

Ulrich Blanché

Something to s(pr)ay: Der Street Artist

BANKSY

Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung



Tectum

Ulrich Blanché

Something to s(pr)ay: Der Street Artist Banksy.
Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung
Umschlagabbildung: Ulrich Blanché, London 2008
(Schablonengraffiti von Banksy)
Umschlaggestaltung: Ulrich Blanché
© Tectum Verlag Marburg, 2010

ISBN 978-3-8288-5263-1

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2283-2 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

INHALT

1. Einleitung	7
2. Something to s(pr)ay – Der Street Artist Banksy	13
2.1 Street Art	13
2.1.1 Das Phänomen Street Art	13
2.1.2 Graffiti	17
2.1.3 Graffiti und Street Art – Gemeinsamkeiten und Unterschiede	25
2.1.4 Street Art – Techniken und Vertreter	29
2.1.5 Kommunikationsguerilla	39
2.1.6 Weitere Street Art-Einflüsse	41
2.2 Banksy – Werkanalyse anhand von Beispielen	46
2.2.1 Kurzer Werdegang Banksys	46
2.2.2 Allgemeine Vorbemerkungen zum Werk	51
2.2.3 „ <i>Flower Chucker</i> “ (vor 2000)	53
2.2.4 „ <i>Old Street, London</i> “ (2003-08)	72
2.2.5 „ <i>Wall art</i> “ (2005)	92
2.2.6 „ <i>Gangsta rats</i> “ (2004)	98
2.3 Schlussfolgerungen und Fazit	109
3. Kommerz versus Subkultur – Sell-out-Diskurs um Banksy	115
4. Literaturverzeichnis	121
5. Abbildungsverzeichnis	131

1. Einleitung

„Mindless vandalism can take a bit of thought.“¹

Dies schreibt der britische Street Art-Künstler Banksy in seinem „Advice on painting with stencils“. Einige Gedanken, die er sich gemacht hat beziehungsweise die seine Werke auslösen (können), werden in der vorliegenden Arbeit an ausgewählten Beispielen erläutert.

Das vorliegende Buch wurde im Februar 2008 als Magisterarbeit unter dem Titel „Banksy – ein Vertreter der Street-Art“ in Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg vorgelegt. Betreuer und Erstkorrektor war Prof. Hans Dickel, Universität Erlangen. Die Zweitkorrektur übernahm dankenswerterweise Prof. Michael Diers von der Humboldt-Universität zu Berlin. Für die Buchveröffentlichung wurden einige Aktualisierungen vorgenommen sowie Anregungen der Professoren zu großen Teilen eingearbeitet. Als neuer Titel wurde „Street Artist Banksy“ gewählt, da dieser mir prägnanter erschien indem er Banksys Vorliebe für Wort- und Gedankenspiele und sein Changieren zwischen Aktivismus und *art*/Kunst zeigt.

Ich danke meinem Vater Ulrich Blanché, Angela Beyerlein, Florian Wimmer und Nadja Gebhardt fürs Lektorat sowie meiner Familie und Lisa Neubauer.

Vorgehensweise

Im ersten Teil werden die relevanten Termini und Techniken rund um das Phänomen Street Art erläutert und definiert. Die Entstehung des Terminus Street Art (die oft anfangs als Post-Graffiti bezeichnet wurde) und was man darunter versteht, sowie dessen Entwicklung in den letzten Jahren, bilden hier den Anfang. Darauf aufbauend folgen die Prinzipien des Graffiti-Writings beziehungsweise seine Geschichte seit den 1960er Jahren in New York als ein Wesenzug der Subkultur Hip-Hop. Anschließend daran werden die nun erläuterten Genres Street Art und Graffiti auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede untersucht. Der dann folgende Unterpunkt widmet sich den wichtigsten Techni-

¹ Robin Banksy: Wall and Piece. London 2006. S. 237.

ken der Street Art, in erster Linie der Stencil-Technik (die auch als Schablonen oder Pochoir-Technik bezeichnet wird). Auch werden an dieser Stelle die Schlüsselfiguren der Street Art Blek le Rat und Shepard Fairey kurz vorgestellt und zugleich weitere Techniken wie die Verwendung von Aufkleber sowie die Street Art-Skulptur am Beispiel des Künstlers Marc Jenkins erklärt. Nach den konkreten Street Art-Vertretern wird die Aktionismusform Kommunikationsguerilla allgemein und an Beispielen erklärt und ihre besondere Verbindung zu Street Art erläutert. Der Theorieteil endet damit, dass Street Art im Bezug auf andere Stilbegriffe und Bewegungen wie Pop Art, Dadaismus, Land Art, Kunst im öffentlichen Raum und Comics auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten diskutiert wird.

Der zweite Teil analysiert Banksys Werk anhand von ausgewählten Beispielen. Zunächst wird sein Werdegang kurz erläutert, bevor allgemeine Vorbemerkungen zu seinem Oeuvre besonders zur Reproduktion seiner Werke, deren Betitelung und Maße folgen. Anhand von Beispielen wird dann die Ikonographie seines Werkes bestimmt. Die vier folgenden Kapitel tragen Titel von repräsentativen Banksy-Werken als Überschrift. Diese und weiterführende Vergleichsbeispiele werden zuerst formal wie inhaltlich beschrieben, bevor Erläuterungen und mögliche (Be-)Deutungen folgen. Nach dem darauf folgenden Fazit wird als Abschluss noch auf die Kommerz-versus-Subkultur-Diskussion um Banksy eingegangen.

Anschließend an diese Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit wird nun die in dieser Arbeit gewählte Kategorisierung von Banksys Werk diskutiert, also sichtbar gemacht, warum die gewählte Einteilung in dieser Arbeit dem Autor als die passende erscheint, bevor noch kurz auf die Quellenlage eingegangen wird.

Zunächst stellt sich die Frage nach der hier zu wählenden Kategorisierung von Banksys Werk. Einige gängige Unterteilungen wurden als Vorlage ausgeschlossen, da einige Argumente gegen sie sprechen. So erschien wegen der doch relativ geringen Zeitspanne von Banksys gut dokumentiertem Oeuvre von nur etwa zehn Jahren eine chronologische Einteilung zum Beispiel (noch) nicht zweckmäßig. Auch eine Einteilung nach Ausstellungen ist in seinem Fall nicht sinnvoll, da Banksy zwar an einigen Gruppenausstellungen teilnahm und auch Einzelausstellungen wie zum Beispiel 2006 in Los Angeles hatte², er seine Werke aber immer noch größtenteils auf der Straße anbringt.

² Vgl. Peter Bowes: ‚Guerrilla artist‘ Banksy hits LA. BBC News vom 14. September 2006.

Andere Gliederungen erwiesen sich teilweise erst auf den zweiten Blick als unpassend oder zumindest weniger passend. Einteilungen wie erstens eine nach rein formalen Kategorien – in Stencils und andere Techniken – würde aufgrund des großen Anteils von ersteren im Vergleich zu den Übrigen (Aufkleber, Aktionen, Skulpturen, *et cetera*) wenig Sinn machen. Auch überschneiden sich die Intentionen und Deutungen der Werke zu sehr, so dass die Gefahr von häufigen Wiederholungen gegeben wäre. Dies wäre auch der Fall, wenn man zweitens der Einteilung von Banksy in seinem selbst herausgegebenen Werkverzeichnis „Wall and Piece“ folgen würde. Er geht dabei hauptsächlich von den dargestellten Motiven der Werke aus und teilt damit sein Werk in „Monkeys“, „Cops“, „Rats“, „Cows“, „Art“ und „Street furniture“ ein.³ Allein der letzte Gliederungspunkt bei Banksy bezieht sich auf Ort, wo die Werke sind, nämlich die Straße („Street“) und ihre Form, nämlich Plastiken („furniture“). Diese mögliche Gliederung hat des Weiteren den Nachteil, dass sie zu grob ist. So beginnt beispielsweise laut Inhaltsverzeichnis das Kapitel „Rats“ auf Seite 96, das folgende Kapitel „Cows“ erst auf Seite 152. Allerdings sind Werke, die das Motiv der Ratte beinhalten, schon auf Seite 108 abgehandelt, die übrigen 44 Seiten bleiben also uneingeteilt. Umgekehrt verhält es sich bei Kapitel „Cops“. Bereits ab Seite 24 sind Werke mit dem Motiv des Polizisten zu sehen, obwohl das so betitelte Kapitel erst auf Seite 30 beginnt.

Wenn man die ebenfalls vom Künstler gewählte Einteilung seines Werkes auf seiner Homepage betrachtet, findet man die Kapitel „Outdoors“, „Indoors“ und „Drawing“⁴ Die ersten beiden Begriffe sind rein ortsspezifisch, was ja – wie bereits diskutiert – ebenso auf die Stilbegriffe Graffiti und Street Art zutrifft. Inhaltlich als auch ausgehend von der Zielsetzung der Werke würden aber bei dieser dritten potentiellen Einteilung häufige Überschneidungen auftreten. Auch würde ein zu großer Schwerpunkt auf dem Ort, an dem die Werke sich befinden, letzteren nur teilweise gerecht werden. Wiederum wäre die Einteilung folglich zu grob. „Drawing“, der dritte Unterpunkt der Homepage Banksys, zeigt eher Vorstufen oder Abwandlungen bereits bearbeiteter Themen, aber auch Neues. Allerdings liegt der Gedanke nahe, dass Banksy diese (Vor-)Zeichnungen und Collagen selbst nicht für so wichtig oder künstlerisch gelungen oder zumindest nur für Vorstufen

³ Vgl. Banksy 2006. S. 6.

⁴ Der Singular des Wortes im Gegensatz zu „Outdoors“ und „Indoors“ verwirrt. Wohl handelt es sich um einen Rechtschreibfehler auf der Seite. Mittlerweile (Oktober 2009) hat Banksy „Indoors“ durch „Inside“ ersetzt.

hält, da sie in keines seiner vier publizierten Bücher Eingang fanden. Sie dienen wohl eher der Transparenz. Banksy ermöglicht Interessierten einen Einblick in seine Arbeitsweise. Dafür ist seine Homepage auch das ideale Medium, da sie laufend aktualisiert werden kann und wird. Auch ist die Quantität der Zeichnungen nicht mit den ersten beiden Punkten „Indoors“ und „Outdoors“ zu vergleichen. Der Begriff an sich bezieht sich außerdem nur auf die Technik. Aus diesen Gründen fand auch der Unterbegriff „Drawing“ nicht Eingang in die hier getroffene Gliederung zum Gesamtwerk.

Nach Ausschluss der genannten möglichen Einteilungen erschien die vierte, in orts- und zeitbezogene Werke, am stimmigsten. Denn Banksy misst beiden Aspekten große Bedeutung zu. Er notiert in seinen Publikationen bei jedem fotografierten Werk den Ort und den ungefähren Zeitraum der Aufnahme, oft sogar die Dauer der Arbeitszeit, die er benötigte, um die Arbeit anzubringen. Wie schon erwähnt, spielt der Ort sowohl für Banksy als auch für Graffiti und Street Art eine große Rolle. Nachteil dieser Gliederung wäre, dass nach näherer Untersuchung eigentlich alle Werke Banksys einen besonderen Ortsbezug und zugleich Zeitbezug aufweisen, womit sich diese Einteilung als ebenfalls zu allgemein herausstellt.

Die fünfte und endgültige, für diese Arbeit gewählte Einteilung ist eine exemplarische. Anhand von einzelnen Werken Banksys wird herausgearbeitet, warum gerade dieses Beispiel stellvertretend für wichtige Aspekte von Banksys Schaffen anzusehen ist. Diese Unterteilung nach Beispielen hat viele Vorteile. Man kann die einzelnen Gliederungspunkte erstens so anordnen, dass Wiederholungen nach Möglichkeit reduziert werden und wenn sie auftreten, dass sie zumindest aufeinander aufbauen können. Zweitens werden Ergebnisse der geleisteten Arbeit nicht schon in der Gliederung behauptet, sondern erst im Text bewiesen. Drittens können die Vorteile beziehungsweise die Aspekte der ersten vier verworfenen Gliederungen relativ leicht integriert werden. So kann man *en passant* jeweils ein Werk zu den am häufigsten gewählten Techniken Schablonen, Aufkleber und Skulptur vorstellen, wenn dies in den restlichen Kontext passt. Man kann aber auch Beispiele für Indoor- und Outdoor-Werke nacheinander verwenden oder exemplarisch je ein Werk aus den vom Künstler häufig gewählten Motivserien (wie Ratten oder Affen) vorstellen sowie besonders auf Raum und Zeit eingehen. Aufgrund dessen erschien also diese Einteilung als die für Banksys Werk die passende. Die für die vorliegende Arbeit gewählte Einteilung hat aber ebenfalls nicht den Anspruch, das „ideale“ Raster für Banksys Werk zu sein, denn auch bei dieser Unterteilung gibt es Überschneidungen.

Quellenlage

Sowohl bei Banksys Werk als auch bei Street Art handelt es sich um zwei eher neue Sujets, weshalb ist die Literatur im Sinne von gedruckten Büchern zu beiden eher spärlich. Oft werden beide Themen in den gleichen Büchern behandelt. Die Bücher, die Street Art behandeln, sind oft Bildbände, die wenige und zumeist nicht wissenschaftlich geschriebene Texte enthalten. Für den Abschnitt über Graffiti standen dagegen eine ganze Reihe Bücher zur Verfügung, wenngleich auch hier die Bildbände überwiegen. Im Gegensatz zu den Büchern über Street Art, die mit Ausnahme von Tristan Mancos „Stencil Graffiti“ (2002) in den letzten zwei Jahren erschienen, wurden die Bücher über Graffiti meist in den 1980er und frühen 1990er Jahren herausgegeben.

Julia Reineke liefert nach Eigenaussage die überhaupt erste wissenschaftliche Analyse zu Street Art in ihrem Buch „Street Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz“ vom Juli 2007. In diesem Buch untersucht sie Street Art von der kulturwissenschaftlichen Seite und widmet auch Banksy ein Kapitel. Auch in Tristan Mancos bereits erwähntem Bildband „Stencil Graffiti“ von 2002 findet sich ein kurzes Kapitel über Banksy, das überwiegend aus Zitaten des Künstlers und einem kurzen Werdegang besteht. Der Bildband „Street Art. Die Stadt als Spielplatz“, von Daniela Krause und Christian Heineke 2006 herausgegeben, behandelt zwar hauptsächlich deutsche Street Art, liefert aber auch Texte mit Hintergrundinformationen. Auch das Buch „Sticker City. Paper graffiti art“ von Claudia Walde, das im Mai 2007 herauskam, ist ein Bildband mit wenigen Texten. Seit der Veröffentlichung dieser Arbeit im Februar 2008 erschienen weitere Bildbände und Street Art-Bücher, unter denen Cedar Lewisohns „Street Art. The Graffiti Revolution“ und das von Katrin Klitzke und Christian Schmidt herausgegebene „Street Art: Legenden zur Straße“ herausstehen, weil sie sich wissenschaftlich mit dem Thema beschäftigen.

An wichtigste Quelle im Analyseteil der vorliegenden Arbeit steht das von Banksy selbst veröffentlichte Werkverzeichnis „Wall and Piece“, das 2005 erstmals publiziert wurde und hier in der zweiten, erweiterten Ausgabe von 2006 vorliegt. Das Buch dient als Primärquelle und zeigt hauptsächlich große Farbfotografien von Banksys Schaffen seit

etwa Mitte der 1990er⁵, welche von kurzen Texten des Künstlers und Kommentaren zu den Werken und Aktionen und ihrer Entstehung begleitet werden. Bei dem in London publizierten Buch handelt es sich um eine Zusammenfassung dreier weiterer, ebenfalls von Banksy selbst herausgegebener, kleinerer Bücher. Das erste trägt den Titel „Banging Your Head Against a Brick Wall“ und erschien bereits 2001, das zweite, „Existencilism“ wurde 2002 herausgegeben und „Cut it out“ ist von Ende 2004. In diesen finden sich teilweise alternative Texte und Fotografien. Auch tauchen einige Werke in „Wall and Piece“ nicht mehr auf. Neben diesen wird besonders www.banksy.co.uk, die Homepage des Künstlers als Primärquelle zitiert, auf der man teils andere Werke als in den Büchern, alternative Fotos und ganz aktuelle neue Werke findet.

Während der Recherche für diese Arbeit erschien im Dezember 2007 Steve Wrights „Banksy’s Bristol. Home Sweet Home“. Dieses nicht wissenschaftliche Buch besteht größtenteils aus Fotos und Interviews mit Wegbegleitern Banksys und Kennern der Graffiti-Szene seiner Heimatstadt Bristol. Martin Bull gab bereits im Dezember 2006 seinen Führer zu Banksy-Werken in den Straßen Londons – „Banksy Locations & Tours. A Collection of Graffiti Locations and Photographs in London“ – heraus. Die verwendete aktualisierte Ausgabe ist vom März 2007.

Des Weiteren werden in der vorliegenden Arbeit auch Interviews mit Banksy zitiert, an erster Stelle das von Simon Hattenstone im Guardian von 2003 und das von Shepard Fairey für das Swindle Magazine von 2006. Außer den genannten schrieben viele größere und kleinere Zeitungen und Zeitschriften (und deren Online-Ausgaben) sowie Websites, Blogs und Internet-Foren über Banksy, wobei hier meist die Frage nach seiner Identität behandelt wird oder spektakuläre Aktionen geschildert werden. Dennoch überwiegen Internet-Quellen in der vorliegenden Arbeit aufgrund ihrer Aktualität wobei oft ausschließlich Daten wie Jahreszahlen, Orte oder Banksy-Zitate übernommen wurden. Unseriöse Seiten wurden nach Möglichkeit vermieden und wenn dann als Meinung gekennzeichnet. Der Großteil dieser Quellen sind Online-Artikel großer Zeitungen.

⁵ Laut Steve Wright begann Banksy 1992 – 1994 zu sprühen, sowohl frei Hand wie auch mit der Stenciltechnik. Vgl. Steve Wright: Banksy’s Bristol. Home Sweet Home. The unofficial guide. Bath 2007. S. 32.

2. Something to s(pr)ay – Der Street Artist Banksy

2.1 Street Art

Um Banksys Werk besser verstehen zu können, ist es hilfreich, den theoretischen und praktischen Hintergrund, die Ideen und die Technik des Genres zu kennen, die in dieser Arbeit mit dem Oberbegriff Street Art bezeichnet wird. Vorab wird daher die Herkunft des Begriffes erläutert und dieser definiert werden. Anschließend wird Graffiti (und seine Entstehungsgeschichte) erklärt, aus dem Street Art hervorging, bevor die Street Art-Vertreter Blek Le Rat, Shepard Fairey und Marc Jenkins beziehungsweise ihre unterschiedlichen Techniken exemplarisch vorgestellt werden.

2.1.1 Das Phänomen Street Art

Laut Reineke ist seit etwa Mitte der 1990er Jahre ein vorgeblich neues Phänomen besonders in Großstädten und Metropolen wie London, Berlin, New York, Paris, Barcelona oder Sao Paulo zu beobachten: Street Art. Die Straßen, insbesondere die gentrifizierter Viertel – also solchen, wo Künstler und junge Leute (meist aufgrund niedriger Mieten) verstärkt hinziehen und leben, sind übersät mit anonymen Bildern, Zeichen, Texten und Skulpturen unterschiedlicher Art und Größe, die sich wiederum durch mannigfache Intentionen, Techniken und Lebensdauer unterscheiden. Gemeinsam haben alle diese künstlerischen wie grafischen Werke, dass Street Art-Aktivistinnen oder -Künstler sie aus eigenem Antrieb, also unautorisiert, (im urbanen Raum) anbringen⁶ – und dass sie sich vom klassischen Graffiti unterscheiden.

Seit etwa 2005 hat sich für dieses Phänomen laut Reineke der Begriff Street Art durchgesetzt, jedoch sind weiterhin auch Bezeichnungen wie Urban-Art oder Post-Graffiti für dieselbe Erscheinung gebräuchlich,⁷ auch ist der Diskurs längst nicht abgeschlossen. In dieser Arbeit wird dieser englische Begriff weder mit Bindestrich (wie bei Reineke) noch klein geschrieben, sondern ebenso wie Pop Art oder Land Art im

⁶ Vgl. Julia Reineke: Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Bielefeld 2007. S. 9.

⁷ Vgl. ebd. S. 9.

Deutschen groß geschrieben werden. Anfang 2004 stellte die wichtigste Internet – Plattform, woostercollective.com, für das damals noch unbenannte Phänomen die Frage nach deren Benennung. Der folgende Abschnitt folgt weitestgehend Julia Reinekes Kapitel „Begriffdiskussion: Street Art versus Post-Graffiti“.⁸

Der Amerikanische Künstler Logan Hicks, der mit Schablonen arbeitet, favorisierte den Begriff Urban Art aus folgendem Grund:

„My take is, that Urban Art best describes the movement. The art that signifies this movement is influenced, and primarily lives within the city environment. [...] The people, the mediums, surfaces and showcases that exist within this movement are all born from the city streets.“⁹

Wie Hicks argumentierte auch der englische Aktivist Onema für Urban Art:

„It sums up what we’re doing: creating art in/for/inspired by the urban environment that we live in. It is simple and easily understandable to those who don’t do art, while still maintaining the idea of creativity and intelligence, not just >vandalism<“¹⁰

Wie viele lehnt Onema alle Begriffe, die das Wort „Graffiti“ beinhalten, strikt ab mit der Begründung, dass Außenstehende diesem seiner Ansicht nach negativ besetzten Begriff missverstehen könnten. Der Organisator der Berliner Ausstellung „Backjumps – The Live Issue“, Adrian Nabi kommt dagegen – wie viele Street-Art-Künstler – vom Graffiti und schließt daher auch das Graffiti-Writing in den Begriff Urban Art mit ein. Er schuf daher den Ausdruck „Urban Aesthetics“. Daraufhin ging auf woostercollective.com eine Flut von Wortneuschöpfungen ein, die oft die Wörter Art, Graffiti, Urban, Public oder Post enthielten.

Street Art war sowohl in der gleichnamigen Subkultur als auch der Öffentlichkeit beziehungsweise den Medien laut Reineke von Anfang an der dominanteste Begriff. Das war zugleich für viele Aktivisten ein Grund, diesen Begriff abzulehnen. Der Aktivist Stefan Marx alias Gomes sprach vom „autonomen Publizieren“¹¹. Jeroen Jongeleen, der sich auch Influenza nennt, verwendet „Urban Intervention Art“. Zugleich lehnt er den Terminus Street Art mit folgender Begründung ab:

⁸ Vgl. ebd. S. 13 – 17.

⁹ Reineke 2007. S. 13.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

„I think you are buzzy with your art or you ain't. It just uses the street. An art space or a magazine as a podium doesn't make a big difference. It's just a shift in context [...]. Artists already worked on the streets in other ways away from the commercial galleries in the 20th and after“.¹²

Des Weiteren meint er, dass der Begriff Street Art die Möglichkeiten des Mediums nicht vollständig erfasst. Laut Reineke haben viele Aktivisten Probleme mit dem Wort „Art“, da für sie Arbeiten auf der Straße keine Kunst darstellt:

„To make a character or a pictogram on a paper and put it on the street does not make you an artist. You also need to know and explain why you do that.“¹³

Der Hauptkonkurrent des Terminus Street Art war vor „Urban Art“ der Ausdruck „Post-Graffiti“. Besonders im deutschsprachigen Raum wäre dieser Begriff laut Reineke verständlicher gewesen, da viele Außenstehende mit Street Art, zu Deutsch „Straßenkunst“, jonglierende Unterhaltungskünstler in Fußgängerzonen oder Kreidemalereien auf dem Boden vor Supermärkten assoziieren könnten.¹⁴ All diese Künstler wollen jedoch meist Almosen für ihre Kunst¹⁵, wohingegen die meisten Street Art-Akteure den Kommerz kritisieren¹⁶ beziehungsweise ihre Arbeit nicht den Broterwerb dient. Auch wurde der Begriff „Post-Graffiti“ bereits in den 1980er Jahren von dem New Yorker Galeristen Sydney Janis verwendet, jedoch für etwas völlig anderes, nämlich um illegales Graffiti von Graffitikunst in Galerien abzugrenzen.¹⁷ Den Begriff Post-Graffiti für das hier behandelte Phänomen stammt vom dem Künstler Stak, der seine Wurzeln im Graffiti hat. Ephraim Webber, ehemaliger Chefredakteur der Zeitschrift „Graphotism“, favorisiert ebenfalls diesen Terminus, da das Wort „Post“ einen Zeitrahmen angibt. Allerdings schließt dieser Begriff die französischen Pochoiristen – Schablonengraffitisprüher – aus, welche schon seit Anfang der 1980er Jahre in Paris aktiv sind. Laut Webber verfolgen auch die meisten Aktivisten das so genannte Getting-up, das Bekanntmachen ihres Aliasnamens in der Stadt, wie auch Graffiti-Writer.

¹² Christian Hundertmark: The Art of Rebellion – World of Streetart. Mainaschaff 2003. S. 49.

¹³ Reineke 2007. S. 15.

¹⁴ Vgl. Reineke 2007. S. 15 – 16.

¹⁵ Vgl. Daniela Krause, Christian Heinike (Hgg.): Street Art. Die Stadt als Spielplatz. Berlin 2006. S. 59.

¹⁶ Vgl. Kapitel „Kommunikationsguerilla“ der vorliegenden Arbeit.

¹⁷ Vgl. Reineke 2007. S. 28.

Auch würde der Begriff Post-Graffiti die Verwandtschaft mit und Herkunft von Graffiti betonen. Das zeigt sich besonders in der Tatsache, dass viele Street Art Aktivisten vormalig Graffiti-Writer waren oder es parallel noch sind oder sich zumindest in ihren Werken auf Graffiti beziehen. Auch waren alle Spezialzeitschriften und Internetseiten zu diesem neuen Phänomen ursprünglich ausschließlich Graffiti-Medien. Der Hauptnachteil des Ausdrucks Post-Graffiti ist allerdings, dass er fälschlicherweise impliziert, dass Graffiti als Phase abgeschlossen ist, ähnlich wie Postmoderne nach der Moderne kam. Eigentlich soll er aber nur zeigen, dass viele Akteure vom Graffiti kommen und sich nun neuer Ausdrucksweisen bedienen und auch meist ein anderes Zielpublikum damit ansprechen wollen.

Der ganze, eben geschilderte Diskurs fand Eingang in diese Arbeit, da er noch sehr frisch ist und die oft unterschiedlichen Sichtweisen auf ein Phänomen deutlicher macht als eine Begrenzung auf das Ergebnis der Diskussion.

Durch den Eintrag des Wiener Vorsitzenden für Graffiti-Forschung, Norbert Siegl, in der 21. Brockhaus-Enzyklopädie von 2005/2006 wird jedoch der Begriff Street Art verifiziert. Nach seiner Definition fasst der Terminus Streetart, Street Art oder Straßenkunst nach seiner alten Bedeutung unterschiedliche Kunstformen im öffentlichen Raum wie Musik, Jonglage und Pflasterkreidemalerei zusammen. All diese Kunst hat im Gegensatz zu der hier behandelten zumindest auch kommerzielle Gründe.¹⁸ Die zweite, neue Auslegung von Street Art beschreibt Siegl folgendermaßen:

„I.e.S. beschreibt der Begriff Werke der bildenden Kunst, die außerhalb etablierter Orte der Kunstvermittlung anzutreffen und frei zugänglich sind. Damit wird der gesamte Bereich sowohl offizieller als auch inoffizieller, häufig temporärer Arbeiten im öffentl. Raum benannt [...]“¹⁹

Damit fasst Norbert Siegl den Begriff weiter und schließt auch legale beziehungsweise von öffentlichen Stellen beauftragte und finanzierte Kunst im öffentlichen Raum mit ein. Die vorliegende Arbeit fasst den Begriff Street Art dennoch enger, da nach Ansicht des Autors die Selbstautorisierung der Künstler und damit deren individuelle künstlerische Freiheit (beziehungsweise das Fehlen von Zensur) durch den Ausschluss der legalen Arbeiten mehr Gewicht verdient. Dies wird in

¹⁸ Vgl. Krause, Heinicke 2006. S. 58.

¹⁹ Norbert Siegl: Streetart. In Brockhaus Enzyklopädie 21. Bd. 26. Leipzig/Mannheim 2005/2006. S. 460 – 461

dieser Arbeit (neben dem fehlenden kommerziellen Hintergrund und Zweck) als ein Haupt-Kennzeichen von Street Art angesehen.

Weiter zählt Siegl im selben Artikel auch „künstlerisch anspruchsvolle und sorgfältig ausgeführte Graffiti“²⁰ zu Street Art, was genannten Abgrenzungen zuwiderläuft.

Die genannten Positionen verdeutlichen, dass Street Art zwar bisher der dominanteste Begriff ist, jedoch in sich immer noch Definitionsprobleme birgt und er eventuell doch auf lange Sicht ungeeignet ist. Aufgrund seiner Neuheit und der weitergehenden Definitionsfindung gibt es in Zukunft eventuell bald einen passenderen Terminus. Bei Street Art handelt es sich längst noch nicht um eine abgeschlossene Epoche, sondern eher um ein dominanter gewordenen Phänomen, dass es im Grunde genommen immer schon gab.

Im übernächsten Kapitel wird auf diesen Sachverhalt noch einmal eingegangen. Zunächst ist es notwendig, Graffiti näher zu erläutern, da nur mit diesen Kenntnissen ein Diskurs über die Abgrenzung von Street Art und Graffiti nachvollziehbar wird. Im Folgenden wird daher Graffiti erklärt und seine Entstehungsgeschichte nachvollzogen, die zugleich auch der historische Werdegang der Street Art ist.

2.1.2 Graffiti

Graffiti ist der Plural des italienischen Wortes sgraffito²¹ (Schraffierung²²), das aus dem vulgärlateinischen Verbsgraffiare²³ für „mit dem Griffel kratzen“ entstanden ist (lateinisch: graphium „Griffel“, vgl. griechisch graphein „schreiben“).²⁴ Der Singular ist im Deutschen nicht gebräuchlich, so dass üblicherweise auch von einem Graffiti und nicht von einem Graffito gesprochen wird. Mittlerweile ist auch zunehmend der Plural Graffitis im deutschen Sprachgebrauch zu finden.²⁵

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Tristan Manco: Stencil Graffiti. London 2002. 2. Aufl. 2006. S. 9.

²² Vgl. Olbrich, Harald: Lexikon der Kunst. Bd. 2. Bearbeitung von 1989. Leipzig 2004. Eintrag Graffiti. S. 830.

²³ Vgl. Beat Suter: Graffiti – Rebellion der Zeichen. Frankfurt/Main 1988. S. 19.

²⁴ Vgl. Jane Turner (Hg.): Dictionary of Art. Bd. 13. London 1996. S. 269.

²⁵ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Graffiti> (29.2.2008).

Unter Graffiti versteht man ursprünglich die Sammelbezeichnung für „Inschriften, Zeichen und Bilder“²⁶ aller Art (oder in Kombination), die „mit zeitgenössischen Hilfsmitteln“²⁷ ohne Erlaubnis auf fremdes Eigentum im urbanen Raum gesprüht, geschrieben, gekratzt, gemalt, geklebt *et cetera* werden. Unter diesen allgemeinen Begriff kann jede Art von illegalen Kritzeleien und Schmierereien fallen, ebenso wie auch vieles, was man unter Street Art versteht. Hier sind die Definitionsmerkmale von Graffiti die Illegalität und der Ort, also der öffentliche Raum beziehungsweise „die Straße“. In dieser Arbeit wird der Terminus Graffiti jedoch enger gefasst. Er wird hier eher im technischen Sinne verwendet und bezieht sich auf Werke, die frei Hand mit Farbsprühdose oder Filzstiften meist illegal (aber auch legal) im urbanen Bereich, oft auf (Beton-)Mauern und an öffentlichen Verkehrsmitteln, angebracht wurden.

Graffiti ist heute eines der vier wesentlichen Elemente der Jugend- oder Subkultur HipHop. Die anderen drei Elemente sind MCing, DJing und Breakdancing.²⁸ Der MC, was für Master of Ceremony steht, ist der beste Rapper, der als Sieger einer so genannten Battle (Schlacht, Wettkampf) unter mehreren Rappern hervorgeht. Der DJ oder Diskjockey mixt Musik, auch hier gibt es wie beim Breakdancing, einen Straßentanzstil, Wettbewerbe. All dies, wie auch Graffiti, dient dem friedlichen Wettstreit, der als Alternative zu Gewalt im oft perspektivenlosen Ghettoleben sinn- und identitätsstiftend wirkt:

„Competition and battles encouraged a sense of pride and achievement. The competition/or battles involved MCs, DJs, graffiti artists and Bboys/Bgirls [Breakdancer. Anm. d. Autors]. Hip Hop provided a creative outlet to an often frustrating and difficult life. It encouraged competition and the opportunity to be the best at something. Street corner conflict or battles changed from fighting to dancing; shooting guns to spraying paint.“²⁹

Die Motivation von heutigen Graffiti-Akteuren ist laut einer Untersuchung der Universität Potsdam, neben dem Streben nach eigener Verbesserung der Spray-Technik, das Abschalten vom Alltag und das Ab-

²⁶ Suter 1988. S. 7.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. Reineke 2007. S. 20.

²⁹ http://www.thenext.org.nz/the_resource/history_of_hiphop.php (Gesichtet: 12.1.2008). Dieses Zitat bezieht sich auf den Aufsatz von G. Lipsitz: The Hip Hop Hearings; Censorship, Social Memory, and Intergenerational Tensions among African Americans. Aus: Joe Austin, Joel Austin und Michael Willard. (Hgg.): Generations of Youth; Youth Cultures and History in Twentieth Century America. New York 1998. S. 75.