesbaren Schriftzüge auf Zügen und anderen Flächen, spielen seit jeher mit den zerfallenen, düsteren Orten der Städte, hinterließen bei den BetrachterInnen immer mehr „einen überwältigenden Eindruck von schreienden Farben und ekstatischen Formen, der noch verstärkt wurde durch die dunkle und verwahrloste Umwelt.“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 289)

Auch heute noch sind es zum Teil Orte des Zerfalls, die im Interesse der SprayerInnen liegen. Der Zerfall zerkleinert „das vorher Ganze, er braucht Zeit, er sei einzig nach unten gerichtet“ (Enzensberger, 1968, 36). Jedes Objekt und auch der Mensch selbst ist dem Zerfall, aber auch dem Schmutz ausgeliefert. Es entsteht so eine unaufhaltbare Schmutzigkeit, die immer im „Rückverweis aufs ehemals Ganze“ (ebd.) und das Ideelle zu sehen ist, denn „Raum impliziert mehr Ideelles (und Subjektives) als die ihn konstituierenden Elemente“. (Schöbe, o.J., 55)

Es ist also die zerfallende Architektur, das Unheimliche, wie beispielsweise die beängstigende Atmosphäre in U-Bahnschächten, in engen dunklen Gassen, das Agieren auf hohen Hausdächern, in schmutzigen Unterführungen, unter dreckigen Zugbrücken, auf Zuggleisen und so weiter, welche die beliebtesten und häufigsten Orte für Anbringungen darstellen.

Das „Unterbewusste“ (ebd.) scheint bei der Betrachtung dieser Werke, sowie bei der Entstehung von Emotionen, eine ebenso große Rolle zu spielen.

3.2 Dokumentation der Ruinenästhetik und der Urban Art Werke

Wegen der Vergänglichkeit, der geringen Lebensdauer, wegen dem Zerfall, der Flüchtigkeit und der Zerstörung, ist eine entsprechende Dokumentation der Werke in der Urban Art enorm wichtig; die Video- und Fotokamera dienen als ständiger Begleiter der SprayerInnen. Denn nicht selten sind die Werke oft Stunden später schon wieder verschwunden. Beispielsweise sind Bilder auf Zügen und Bahnen verhältnismäßig relativ selten zu sehen, da diese Vehikel zum Großteil eingezogen werden, um sie von ihrer Beschmutzung zu säubern, bevor Fahrgäste diese zu Gesicht bekommen.

Aus diesem Grund werden in den *Crews* teilweise eigene Kameraleute auserkoren, deren Aufgabe alleine darin besteht, die Aktionen in einer bestimmten Ästhetik einzufangen und sie zu dokumentieren. Immer wieder entstehen so ganze Filme. Oder die Werke werden einfach mit dem Handy fotografiert. Die Vorbereitungen und das Anbringen der Graffitis oder der Street Art werden in Szene gesetzt. Damit eine optimale Verbreitung gegeben ist, wird zumeist das Internet genutzt, um die Dokumentationen der Sprayaktionen den SympathisantInnen und Fans zu präsentieren, was vorwiegend über soziale Netzwerkseiten (facebook, twitter, et cetera) und andere online- Plattformen (flickr, tumblr und so weiter) geschieht. Je nach eigenem Geschick, je nach Möglichkeiten und Bekanntheitsgrad kann dies unterschiedlich effektiv betrieben werden. Das Online-Stellen kann eine enorme Verbreitung zur Folge haben, bestimmte Zielgruppen können leichter und in größeren Massen erreicht werden.

Sehr oft steht diese Dokumentation, vor allem die des Graffiti-*Writings*, aber auch jene der Street Art, stark in Verbindung mit aktionistischen Szenen und damit einer Darstellung und Inszenierung der ausführenden Personen und Werke. Oft wird die Atmosphäre der Zerstörung und Illegalität dafür verwendet, eine Ästhetik des Unheimlichen und des Verbotenen zu schaffen. Somit werden nicht nur die schon erwähnten unheimlichen und zerstörten Orte und deren

Umwelt, sondern auch bestimmte Techniken bei der Dokumentation benutzt und Videodokumentationen zusätzlich mit entsprechenden musikalischen Sequenzen untermalt.

Das Museum scheint zwar eine Möglichkeit, aber kein optimaler Ort für die Archivierung von Urban Art darzustellen. Ähnlich ist es bei den Videos und vor allem der Fotografie für die Dokumentation der Urban Art. Die SprayerInnen können so diese Medien zwar benützen, um ihre Werke einer größeren Masse zu zeigen, jedoch sind gerade bei der Fotografie zahlreiche Problematiken gegeben, wenn es sich um Ablichtungen von Werken handelt, die sich stark auf den Raum beziehen. Diese lassen sich nämlich generell schlecht fotografieren, da es zumeist stark auf die Bewegung und den Blick der BetrachterInnen, sowie auf andere Tatsachen der Umgebung ankommt. (vgl. Stahl, o.J., 70f.)

„Die Determination des Ortes steht im wesentlichen Zusammenhang mit den differenzierten Wirkungsstrukturen des Raumes. Der Raum definiert den Ort, wie der Ort den Raum definiert.“ (Schöbe, o.J., 51)

Es ist die individuelle Wahrnehmung und die Bewegung im Raum, welche die Werke im Besondern ausmachen. „Aspekte ganzheitlicher Wahrnehmungs- und Erlebnisprozesse können eine Fülle an Informationen, Aussagen, Emotionen und Bedeutungen fixieren, die vielschichtige Bezugsebenen haben. Raum [...] wird mit allen Sinnen wahrgenommen, synästhetisch. Darin wiederum kommt dem kinästhetischen Moment, der Wahrnehmung des körpereigenen Bewegungsrythmus in der Verbindung mit der Raumkonzeption eine besondere Bedeutung zu [...]“. (Schöbe, o.J., 55)

Bei diesem Sehen und Erkennen der Wirkung des Werkes, des Ortes und der Räumlichkeit, spielen vorrangig auch die individuellen „Erinnerungs- und Erfahrungswerte“ (ebd.) eine entscheidende Rolle. Fotografien und Videos können nur bedingt die Atmosphäre des gesamten Raums wiedergeben. Wichtige Elemente und Tatsachen können nicht übermittelt werden, beispielsweise die Akustik, oder die Gerüche bei der Betrachtung. Die Sinne

werden nicht ganzheitlich angesprochen. (vgl. Lischka, o.J., 83)

Teilweise sind die Videos aber künstlerisch qualitativ enorm stark, weswegen sie als eigene kleinere, oder größere Kunstwerke betrachtet werden können.

Wie erwähnt zeigen die Dokumentationen eine sich zumeist durchziehende ähnelnde Ästhetik, eine Ästhetik des Verbotenen, des Unheimlichen und des Dreckigen. Die *Writer* verstecken sich hinter Masken oder machen im Nachhinein ihre Gesichter unkenntlich, verzerren ihre Stimmen und filmen sich beim Einbrechen in Hallen und Häuser, wie auch beim Malen ihrer *Pieces*. Nicht selten wird das Katz-und-Maus-Spiel gezeigt. Polizisten werden gefilmt und verhöhnt, jeglicher Respekt bleibt ihnen verwehrt. Auch solche Videos und Fotos, sowie die Verbreitung davon im Internet, bringen den SprayerInnen und *Crews* weiteren *Fame* und Anerkennung aus der Szene. (vgl. Treack, 1999, 145, 161)

Diese bestimmte kriminelle Ästhetik ist der Graffiti-Kultur durchaus immanent. Ebenfalls wird gerne mit einer bestimmten Ruinenästhetik gespielt, eine Ästhetik, welche heute ebenfalls in Wirtschaft, Design und Mode Einzug gefunden hat, erkennbar beispielsweise an Stilen und Moden wie dem „Vintage Look“, dem „Punk“ und so weiter. Gegebenenfalls kommt diese Ästhetik selbst bei der Gestaltung der Shops oder der Werbung zum Vorschein, sowie in der Architektur.

Im Gegensatz zu heute waren in den 60er Jahren die Zerstörung und die Provokation nicht kommerzialisierbar, sie drangen nicht in den allgemeinen Markt ein. „In den 60er Jahren hatte das Potential der Provokation und der Intervention als Privileg der Avantgardekunst gegolten. Dazu gehörten auch Zerstörung und Zerstörtes. Allerdings erschien dies seinerzeit als Garant für eine nicht kommerzialisierbare Kunst.“ (Gamboni, 1998, 110)

Die Ruinosität war in der Kunst, aber auch in der Stadt, und prinzipiell in der Umwelt, immer ein gängiges Thema und wird daher von der Urban Art spielerisch verarbeitet. (vgl. Wagner, Rübel, 2002, 103; vgl. Althöfer, 2000, 189)

Ruinen sind zerstörte Bauten, die aber nichts desto trotz, einen bestimmten Wert in sich tragen, da sie in dieser Form ein romantisches, ästhetisches Prinzip darstellen. Für SprayerInnen sind die Abrissgebäude heutiger Industrie, sowie ähnliche zerstörte und unbrauchbare Gebäude, denen prinzipiell kein Wert in der Gesellschaft mehr zukommt, immanent wichtige *Spots* für ihre Werke, auch aufgrund der Dokumentation. Früh erkannten Menschen, wie zum Beispiel Leonardo Da Vinci, „die Schönheit korrodierter Oberflächen, die unnachahmliche Farbigkeit gealterter Mauern“ (Althöfer, 2000, 184), die somit seit jeher den Weg in die Kunst fanden. Durch Dokumentation dieser Ruinen bleiben sie sozusagen zumindest am Foto oder Video erhalten, der Zerfallsprozess kann durch diese in gewisser Weise aufgehalten werden.

Mit dieser bestimmten Ästhetik spielen sowohl der Markt und die Werbebranche, als auch die *Writer* und Graffiti-SprayerInnen, sowie die Ausführenden der Street Art, aber auch beispielsweise die BetreiberInnen des „Urban Exploring“⁶, welche ein enormes Interesse an den urbanen Räumen und den Ruinen und Zerstörungen hegen. Da sie ebenfalls sehr stark mit der urbanen Ruinosität spielen und umgehen, möchte ich sie an dieser Stelle kurz betrachten.

Die Menschen, welche sich dieser Disziplin zuschreiben, erforschen auf eigene Art und Weise den urbanen Raum, indem sie sich an Orten bewegen, welche der allgemeinen Bevölkerung prinzipiell verwehrt bleiben, da ein Betreten dieser Orte zum großen Teil verboten ist. Es handelt sich um Abrisshäuser, Baustellen mit Kränen und Gerüsten, alte baufällige Fabriken, verlassene, düstere Industrieareale und so weiter (vgl. Abb.11). Sie bewegen sich zumeist im selben Milieu wie die SprayerInnen und hinterlassen nicht selten auch ähnliche, aber oft einfachere Zeichen und Botschaften. Beim Urban Exploring ist die Dokumentation, vor allem die Fotografie, mindestens so wichtig wie beim Graffiti. Störungen, Zerstörtes und Vergangenes, ein Gefühl von Großstadt, Verruchtheit und Illegalität wird übermittelt und liegt im Zentrum der Beachtung

⁶ In Wien geht zum Beispiel die Gruppe „78er“ dieser Praxis nach. Siehe dazu:

<http://stadterkundung.wordpress.com/> [12.01.2015]

ihrer Dokumentation. Die Dokumentation, vorwiegend das Foto, wird so schließlich zum eigenständigen Kunstwerk. Das kann auch beim Graffiti und der Street Art der Fall sein, allerdings ist es hier oft der einfache Grund der Dokumentation, die eigentlichen Werke sind die Anbringungen an den Wänden selbst.

Alle Ausführenden – die des Graffiti, der Street Art, als auch die des Urban Exploring – setzen sich mit historischen, architektonischen und sozialen Gegebenheiten ihrer direkten Umgebung – der Stadt – auseinander, sie eignen sich so ihre Umwelt an, in der sie sich bewegen und veräußern. SprayerInnen entwickeln eine Raumwahrnehmung wie kaum andere Menschen der Gesellschaft. Sie sind immer auf der Suche nach neuen, beeindruckenden *Spots* für ihre Werke und entdecken gleichzeitig die Werke und Hinterlassenschaften der anderen aus der Szene. *Writer* und SprayerInnen sind ZerstörerInnen, gleichzeitig auch SchöpferInnen, Suchende und vor allem EntdeckerInnen, also selbst RezipientInnen sind. Die Urban Art bringt außerdem Gegenstände ins Bewusstsein der vorbeigehenden Menschen, die sonst im Grau der Stadt untergehen würden und kann dabei helfen, den Raum ästhetisch wahrzunehmen. Die Welt wird in der Urban Art zum „Präsentationsraum“ (Brock, 2008, 191) und ist gleichzeitig immer auch „Erkenntnisraum“ (ebd.).

Treack schlägt aus diesem Grund den Begriff des „Kunsterlebenden“ (Treack, 1999, 234) vor, um das Suchen und Finden, das Entdecken, wie auch das Überrascht-werden durch Kunst im öffentlichen Raum anzudeuten. Dadurch wird die Urban Art Erfahrung ebenfalls vom normalen Museumsbesuch abgegrenzt. Im geschlossenen Raum wird der Blick der RezipientInnen weitgehend gelenkt und dirigiert, was im offenen Raum nicht in dieser Art möglich ist. (vgl. Treack, 1999, 12, 234; vgl. Brock, 2008, 58)

Dabei stellt sich nun die Frage, inwieweit es sich um ein Erleben von Kunst handelt, wenn es sich um zerstörende Techniken dreht, die nicht im Museum

ausgestellt und als Kunst ausgewiesen werden und welche ebenso die allgemeine Ordnung der Gesellschaft stört, die Werte und Normen missachtet und in Frage stellt.

3.3 Wertschaffung durch Zerstörung

„Es ist [...] außerordentlich schwer zu entscheiden, welches Graffiti Kunst ist und welches nur Schmiererei. Längst sind die Grenzen zwischen Kunst und Alltag bis zur Unkenntlichkeit aufgeweicht. Wer kann sich da noch ernsthaft anmaßen zu entscheiden, was Kunst ist und was nicht?“ (Treeck, 1999, 135)

Die jeweilige Einstellung zum Thema der Urban Art ist ausschlaggebend, ob das illegale Graffiti und/oder die Street Art als wertvolle Kunst, als Jugendkultur, oder doch als Vandalismus und damit als Zerstörung bezeichnet werden.

Mary Douglas erkennt, dass es den „Schmutz als etwas Absolutes“ (Douglas, 1988, 12) nicht gibt und nur „vom Standpunkt des Betrachters aus“ (ebd.) entsteht. In dieser Tatsache sehe ich die Begründung, dass Graffiti einerseits als Kunstform, andererseits als Vandalismus und Beschmutzung eingestuft wird.

Ich möchte daher im Folgenden einige Ansichten wiedergeben, welche sich um diese Thematik drehen. Eine schlussendliche Beantwortung dieser philosophischen Fragestellung und Problematik kann kein Ziel sein. Anhand verschiedener Positionen sollen lediglich mögliche Aspekte untersucht werden, die ein Potential in der Urban Art, im Graffiti und der Street Art sehen, als Kunst zu gelten. Andere Personen und Meinungen sprechen diesen Veräußerungen wiederum jeglichen Kunstwert ab.

Die Frage nach dem Kunstwert von Graffiti wurde vor allem in den 90er Jahren stark diskutiert. Da man die Graffiti-Kultur allerdings mit „radikalen Musikformen verbunden“ (Reinking (Hg.), 2008, 5) hat und vor allem in Zusammenhang mit

der Hip Hop- und Jugendkultur brachte, wurde das Graffiti laut Thompson mehr in den Massenmarkt gedrängt, denn in die bildende Kunst, worunter es laut ihm immer gelitten haben soll. (vgl. Thompson, 2012, 7)

Gamboni und andere erkennen jedoch sehr wohl, dass in den 80er Jahren ein Prozess für das Phänomen Graffiti eingeleitet worden ist, ein „Prozeß [sic] der Kunstwerdung“. (Gamboni, 1998, 343)

„Denn wenn wir unter Kunst eine Äußerung verstehen, die eine akzeptierte bildnerische Tradition erweitert und die ererbten Überzeugungen unserer Kultur neu formuliert, so waren (sind) sie natürlich keine Kunst. Doch wenn wir unter Kunst, wie wir es seit mehr als einem Jahrhundert tun, einen Wettbewerb der Stile verstehen, der sich aus Eigenimpulsen heraus entfaltet, ein ernstes Spiel, das als ein gruppeninterner Wettkampf anfängt, der dem Leben seines Schöpfers und seinem gebannten kleinen Publikum Bedeutung verleiht, und schließlich einen neuen, weite Verbreitung findenden Stil hervorbringt – dann waren (sind) die Graffiti natürlich Kunst.“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 295)

Zahlreiche Graffiti-GegnerInnen und KunsthistorikerInnen weigern sich, jegliche Art von „Graffiti als eine Form der bildenden Kunst zu akzeptieren.“ (Treeck, 1999, 158)

Sie schließen vor allem beim Graffiti, aber auch bei der illegal gefertigten Street Art, den Kunstwert prinzipiell aus, ebenso den von aufwendig gestalteten Werken. Beispielsweise spricht man sich im ersten NOFITTI Kongress gegen diese Praktiken aus und bezeichnet daher die Street Art und das Graffiti als Abfall: „Die anderen sagen, es es ist doch Kunst. [...] Aber selbst die größten Graffiti- Malereien sind ein abgestandener Abfall der Comic-Kunst der 60er Jahre und kein Kunstkritiker wird das Krickel-Krakel von unlesbaren Signaturen in die Kunst einreihen können, auch nicht in die entwickelten Theorien der Eingriffskunst oder der Konzeptkunst.“ (Stölzl, 2006, 25)

Auf der anderen Seite werden die Arbeiten der Street Art sowie Graffiti-Werke von Kunsthistorikern teilweise als eigene künstlerische Disziplinen eingeordnet,

wobei unterschiedliche Definitionen, Herangehensweisen und Deutungen zu finden sind. Beispielsweise wird behauptet, Graffiti sei von Anfang an „in Wirklichkeit in Volkskultur umgesetzte moderne Kunst.“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 289)

In der Literatur wird immer wieder unterschieden, zwischen den großen, aufwändigen *Masterpieces* der SprayerInnen, welche im Allgemeinen als Kunst bezeichnet werden und den schnell ausgeführten und kreativlos wirkenden *Tags*, die als „Schmierereien“ und „Dreck“ der *toys* angesehen werden. Diese einfacheren Hinterlassenschaften waren laut den zahlreichen Graffiti-gegnern „die Zeichen einer außer Kontrolle geratenen Stadt, die die elementarsten Prämissen der Zivilisiertheit, aufgegeben hatte“ (ebd. 294) und so die gesellschaftliche Ordnung in einem erheblichen Maße (zer)stört hat. Ebenfalls ist immer wieder der Zwiespalt zu dieser Thematik und Kunst-Frage zu erkennen. Mitunter kann illegale Urban Art sowohl als Kunst, als auch als Vandalismus erkannt werden:

„Es ist hart, aber notwendig einzusehen, daß [sic] einerseits die (U-Bahn-)Graffiti wohl eine authentische, lebendige Kunst darstellen, andererseits aber die (Verkehrs-)Behörde wohl in einem authentisch demokratischen Geist handelte, als sie sie verbot.“ (ebd.)

Es ist somit eben dieser immanente Zwiespalt jener Fragestellung und Thematik des Kunstwerts der Urban Art, des Graffitis und der Street Art zu erkennen, der von Beginn an besteht und zwar bei all ihren Formen. Diese Schwierigkeit in der Deutung von Kunst sieht auch Birgit Dorner, sie gibt dabei aber gleichzeitig Möglichkeiten preis, welche das Graffiti unter Umständen als Kunst definieren lässt: „Was Kunst ist, ist umstritten. Jedoch kann ein Qualitätskriterium für Graffiti sein, dass in einem guten Graffiti Buchstaben/Schrift und Bild zu einer formalen Einheit mit dynamischer Gesamtwirkung verbunden werden. Das heißt zwangsläufig, dass nicht jede Parole/jedes Symbol an einer Fassade oder einem Denkmal Graffiti oder Kunst ist. [...] Es ist jedoch offensichtlich, dass zumindest Teile des Graffiti Oeuvres zur bildenden

Kunst gehören.“ (Dorner, 2006, 136)

So erkennt auch Treeck einen Kunstwert, sogar bei der aggressiven und radikalen Form des *Writings*: „Einige der *Writer* sind durchaus Künstler, die auch Vergleiche mit den großen Malern nicht zu scheuen brauchen. Die Illegalität ihres Schaffens stellt in diesem Fall nur für Juristen ein Problem dar.“ (Treeck, 1999, 157)

Aussagen wie diese sind in zahlreichen Publikationen zu finden, allerdings möchte ich an dieser Stelle noch einmal festhalten, dass zwar der *Style* in der *Writer*-Szene enorm wichtig ist und dadurch ein Qualitätskriterium gegeben ist, sich der Großteil der Ausführenden allerdings enorm schwer tut, ihre Arbeiten, ihre *Tags* und *Bombings*, als „Kunst“, sowie sich als „Künstler“ zu definieren. „Die Bilder verlieren an Authentizität, wenn sie nicht im urbanen Kontext und unter den für den *Sprayer* typischen Bedingungen entstehen“ (Reinking, 2008, 44). Durch Ausstellungen, Musealisierung und die Vermarktung der eigenen Person kann diesem, vor allem innerhalb des harten Kerns der Szene, an Authentizität und Respekt verlieren. (vgl. Thompson, 2009, 16; vgl. Reinecke, 2012, 23)

„Die Graffitikunst wurde auf einer öffentlichen Bühne vorgeführt, die die größtmöglichen Widersprüche im Alltag [...] verkörperte – Privatinitiative und Verwahrlosung des öffentlichen Raumes, individuelle Freiheit und kommunale Brutalität. Die Struktur, mit der Museen oder Galerien aufwarten konnten [...] war im Vergleich dazu reizlos.“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 294)

Wie im Kapitel der Motivation des *Graffiti-Writings* zu erkennen ist, betreiben diese Personen Graffiti als Hobby und rücken „ihre Sprüherei in die Nähe von Fun-Sportarten“ (Treeck 1999, 139). Sie erheben keinerlei Kunststatus für ihre Werke und suchen vorwiegend Herausforderung und Spaß mit Freunden, sowie ein Gefühl der Freiheit. Die *Writer* wollen zumeist nicht mit der *Street Art*, dem Schablonengraffiti und KünstlerInnen wie Keith Haring und Nägeli in einen Topf

geworfen werden. Für die Street Art gilt das nicht so sehr, denn viele Anhänger der Street Art, welche Technik auch immer sie benützen, schreiben sich durchaus häufiger der bildenden Kunst zu. (vgl. Treeck, 1999 168)

Es kann zudem behaupten werden, ein Teil der „Aufgabe der Kunst sei es, Unruhe und Zerstörung in die Welt zu setzen“ (Brock, 2008, 71). Somit könnte ein wichtiger Aspekt bei der Frage nach dem Kunstwert der Urban Art jene Tatsache sein, dass diese gegen die Normalität und Langeweile der Öffentlichkeit und der Gesellschaft arbeitet und so einen revolutionären Charakter beinhaltet, welcher jeder modernen Kunst inhärent sein sollte, so die Hypothese.

Denn „heutzutage möchte man uns mit aller Gewalt einreden, daß [sic] die Künstler auf Radikalität verpflichtet werden sollten“ (Brock, 2008, 70). Wenn man dieser Meinung Glauben schenkt, so kann getrost behauptet werden, dass auch (zer-)störisches *Graffiti-Writing* großes Potential dazu hat, als Kunst gewertet zu werden. Die *Writer* sind radikal und arbeiten gegen die Ordnung der Gesellschaft, sie protestieren und kritisieren lauthals die Probleme der Gesellschaft und scheinen ihr dabei selbst ihr größtes Problem zu sein. (vgl. Brock, 2008, 70f.)

Offensichtlich sind die Grenzen zwischen Kunst, Design und Nicht-Kunst fließend geworden, auch die zwischen Kunst und Leben. Es ist nicht mehr eindeutig, wer zum Beispiel die Zeichen an einer Wand hinterlassen hat, ob diese von KünstlerInnen stammen, von BauarbeiterInnen oder BeamtInnen zu Markierungszwecken, oder von einem Schuljungen oder -mädchen. Es ist nicht mehr klar, ob es sich bei dieser oder jenen Anbringung und Veräußerung um Kunst handelt, oder ob es Zufälligkeiten sind (vgl. Abb.12,13). Und da die Kunst heute keinerlei Grenzen mehr akzeptiert und zumeist vielfältige Interpretationsmöglichkeiten vorliegen, kann auch der Zufall, sowie die Zerstörung, eine Technik der Kunst sein, wie das bei der Urban Art immer wieder der Fall ist.

„Alles hängt mit allem zusammen und das Geringste ist der Betrachtung wert“ (Treeck, 1999, 261). So gesehen bekommen auch jegliche kleinere Hinterlassenschaften und jede Art von Eingriff in die Umwelt, sowie jede Hinterlassenschaft eine Bedeutung, kann als interessant und informativ (kommunikativ) erkannt werden und somit unter Umständen auch als Kunst. (vgl. ebd. 145, 261ff.)

„Das Triviale und Unangenehme, das Ausgesonderte und Verschimmelte erhält eine neue Qualität und ironisiert die komfortable Umwelt [...]“ (Althöfer, 2000,168). Das Triviale, das Zerstörte und der Verfall „ist nicht Feind oder auch nur Gegenüber. Verfall ist immanentes ästhetisches und ikonographisches Prinzip“ (ebd. 192) und wird seit jeher in der Kunst benützt um bestimmte Emotionen bei den BetrachterInnen auszulösen. Auf der Straße aber bleibt es unerwünscht, bestimmte Emotionen und Meinungen auf diese Weise auszulösen und zu beeinflussen. Dieses Recht scheint sich im öffentlichen, urbanen Raum lediglich die Werbebranche vorzubehalten.

Dass auch einfachere (primitivere) Ausdrucksweisen das Potential dazu haben, zur Kunst erhoben zu werden, dass auch das Geringste der Betrachtung wert ist, erscheint mir sichtbar zu werden, wenn Vergleiche mit namhaften KünstlerInnen wie Keith Haring, Jean Michel Basquiat, Harald Nägeli, Thierry Noir, oder Andy Warhol angestellt werden, denen der Künstlerstatus von Fachleuten bereits aufgedruckt worden ist. KünstlerInnen wie diese schaffen teilweise durchaus kindlich-primitiv wirkende Bilder und Wände, die sich trotzdem teilweise in Millionenhöhe über den internationalen Kunstmarkt verkauft lassen. Nägelis Werke bestechen durch ihre Einfachheit und riefen deswegen wiederholt Kritik nach sich. Trotzdem wurden seine Werke schlussendlich als „Kunst“ erkannt. Thierry Noirs Segmente der Berliner Mauer wurden später um 1,5 Millionen Mark verkauft, was aber am historischen Wert des Untergrundes liegen mag – der Berliner Mauer. Aufgrund des oft paradox

wirkenden Kunstmarktes, musste Noir vor Gericht noch um eine Gewinnbeteiligung streiten. So wird die Illegalität der Kunstwerke von bestimmten Personen ausgenutzt und verkauft. (vgl. Treeck, 1999, 130f.)

Auch bestimmte *Writer* haben mittlerweile einen Weg gefunden, sich in der Gesellschaft als KünstlerInnen zu etablieren. Auch in der Kunst werden zu einem großen Teil Emotionen verkauft, was sich die Urban Art zu Nutzen macht, allerdings zur Folge hat, dass sich viele SprayerInnen von den klassischen Techniken des *Graffiti-Writings* weitgehend lossagen.

Alle der vorher aufgezählten KünstlerInnen hatten es von Anfang an schwer, sich zu etablieren und für die Zuschauer verständlich zu werden. Viele taten ihre Werke, als Müll und Umwelt-Verschmutzung ab, obwohl ihnen bereits ein gewisser Kunststatus nachgesagt wurde. Damit eine bestimmte Kunstrichtung als solche legitimiert wird, muss das Ansehen der Gesellschaft ihr gegenüber positiv gestimmt sein. Dazu kommt die Tatsache, dass es jede große Kunstrichtung in ihren Anfängen schwer gehabt hat, sich als solche zu etablieren und daher zumeist auf Ablehnung gestoßen ist. Der vorwiegende Teil der Techniken des heutigen Graffitis genießt dieses Ansehen leider ebenso (noch) nicht. (vgl. ebd. 158)

Obwohl die Street Art-Szene besser mit dem Kunststatus umgehen kann, gefällt den LiebhaberInnen dieser Disziplin vor allem der rebellische Charakter. Da die Street Art die meisten Menschen ästhetisch anspricht, hängen immer mehr SympathisantInnen Werke, die durch verschiedenste Techniken entstehen, Bilder, Drucke, Poster, und so weiter, in ihre Wohnungen. Die Street Art lässt sich einfacher im Museum und in der Galerie ausstellen, als es beim zerstörerischen Graffiti möglich zu sein scheint. Dieser Zusammenschluss der Street Art mit dem Kommerz und dem Kunstmarkt wird von den *Graffiti-Writeern* weitgehend kritisiert, der entstehende Authentizitätsverlust wurde schon beschrieben. (vgl. ebd. 200)

Heute können Teile der Urban Art bestehen, ohne gezwungenermaßen in der Institution Museum gezeigt zu werden, sondern direkt auf der Straße. Graffiti-Kunst und Street Art, bei welchen auch der Bekanntheitsgrad der ausführenden KünstlerInnen ein entsprechendes Indiz für den Kunstwert geworden ist, können in allen Städten gefunden werden. Die Werke sind ebenso im Museum, wie auch an zerstörten Wänden, in dreckigen Umgebungen des urbanen Raums, an Abrisshäusern, auf Deponien, oder schönen weißen Wänden, als integrierter Teil auf Werbebannern bekannter Marken und Logos, und so weiter, zu finden. Dadurch sind sie zu einem enorm präsenten Faktum im städtischen Leben geworden. Dies allerdings bringt wiederum zunehmend verschärfte Vorgehensweisen der Graffiti-GegnerInnen mit sich. (vgl. ebd. 268)

Es wird wohl auch in Zukunft eine große Debatte bleiben, ob Graffiti Kunst sein kann, beziehungsweise welche Ausdrucksformen davon die Gesellschaft bereichern können und welche eine bloße (Zer-) Störung der Reinheit und Ordnung darstellen.

3.4 Die Macht und das Fremde

“Sie (die Unappetitlichkeit) liegt freilich nicht in der gelegentlichen Wahl eines anstößigen Themas, sondern ganz wie im Fall der leiblichen Absonderung, in der unsicheren Zugehörigkeit zur Person des Urhebers, in der Schamlosigkeit nicht nur des Zurücklassens, sondern auch der Veröffentlichung.“ (Enzensberger, 1968, 35)

Enzensbergers Aussage, die er allgemein zur Kunst tätigt, kann bestens auf die Urban Art übertragen werden, da die jeweiligen UrheberInnen zumeist gar nicht, oder nur von bestimmten Personenkreisen, identifiziert werden können. Dadurch eröffnet sich eine Fragestellung der Macht, des Fremden und Unverschämten. Die im Illegalen und im Dunklen agierenden SprayerInnen hinterlassen ihre Spuren und Botschaften ungebeten im öffentlichen Raum. Sie

werfen diese den Passanten sozusagen vor die Nase, weshalb es beinahe unmöglich ist, sich ihnen zu widersetzen.

Bei den zahlreichen Meinungen gegen das Phänomen Graffiti wird sichtbar, dass es, wenn es als Beschmutzung und Aussonderung verstanden wird, eine bestimmte Macht mit sich bringt. Das wird deutlich wenn folgende Aussage von Enzensberger auf die Urban Art übertragen wird: „Gern sondert der Mensch nämlich aus. Dann denunziert er sein Machtwerk“ (Enzensberger 1968, 9). Und weiter erkennt er: „Alle Schmutzverhältnisse würden nämlich umgedeutet zu solchen der Macht. Jeder Träger von Schmutz sei mächtig, und jeder Inhaber von Macht verwende den Schmutz zu seiner Herrschaft. Wer den Anderen beschmutzen könnte, ob nun selbst rein oder nicht, sei der Boß [sic].“ (Enzensberger, 1968, 48f.)

Wie schon festgestellt geht es beim Graffiti-*Writing* sehr stark um Quantität und eine gewisse Geschwindigkeit, sowohl beim Sprühen, als auch bei der Verbreiterung des Namens, wodurch mitunter der- oder diejenige als „Boss“ - in der Szene als *King* beschrieben - wird, der/die die meiste Beschmutzung, die zahlenmäßig stärkste Verunstaltung verursacht und dadurch die eigene Macht, oder die Macht der ganzen *Crew* beweist. Dabei ist alles vom *Fame* abhängig.

„Die Klebrigkeit der Fremden [...] ist das Spiegelbild der eigenen Machtlosigkeit. Es ist die eigene Ohnmacht [...].“ (Bauman, 1999, 56)

Das auszumachende Machtverhältnis beschreibt Bauman mit der „Klebrigkeit des Fremden“ (ebd.). Die illegalen SprayerInnen können mit jener „Fremde“ verglichen werden. Diese Personen machen Graffitis und Street Art-Werke, die sozusagen „klebrig“ sind, den Wänden anhaften und erst mühsam von den BesitzerInnen, oder der Straßenreinigung wieder entfernt werden müssen und das sich in unendlicher Regelmäßigkeit wiederholend. (vgl. Treeck, 1999, 152)

Auf der anderen Seite kann die Werbelandschaft, generell der Konsum und Kommerz, als dieses „Klebrige“ erkannt werden. Vor allem die Street Art, aber

auch Graffiti prangern diese Systeme, die Konzerne und ihre Markenzeichen, die Konsum- und Wegwerfgesellschaft, sowie den Kapitalismus an und stellen die eigenen Identitäten dem gegenüber, indem sie präsent sind und versucht Missstände und andere Problematiken aufzudecken. (vgl. Reinking, 2008, 6)

Das Fremde, das Schmutzige und Unerwünschte haben in der Stadt prinzipiell einen zentralen Platz, obwohl diese Faktoren weitgehend bekämpft werden, da durch sie ein gewisses Chaos entstehen kann. „Politisch gewollt ist [...] die saubere, übersichtliche, geordnete Stadt – Urbanität kann diese allerdings nicht hervorbringen.“ (Bihler, 2004, 39)

Der Prozess der Urbanität „findet statt in einer scheinbaren Widersprüchlichkeit von Ordnung und Chaos, worin das anarchistische Moment, ja das Überraschende und Fremde, das Ungeplante und Nicht-Gewollte als *wesentliches Element* von Urbanität zum Vorschein kommt.“ (ebd.)

Das Fremde kann als Innbegriff von Schmutz erkannt werden. Die Graffiti-SprayerInnen sind zwar in gewisser Weise dieses Fremde und Schmutzige, da ihre Personen anonym bleiben und sie im Illegalen handeln. Sie leben zwar unter uns, geben sich aber nicht zu erkennen und schlagen ohne Vorwarnung an unvorhersehbaren Orten zu. (vgl. Bauman, 1999, 55)

Ich möchte herausstreichen, dass Bauman ebenso feststellt, dass manche Menschen das Fremde und Klebrige nicht mehr grundsätzlich als Furcht empfinden, sondern als etwas Neues, das unterhaltend und interessant auf die BetrachterInnen wirken kann - dem Fremden, Schmutzigen, dem Unerwünschten, sowie dem Unangenehmen kann auf diese Weise eine gewisse Aufmerksamkeit zukommen. Es verhält sich ebenso bei der Urban Art, welche als das Fremde auftritt und aufgrund ihrer bestimmten Ästhetik und Kommunikationsfähigkeit, von einigen Personen(-gruppen) als interessant und wertvoll betrachtet wird. (vgl. ebd.)

Aspekte wie das Fremde und die Differenz sind laut Bauman in der postmoderne „nicht nur unvermeidlich, sondern gut, wertvoll, schützens- und

kultivierenswert.“ (Bauman, 1999, 59)

„Die Fremden sind ganz unzweideutig Lieferanten von Annehmlichkeiten. Ihre Anwesenheit bietet eine Abwechslung in der Langeweile. Man sollte Gott danken dass es sie gibt! Wozu denn dieser Aufstand und Geschrei?“ (ebd. 55)

Ähnlich sieht das Bazon Brock, der meint, dass es vielleicht eine gute Idee sei, das Hässliche, Fragmentierte, Willkürliche und so weiter, besser als „befremdlich“ zu bezeichnen, da zumeist (und vor allem vor der Globalisierung) das „Neue“, „Ungewohnte“ und „Fremde“ als abstoßend betrachtet werde. Anstatt zu versuchen, das Fremde zu verstehen, müsse man das Neue, Befremdliche annehmen und damit lernen umzugehen.⁷

Brock erkennt den Geltungsanspruch des „Hässlichen, Abstoßenden, Fragmentieren, Willkürlichen, [...]“ (ebd.), wobei ein Grund dafür die „Schockwirkung“ (ebd.) darstellt. Dementsprechend nutzen einige KünstlerInnen die Provokation um die eigene Person für das Publikum attraktiver zu machen. Nach dieser Idee arbeiten auch die Ausführenden der Urban Art, vor allem die *Writer*. Sie wollen ebenfalls das Willkürliche und Abstoßende zeigen und so die allgemeine Bevölkerung schockieren und provozieren, damit die eigene Person näher ins Gespräch rückt. Dies kann ebenfalls als eine Art der Berechtigung für Graffiti und Street Art erkannt werden. (vgl. ebd.)

3.5 Vandalismus

Der Begriff „Vandalismus“ bezeichnet heute grundsätzlich das Anbringen von dauerhaften, zerstörerischen Veränderungen an privatem und öffentlich verwaltetem Besitz. Gamboni erkennt diese Tatsachen erstmals im Zuge der französischen Revolution im Umgang mit Denkmälern (vgl. Gamboni, 1998, 17f.). Der Begriff durchlief durch die Epochen verschiedene Veränderungen und Definitionen, je nach Zeit wurden unterschiedlichen Gegebenheiten dem Vandalismus zugeschrieben. (vgl. Lorenz, 2009, 14f.)

⁷ Vgl. <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=190> 2001 [12.01.2015]

Heute bezeichnet der Begriff des Vandalismus laut Duden eine „blinde Zerstörungswut“⁸, wobei auch das Synonym des „Rowdytums“ (ebd.) genannt wird – vor allem der „Mutwille“ (Lorenz, 2009, 20) erscheint bei der Zerstörung entscheidend und ist von einer zufälligen, unbeabsichtigten Beschädigung und Zerstörung abzugrenzen. Sondereinheiten der Polizei verfolgen das individuelle, mutwillige und ungenehmigte Eingreifen ins Stadtbild, sie dokumentieren, analysieren, fotografieren, führen ganze Ordner über SprayerInnen und verfolgen diese, bis sie im Anschluss nicht selten wegen vorsätzlicher Sachbeschädigung, Hausfriedensbruch und anderen Delikten zur Verantwortung gezogen werden und dann für die Reinigung und Beseitigung der Werke einstehen müssen.

Das österreichische Gesetzbuch beschreibt seit 1975 die Höhe der Bestrafung gegen Sachbeschädigung so: „Wer eine fremde Sache zerstört, beschädigt, verunstaltet oder unbrauchbar macht, ist mit Freiheitsstrafe bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 360 Tagessätzen zu bestrafen.“ (StGB, 2013, §125)

Eine härtere Bestrafung erwartet die VandallInnen, wenn es sich um eine schwere Sachbeschädigung handelt, also beispielsweise bei einem Vergehen mit rassistischem Inhalt – an Gotteshäusern wie Kirchen, Moscheen, Synagogen und anderen Religionszentren, auch an Gräbern, wissenschaftlich oder historisch wertvollen Gebilden, wie Statuen und prinzipiell an allen Denkmälern, bedeutsamer Architektur, sozialen Einrichtungen und ähnlichem. Ebenfalls kommt es bei der Bestrafung sehr stark auf das Ausmaß der Sachbeschädigung und die Intensität der Zerstörung an. (vgl. StGB, 2013, §126)

Ich zitiere im Folgenden die Definition davon, was laut österreichischem Gesetz als Sachbeschädigung und Zerstörung definiert wird, da in diesem Punkt immer

⁸ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Vandalismus> [12.01.2015]

wieder eine Forderung der Graffiti-GegnerInnen nach einer Verschärfung des Gesetzes hörbar wird. Demnach wird nämlich ein Objekt, eine Sache „beschädigt, wenn ihre stoffliche Unversehrtheit beeinträchtigt wird. Auf eine Funktionsbeeinträchtigung kommt es nicht an. Das Beschädigen geht in ein Zerstören über, wenn die Sache dadurch unbrauchbar wird und eine Reparatur nicht mehr möglich ist [...]. Eine Sache wird verunstaltet, wenn ihre äußere Erscheinung beeinträchtigt wird und ihr Eigentümer ein objektiv nachvollziehbares Interesse an der unversehrten Erhaltung der Sache hat. Die Sache wird durch eine Funktionsbeeinträchtigung unbrauchbar gemacht. Bei diesen beiden Begehungsformen wird zwar die stoffliche Unversehrtheit als solche nicht angetastet, sie müssen aber doch mit einer Substanzeinwirkung verbunden sein, die nicht ohne nennenswerten Aufwand rückgängig gemacht werden kann.“ (Fuchs, Reindl-Krauskopf, 2009, 107)

Es ist aus dieser Definition besonders heraus zu streichen, dass eine Sachbeschädigung, also Vandalismus, nur dann vorliegt, „wenn der Eigentümer ein objektiv verständliches, vernünftiges Interesse an der (unversehrten) Erhaltung der Sache“ (ebd.) hat und dass „Eigentumsverletzungen ohne Substanzeingriff, insbesondere bloße Funktionsbeeinträchtigung [...] keine Sachbeschädigungen“ sind. (ebd.)

Hinzu kommen seltener andere Tatsachen und Tatbestände, der SprayerInnen zusätzlich beigelegt wird, wie Einbruch, Haus- oder gar Landfriedensbruch, wenn *Crews* gemeinsame aggressive Aktionen durchführen. „Wer wesentlich an einer Zusammenrottung einer Menschenmenge teilnimmt, die darauf abzielt, daß [sic] unter ihrem Einfluss [...] eine schwere Sachbeschädigung begangen werde, ist [...] mit Freiheitsstrafe bis zu zwei Jahren zu bestrafen“ (StGB, 2013, §274(1)). Dies kann sich zu drei Jahren steigern wenn wesentlich zur Ausführung beigetragen wurde. (vgl. ebd. §274(2))

Vor allem in den 70ern und 80ern wurde das amerikanische Graffiti-*Writing* beinahe ausschließlich als Vandalismus und damit als „Beschädigung fremden Eigentums“ (Treeck, 1999, 135) und als mutwillige „Zerstörung“ (Thompson,

2009, 256) bezeichnet, wodurch ihm von Beginn an beinahe jeglicher Sinn abgesprochen wurde. Schon der Begriff „Graffiti“ wurde den SprayerInnen eher aufgezwungen und macht mehr den „kriminellen Vandalismus“ (Thompson, 2009, 10) deutlich, als eine künstlerische Form. Die Ausführenden selbst bevorzugten immer schon den Begriff des *Writings*, auch heute ist das immer noch beim Großteil der SprayerInnen so, welche Buchstaben-Graffiti machen. „Graffiti“ wurde mit der Zeit immer mehr zum allgemeinen Begriff, der all die Spraydosen-Zeichen im öffentlichen Raum unter einen Nenner brachte und wird schließlich nicht mehr nur für die Buchstaben verwendet. (vgl. Reinecke, 2014, 37f.)

Bereits Anfang der 80er Jahre wurde in New York die M.T.A. (Metropolitan Transit Authority) gegründet, welche beschloss „die Ausmerzungen der Graffiti zu ihrer vorrangigen Aufgabe zu machen“ (Varnedoe, Gopnik, 1990, 291), was sie auch mit zunehmendem Erfolg durchführten und Anhänger in der ganzen Welt fand. Die Graffiti-GegnerInnen versuchten immer verbissener, den ausufernden *Tags*, Zeichen und Symbolen Herr zu werden und begegneten Graffiti mit einer zunehmenden Null-Toleranz-Strategie, welche auf der Broken Window Theory aufgebaut wurde. Diese GegnerInnen von Graffiti erreichten durchaus teilweise ihre Ziele, so war das Graffiti auf Zügen und Bahnen Ende der 80er Jahre beinahe völlig verschwunden (ebd. 294).

Es soll im Folgenden untersucht werden, auf welche Weise vor allem die Politik mit dieser Null-Toleranz heute, gegen die (Zer-)Störung der gesellschaftlichen Ordnung im öffentlichen Raum der Urban Art, den Kampf angesagt hat und was sie damit aus welchen Gründen bewirken wollen. (vgl. Treeck, 1999, 152)

3.6 Broken Window Theory und Null-Toleranz-Strategie

„Sauber ist schön und gut. Sauber ist hell brav lieb. Sauber ist oben und hier, schmutzig ist hässlich und anderswo. Sauber ist doch das Wahre, schmutzig ist

unten und übel, schmutzig hat keinen Zweck. Sauber hat recht. Schmutzig ist demgegenüber, sauber ist da denn doch, schmutzig ist wie soll man sagen, schmutzig ist irgendwie unklar, schmutzig ist alles in allem, sauber ist wenigstens noch, aber schmutzig das ist also wirklich.“ (Enzensberger; 1968, 9)

Die Broken Window Theory wurde 1982 von James Q. Wilson und George Kelling in einem veröffentlichten Aufsatz unter dem Titel „The police and neighborhood safety: Broken Windows“ erstmals erwähnt und bezeichnet. (vgl. Kelling, Wilson, 1982, 29f.)

Im Buch „Banksy – Walls and Pieces“ wird die Idee der Theorie, wie ich sie mir entlehne, kurz und bündig erklärt und gleich auch dezidiert auf Graffiti, Zerstörung und Müll im öffentlichen Raum unserer Gesellschaft bezogen:

„Criminologists James Q Wilson and George Kelling developed a theory of criminal behaviour in the 1980's that became known as the 'Broken Window Theory'. They argued crime was the inevitable result of disorder and that if a window in a building is smashed but not repaired people walking by will think no-one cares. Then more windows will be broken, graffiti will appear and rubbish get dumped. The likelihood of serious crime being committed then increases dramatically as neglect becomes visible. The researchers believed there was a direct link between vandalism, street violence and the general decline of society. This theory was the basis of the infamous New York City crime purge of the early nineties and the zero-tolerance attitude to graffiti.“ (Banksy, 2005, 130)

Diese in Amerika gegründete Theorie besagt demnach, dass ein urbanes Gebiet, in welchem geringe Schäden und „Schmierereien“ nicht sofort entfernt werden, immer mehr verwahrlost, so dass sich die darin lebenden Menschen nicht mehr wohl und sicher fühlen, da allgemein die Kriminalität steigt, insbesondere der Vandalismus. Wenn Scheiben zerbrochen sind, der Verputz von Hauswänden bröckelt, Autowracks am Straßenrand stehen, große Graffitis die Mauern zieren und Müllanhäufungen die Regel sind, scheint ein kleiner

zusätzlicher *Tag* für die Ausführenden weniger, oder keine Gefahr darzustellen, die Hemmschwelle sinkt enorm, der Vandalismus und die Zerstörung wird in einem solchen Fall, laut Graffiti-GegnerInnen und Anhänger der Broken Window Theorie unaufhaltbar.

Auf Graffiti bezogen bedeutet diese also, dass es weniger Hemmungen für SprayerInnen gibt, die Hauswände zu bemalen, wenn es sich um keine perfekte weiße Mauer handelt, wenn sie schon mit einem *Tag* oder ähnlichem markiert und beschmutzt wurde. Je mehr Eingriffe und (Zer-)Störungen auf einer Wand erkennbar sind, umso geringer scheint die Angst zu sein, erwischt zu werden, beziehungsweise im Anschluss darauf zur Verantwortung gezogen zu werden. Teilweise ist dies auch ein Argument, welches bei SprayerInnen immer wieder zu hören ist, dass nämlich eine schon zerstörte Wand, zum Beispiel durch ein schon zuvor gefertigtes Graffiti, durch ein weiteres Graffiti nicht noch mehr in seiner Substanz zerstört wird und somit nicht in einer strengen Weise geahndet werden sollte.

Aus diesen Gründen sollte, laut den Graffiti-GegnerInnen und VertreterInnen der Broken Window Theorie, jede noch so kleine Störung in der Öffentlichkeit umgehend beseitigt werden, um Folgeschäden zu vermeiden. Für die Urban Art bedeutet das im Konkreten, dass die Qualität eines Graffitis keinerlei Rolle spielt, dass man die Graffitis keinerlei Qualitätsprüfungen unterzieht, sondern sie stattdessen kommentarlos und gnadenlos sofort entfernt. Die Strategie zieht demnach eine Nulltoleranz nach sich, wobei keinerlei Verständnis und Unterscheidung für jegliche Art illegaler Hinterlassenschaft besteht. Es wird nicht unterschieden, ob es sich um ein „schönes“ Bild der Street Art handelt, oder um einen „hässlichen“ *Tag*. Insofern keine Genehmigung eingeholt wurde, gehören diese Werke nach der Null-Toleranz-Strategie, ähnlich wie Schmutz und Müll, entfernt, übermalt, abgewaschen.

Da beim Vollziehen der Null-Toleranz-Strategie die Graffiti-GegnerInnen, auch die Politik, kaum zwischen Kunst und „Schmiererei“ unterschieden, wird dabei

zumeist prinzipiell einfach alles entfernt. Immer wieder werden daher Werke zerstört, die mittlerweile schon von einem großen Teil der Bevölkerung als Kunst bezeichnet werden, denen so gesehen ein gewisser Wert zugesprochen wird. Aus Prinzip entfernt die Stadtreinigung diese Werke, oder sie werden von erzürnten Privatpersonen zerstört und beseitigt. Es gibt aber auch andere Motivationen, die Urban Art auf der Straße zu zerstören, welche noch beleuchtet werden.

Die Diskussionen über die Null-Toleranz-Strategie wurden durch die Broken Window Theorie wieder aufgeheizt. Es war die Stadt New York, die diese Strategie erstmals zur Verhinderung von Vandalismus verfolgte, insbesondere des Graffiti-Vandalismus. Später wurde diese auch in einigen anderen Ländern eingesetzt, in Europa vor allem in den skandinavischen Ländern wurde sie auch praktisch angewendet. Dies sollte dazu führen, dass sich die Menschen in ihrer Umgebung wieder wohl fühlen. Es scheint, dass Objekte und Malereien, welche ohne Genehmigung im öffentlichen Raum ausgestellt werden, ein bestimmtes Unbehagen bei der Bevölkerung bedeuten können. (vgl. Henning (Hg.), 2006; vgl. Stahl, o.J., 71)

„Verschmutzung, Verwahrlosung und Graffiti schaffen eine Atmosphäre, die bei vielen Bürgern Angst auslösen, was zu einer Meidung und damit zu einem Ausschluss aus diesem Raum führt“ (Bihler, 2004, 51), wobei allerdings eine „Diskrepanz zwischen tatsächlicher und vermuteter Kriminalität besteht.“ (ebd.)

Die Beschmutzung durch die Urban Art ist für die Graffiti-GegnerInnen vor allem dann sichtbar und zu bekämpfen, wenn am Ort der Darstellung grundsätzlich ein großer Grad an Reinheit zu vermuten ist. Schmutz braucht nämlich die Reinheit als Bezugspunkt, um als solcher entdeckt zu werden. „Schmutz (so viel stehe fest) sei kategorial. Alle Reinlichkeit sei vergebens. Je starrer ein Ordnungssystem, desto größere Mengen von Schmutz erzeuge es; je entwickelter, desto mehr Sorten. In manchen Systemen werde der Mensch selber zum Schmutz. [...] Eine Zweideutigkeit trete dann auf: Sauberkeit werde

zum Schmutz und vielleicht sogar umgekehrt.“ (Enzensberger, 1968, 41)

Nicht nur der Staat, sondern vorwiegend auch private Personen, sollten laut den BefürworterInnen der Null-Toleranz-Strategie aktiv werden, um jegliche Beschmutzung, Zerstörung oder Anbringung von Zeichen, sofort zu entfernen, um eine Kettenreaktion an *Tags*, *Stickern*, *Plakaten*, und so weiter, sowie eine allgemeinen Verwahrlosung der eigenen Umwelt, präventiv zu verhindern. Dadurch ergibt sich als Folge ein Einbüßen des begehrten Ruhms (*Fame*) für die *Writer* und *SprayerInnen*, da die Schriftzüge nicht lange in der Sichtbarkeit und Öffentlichkeit existieren und das Entfernen demotivierend auf diese wirken kann. Allerdings scheint sich der harte Kern der *Writer* von der Null-Toleranz-Strategie nicht an ihrer Machenschaft hindern zu lassen. Das *Graffiti-Writing* ist für viele von ihnen eine Art Sucht und die Illegalität, Provokation und Störung dieser sauberen Ordnung nimmt einen zentralen Stellenwert ein. (vgl. Treeck, 1999, 175)

Dass diese Strategie auch in Europa relevant und stark diskutiert wird, ist an folgendem Beispiel zu erkennen:

In Berlin trafen sich 2005 erstmals rund 200 hohe PolitikerInnen und andere Graffiti-GegnerInnen zum internationalen „Anti-Graffiti-Kongress“ zusammen. Mit dabei waren Bürgermeister Wowereit, Angela Merkel, Mitglieder der Deutschen Bahn, sowie Sicherheitsbeauftragte, um dezidiert die Probleme des Vandalismus und der Beschädigung durch Graffiti in den Griff zu bekommen. Veranstaltet wurden der Kongress vom Verein NOFITTI, welcher von Dieter Hapel 1994 zu eben diesem Ziel gegründet wurde.

Die Ansprachen der Kongresse wurden aufgezeichnet und anschließend von Karl Henning veröffentlicht. Der Großteil der RednerInnen beriefen sich in verschiedenen Formen auf die Broken Window Theory und sprachen sich somit für die Durchführung einer Null-Toleranz-Strategie, sowie für die Verschärfung der entsprechenden Gesetze aus. Da sich die Mehrheit der Berliner Bevölkerung gegen Graffiti auf öffentlichen Plätzen aussprach, sollte dieses

Problem eingedämmt werden. Die Graffiti-GegnerInnen waren sich durchwegs einig. Sicherheits- und Graffitibeauftragte, sahen durch Graffiti, Einbußen in der Lebensqualität und enorme Kosten, welche für die Beseitigung dieser aufgewendet werden müssten. Damit betraf das Problem alle BürgerInnen, da Steuergelder dafür erhalten mussten. Je sauberer eine Stadt ist, umso gesellschaftsfähiger und lebenswerter scheint sie zu sein, illegale Kritiken und Veräußerungen gelten generell als unerwünscht. (vgl. Henning, 2006, 2)

Wie schon erwähnt, wird Zerstörung und Graffiti laut dem Gesetzbuch nur dann zu einem schweren Vergehen, wenn die Tat eine eindeutige Substanzverletzung zur Folge hat. Ist eine Verletzung des Untergrundes der Fall, so ist dieses Vorgehen in einem höherem Maße ein Eingreifen in die Umwelt und somit höher strafbar. Die Gesetze in Deutschland verhalten sich ähnlich wie das Österreichische. Da viele Veräußerungen der Urban Art diese Substanzverletzung nicht erfüllen, fordern Graffiti-GegnerInnen eine Veränderung der Gesetze. Sie wollen, dass die Tatsache der reinen „Veränderung des äußerlichen Erscheinungsbildes“ (Schubert, 2006, 21) in die Formulierung mit einbezogen, härter geahndet und verfolgt wird. Des Weiteren soll die Aufklärungsrate und Prävention verbessert und ausgeweitet werden, damit der Schaden des Vandalismus in Grenzen gehalten werden kann. (vgl. Schubert, 2006, 23)

Zudem werden von der Wirtschaft und den Graffiti-GegnerInnen immer neue Möglichkeiten entwickelt, Graffiti-Schmierereien besser und einfacher zu entfernen. Immer mehr optimierte Graffiti-*Proofer* bieten Schutz gegen den Lack aus den Sprühdosen. Damit werden nun in zahlreichen Städten, auch in Wien, Wände, Mülltonnen und andere Objekte imprägniert, um anschließende Beschmutzungen leichter entfernen zu können. Jedoch kann hierbei erkannt werden, dass sowohl die Graffiti-Szene, als auch deren GegnerInnen immer härtere Geschütze auffahren.⁹

⁹ Vgl. <https://www.wien.gv.at/bezirke/neubau/umwelt/graffitischutz.html> [12.01.2015]

Werden die Mauern im unteren Bereich der Häuser geschützt, so begeben sich die SprayerInnen eben in höhere Gebiete und bringen ihre Werke weiter oben an. Außerdem gibt es Graffiti-Techniken, welche mit keinem Graffiti-*Proofer* restlos entfernt werden können, wie zum Beispiel das Benützen von Teerfarbe, oder das Einbrennen von Farbe. Vor allem der harte Kern der *Writer*-Szene wird sich von nichts und niemandem abhalten lassen, ihre Zeichen anzubringen. Sie greifen aufgrund der Gegenmaßnahmen wie *Proofer* und aufgestocktes Sicherheitspersonal nur zu drastischeren Mitteln und werden dadurch mehr in die Kriminalität getrieben. Das Bild der *Writer* als ZerstörerInnen wird in Zukunft unter Umständen noch zunehmen.

3.7 Kunstzerstörungen

Die illegale Kunst im öffentlichen Raum hat eine hohe Anfälligkeit für Zerstörung und somit generell eine relativ kurze Lebensdauer (vgl. Mügel, 2003, 137). Sie wird nicht, wie die Kunst in Museen und Galerien geschützt und ist einer Fülle an Einflüssen ausgesetzt. Nicht nur, dass die Umwelteinflüsse, die Natur selbst, die Kunst allmählich abträgt und bis zur Unkenntlichkeit verblassen lässt, oft wird sie gezielt von der Stadt, den Bahnunternehmen oder Privatpersonen entfernt, oder aber auch von anderen SprayerInnen und AktivistInnen übermalt, was ich hier insgesamt unter dem Titel „Kunstzerstörungen“ genauer betrachte.

Eine Hand voll SprayerInnen haben zudem bekanntermaßen mittlerweile einen enorm großen Bekanntheitsgrad erlangt, weswegen teilweise ganze von ihnen illegal bemalte Mauerteile über Nacht demontiert und abtransportiert, oder auch von den Besitzern der Häusern heimlich für hohe Summen verkauft werden. Nicht selten tauchen diese Werke später wieder in Auktionen auf und gehen für bis zu sechsstellige Summen über den Tisch. Die Werke verlassen damit den für sie vorgesehenen Raum, werden nicht selten den privaten Kunstsammlungen hinzugefügt und können somit nicht mehr von allen betrachtet werden. Sie verschwinden zum Teil aus der Öffentlichkeit und

gelangen in privaten Besitz.¹⁰

Andererseits bestehen zahlreiche Beispiele für die Zerstörung von Urban Art. Zahlreiche Werke der Street Art werden in der Gesellschaft als Kunst bezeichnet und sind trotzdem nicht vor Zerstörung geschützt – werden unter Umständen von der Stadt selbst vernichtet. Die Zerstörung von Kunstwerken scheint eine ebenso weit zurückreichende Geschichte zu besitzen, wie die Kunst selbst und ist dadurch in jeder Epoche zu erkennen. Auch beim Graffiti ist dies der Fall. Beispielsweise wurde ein Wandbild von Pablo Picasso 1957 entfernt, da die Hauseigentümer die vielen Schaulustigen Menschen nicht mehr vor dem Haus haben wollten.¹¹

Ein weiteres Beispiel stellen die Werke von Lotty Rosenfeld aus Chile dar, die auf der Documenta in Kassel (2007) Bekanntschaft mit der Stadtreinigung machte, als diese ihre weißen, auf die Straße geklebten Kreuze, entfernten.¹² Dabei geschehen solche Zerstörungen von Kunstwerken nicht nur im öffentlichen Raum. Ähnliches kann ebenfalls im Museum passieren, obwohl im Museum ein optimaler Schutz angestrebt wird. Beispielsweise musste unter anderem Joseph Beuys diese Tatsache selbst erleben, als der Hausmeister 1986 sein Kunstwerk „Fettflecke“ einfach wegwischte.¹³

Ebenso ist es heute in der Urban Art. Hier ist es nicht selten die Stadtreinigung, welche die Kreativität und die Kunstwerke der SprayerInnen zerstört. In den Medien sind entsprechende Artikel immer öfters zu erkennen. Es führt zu großer Kritik, wenn zum Beispiel wieder ein Werk von Banksy aus Unwissenheit vom Personal der Stadtreinigung beseitigt wird, welcher auf Auktionen

¹⁰ Vgl. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/kunst-diebstahl-wer-hat-unseren-banksy-geklaut-12090636.html> [12.01.2015]

¹¹ Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/uebermaltes-jesus-bild-in-spanien-weitere-faelle-von-kunstzerstoerung-a-851713.html> [12.01.2015]

¹² Vgl. http://www.focus.de/kultur/kunst/documenta_aid_63527.html [12.01.2015]

¹³ Vgl. Beuys, Joseph: „Joseph Beuys und die Fettecke: eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf“, Edition Staack, Heidelberg, 1987;

sechsstellige Beträge Wert wäre. Es scheint sich dabei wiederholt um Missverständnisse zu handeln, bei denen sich sogar PolitikerInnen im Nachhinein für die Reinigung und den Fehler entschuldigen. Diese Tatsache wiederum zeigt, dass der Wert der Werke der Urban Art auch von der Politik teilweise durchaus erkannt wird und man sie akzeptiert. Zum Beispiel hat sich die Stadtratsvorsitzende von Melbourne öffentlich für das Übermalen von Banksy-Werken durch die Stadtreinigung entschuldigt. Man hätte die Werke schützen müssen, aufgrund des kulturellen und künstlerischen Werts. Ein weiteres Beispiel stellt das Überstreichen eines Werks von Banksy in London durch unwissende Bauarbeiter dar, das Stück wurde später auf 450 000 Dollar geschätzt.¹⁴

Eine weitere Art der Zerstörung von Graffiti und Street Art, die aus einer gänzlich anderen Motivation gründet, bildet das Übermalen (*Crossen*), welches in der SprayerInnen-Szene, vor allem in der *Writer*-Szene, als die ultimative Beleidigung gilt. Es ist eine Möglichkeit, Kritik an Mitstreitern direkt auf der Straße auszutragen, ohne körperliche Gewalt gegenüber einer Person auszuüben. Als eine innerkünstlerische Auseinandersetzung, die ungeschriebenen Gesetzen folgt, hat das *Crossen* je nach Art der Ausführung eine unterschiedlich aggressive Gewichtigkeit.

Das *Crossen* kann auf verschiedene Arten passieren, je radikaler umso gewichtiger ist die Aussage und die Kritik der Übermalenden. Geschieht es beispielsweise durch das Durchstreichen eines Schriftzuges, eines Bildes, mit einfachen Strichen (*Destroylines*), so ist dies ein direkter Angriff auf einen Sprayer, eine Sprayerin, oder die betroffene Crew, einen Verein, eine politische Einstellung, oder ähnliches. Bezeichnend dafür ist die Tatsache, dass das darunter liegende Zeichen und die Botschaft noch eindeutig zu erkennen sind (vgl. Abb.14).

Beispielsweise wurden auch Werke von K. Harring und T. Noir, welche die

¹⁴ Vgl. <http://www.spiegel.de/panorama/putz-faux-pas-in-melbourne-stadtreinigung-uebermalt-banksy-graffito-a-691837.html> [12.01.2015]

Berliner Mauer zierten, immer wieder von WriterInnen übermalt. (vgl. Treack, 1999, 111,145)

Ein solches Vorgehen geschieht häufig auch an legalen Flächen. Es wird innerhalb der Szene einfacher akzeptiert, wenn ein älteres, länger bestehendes Graffiti, in seiner Gesamtheit überstrichen wird und ein mindestens ebenso schönes Bild darüber gemalt wird. Ein solches gänzlich- und sorgfältig überstrichenes Werk wird, aufgrund des Platzmangels, in *Halls* und an tolerierten Flächen, vom Großteil der Szene nicht direkt als Kritik verstanden. Bei illegal angebrachten Graffiti stellt jegliche Übermalung einen Kommentar dar und kann diverse Folgen, weitere Übermalungen und diverse Formen von Auseinandersetzungen nach sich ziehen, da hier der Platzmangel nicht als Grund herangezogen werden kann.

Angesichts des Themas der Zerstörung von Urban Art, möchte ich an dieser Stelle die *Splasher* erwähnen, die seit 2006 mit Farbbomben bewaffnet auf die Straße gehen und Street Art, vor allem jene von bekannten KünstlerInnen wie Banksy und Shepard Fairey und so weiter, damit bewerfen. Sie machen die Kunstwerke dadurch unleserlich, zerstören sie und veräußern durch diese Technik ihre Kritik an eben jenen. Mit ihrem radikalen Vorgehen und dem Zerstören der Werke trifft diese Gruppe natürlich auch wiederum auf Kritik der Street Art LiebhaberInnen und einem großen Teil der Bevölkerung.

Die *Splasher* kritisieren prinzipiell die bildende Kunst, die Kunst auf der Straße, aber auch die klassische und moderne Kunst im Museum und stellen durch ihre Aktionen die Frage nach dem Status der Kunst in unserer Gesellschaft. Ihre Forderungen und Ideen sind in ihrem 16 seitigen Manifest¹⁵ festgeschrieben und die Gedanken sind nicht ganz neu. Sie gliedern sich mit ihren Aussagen und Ausführungen in eine schon lang bestehende Reihe an KunstzerstörerInnen ein. (vgl. Beyer, 2012, 64f., vgl. Gamboni, 1998, 292f.)

¹⁵ Zu lesen auf <http://rebelart.net/the-splasher-die-revolution-frisst-ihre-kinder/00279/> [12.01.2015]

Die Kritik der *Splasher* richtet sich gegen langweilige Museen und dessen immer gleichen Präsentationsweisen der Kunst. Ebenfalls kritisieren diese AktivistInnen die Tatsache, dass Street Art Werke und die oft mystisch wirkende Anonymität der Ausführenden, lediglich zu Werbe- und Marketingzwecken für die individuellen künstlerischen Karrieren darstellen und damit zu einer negativ verstandenen Gentrifizierung des urbanen Raumes beitragen würden. Geht es nach diesen AktivistInnen, so sei Graffiti und vor allem die Techniken der Street Art, welche engere Verbindungen mit dem Kommerz und dem kommerziellen Markt eingehen, lediglich billige Show und gierige Geldmacherei. Dabei werden die *Splasher* durch ihre Aktionen selber zu einer Art Street Art KünstlerInnen, da sie durch farbige, illegale Veräußerungen eine Aussage und Botschaften transportieren, dadurch kommunizieren und so verschiedene Umstände kritisieren. Sie bedienen sich Techniken der Street Art, die diese wiederum zerstören und kritisieren soll, was ein Paradox darzustellen scheint. (vgl. ebd.)

Es ist zu erkennen, dass das *Splashen*, also das Spritzen mit Farbe, nicht nur von dieser Gruppierung benützt wird um zu kritisieren. Um verschiedenste Missstände anzuprangern, sind immer wieder Fälle zu erkennen, bei welchen diese radikale Möglichkeit genützt wird, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.¹⁶ Es ist eine Praxis, mit welcher sich die unterschiedlichsten Ausführenden aus verschiedenen Motivationen heraus, gegen diverse aktuelle Tatsachen und Gegebenheiten auflehnen. Größtenteils ist diese Technik politisch und gesellschaftskritisch motiviert, gegen verschiedene Systeme gerichtet und kann unterschiedliches aussagen, kann andererseits auch als ästhetisches Element, oder Stilmittel eingesetzt werden. (vgl. Abb.15,16)

Wie zu erkennen ist, trifft bei diesen verschiedenen Arten der Zerstörung, sowohl durch die Technik des *Crossens*, als auch die des *Splashens*, einmal mehr Vandalismus auf Vandalismus, oder Kunst auf Vandalismus, wie auch

¹⁶ Zum Beispiel wurde die Karlskirche in Wien öfters von Farbbomben beworfen worden und mit Parolen beschmiert. vgl. <http://wien.orf.at/news/stories/2646162/> [12.01.2015]

Kunst auf Kunst, (Sach-) Beschädigung auf Vernichtung, Zerstörung auf Zerstörung, Dekonstruktion auf Destruktion, und so weiter, je nachdem, welche Position man selbst zu diesen Themen einnimmt, aus welchem Blickwinkel die Tatsachen betrachtet werden und mit welcher Technik und Radikalität das Übermalen durchgeführt wird.

Es bleibt die Frage, ob die Urban Art, trotz ihren zerstörerischen Aspekten und Techniken, auch als Möglichkeit für eine Gentrifizierung eingesetzt werden kann; ob illegale Werke einen Stadtteil auch aufwerten und somit ein Gegenteil zur Broken Window Theory darstellen können.

3.8 Gentrifizierung durch Zerstörung

Der Begriff der Gentrifizierung bedeutet laut Duden die „Aufwertung eines Stadtteils durch dessen Sanierung oder Umbau, mit der Folge, dass die dort ansässige Bevölkerung durch wohlhabendere Bevölkerungsschichten verdrängt wird“.¹⁷

Mit dem Begriff der Gentrifizierung wird immer mehr generell die allgemeine Aufwertung eines Stadtteils beschrieben, die durch eine bestimmte Vorgehensweise oder Praxis vor sich geht und wird dabei auch mit Graffiti und der Street Art in Verbindung gebracht. Die Auf- beziehungsweise Abwertung durch Graffiti und Street Art ist ein umstrittenes Thema in vielen gesellschaftlichen Bereichen und ist wiederum hauptsächlich von der persönlichen, individuellen Stimmung zum Thema abhängig.

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwieweit zerstörerische, illegale Urban Art eine Möglichkeit der Aufwertung sein kann, als Teil einer Gentrifizierung bestehen kann, oder ob diese Praktiken ausschließlich der Abwertung und Zerstörung eines Stadtteils zugerechnet werden können, als eine Art der Vermüllung und Verwahrlosung, wie dies in der Broken Window Theory, oder

¹⁷ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gentrifizierung> [12.01.2015]

beim Berliner Antigraffitiprozess, angedeutet wurde. Hat also die illegal gefertigte Urban Art mitunter auch das Potential, die Lebensqualität der BewohnerInnen zu steigern, anstatt ausschließlich Angst und ein bestimmtes Unwohlbefinden in der Gesellschaft und der allgemeinen Öffentlichkeit auszulösen, wie das die Graffiti-GegnerInnen transportieren?

Der Begriff der Gentrifizierung, die Aufwertung, kann als positiver-, oder aber als ein enorm negativer Aspekt aufgefasst werden. Vor allem wirtschaftlich erscheint eine solche Gentrifizierung und Umstrukturierung der Gesellschaft durchwegs positiv, da sich der entsprechende Bezirk, oder Stadtteil, weiter entwickelt, junge Menschen zuziehen, der Tourismus angetrieben wird, neue Geschäfte entstehen und so weiter. Betrachtet man aber die direkte begriffliche Übersetzung von Gentrifizierung, so bekommt dieser durchaus einen negativen Beigeschmack, da er mit „Veradelung“¹⁸ gleichgesetzt werden kann und dadurch weniger gut gestellte Menschen aus einem Gebiet der Stadt ausgeschlossen und beinahe vertrieben werden. Laut Duden kann Gentrifizierung auch mit „Yuppisierung“¹⁹ bezeichnet werden und meint eben, „dass die dort ansässige Bevölkerung durch wohlhabendere Bevölkerungsschichten verdrängt wird.“ (ebd.)

Es ist weniger das klassische Graffiti-*Writing*, welches in direktem Zusammenhang mit der Gentrifikation steht, da es nicht die Intention hat, als Kunst zu gelten, mit der Gesellschaft zusammen zu arbeiten und für den Betrachter ästhetisch und „schön“ zu wirken. Bestimmte Techniken und Motivationen der Street Art lassen schon eher erkennen, dass sie eine wesentlich größere Rolle für die generelle Aufwertung von Gegenden spielen kann. Zumeist werden Auftragsarbeiten, ähnlich wie die der Wand- und Fassadenmalerei, für die Gentrifizierung eines Stadtteils vergeben, ausschließlich aber an ausgewählte KünstlerInnen. Dass diese legalen Werke im städtischen Raum eine Aufwertung bedeuten scheint naheliegend, andererseits würden sie wohl nicht in Auftrag gegeben werden.

¹⁸ <http://www.enzyklo.de/Begriff/gentrification> [12.01.2015]

¹⁹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Gentrifizierung> [12.01.2015]

Bei einem immer größer werdenden Teil der Gesellschaft als eigenständige Kunstform etabliert, werden nun, wie angesprochen, die Werke der bekannten Street Art KünstlerInnen mittlerweile teilweise hinter Plexiglas gesichert und mit Hinweisschildern beschrieben, um TouristInnen und Interessierten weitere Blickfänge und Sehenswürdigkeiten zu ermöglichen.

Teilweise werden zudem Stimmen laut, welche sich sogar dafür aussprechen, diese Werke unter Denkmalschutz zu stellen. Erstmals wurde aus diesem Grund auch in Österreich Graffiti unter Schutz gestellt, nämlich jenes an der Wiener Arena²⁰. Graffiti schmückt diesen Ort und dessen Fassaden seit der Arena-Besetzung (1976) und wird das auch in Zukunft tun.

Der Begriff „Denkmalschutz“ bedeutet nun nicht, wie so oft bei anderen historischen Denkmälern, dass diese Graffiti-Kunstwerke in ihrer Form unverändert bleiben und so geschützt werden müssen. Vielmehr bedeutet dies, dass die Tatsache geschützt wird, dass an diesen Werken Urban Art angebracht wird. Da die Lebensdauer von Graffiti nicht sehr lang ist, werden auch die an der Arena immer wieder verändert, laufend aktualisiert und erneuert werden. (vgl. ebd.)

Die Street Art, aber auch einfachere Symbole und Zeichen des Graffiti-*Writings*, weisen eine kreative, bunte Stadt aus, was auch den Tourismus und somit die Wirtschaft antreiben kann. BürgermeisterInnen und PolitikerInnen haben damit begonnen, gewisse KünstlerInnen, beziehungsweise ausgewählte Werke der Urban Art, auf einzelnen Gebäuden zu tolerieren und nicht mehr zu verfolgen, ja sogar gegen Geld zu schützen. Kunstwerke dieser KünstlerInnen werden schon längst nicht mehr als Vandalismus und sinnlose (Zer-)Störung der Ordnung und des öffentlichen urbanen Raums bezeichnet, sondern sind zum Teil zum Status denkmalgeschützter Kulturgüter aufgestiegen und können so zumindest teilweise unter den Blickpunkt der Gentrifizierung fallen. Diese Tatsache ist immer dann der Fall, wenn es sich um legale Auftragsarbeiten

²⁰ Vgl. <http://www.wienerbezirksblatt.at/home/deinbezirk/23582> [12.01.2015]

handelt, kann aber mittlerweile bei einzelnen ungenehmigten Werken bestimmter KünstlerInnen und Gebäude ebenfalls erkannt werden.

An dieser Stelle frage ich mich, ob die als „zerstörerisch“ beschriebene, illegale Street Art und Graffitis, welche nicht von Personen gemacht worden sind, die schon einen KünstlerInnen-Status genießen, ein Stadtviertel gezwungenermaßen abwerten, oder es gar von Vorteil sein kann, wenn sie in einem gewissen Rahmen geduldet werden. Können zum Beispiel die Anhäufung von *Tags* (vgl. Abb.17), die *Throw Ups* und *Oneliner*, die einfachen Buchstaben der (politischen) AktivistInnen, die simpleren Schablonenwerke und so weiter, nicht ebenfalls als äußerst interessante, kunstvolle, kreative und individuelle Ausdrucksweise verschiedenster Menschen, Gruppierungen und ihrer Meinungen sein? Können so bezeichnete „Schmierereien“, beziehungsweise deren Entwicklungen, eine Stadt in einer bestimmten Weise aufwerten?

Es ist auszumachen, dass eine Gentrifikation, eine Aufwertung durch die illegale Urban Art, ähnlich zu funktionieren scheint. Zumeist ist es, wie etwa in Berlin zu erkennen ist, dass zuerst zahlreiche Buchstaben-Graffitis die Hauswände in den Städten schmücken, einfache Schriftzeichen, Pseudonyme, Abkürzungen und andere Botschaften, Kritik, persönliche Ansichten und Meinungen. Hat ein Stadtteil erst einmal einen bestimmten Ruf und Bekanntheit dafür erlangt, besonders bunt, innovativ, kreativ und rebellisch zu sein, so ziehen unter Umständen weitere kreative Menschen, ArtistInnen und SprayerInnen, sowie SympathisantInnen derer, in die betroffene Gegend, wodurch die Qualitäten der Arbeiten auf der Straße, sowie das Ansehen der Werke und ähnlicher künstlerischen Praktiken, steigen. So kann ein Teil der Stadt aufgewertet werden, da er für bestimmte Menschen interessanter und lebenswerter wird. In längerfristiger Folge können sich so bestimmte Faktoren, Gegebenheiten und Umstände ändern, beispielsweise können die Mietpreise und andere lebenserhaltende Kosten ansteigen.

Ich ziehe als Beispiel wieder den momentan vermutlich bekanntesten Namen der Urban Art Szene heran, um an seinem Beispiel die mögliche Gentrifikation auszumachen. Eine ähnliche Aufwertung ist mittlerweile bei einer relativ großen Zahl an SprayerInnen und KünstlerInnen und dessen Werken zu erkennen. An Banksy sollen hier vor allem die extremen Folgen gezeigt werden, welche illegale Urban Art haben kann. Als Phantom hat er es geschafft, mit seinen illegalen Werken und Hinterlassenschaften, die Mieten in verschiedenen Orten und Bezirken, durch seine Street Art-Arbeiten in die Höhe steigen zu lassen. Für Fans und SympathisantInnen ist die Tatsache, dass sich Banksy hier aufgehalten und gewirkt hat, Grund genug, sich in dieser Gegend anzusiedeln, auch wenn er selbst nicht (mehr) hier lebt und arbeitet.

In einem Buch über Banksy gibt der Künstler selbst an, ein Email von einem aufgeregten Bewohner eines Londoner Bürgers bekommen zu haben, welches die Tatsachen der Gentrifikation unterstreicht:

„I dont know who you are or how many of you there are but i am writing to ask you to stop painting your things where we live. In particular xxxxxx road in Hackney. My brother and me were born here and have lived here all our lives but these days so many yuppies and students are moving here neither of us can afford to buy a house where we grew up anymore. Your graffities are undoutably part of what makes these wankers think our area is cool. You're obviously not from round here and after youve driven up the house prices youll probably just moved on. Do us all a favour and go do your stuff somewhere else like Brixton. (daniel- name and address not withheld)“ (Banksy, 2005, 130)

Abermals betone ich, dass viele SprayerInnen, gerade die *Writer*, mit entsprechender Kommerzialisierung und Aufwertung der Umwelt, welche mit der Gentrifizierung einhergeht, nicht einverstanden sind. Gerade die Mitglieder des harten Kerns, sowie politische AktivistInnen, protestieren mit einfachen Parolen und einer absichtlichen Zerstörung von Mauern und Fassaden. Sie verfolgen mitunter das Ziel, die Lebenskosten zu senken und gegen die Missstände einer „Veradelung“ zu protestieren. Die Mieten und anderen durch

die Aufwertung gestiegenen Kosten, sollen nun wiederum durch die abwertende und zerstörerische Funktion von Graffiti gesenkt werden. Auch in Wien können sehr viele diesbezügliche Botschaften gefunden werden. (vgl. Abb.18,19)

Gentrifizierung kann somit in der Folge wiederum eine Zunahme von Graffiti und eine Zerstörung und Veräußerung von Kritik durch die Urban Art bedeuten. Wenn durch die Gentrifizierung ärmere und schlechter gestellte Personen und Schichten verdrängt werden und der Klassenkampf steigt, ist die (zer-)störerische Urban Art eine der stärksten Ausdrucks- und Kritikmöglichkeit für die Unterdrückten und die Minderheiten, sich gegen vorherrschende Systeme und Gesellschaftsformen aufzulehnen.

Auch schon bekannte KünstlerInnen kritisieren immer wieder die Aufwertung der Phänomene Graffiti und Street Art. Ein aktuelles Beispiel der Kritik gegen die wachsende Gentrifikation von Urban Art hat der Künstler Blu getätigt. Er ließ eines seiner bekanntesten Werke aus diesem Grund schwarz übermalen, da er mit dieser Aufwertung des öffentlichen Raums nicht einverstanden ist.²¹

Schlussendlich kann kaum gerechtfertigt werden, dass mittlerweile einzelne illegal gefertigte Kunstwerke von bekannten *Writern* und SprayerInnen geschützt und über den Kunstmarkt vertrieben werden. Diese wenigen Arbeiten können eindeutig eine Gentrifizierung mit sich bringen. Andererseits wird der Großteil der Anbringungen als Beschmutzung abgetan. Aufgrund dieses Zwiespalts werden aufwendige und künstlerisch gestaltete Bilder von Graffiti-SprayerInnen einfach wieder entfernt, aus dem schlichten Grund der Illegalität und/oder der Unbekanntheit des Namens. Sie passen nicht in die Ordnung der Gesellschaft und ihrer Umwelt, den Kommerz, oder auf den Kunstmarkt. Sie scheinen der Gentrifizierung nicht dienlich zu sein, werden nicht verstanden und daher - oft ohne der Qualität der Werke jegliche Relevanz einzuräumen - wieder entfernt oder übermalt.

²¹ Vgl. <http://www.stern.de/kultur/graffiti-von-blu-zerstoert-unbekannte-uebermalen-streetart-des-italieners-blu-in-berlin-kreuzberg-2159725.html> [12.01.2015]

Nichtsdestotrotz lässt sich die Vermutung und These anstellen, dass schlichte *Tags* und ähnliche, einfachere Ausdrucksformen im urbanen Raum, den Grundstein zur (künstlerischen) Aufwertung eines Stadtteils legen können und mitunter dazu beitragen, den Stadtteil für die BewohnerInnen interessanter werden zu lassen. Es kann als etwas Neues erkannt werden, das mit Überraschungen aufwartet. Es ist denkbar, dass primitivste künstlerische Veräußerungen von geschriebenen Wörtern, Buchstaben und Zeichen im öffentlichen Raum, unter Umständen als ein Beginn von Gentrifikation angenommen werden können, deren Qualität in Zukunft steigen wird. Mit den einfacheren Ausdrucksweisen und Veräußerungen kann dadurch eine künstlerische Entwicklung in der Stadt einsetzen. Des Weiteren ist eine bunt gestaltete Stadt meiner Meinung nach doch auch als ein Indiz für eine kreative Bevölkerung zu deuten, die mitunter eher gefördert werden sollte, anstatt sie mit Putzmitteln und Steuergeldern zu bekämpfen.

Um die aufgezeigten Ideen, Thesen, Theorien und Ergebnisse zu verdeutlichen und praktisch zu belegen, führe ich im Folgenden drei Beispiele an. Zuerst behandle ich kurz die momentane Situation des *Writings* in Wien, um anschließend auf die Künstlergruppe Bosso Fataka, sowie den Künstler VHILS einzugehen, welche essentiell und auf unterschiedliche Arten mit dem Thema der Zerstörung, des Zerfalls, der Vergänglichkeit, sowie der (Zer-)Störung der urbanen Ordnung arbeiten.

4. Beispiele

4.1 Bombing und (Zer-)Störung in Wien – Puber

Ich möchte an dieser Stelle einen kurzen Ausblick auf die momentane Situation in Wien geben.

Prinzipiell erkennt die Stadt Wien und dessen BewohnerInnen immer mehr den Wert und Nutzen von genehmigter Urban Art. Seit ein paar Jahren werden zunehmend renommierte KünstlerInnen eingeladen, um diverse Fassaden zu gestalten und so einem bestimmten Raum mehr Farbe, Lebendigkeit und dadurch auch Beachtung einzuhauchen.

Für die zahlreichen anderen SprayerInnen in Wien besteht das Projekt „Wienerwand“, bei welchem die Stadt Wien den SprayerInnen legale Wände zur Benutzung zur Verfügung stellt. Auf der offiziellen Homepage „Wienerwand“ erklärt der Bürgermeister selbst, Graffiti sei zwar einerseits Kunst, „aber auch Kritik und Rebellion und setzt sich wie jede Kunst in manchmal unbequemer Weise mit der gesellschaftlichen Situation auseinander.“²² Doch gerade aus diesem Grund scheinen die legalen Flächen, speziell für die Praktiken des Graffiti-*Writings* und des politischen Graffiti-Schreibens, kaum Anklang zu finden. Diese Wände bieten nur bedingt Abhilfe gegen ungenehmigte Bilder und *Tags*. Eine große Zahl an SprayerInnen verweigern diese Flächen, die ihnen die Stadt durch das Projekt „Wienerwand“ bietet, da sie sich selbst nicht als KünstlerInnen bezeichnen und ihr Schaffen nicht als hohe Kunst verstehen. Diese Personen verfolgen immer noch ähnliche Motivationen wie beim anfänglichen amerikanischen Graffiti und sehen ausschließlich das illegale Sprayen und Vorgehen als authentisch und *real* an.

Diese illegalen Graffitis werden in Wien als ein zerstörerisches Problem gesehen, das sich in der gesamten Stadt, vor allem aber in den jungen und

²² <http://www.wienerwand.at> [12.01.2015]

hippen Bezirken, wie dem 7. Wiener Gemeindebezirk, zu erkennen gibt. Aufgrund dessen wird gehäuft auf einen Schutz gegen die Zeichen der SprayerInnen zurückgegriffen, mittels „Anti-Graffiti-Farbe“²³, *Proofer*, oder ähnlichem. (vgl. ebd.)

In naher Vergangenheit hat vor allem der Schriftzug „Puber“ das Aufsehen der Medien und somit der Bevölkerung Wiens erregt, der heute immer noch überall zu sehen ist. Dieser *Writer* ist extrem gnadenlos in der Wahl der Untergründe vorgegangen und hat auch auf historisch-, künstlerisch- und gesellschaftlich wertvolle Fassaden, seinen Namen gesprüht. So hat Puber beispielsweise kurz nach der Anbringung eines genehmigten Werks des bekannten belgischen Street Art Künstlers ROA dieses teilweise übermalt (vgl. Abb.20) und dadurch seine Kritik erkennbar gemacht. (vgl. ebd.)

Das Übermalen von Street Art zeigt zumeist die prinzipielle Abneigung und Kritik gegenüber der Street Art, die auf diese Weise mit der Stadt zusammen arbeitet und sich so, laut den meisten *Writern*, dem Kommerz zugeschrieben haben. Die Kritik ist nicht vorwiegend gegen das Motiv oder den Künstler selbst gerichtet, sondern als Kritik am Kommerz und prinzipiell dem Genre der Street Art. Gleichzeitig ist auch bei Puber die Kritik an der Werbebranche, dem öffentlichen Raum, der Gesellschaft und ihrer Systeme auszumachen. Durch das *Tagging* und *Bombing* werden ähnliche Strategien benützt, wie die der Werbung und des Markts. Es entstehen individuelle, persönliche Logos, sich in der Öffentlichkeit immer wieder wiederholende Symbole, die dadurch der Gesellschaft so oft wie möglich ins Bewusstsein gerufen werden.

Es ist am Beispiel Puber sehr gut zu erkennen, was *Graffiti-Writing* in seinen Grundzügen bedeutet. Er lässt nichts gelten, außer sich selbst und bestenfalls einige wenige ähnliche *Writer*, Personen, die aus derselben Szene stammen und immer wieder mit ihm zusammen sprayen. Der kriminelle Akt und die (Zer-

²³ http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1550560/Zu-viel-Farbe-auf-Beton_Wie-Graffiti-die-Stadt-plagen [12.01.2015]

)Störung der gesellschaftlichen Ordnung scheinen bei seinen Arbeiten einen zentralen Aspekt und den *Fame* erst auszumachen. Der recht hohe Bekanntheitsgrad scheint zum Großteil auf das enorme mediale Interesse zurückzuführen zu sein. Er kommuniziert nicht mehr rein mit der Szene, sondern stößt durch seine Radikalität zahlreiche Menschen vor den Kopf, die nichts mit dem Phänomen Graffiti zu tun haben. Somit kann die Radikalität und die Quantität seiner *Tags* als das entscheidende an Pubers Graffiti ausgemacht werden, was ebenfalls das mediale Interesse auf ihn gerichtet hat.

Zahlreiche andere Pseudonyme sind ebenfalls in der Stadt zu lesen, mitunter sogar in zahlreicherer Ausführung, als jene von Puber. Anhand der *Tags* kann erkannt werden, welche Personen miteinander sprayen und in einer *Crew* gemeinsam ein Kürzel verbreiten. Bestimmte Zeichen und Kürzel sind als Gruß an die Mitglieder der *Crew*, oder an nahestehende *Writer* zu erkennen.

Es sind es Schriftzüge wie BILD, CURTIS, DESEO, EGAL, LOCO 13, LUXUS, MROK, SKIRL, STACE und *Crews* wie GBZ, KOSTAS, OCB, R-CLUB, ULFS, WE'R oder WTC und viele mehr, die heute zahlenmäßig die Stadt dominieren.

4.2 Bosso Fataka

Wir leben ohne jeden Zweifel in einer Konsum- und Wegwerfgesellschaft, welche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden ist und in stetigem Wachstum fortzuschreiten scheint. Diese „Müllmaschinerie“ (Wagner, 2010, 14), mit ihrem großen „Überfluss an Abfall“ (ebd.), trägt prinzipiell eine Tendenz der Zerstörung und Vernichtung unserer Umwelt in sich, und zwar global, sowohl in der Stadt, als auch am Land. Die Klimaerwärmung, die zerstörte Ozonschicht, der Müll, den wir in die Meere kippen, und weitere Verschmutzungen, lassen auf zunehmende Zerstörung in der Zukunft schließen. KünstlerInnen wie Bosso Fataka haben dieses Problem, vor allem seit dem Aufkommen des Massenkonsums, in ihre Arbeit mit aufgenommen, beinahe in allen Stilrichtungen nach den 50er Jahren. Greifen KünstlerInnen zu

Werkstoffen wie Müll und der Technik der Zerstörung, ist das zumeist eine enorm radikale Geste und trägt ein großes Potential zur Kritik in sich.

Erst seit kurzem greifen Street Art KünstlerInnen diese Techniken wieder auf, bringen sie erstmals anonym und ohne Erlaubnis in der urbanen Landschaft an, um damit ihre eigene Umwelt zu verschönern, zu provozieren, zu irritieren, um Missstände aufzuzeigen und die spießige gesellschaftliche Ordnung ein wenig zu stören, oder zumindest anzuprangern. Die Urban Art KünstlerInnen nehmen so mitunter „den gleichen Weg wie Joseph Beuys, Marcel Duchamp und andere bedeutende Künstler des 20. Jahrhunderts“ (Treeck, 1999, 12)

Bosso Fataka ist eine junge Künstlergruppe aus Berlin, die einer noch relativ seltenen, neuen Form der Street Art nachgeht. Das Kollektiv besteht aus vier Personen im Alter von 25 bis 30 Jahren. Sie haben Pseudonyme wie Baum, Falkland, Klärchen und Pateh angenommen, damit ihre Anonymität weitgehend verschleiert bleibt. Der Name „Bosso Fataka“ stammt aus dem dadaistischen Gedicht „Karawane“ von Hugo Ball (1887-1927).²⁴

Diese Künstlergruppe greift vor allem den (Sperr-) Müll von den Straßen der Städte auf, um daraus etwas Neues, ein Kunstwerk entstehen zu lassen. Es ist sozusagen ein Recyceln des urbanen Mülls der Gesellschaft und rückt in die Nähe der „Readymades“ und des „Objet trouvé“. Die junge Gruppe Bosso Fataka ist auch international tätig, jedoch bietet ihnen die Stadt Berlin einen optimalen Spielplatz, da StraßenkünstlerInnen hier mehr Freiheiten und besseres Ansehen in der Öffentlichkeit genießen, als dies in anderen Städten der Fall ist, was mitunter auf die große Community und die zahlreichen SympathisantInnen zurückgeführt werden kann.

Viele Street Art KünstlerInnen leben in Berlin auf engstem Raum und gestalten die Stadt aktiv mit. In kleineren Städten und ländlichen Gegenden ist an Bosso

²⁴ Vgl. <http://www.berliner-zeitung.de/panorama/streetart-reich-mir-die-frischhaltefolie-10808334,16413432.html> [12.01.2015]

Fatakas Werke kaum zu denken, denn die Street Art stellt ein durchwegs urbanes Phänomen dar. Im Dorf und am Land würden die Gebilde dieser Gruppe, sowie so manch andere Werke der illegalen Urban Art, wahrscheinlich generell eher als Schrott und Müll abgetan und unverstanden bleiben. An solchen Orten sind die Kontakte mit (illegaler) Kunst auf der Straße äußerst selten.

Das wichtigste Material in der Arbeit von Bosso Fataka stellt eine handelsübliche Frischhaltefolie²⁵ dar. In der Tradition von VerpackungskünstlerInnen wie Christo, oder Jeanne-Claude, gehen diese vier Männer also, mit Folie und anderen kleinen Hilfsmitteln ausgerüstet, auf die Straße und arbeiten an ihren Street Art- Installationen, verpacken den Müll, präsentieren ihn der städtischen Öffentlichkeit, inszenieren ihn temporär. Bosso Fataka arbeitet im illegalen Bereich und vorwiegend in der Stadt, weswegen man ihre Kunst eher der Street Art und Urbanen Kunst zurechnet, als der Land Art, oder ähnlichen Disziplinen. Die Grenzen verschwimmen allerdings auch bei diesen Zuweisungen und Definitionen wieder enorm und sind nicht exakt abzustecken.

Bosso Fataka setzt die Frischhaltefolie auf besondere Art und Weise ein und stellen nur selten primär den Müll aus, sondern verpacken und entmaterialisieren ihn durch ihre Arbeitsweise, machen ihn so Großteils unkenntlich, um alles zu einem Gesamtkunstwerk verschmelzen zu lassen. Der Müll wird durch die Folie auf eine gewisse Art konserviert, und der Verfall symbolisch aufgehalten, wenn dies in Wirklichkeit auch nur für einen geringen Zeitraum der Fall ist. Die Arbeiten aus Müll reflektieren durch ihre Materialität

²⁵ Frischhaltefolie wird immer mehr zu einem Instrument der Street Art, aber auch im Graffiti Oeuvre wird seit kurzer Zeit mit Folie gearbeitet. Dabei wird zwischen zwei Stützen (Bäumen, Laternenpfosten, etc.) die Folie in mehreren Lagen gespannt, es wird sozusagen eine Wand aus Folie aufgezogen, auf welcher die Graffitis dann angebracht werden. Es kommen dabei keine Objekte zu Schaden, die Folie kann rasch entfernt werden. Trotzdem stellt diese Vorgehensweise keinen legalen Ausweg dar, denn auch diese Methode ist, wenn sie auch nur mit Geldstrafen geahndet werden kann, im öffentlichen Raum illegal.

ebenso gleichzeitig ihre eigene Vergänglichkeit mit.

Es ist zu erkennen, dass Bosso Fatakas Werke mit dem Raum, und der Bewegung der RezipientInnen immanent zusammen hängen. Ihre Werke spielen sehr stark mit der Räumlichkeit, mit ihrer Umwelt, der Architektur und all den anderen urbanen Gegebenheiten. Zum Beispiel verändert sich - bei öffentlichen Installationen und Skulpturen - das Licht im Laufe des Tages, sodass sich die Wirkung verändern kann. Das Licht wird in den Werken von Bosso Fataka noch dazu durch die Folie teilweise gebrochen und reflektiert, sodass unterschiedliche Betrachtungsmomente und Reflektionen entstehen, je nach Zeit, Wetter und Ort der Anbringung.

Auf diese Art schaffen die Mitglieder von Bosso Fataka riesige Müllagglomerationen, welche sie spektakulär auf den Straßen der Stadt inszenieren. Der Begriff Agglomeration meint laut Duden²⁶ eine „Anhäufung“, „Ansammlung“, „Zusammenballung“, und „Konzentration“. Müllagglomerationen sind demnach künstlerische, bewusste Anhäufungen von Müll. Werden diese Techniken für die Kunst benützt, wie Bosso Fataka es tut, werden bewusst wertlose Materialien in einer bestimmten Weise zusammengestellt, kombiniert und ausgestellt.

Sie betreiben eine „Kompostierung“ (Fayet, 2003, 22), wie sie von Roger Fayet beschrieben wird. Laut seiner Theorie gibt es in unserer Kompostmoderne zwei Problemlösungen, wie wir mit Abfall umgehen können. „Wir können ihn vernichten oder kompostieren“ (ebd. 23). So kann das Unwerte in etwas Wertloses transformiert werden, indem es vernichtet wird, oder aber in etwas Wertvolles, indem man es kompostiert. Bosso Fataka kompostiert den Müll, erhebt ihn so und gibt ihm einen Wert. (vgl. ebd. 11ff.)

Müllagglomerationen kritisieren schon alleine durch ihr Material immer auch die Konsum- und Wegwerf-Gesellschaft, welche den Menschen heutzutage um

²⁶ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Agglomeration> [12.01.2015]

den Verstand zu bringen scheint. Ebenfalls sensibilisiert diese Methodik für die Müllproblematik. Nirgends kann das Ende durch Vermüllung so konkret thematisiert werden, als in Müllagglomerationen der Street Art, wie das eben beispielsweise durch Bosso Fataka gemacht wird. (vgl. Althöfer, 2000, 67)

Somit ist auch das Schaffen dieser Künstlergruppe vor allem als ein Kommentar und eine Kritik gegen die Vermüllung der Städte zu sehen, als ein Aufzeigen der Problematik der zunehmenden Verpackungen und der Umweltverschmutzung im Allgemeinen. Sie agieren, indem sie den wertlosen Müll sammeln, vergleichbar mit Walter Benjamins „Lumpensammler“ (Benjamin, 1978, 521) beziehungsweise Boudellaires „chiffonniers“ (Baudellaire, 1986, 177), und verarbeiten diesen. Bosso Fataka macht sich, durch die Arbeit mit dem Material Müll und Abfall, zu Trägern eines kulturellen Gedächtnisses, auch wenn es sich um anonyme Künstler handelt, deren Objekte ebenso meist schnell wieder entfernt werden. Aus diesem Grund nimmt natürlich auch bei ihnen die Dokumentation, vor allem in Form der Fotografie, einen enorm wichtigen Stellenwert ein.

Es kann nicht behauptet werden, dass es Bosso Fataka in ihrer Arbeit vorwiegend um eine Archivierung des Abfalls geht, da sie eben davon ausgehen müssen, dass ihre Kunstwerke nicht auf lange Dauer bestehen werden. Eine Archivierung von (illegalen) Arbeiten im öffentlichen Raum scheint prinzipiell kaum möglich und lediglich die Dokumentation bietet geringe Abhilfe. Im Durchschnitt bleiben die Frischhalte-Installationen nur wenige Tage sichtbar, manchmal auch nur wenige Stunden, bevor das Ordnungsamt oder ähnliche Befugte eingreifen und die Existenz ihrer Arbeit somit zerstören.

Es ist abermals die Problematik der Frage nach der (Zer-)Störung öffentlicher Ordnung zu erkennen. Die Mitglieder von Bosso Fataka halten sich bedeckt, arbeiten im Illegalen, zeigen ihre Gesichter nicht öffentlich und versuchen im Hintergrund zu bleiben, um keine Probleme mit dem Gesetz zu bekommen.²⁷

²⁷ Vgl. <http://urbanshit.de/ard-einsplus-in-puncto-zum-thema-street-art/> [12.01.2015]

Sie arbeiten ohne Genehmigungen, da ihre Werke laut den Städten die Verkehrssicherheit beeinträchtigt und sie somit keine Erlaubnis für ihr Tun erlangen würden. Daher entfernen die Stadtreinigung und das Ordnungsamt die Kunstwerke, sobald sie auf sie treffen, oder sie von der Bevölkerung gemeldet werden. Auch ein Grund für die schnelle Vernichtung der Werke scheint der zu sein, dass Bosso Fataka noch keinen großen Bekanntheitsgrad und Namen hat, wie zum Beispiel VHILS, den ich als weiteres Beispiel noch bearbeiten werde, oder eben Banksy, den jeder zu kennt scheint. Wäre dies der Fall, so würden ihre Werke vermutlich eher geschützt als entfernt werden.

Es kann zudem nicht behaupten werden, dass Bosso Fataka Elemente und Objekte elementar zerstört. Schon eher bauen sie etwas aus dem, was die Gesellschaft als wertlos betrachtet und daher weggeworfen hat - es handelt sich vorwiegend um Dinge, die schon eine bestimmte Zerstörung erfahren haben. Die durch Bosso Fataka entstehenden Figuren basieren gleicherweise auf dem Prinzip der De-Kon-Struktion sowie dem der Collage.

Sie präsentieren auf kreative Art und Weise das, was die urbane Welt durch die Hintertür auswirft, nämlich den Müll der Gesellschaft und lenken damit die Aufmerksamkeit der Vorbeigehenden auf diesen, wodurch sie auf verschiedene Umstände und Räume aufmerksam machen. Die Arbeiter der Stadt „zerstören“ diese kreativen Werke wiederum zu Gunsten einer gesellschaftlichen Ordnung, und behaupten ihrerseits, dass diese Kunst schädlich und eindeutig dem Vandalismus zuzuschreiben sei.

Egal, ob einem die Kunstwerke gefallen, oder nicht, der Blick wird auf jeden Fall auf sie und indirekt auf ihr Material gelenkt. „Ihre Mitteilungen werden verstärkt wahrgenommen, weil sie von den erwarteten abweichen. Zugleich wird der oder die Wahrnehmende veranlasst, über die ursprünglichen Kontexte der Mitteilungen wenigstens einige Überlegungen anzustellen“ (Brock, 1977, 1018). Die PassantInnen können die plötzlich auftauchenden Gebilde nicht einfach ignorieren.

Niemand beachtet einen kaputten Einkaufswagen, der verlassen am Gehsteig liegt. Wird dieser aber ins Licht gerückt und von Bosso Fataka genutzt, um einen Kopf für ein gigantisches Müll-Wesen herzustellen, wird der Blick sowohl auf das Monster, als auch auf das Material direkt, die Folie und den Einkaufswagen - solange der noch zu erkennen ist - gelenkt. Es ist diese Gegenseitigkeit die den Reiz ausmacht, zum einen die offensichtlichen-, zum anderen die verborgenen Botschaften der Werke von Bosso Fataka. Ein sonst ignoriertes, trister Raum kann durch das Werk eine Ästhetisierung und damit mehr Beachtung erfahren.

Bosso Fataka spielt mit verschiedensten Materialien und dem städtischen Raum, sowie dessen Ordnung und Unordnung. Ihre Arbeit hat viel mit dem Faktor der Zufälligkeit zu tun, denn welche Grundformen ihnen als Müll zur Verfügung stehen ist abhängig davon, was die Menschen konsumieren und auf der Straße wegwerfen. Die Gruppe Bosso Fataka handelt ähnlich wie ArchäologInnen, sie benützen „Abfall- Materialien einer Archäologie des Konsums“. (Wagner, 2002, 123)

Die Kunstwerke und Müllagglomerationen von Bosso Fataka, sowie einige Bricollagen im öffentlichen Raum, haben einen erzählend-dokumentierenden Charakter. Diese Arbeiten erzählen eine Geschichte, meist auch mehrere, die in den Werken selbst - oft im Material - verborgen sind. Zum einen haben die einzelnen Objekte in der Vergangenheit einmal jemandem gehört und haben einen bestimmten Verlauf, eine Entwicklung mitgemacht und besitzen mitunter einen persönlichen Charakter. Manch andere Objekte stellen wiederum eher einen konsumkritischen Faktor dar. Anderswo wird einfach nur ein Objekt gefunden und zur Kunst „erhoben“, indem es an einem gut sichtbaren Platz platziert wird, wie zum Beispiel einer Leiter, die mit Folie quer an einen Masten fixiert wird, oder ähnlich sinnlos erscheinende Präsentationen auf der Straße, die nicht selten eine gewisse Ironie mit sich bringen. Bosso Fataka entheben so den Müll aus seiner ursprünglichen Funktion, überführen ihn mitunter in seine reine Ästhetik und rücken diesen so ins Blickfeld.

In einigen Werken scheint die künstlerische Komposition auf diese Weise zurückzutreten, der Gebrauchsgegenstand verschwindet mitunter zur Gänze. Es entstehen Gebilde und eine bestimmte Art von Komik, die der Hässlichkeit das Hässliche nehmen kann. Es ist kein absolut Hässliches, sondern eine witzige Agglomeration, aus welcher einige Informationen herausgelesen werden können. Die Werke haben das Potential, die BetrachterInnen zu überraschen, zu erfreuen und zu belustigen, im Gegensatz zum Material des Kunstwerks. Ist dieses Material, der Müll, nicht in einem solchen verpackt, sondern liegt am Straßenrand, so wird es von der Gesellschaft verabscheut und ist gänzlich unerwünscht. (vgl. Rosenkranz, 1853, 7f.)

4.3 VHILS

Ein Künstler, der die Zerstörung zu seiner Methode und Technik zur Schaffung von Kunst auserkoren hat, ist der junge Künstler Alexandre Farto, alias VHILS. Er schafft durch Destruktion beeindruckende Kunstwerke Er kratzt und sprengt, meißelt und verputzt wieder neu, bis großformatige Portraits, teils von bedeutenden Persönlichkeiten, oder aber auch überdimensionale Schriftzüge, auf den Hausfassaden und Mauern der Städte und Weltmetropolen zu erkennen sind.

Alexandre Farto stammt aus der Graffiti-Szene Portugals, doch waren ihm Sprühdosen irgendwann nicht mehr genug, weswegen er sich mit der Zeit diesen für die Street Art recht neuen, individuellen Stil aneignete. In Portugal wollte er etwas schaffen, das einen kulturellen Einfluss auf das Land hat. Er lebt nun in London und Lissabon, wo er 2007 erstmals für Aufmerksamkeit sorgte und zwar mit Bildern von Menschen, die durch unzählige zerschnittene und übereinander geklebte Werbeplakate, ähnlich der von Collagen, entstanden sind. Dies sei „eine Metapher dafür, wie man die Vergangenheit in die Gegenwart transportieren kann, um dabei über die Zukunft nachzudenken.“²⁸

²⁸ <http://www.dw.de/euromaxx-leben-und-kultur-in-europa-2011-11-08/e-15466742-202> [12.01.2015]

Er benützt dieses Kunstmittel nicht, wie die *Graffiti-Writer* zuvor beim zerstörerischen *Scratching* oder *Etching*, zur Kommunikation mit anderen Ausführenden, oder Gruppierungen. Ebenfalls ist die Darstellung seiner eigenen Person, oder einer *Crew*, nicht als zentrale Motivation zu erkennen. Vielmehr geht es ihm vorwiegend um eine möglichst gute Präsentation, sowie um die eine Identitätssuche, die gleichzeitig beim Künstler selbst, als auch bei den RezipientInnen geschieht. Die Arbeitsweise ist gleichzeitig auch eine Botschaft seiner Arbeit. Es geht ihm um die Darstellung von Individuen, von „Alltagshelden“²⁹, um das eigene Ich, sowie um die Vergänglichkeit unserer Umwelt, des Menschen und des Kunstwerks. Denn seine Werke sind trotz der radikalen Eingravierung und -prägung, nicht von all zu langer Dauer. Sie bröckeln vor sich hin, ab dem Augenblick, an dem sie vervollständigt wurden, auch aus dem Grund, da VHILS seine Kunst oft auf Abrisshäusern fertigt. Es ist eine flüchtige, vergängliche Kunst, die mit der Vergänglichkeit einer Stadt konform läuft. Die Bilder zerfallen und verschwinden meist erst dann vollständig, wenn das Haus abgerissen wird - es ist nicht mehr nur Farbe, die abgewaschen oder übermalt werden kann. (vgl. ebd.)

Meist projiziert er erst die Portraits auf die Wand, markiert sie mit Farbe und meißelt dann die Umrisse vor. Anschließend legt er Schicht für Schicht die Flächen und somit die Gesichter frei. Er macht sich in seiner Arbeit die Schablonentechnik zu Nutze, dreht sie aber gewissermaßen um, zeichnet die Vorlage an und hämmert sie dann in Wand, so dass das Kunstwerk mit der Umgebung verschmilzt. Die Ebenen sind im Untergrund schon vorhanden und ein Teil des städtischen Raumes. Seine Werkzeuge sind gleichsam die Spraydose und andere Farbmaterialien, sowie der Hammer und Meißel, Bohrmaschine und Sprengsätze, Säure und Bleiche und ähnliche Utensilien, welche in den Techniken der Urban Art sonst nicht oft anzutreffen sind. Er nutzt das Chaos um etwas Geordnetes zum Vorschein zu bringen, um eine Struktur zu erschaffen. Erkennbar werden diese Tatsachen, wenn die zahlreichen

²⁹ <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengkuenstler-vhils> [12.01.2015]

Dokumentationen betrachtet werden, die Fotos und Videos, welche im Internet zu sehen sind, denn auch für VHILS bieten diese neuen Medien von Beginn an wichtige Präsentationsräume.

In seinen Arbeiten geht es sehr stark um diese Zerstörung der „Leinwand“, die er auf eine stark ästhetischen Art und Weise im öffentlichen Raum vollzieht, sowie um die Wiederherstellung eines neuen Kunstwerks, dessen Zweck nicht nur primär der ist, Botschaften zu überbringen, sondern auch ästhetisch wirken soll. Vor allem haben die Werke das Potential Emotionen zu vermitteln. Die Gesichter erscheinen wie eine Sammlung und es kann als eine Art der Archivierung gesehen werden.

VHILS tätigt seine Arbeiten mittlerweile zum großen Teil im legalen Bereich. Ihm wurde der Künstlerstatus bereits aufgedruckt, weswegen er immer wieder Werke für Ausstellungen in diversen Galerien anfertigt. Er weiß sich zu verkaufen, arbeitet heute meist mit der Kommerzialisierung seiner Kunst und dem Kunstmarkt, der Werbebranche, et cetera. Allerdings arbeitet er immer noch auch ohne Genehmigung auf Abbruchhäusern.³⁰

Bei VHILS handelt es sich also um Kunst, die vom Großteil der Bevölkerung anerkannt wird, da er diese mittlerweile zumeist legal produziert und seine Werke dadurch nur bedingt als eine Störung der gesellschaftlichen und der urbanen Ordnung anzusehen ist. Er musste sich aber auch erst aus der Illegalität befreien und zeigt sein Gesicht immer noch nicht gerne in der Öffentlichkeit, denn er will den Blick nicht auf sich, sondern auf seine Kunstwerke richten. Es ist für ihn wichtig, er selbst zu bleiben, und den wesentlichen Punkt und die Ideale der Kunst nicht zu verlieren. Andererseits ist es ihm ebenfalls von Bedeutung, dass eine große Masse an Menschen seine Kunst sehen kann, sei es auf der Straße, oder in Galerien und Museen. (vgl. ebd.)

³⁰ Vgl. <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengekuenstler-vhils> [12.01.2015]

Seine Arbeiten sind teilweise mit Happenings, oder der Aktionskunst verbunden, vor allem in Bezug auf die Dokumentation. Es entsteht durch verschiedenste Techniken eine „Ästhetisierung des Zufalls“ (vgl. Althöfer, 2000, 176) und der Zerstörung. Die Videokamera ist ein wichtiges Element und die Slow-Motion-Technik scheint für sein Werk von besonderem Interesse zu sein, denn mit diesem Mittel sind die Explosionen und die Destruktion, die Zerstörung, noch dramatischer anzusehen. Die Zerstörung wird bestmöglich inszeniert und romantisiert.

Es birgt eine gewaltige Kraft, wenn durch kleinere und größere Explosionen Kunstwerke, Schriftzüge und Portraits an Fassaden entstehen. Die Videos zu den Installationen haben dokumentarischen Wert, sind aber auch eigenständige Kunstwerke, wobei sowohl die Werbung, als auch der Künstler von der Zusammenarbeit profitieren. VHILS selbst gibt in einem Interview mit der Zeit online an, dass die Performance und der Moment der Explosion, für ihn einen beinahe noch wichtigeren Stellenwert haben, als das fertige Kunstwerk selbst. Das Video wird von der Werbebranche benützt und so von einer Vielzahl von Menschen gesehen. Die Aktion wird somit in bearbeiteter Form überliefert - das ursprüngliche Kunstwerk, die Street Art selbst, bekommt kaum jemand zu Gesicht.³¹

Seine Kunst wird mittlerweile in Werbekampagnen von Levis Jeans, von der Fernsehbranche (zum Beispiel als Trailer der Spielberg- Serie „Falling Skies“³²), oder auch für Musikvideos („Orelha Negra“³³) genutzt. Diese und viele weitere Arbeiten können auf seiner Homepage betrachtet werden.³⁴ Wie schon beschrieben, betritt VHILS damit das Terrain des Kommerzes und verliert dadurch beim Großteil der *Writer*-Szene an Authentizität und Respekt.

In seiner Arbeit und dessen Dokumentation geht es wiederum sehr stark um

³¹ Vgl. <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengkuenstler-vhils> [12.01.2015]

³² Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=usEyWovxRW0> [12.01.2015]

³³ Siehe <http://www.alexandrefarto.com/index.php?page=video&video=3> [12.01.2015]

³⁴ Siehe <http://www.alexandrefarto.com/>

eine (Ruinen-)Ästhetik, die auf einen großen Teil der Menschen ansprechend wirkt und von der Gesellschaft zumeist akzeptiert wird. Im Allgemeinen wird seine Arbeit als ästhetisch und „schön“ angesehen. Er gibt dem Hässlichen, dem Vandalismus und der Zerstörung vor allem einen Sinn, eine Form und im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht. Was die Gesellschaft einst als Vandalismus abgetan hat, gefällt ihr jetzt plötzlich. Wenn man Leute auf der Straße fragen würde, ob es Vandalismus wäre, mit einem Vorschlaghammer ein Gesicht in eine unbeschädigte Wand zu hauen, würde es der Großteil ziemlich sicher bejahen. Sehen sie die Kunstwerke dann aber, sind sie begeistert und ändern ihre Meinung, vor allem wenn sie im Museum, einer anerkannten Galerie, oder einer anderen angesehenen Institution zu betrachten sind.

Es ist ein erschaffendes Zerstören, ein sinnvoller Vandalismus, eine Dekonstruktion, wobei etwas errichtet wird, was von der Gesellschaft zunehmend gerne angenommen wird. Der Künstler möchte genau dieses Umdenken in der städtischen Bevölkerung mit seinen Werken provozieren. VHILS versucht, das Ansehen von Street Art zu verbessern, die Zerstörung gesellschaftstauglich zu machen und vor allem aufzufallen.

„Ich spiele mit dem Konzept des Vandalismus. Vandalismus bedeutet ja, dass Du etwas zerstörst, ohne etwas Neues zu schaffen. Aber ich zerstöre, um etwas zu kreieren. Ich arbeite mit diesem Kreislauf aus Zerstörung und Schöpfung.“³⁵

Er ist Zerstörer, gleichzeitig Schöpfer von Neuem aus Altem und damit ein Recycler. Ebenfalls ist er ein Suchender und jemand, der Altes vorzeigt. Somit ist er wiederum als eine Art Archäologe auszumachen, der zwischen den Schichten von Werbetafeln, Plakaten und Graffiti arbeitet, sowie zentral mit den Aspekten von Vergangenen, Müll, Schmutz, und Abfall, der Umwelt und dem Raum.

„Bei meinem Schaffen geht es mir darum, die verschiedenen Lagen zu durchdringen, aus denen die Geschichte, die ja auch ein Gebäude ist, besteht;

³⁵ <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengkuenstler-vhils> [12.01.2015]

es geht um das, was im Schatten der vordergründig gleichförmigen Entwicklung steht, es zu nehmen und so zu verstehen, was dahinter steckt.“³⁶

³⁶ <http://de.blouinartinfo.com/taxonomy/term/214665> [12.01.2015]

5. Fazit

Um einen gesamten Überblick über wesentliche Ergebnisse, Fragestellungen und Eindrücke zu erlangen, schließe ich die Arbeit mit einem Fazit ab und fasse die Ideen, Ziele, Thesen und Ergebnisse zusammen.

Ich habe in der Arbeit nach der Bedeutung von der Zerstörung und der Rolle der Störung der öffentlichen Ordnung und Reinheit in der Urban Art gefragt, woraus sich wiederum weitere Fragestellungen ergeben haben.

Der zentrale Teil hat darin bestanden, die vielfältigen Aspekte von Zerstörung in der Urban Art darzustellen. In Hinblick auf den ersten Teil der zentralen Forschungsfrage, der nach den Bedeutungen der Zerstörung in der Urban Art fragt, kann zuallererst festgehalten werden, dass die Zerstörung schon von Beginn an dem Graffiti inhärent ist. Dies wurde an einzelnen geschichtlich relevanten Gegebenheiten aufgezeigt und vor allem im Aufritzen und Einkratzen von Oberflächen gefunden und durch diese Fakten begründet. Wie das Graffiti ist auch die Street Art seit den Anfängen ihres Bestehens mit der Dekonstruktion eng verbunden.

Des Weiteren kann behauptet werden, dass die Entstehung neuer Techniken und Formen des Graffitis schließlich einen neuen Grad der Zerstörung mit sich brachten und auch immer wieder neue Materialien die (zer-)störerischen Motivationen der *Writer* unterstützten - die Zerstörung gewann somit in der Urban Art auch immer mehr an Bedeutung.

Zum Einen konnte die Zerstörung in der Urban Art in den verschiedenen Techniken gefunden werden. Zum Anderen zeigte sich auch, dass die Zerstörung der Urban Art-Werke selbst von großer Bedeutung ist; von MitstreiterInnen und KonkurrentInnen der Szene wird durch Zerstörung - wie *Crossen* oder *Splahen* - Kritik an Arbeiten, Werbungen und Botschaften praktiziert. Eine weitere Art der Unkenntlichmachung, Beseitigung und dadurch Zerstörung von Graffiti und Street Art geschieht durch die Verkehrsbehörden,

die Stadtreinigung, oder ordnungsliebende Privatpersonen.

Bleibt ein Werk der Urban Art von MitstreiterInnen, Reinigungskräften, Privatpersonen und so weiter, verschont, so ist es die zerstörerische Natur und Umwelt, welche die Arbeiten immer mehr schwinden lassen, im Gegensatz zur Kunst in Museen und Galerien. Es sind demnach letztlich umweltbedingte Einflüsse, welche jeglichen Objekten und Hinterlassenschaften (Architektur, Denkmälern, Graffitis, Street Art-Werken, Installationen, Wandbildern, und so weiter) mit der Zeit stark zusetzen. Das Wetter, das Licht und die Sonne, die Abgase und ganz allgemein die Umweltverschmutzung, dies sind alles Faktoren, welche auf Dauer zerstörende Eigenschaften haben. Innerhalb dieses Gedankens ist ebenfalls festzustellen, dass prinzipiell jedes Objekt dem Verfallsprozess ausgeliefert ist.

Im Hinblick auf den zweiten Teil der zentralen Frage - die Rolle der Störung von öffentlicher Ordnung und Reinheit in der Urban Art – wird in dieser Arbeit erkenntlich, dass die Urban Art dafür geschaffen ist, Missstände anzuprangern. Es zeigt sich, dass dieses Potential der Urban Art vor allem in ihrer kurzen Lebensdauer und immer inhärenten Aktualität begründet ist. Graffitis und Street Art-Werke sind in der Lage, aktuelle Problematiken aufzuwerfen und zu kritisieren.

Die Arbeit verdeutlicht, dass die Störung der Öffentlichkeit als Motivation der KünstlerInnen der Urban Art eine Rolle spielt. Zerstörerische Techniken werden eingesetzt, um die öffentliche Ordnung zu stören, die Werbelandschaft und den Kommerz zu kritisieren und soziale sowie politische Missstände aufzuzeigen. Am Beispiel des *Adbustings* wird ersichtlich, wie die AktivistInnen die Werbung kritisieren, indem sie sich gleichzeitig deren Techniken aneignen.

Durch die sich rasant entwickelnde Technik, die Medien, den wirtschaftlichen Markt, Massenkonsum und Kommerz, entfremden sich die Menschen zudem von ihrer Umwelt (vgl. Althöfer, 2000, 73). Graffiti-SchreiberInnen und Street Art-

AktivistInnen arbeiten nicht selten gegen diese Umstände und die Entwicklungen in unserer Gesellschaft. Sie agieren daher in dieser öffentlichen Umwelt, suchen sich darin ihren Platz, nehmen Gegebenheiten und Objekte wahr, die ansonsten unbeachtet bleiben würden und werfen diese den Menschen wiederum zur Betrachtung vor, wie auch alle möglichen anderen Umstände und Botschaften.

Die Gegebenheiten des urbanen öffentlichen Raums sind mit der Urban Art auf engste Weise verbunden, weswegen dieser näher betrachtet und analysiert wurde. In Zuge dessen bin ich zur Erkenntnis gekommen, dass die Bezeichnung des „öffentlichen Raums“ lediglich ein Konstrukt ist, in welchem festgelegte Werte, Normen und Gesetze gelten und ein freies, individuelles Handeln praktisch nicht möglich ist, beziehungsweise nicht akzeptiert wird.

Als eine weitere Perspektive zur Bedeutung der Zerstörung in der Urban Art wurden daher die Meinungen und Ansichten der Graffiti-GegnerInnen aufgezeigt, welche die illegalen Praktiken generell als pure, negative, zerstörerische Disziplinen bezeichnen; als Vandalismus und somit als Schund und Sinnlosigkeit, als Müll und Schmutz.

Einzelne Personen, sowie ganze soziale Schichten, werden aus verschiedenen öffentlichen Räumen verdrängt und ausgeschlossen. Die Urban Art kann dabei helfen, die (Un-)Ordnungen in der Gesellschaft wieder umzustoßen und gegen diese und andere Umstände zu protestieren. Als Beispiel dient die Tatsache, dass immer wieder billigste Architektur entsteht, in welche die schlechter gestellten Menschen und Minderheiten „abgeschoben“ werden. Eine weitere Erkenntnis ist die, dass Besitzansprüche im öffentlichen Raum für die durchschnittlichen BürgerInnen nicht auszumachen sind, heute allerdings einen enorm hohen Stellenwert ausmachen, was in den dafür geschaffenen Gesetzen erkennbar ist.

Es ist weiter festzuhalten, dass es nicht selten eine Institution, ein Museum,

eine Galerie, oder ähnliches ist, welche der (künstlerischen) Zerstörung ihre Berechtigung gibt. Wird eine zerstörerische Technik und Motivation im Museum ausgestellt, so erkennen die BetrachterInnen diese oft direkt als Kunst, was auf der Straße - im öffentlichen Raum - zumeist nicht der Fall ist. Im Museum besteht nur bedingt ein besonderes Entdecken und Finden. Die Urban Art lebt von der unerwarteten Erfahrung, dem Suchen, dem Entdecken und Überraschtwerden. Die Umwelt wirkt dabei ganz immanent bei der Betrachtung mit, welche sich durch verschiedenste Gegebenheiten, wie durch Bewegung, das Wetter, das Licht und ähnliche Faktoren verändert. Prinzipiell spielt der Ort der Anbringung in der Urban Art eine enorm wichtige Rolle.

Die Frage nach der bestimmten Ästhetik von Zerstörtem, der Ruinenästhetik, hat mich über verschiedene Quellen zu der Erkenntnis gebracht, dass aus etwas, das prinzipiell als „hässliche“ bezeichnet wird, durchaus wieder etwas ästhetisch Wertvolles entstehen kann und dies gerade in der Postmoderne in der Kunst eine beliebte Schaffensweise darstellt. Diese Tatsache kann im Museum, der Galerie, aber auch im öffentlichen Raum festgestellt werden. Dadurch können ebenfalls die einfachen Zeichen der Urban Art, die *Tags* und primitiveren Botschaften, eine Art negative Ästhetik besitzen. Ähnlich verfährt diese mit Ruinen, zerstörten Mauern und anderen porösen Oberflächen und Strukturen, die wiederum, einen gewissen Charme besitzen können.

Bei all dem schnellen Zerfall und der Zerstörung wird der hohe Stellenwert der Dokumentation erkennbar. In den Dokumentationen, den Fotos und Videos, fällt eine gewisse Inszenierung und Darstellung der Ausführenden auf. Das Unheimliche, Illegale und Radikale, die Zerstörung wird zentral betont, das Schmutzige und die Ruinenästhetik werden sichtbar und zu einer eigenen Ästhetik, die zahlreiche SympathisantInnen aufweist. Andererseits ist die Tatsache auszumachen, dass es nur bedingt möglich ist, durch die Fotografie und das Video die Werke wiederzugeben, da sie oft sehr stark mit der Räumlichkeit und ihrer Umwelt spielen.

Es tritt die Tatsache hinzu, dass die Bewegung der BetrachterInnen durch den Raum bei den Dokumentationen fehlt und auch die meisten anderen Sinne bei der Rezeption der Dokumentation wegfallen. Sie helfen aber trotzdem dabei, das Ansehen und den Bekanntheitsgrad der einzelnen Personen, beziehungsweise ihrer Crews, zu steigern und machen ein Archivieren und ein Verbreiten von Arbeiten im Internet erst möglich. Die Vergänglichkeit und kurze Lebensdauer der Werke ist als der besondere Reiz beim Graffiti-*Writing* auszumachen.

Ebenfalls ist ins Zentrum des Interesses die Frage gerückt, worin das unvergleichbare Potential der Urban Art liegt und ob sie folglich als wichtiges Medium, als eine Form der Kommunikation und Kunstform anerkannt werden kann und damit mit der Gentrifizierung zusammenspielt; ob Vandalismus in dieser Hinsicht das Potential hat, bedeutend zu sein und etwas zu erschaffen; ob es in irgendeiner Weise erwünscht werden kann, dass SprayerInnen dermaßen radikal ihre Macht ausspielen, zerstörerisch agieren und klebrige, unerwünschte Botschaften hinterlassen.

Demnach handelt die Arbeit von der Frage nach Gestaltungsansätzen mit Schmutz, Zerstörung und Müll, ob diese im öffentlichen Raum bestehen, beziehungsweise toleriert werden sollten.

Ein erstes Indiz dafür wird in der kurzen Lebensdauer und der dauernden Veränderung des Stadtbildes durch die Urban Art erkannt. Die urbanen Ausdrucksweisen besitzen aufgrund ihrer Aktualität ein großes Potential. Des Weiteren kann eine große Anzahl verschiedener künstlerischer Anbringungen im öffentlichen Raum ein Beweis für eine äußerst kreative Bevölkerung sein, welche an einer Mitgestaltung ihrer Umwelt interessiert ist. Es erscheint ein wertvoller Beitrag der urbanen Kunst zu sein, dass Botschaften, Meinungen und Kritiken der Gesellschaft optimal präsentiert werden können. Die Ausführenden können so einen Schritt weit der Frage nach der eigenen Identität nachgehen, sich beweisen, auffallen, für ihre Sache einstehen und die gesellschaftliche (Un-)Ordnung beeinflussen. (vgl. Treeck, 1999, 145; vgl. Althöfer, 2000, 11ff.)

Ebenfalls die Thematik der Macht, des Fremden und des Klebrigen, wie ich sie mit der Urban Art verbinde, führt zu dem Ergebnis, dass durch das entstehende Neue nicht nur Schrecken und Furcht verbreitet wird, sondern auch etwas Angenehmes, Erfrischendes. Das illegale Sprayen ist prinzipiell als ein machtvolleres, klebriges Mittel zu erkennen. Die Ausführenden sind Fremde, die Neues mit sich bringen und dadurch zwar einerseits ihre Macht ausspielen und schockieren können, andererseits Neues und Interessantes für die RezipientInnen leisten können. Diese negative Ästhetik kann durchaus als äußerst interessant und wünschenswert erkannt werden.

Ich habe aufgezeigt, dass sowohl Graffiti, aber vor allem die Street Art mittlerweile eingesetzt werden, um tristen, städtischen Umgebungen, Industriegebieten und ähnlichen Räumen, eine neue Gestaltung zu geben und dass dies in Verbindung mit einer gewissen Aufwertung geschehen kann. Diese Tatsache wird unter anderem am Beispiel Banksy und der Beziehung der Urban Art zu den anfallenden Mietkosten aufgezeigt. Es wurde festgestellt, dass die Urban Art stark auf solche wirtschaftliche und soziale Faktoren Einfluss nehmen kann. Auf der anderen Seite sind es aber nicht ausschließlich die legalen Werke der Urban Art, die eine Aufwertung bewirken können, denn ebenfalls die ungenehmigten Arbeiten besitzen unter gewissen Umständen ein Potential, weiterführend in einer Getrifizierung zu enden, da auch sie die Möglichkeit haben, den Tourismus und andere Gegebenheiten anzutreiben und dadurch städtische Räume aufzuwerten.

Die Ausführenden und AktivistInnen der Urban Art haben interessante Wege gefunden, durch die Zerstörung, Vergänglichkeit und Müll etwas Fremdes und Neues, aber durchaus Künstlerisches, Ästhetisches und Interessantes herzustellen, durch die sie ihre Botschaften, Kritiken, Ansichten und Vorstellungen in der Stadt verkünden. Diese Tatsachen werden durch die Beispiele Puber, die Künstlergruppe Bosso Fataka und den Künstler VHILS verdeutlicht. Die Gruppe Bosso Fataka zerstört selbst keine Objekte, sondern arbeitet mit Müll, Schrott und Abfall; Materialien, die schon eine Zerstörung

erfahren haben. Sie inszenieren diese Reste der Gesellschaft und können so deren Ordnung stören. VHILS ist in seiner Technik wiederum selbst ein Zerstörer indem er außergewöhnliche Techniken entwickelte, welche der Destruktion eine großartige Ästhetik verleiht.

Abschließend möchte ich meine eigene Meinung anbringen. Graffiti und Street Art erscheinen mir - kann man sie nicht als angenehm und interessant betrachten - zumindest als eines der kleinsten Probleme unserer Gesellschaft. Das persönliche Eigentum hat in unserer Zeit einen enorm hohen Stellenwert erlangt, was mir kaum mehr vertretbar erscheint. Die Strafen auf dessen Zerstörung, wie es das Gesetz beschreibt, erscheinen mir überdimensional hoch, vergleicht man sie mit andersartigen Taten. Die Zeichen der Urban Art, auch radikales *Writing*, tun im Endeffekt keinem Menschen weh und sollten meiner Meinung nach in einem gewissen Rahmen geduldet werden.

Die Politik sollte den Fokus daher auf Themen legen, welche für die Gesellschaft immanent wichtig sind, anstatt Millionen in die Graffiti-Bekämpfung zu stecken. Mit Althöfers Worten könnte das in etwa so lauten: „Wichtig ist auch, keine Schuldzuweisungen zu erteilen: Nur das was tatsächlich als schädigend relevant ist, darf angesprochen werden.“ (Althöfer, 2000, 72)

In Zukunft werden diese Techniken und Materialien der Urban Art in zunehmendem Maße in der Öffentlichkeit anzutreffen sein. Es erscheint mir zudem enorm wichtig, dass es Menschen gibt, die auf die politischen und sozialen Problematiken der heutigen Gesellschaft radikal aufmerksam machen. Und die Urban Art kann das auf eine einzigartige, unübersehbare, klare Art und Weise. Darin liegt meiner Meinung nach die größte Kraft von urbaner Kunst und daher finde ich es sehr wichtig, dass diese Praktiken unterstützt werden, dessen Ansehen in der Gesellschaft steigt und dieses der Urban Art inhärenten Potential erkannt wird.

6. Quellen

Literatur:

Althöfer, Heinz: „Kunst und Umwelt, Umwelt und Kunst“, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2000;

Banksy (Hg): „Banksy – Walls and Pieces“, London Century Publ., London, 2005;

Bauman, Zygmunt: „Unbehagen in der Postmoderne“, Hamburger Edition, Hamburg, 1999;

Benjamin, Walter: „Das Paris des Second Empire bei Baudelaire“, 1971, in: Schweppenhäuser, Hermann; Tiedemann, Rolf (Hg.): „Gesammelte Schriften I.2“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1978;

Beuys, Joseph: „Joseph Beuys und die Fettecke: eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf“, Edition Staack, Heidelberg, 1987;

Beyer, Dennis: „Der Denkmalwert von Illegalität – Street Art als visuelle Erinnerungskultur“, Universitätsverlag TU, Berlin, 2012;

Bihler, Michael A.: „Stadt, Zivilgesellschaft und öffentlicher Raum: das Beispiel Berlin Mitte“, Lit. Verlag, Münster, 2004;

Braun, Reinhard: „Running to stand still“, 1993, in: Mer, Marc; Feuerstein, Thomas; Strickner, Klaus (Hg.): „Translokation“, Triton Verlag, Wien, 1994;

Brock, Bazon: „Lustmarsch durchs Theoriegelände. Musealisiert euch!“, Du Mont Verlag, Köln, 2008;

Brock, Bazon; Fohrbeck, Karla (Hg.): „Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten“, Du Mont, Köln, 1977;

Casser, Susanne; Hachmeister, Heiner (Hg.): „Abfall wird Kunst“, Hachmeister Verlag, München, 1992;

Douglas, Mary: „Reinheit und Gefährdung- eine Studie zu Vorstellungen und Verunreinigungen und Tabu“, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1985;

Dorner, Birgit: „Arbeit an Bildern der Erinnerung“, Lucius & Lucius, Stuttgart, 2006;

Enzensberger, Christian: „Größerer Versuch über den Schmutz“, C. Hanser Verlag, München, 2011;

Fayet, Roger: „Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz?“, Passagen Verlag, Wien, 2003;

Foucault, Michel: „Andere Räume“, o.J. in: Mer, Marc; Feuerstein, Thomas; Strickner, Klaus (Hg.): „Translokation“, Triton Verlag, Wien, 1994;

Fuchs, Helmut; Maleczky, Oskar: „Kodex des österreichischen Rechts. Strafrecht“, 38. Auflage, LexisNexis Verlag, Wien, 2013;

Fuchs, Helmut; Reindl-Krauskopf, Susanne: „Strafrecht. Besonderer Teil 1: Delikte gegen den Einzelnen“, 3. Auflage, Springer Verlag, Wien, 2009;

Gamboni, Dario: „Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert“, Köln, 1998;

Geschke, Sandra Maria: „Straße als kultureller Aktionsraum: Interdisziplinäre Betrachtung des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis“, GWV Fachverlage, Wiesbaden, 2009;

Goodman, Nelson: „Die Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie“, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1995;

Hainzl, Manfred: „Zeichen an der Wand: Höhlenmalerei, Felsbilder, Graffiti“, Trod.Art Verlag, Lebensspuren Museum, Wels, 2004;

Häußermann, Hartmut; Oswalt, Ingrid: „Zuwanderung und Stadtentwicklung“, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, 1997;

Henning, Karl (Hg.): „NOFITTI 2005. Erster internationaler Anti-Graffiti-Kongress Berlin“, TU Universitätsverlag, Berlin, 2006;

Hermann, Ina: „Vandalismus an Schulen. Bedeutungsstrukturen maskierender Raumpraktiken“, Springer VS, Wiesbaden, 2014;

Kelling, George; Wilson, Q. James: „The police and neighborhood safety: Broken Windows“, Artikel in: New York Times, März 1982;

Klee, Andreas: „Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti“, VS/GWV Fachverlage, Wiesbaden, 2010;

Kriechhammer, Regina: „Adbusting. Methoden, Techniken und Wirkungen der Entstellung von Werbecodes“, Bachelorarbeit, Diplomica Verlag, Hamburg, 2012;

Lindhorst, André: Einführung in: Reinking, Rik (Hg.): „Fresh Air Smells Funny“, Kehrler, Bonn, 2008

Lischka, Johann Gerhard: „Agora“, o.J., in: Mer, Marc; Feuerstein, Thomas; Strickner, Klaus (Hg.): „Translokation“ Triton Verlag, Wien, 1994;

Lorenz, Maren: „Vandalismus als Alltagsphänomen“, Hamburger Edition,

Hamburg, 2009;

Mailath Pokorny: „Signal für den freien Geist“, o.J., in: Schöny, Roland (Hg.): „Public Art Vienna – Kunst im öffentlichen Raum Wien“, Verlag für moderne Kunst, Wien, 2012

Mer, Marc; Feuerstein, Thomas; Strickner, Klaus (Hg.): „Translokation - Verrückte Orte. Kunst zwischen Architektur“, Triton Verlag, Wien, 1994;

Mügel, Rainer: „Norbert Radermacher: >Stücke für Städte<, Pointierungen des Stadtraums - Eine besondere Position der Ortsbezogenheit der Kunst im öffentlichen Raum“, Tenea Verlag, Berlin, 2003;

Reinecke, Julia: „Street Art, eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz“, Transcript Verlag, Bielefeld, 2012;

Reinking, Rik (Hg.): „Fresh Air Smells Funny“, Kehrer, Bonn, 2008;

Rosenkranz, Karl: „Ästhetik des Häßlichen“, Gebrüder Bornträger Verlag, Königsberg, 1853;

Schubert, Karin: in: Henning, Karl (Hg.): „NOFITTI 2005. Erster internationaler Anti-Graffiti-Kongress Berlin“, TU Universitätsverlag, Berlin, 2006;

Schöbe, Lutz: „Die Aktivierung der Negativa“, o.J., in: Mer, Marc; Feuerstein, Thomas; Strickner, Klaus (Hg.): „Translokation“, Triton Verlag, Wien, 1994;

Schöny, Roland (Hg.): „Public Art Vienna - Kunst im öffentlichen Raum Wien. Aufbrüche - Werke - Interventionen“, Verlag für moderne Kunst, Wien, 2012;

Schrage, Dieter; Siegl, Norbert: „Rechtsextreme Parolen und Zeichen - Graffiti und Sticker als Medium interkultureller Kommunikation“, graffiti edition, Wien, 2008;

Stahl, Johannes: „Raum für eigene Eintragungen“, in: Mer, Marc; Feuerstein, Thomas; Strickner, Klaus (Hg.): „Translokation“, Triton Verlag, Wien, 1994;

Stölzl, Christoph, in: Henning, Karl (Hg.) „NOFITTI 2005. Erster internationaler Anti-Graffiti-Kongress Berlin“, TU Universitätsverlag, Berlin, 2006;

Thompson, Michael: „Die Theorie des Abfalls- über die Schaffung und Vernichtung von Werten“, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1981;

Thompson, Margo: „American Graffiti“, Parkstone International, New York, 2009;

Treeck, Bernhard van: „Street Art Berlin. Kunst im öffentlichen Raum“, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 1999;

Varnedoe, Kirk; Gopnik, Adam: „High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur“, Prestel Verlag, München, 1990;

Wagner, Monika; Rübel, Dietmar; Hackenschmidt, Sebastian; u.a.: „Lexikon des künstlerischen Materials, Werkstoffe der modernen Kunst- von Abfall bis Zinn“, H.C. Beck Verlag, München, 2010;

Wagner Monika; Rübel Dietmar: „Material in Kunst und Alltag“, Akademie Verlag, Berlin, 2002;

Internetquellen

Bohunovsky-Bärnthaler, Irmgard (Hg.), Brock, Bazon: in „Was aber ist das Schöne?“, 6.12.2014, unter: <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=1902001> [12.01.2015]

Forrest, Nicholas: „Street Art Künstler VHILS hinterlässt Spur der Dekonstruktion in Sydney“, 19.04.2013; unter:

<http://de.blouinartinfo.com/taxonomy/term/214665> [12.01.2015]

Hadler, Simon, im Interview mit Platzer, Nicholas: „Ein Galerist über die >eigene Form der Kommunikation<“, o.J., unter: <http://orf.at/stories/2017534/2017320/> [12.01.2015]

Hammelehle, Sebastian: „Kunstzerstörung durch Stümperei: Wisch und Weg“, in: Spiegel Online, 23.08.2012, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/uebermaltes-jesus-bild-in-spanien-weitere-faelle-von-kunstzerstoerung-a-851713.html> [12.01.2015]

Heinevetter, Nele: „Ich spiele mit dem Konzept des Vandalismus“, Zeit online, 05.07.2011, unter: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengkuenstler-vhils> [12.01.2015]

Jirez, Alexa: „Denkmalschutz für Graffiti“, o.J., Wiener Bezirksblatt, unter: <http://www.wienerbezirksblatt.at/home/deinbezirk/23582> [12.01.2015]

Straub, Verena: „Wer hat unseren Banksy geklaut?“, in: Frankfurter Allgemeine, 22.02.2013, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/kunst-diebstahl-wer-hat-unseren-banksy-geklaut-12090636.html> [12.01.2015]

Strauss, Stefan: „Reich mir die Frischhaltefolie“, Berliner Zeitung, 18.06.2012, unter: <http://www.berliner-zeitung.de/panorama/streetart-reich-mir-die-frischhaltefolie-,10808334,16413432.html> [12.01.2015]

Winroiter, Eva: Zu viel Farbe auf Beton: „Wie Graffiti die Stadt plagen“ 18.01.2014, unter: http://diepresse.com/home/panorama/oesterreich/1550560/Zu-viel-Farbe-auf-Beton_Wie-Graffiti-die-Stadt-plagen [12.01.2015]

o.V.: „Der portugiesische Street- Artist Vhils“, euromaxx, 08.11.2011, Video zu

sehen unter: <http://www.dw.de/euromaxx-leben-und-kultur-in-europa-2011-11-08/e-15466742-202> [12.01.2015]

o.V.: „Documenta – Straßenreinigung entfernt Kunstwerk“, Focus Online, 15.06.2007, unter: http://www.focus.de/kultur/kunst/documenta_aid_63527.html [12.01.2015]

o.V.: „in.puncto zum Thema Street Art“, ARD EinsPlus, 19.03.2013, zu sehen unter: <http://urbanshit.de/ard-einsplus-in-puncto-zum-thema-street-art/> [12.01.2015]

o.V.: „Karlskirche: Reinigung um 13.000 Euro“, o.J., Wien.Orf.at, unter: <http://wien.orf.at/news/stories/2646162/> [12.01.2015]

o.V.: „Putz- Faux- Pas in Melbourne“, Spiegel Online, 28.4.2010, unter: <http://www.spiegel.de/panorama/putz-faux-pas-in-melbourne-stadtreinigung-uebermalt-banksy-graffito-a-691837.html> [12.01.2015]

o.V.: „Taki 183 Spawns Pen Pals“, New York Times, 21.07.1971, unter: <http://www.graffitieuropa.org/taki183.pdf> [12.01.2015]

o.V.: „The Spasher – Die Revolution frisst ihre Kinder“, 12.07.2007, unter: <http://rebelart.net/the-splasher-die-revolution-frisst-ihre-kinder/00279/> [12.01.2015]

o.V.: „Unbekannte übermalen berühmtes Blu-Graffiti“, Stern, 12.12.2014, unter: <http://www.stern.de/kultur/graffiti-von-blu-zerstoert-unbekannte-uebermalen-streetart-des-italieners-blu-in-berlin-kreuzberg-2159725.html> [12.01.2015]

Verwiesen wird zudem auf die Seiten:

<http://www.alexandrefarto.com/> [12.01.2015]

<http://www.duden.de/> [12.01.2015]

<http://www.enzyklo.de/Begriff/gentrification> [12.01.2015]

<http://www.stadterkundung.wordpress.com/> [12.01.2015]

<http://www.unbekannterkuenstler.at/biografie.php> [12.01.2015]

<http://www.wienerwand.at> [12.01.2015]

<https://www.wien.gv.at/bezirke/neubau/umwelt/graffitischutz.html> [12.01.2015]

Video: „Falling skies“, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=usEyWovxRW0>
[12.01.2015]

Video: Orelha Negra: „M.I.R.I.A.M.“, unter:
<http://www.alexandrefarto.com/index.php?page=video&video=3> [12.01.2015]

7. Anhang

Zusammenfassung

Zerstörerische Techniken und Motivationen der Urban Art, die Zerstörung von Oberflächen, sowie die Störung der gesellschaftlichen Ordnung und Reinlichkeit durch die Urban Art, stehen im Zentrum dieser Arbeit.

Um sich dem Thema anzunähern wird vorerst Graffiti und Street Art genau definiert und voneinander abgegrenzt, sowie die Zerstörung in der jeweiligen Entstehungsgeschichte gesucht. Von Beginn an ist eine Destruktion und eine Zerstörung auszumachen, wenn sich Menschen an urbanen, öffentlichen Orten und Räumen verewigen.

Die Bewegung der RezipientInnen, das Suchen, Finden und Überrascht werden wird ebenso beleuchtet wie das Potential, welches die Urban Art aufweist, die urbane Reinheit und andere Gegebenheiten zu kritisieren und zu stören.

Aufgrund der rasanten Veränderung des Stadtbilds und der Urban Art nimmt die Dokumentation der Zerstörung einen nicht zu unterschätzenden Stellenwert ein, durch sie können die Werke erhalten und weiter verbreitert werden.

Bei der Urban Art ist in weiterer Folge eine Ruinenästhetik auszumachen, welche dafür benutzt wird, neue Werte zu schaffen. Durch diese Ästhetik kann dem Unheimlichen, dem mächtigen Fremden, dem zerstörenden Vandalismus, ein Wert zugesprochen werden, wodurch auch die illegale, oft primitivere Urban Art das Potential bekommt zu gefallen und eine Gentrifizierung anzutreiben.

Als reine Sachbeschädigung und mutwillige Zerstörung bezeichnen hingegen die Graffiti-GegnerInnen die Werke der Urban Art. Oft wird eine Nulltoleranz-Strategie verfolgt und versucht, jegliche nicht genehmigt Anbringung im öffentlichen Raum zu eliminieren. Das hat zur Folge, dass auch Werke zerstört werden, denen eindeutig ein Wert zugesprochen wird.

Die daraus entspringenden Thesen werden an Beispielen erprobt und dabei vor allem die Faktoren der (Zer-)Störung beleuchtet.

Fotos



Abb.1



Abb.2



Abb.6



Abb.7



Abb.8



Abb.9

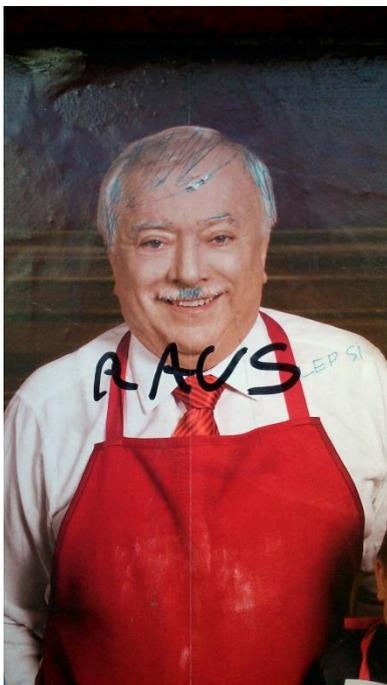


Abb.10

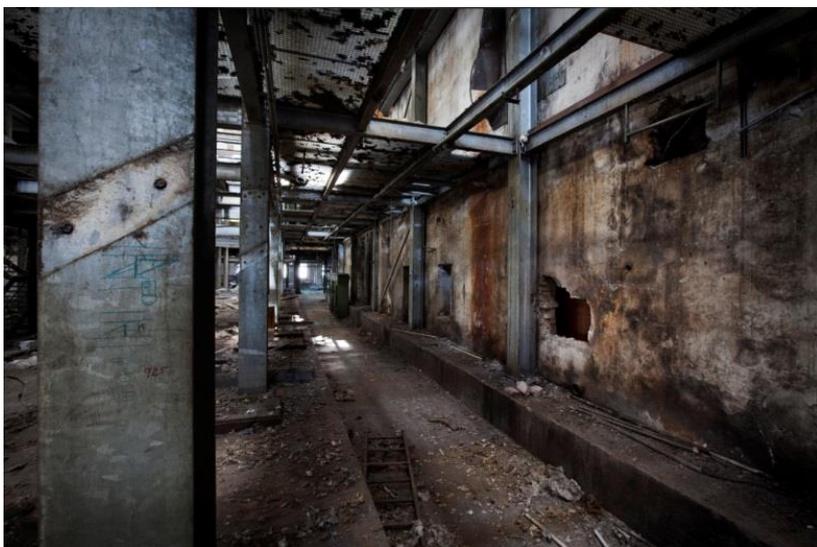


Abb.11



Abb.12



Abb.13



Abb.14



Abb.15



Abb.16



Abb. 17



Abb.18



Abb.19



Abb.20

Die Fotos wurden allesamt von mir persönlich in Wien, im Jahr 2014, gemacht.

Begriffsbestimmungen

Adbusting	Bearbeitung und De-konstruktion von Werbungen und deren Botschaften, zumeist Plakate aus Politik und Wirtschaft, Logos und kommerziellen Botschaften
Bombing	Radikales Anbringen illegaler Graffiti – zumeist einer größeren Anzahl in kürzerer Zeit, wobei oft die Qualität zweitrangig zu sein scheint
Bubblestyle	Ein Stil der Buchstabenformung, die hier sehr rund ausfällt
Buffen	Das Entfernen, Abwaschen, Übermalen und damit Zerstören von Graffiti
Charakters	Figuren oder andere ähnliche Charaktere, stehen teilweise in Verbindung mit Graffiti-Schriftzügen
Crew	Zusammenschluss einer unbestimmten Zahl an SprayerInnen unter einem gemeinsamen Namen, der je nach Größe der Crew weiter verbreitet werden kann
Crossen	Das Durchstreichen oder Übermalen eines schon bestehenden Werks, mit Potential zur Kritik
Destroyline	Durch einfache Linien werden beim <i>Crossen</i> bestehende Werke durchgestrichen
Etching	Durch ätzende Säure, die beispielsweise in Stifte gefüllt wird, werden Oberflächen bearbeitet, wodurch Zeichen sichtbar werden, die nur schwer wieder entfernbar sind
Fame	Angestrebte Anerkennung und Ruhm der SprayerInnen
Freight	Lastenzüge, die keine Personen befördern und keine Fenster besitzen. Stehen mitunter lange Zeit unbeaufsichtigt an Abstellgleisen
Ghettostyle	Ein alter Stil, der 70ern in Amerika beliebt war, meist recht gut leserlich und blockige Buchstaben

Hater	Rivale oder Rivalin aus der Sprayerszene
Hall of Fame	Mauern und Wände, auf welchen legal gesprayed werden darf, von der Stadt freigegeben
King	So werden in der Szene SprayerInnen genannt, welche den meisten Ruhm und Anerkennung (<i>Fame</i>) genießen, was an der Qualität (dem <i>Style</i> , et cetera), der Quantität der Arbeiten und an anderen Faktoren liegen kann
King of the Line	Genießt großes Ansehen für die Arbeiten an Zuggleisen
King of Style	Genießt großes Ansehen für die ausgefeilten Stile und Dynamik in den Buchstaben
Line	Wände, Industriegebäude, Lärmschutzwände, Brücken und Pfeiler, die entlang von Zuggleisen zu erreichen sind
Masterpiece	Qualitativ hochrangiges Werk, zumeist auf einem ausgereiften Konzept basierend, teilweise mehrtägige Projekte
Oneliner	Ein zumeist sehr schnell gezogener Schriftzug, der durch einen einzigen Strich gestaltet wird
Paste up	Plakaten und ähnlichen Werke, die mit Hilfe von Kleister, Mehl und anderen (chemischen) Mitteln geklebt werden
Piece	Ein Graffiti-Bild, Schriftzug und/oder Charakter
Pochoir	Siehe <i>Stencil</i>
Respect	Respekt ist in der Graffiti-Kultur mit dem <i>Fame</i> verbunden. SprayerInnen erarbeiten sich diesen durch durch Quantität, die Wahl der Spots, ihrer Vorgehens- und Verhaltensweisen innerhalb der Szene, aber auch durch Qualität der Arbeiten, die Stile, und so weiter. Die Authentizität steht ebenfalls damit in Verbindung.
Rooftop	Ein vom Dach aus gemachtes <i>Piece</i>
Scratchen	Einkratzen von Zeichen in verschiedene Oberflächen wie

	Kunststoff, Acrylglasscheiben, Holz, und ähnliches; schwer wieder zu entfernen
Splashen	Das Bewerfen von Oberflächen mit Farbe oder Farbbeuteln. Wird oft als eine einfache Möglichkeit zum Protests verwendet, aber auch als Stilmittel
Spot	Ein Ort, eine Stelle, ein Platz, an welchem ein Graffiti angebracht wird
Stencil	Eine Schablone, welche schnelles Arbeiten und Reproduktion ermöglicht und speziell zur Etablierung der Street Art beigetragen hat
Style	Der Stil, die Dynamik und der Schwung eines Graffitis, zumeist den Schriftzug betreffend
Tag	Eine Art Unterschrift der SprayerInnen, welche von diesen wie ein Markenlogo eingesetzt wird
Throw up	Ein schnell aufgetragener Schriftzug, die Qualität ist oft zweitrangig. Das <i>Throw up</i> dient mit dem <i>Tagging</i> als wichtigste Bestandteile des <i>Bombing</i>
Toy	Eine abwertende Bezeichnung für Graffiti-Anfänger, oder jemand, der kein gutes Graffiti macht
Urban Knitting	Die Arbeit mit Wolle im öffentlichen Raum
Wholecar	Das Besprühen eines vollständigen Zugwaggons
Wildstyle	Ein älterer Stil des Graffitis, bei dem die Buchstaben nur mehr schwer zu erkennen sind, oft sehr stark abstrahiert
Writing	Das Schreiben von Buchstaben
Yards	Das Areal der Bahnen, an welchen Züge abgestellt, gereinigt und repariert werden

Fabian Hämmerle

Lebenslauf

Name: Fabian Hämmerle

■ Schulbildung / Zivildienst

Seit 2008	Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft Wien
2007/08	Zivildienst (Ausbildungszentrum Unterland)
2003 – 2007	Oberstufenrealgymnasium, Lauterach
2002 – 2003	Hauptschule Bergmannstraße, Dornbirn
1999– 2002	Realgymnasium Schoren, Dornbirn
1994 – 1998	Volksschule Edlach, Dornbirn

■ Arbeit

Seit 2013	Angestellt bei der Wiener Assistenz Genossenschaft
Seit 2012	diverse Projekte, Ausstellungsorganisationen und ähnliche Arbeiten im Kunstbereich, sowie mehrfache Graffiti Workshops an Schulen, Jugendzentren und anderen Institutionen