

Street-Art – Die Strasse als Labor.

Überarbeitetes Manuskript von Marcel Heinz, vorgetragen am Freitag 07. Oktober 2011

Street-Art hat unübersehbar Konjunktur. Angetrieben von Auktionsergebnissen widmen sich die Feuilletons den bunten urbanen Motiven. Und auch in der Forschung nimmt Street-Art Fahrt auf. Abschlussarbeiten und Sammelbände erweitern das Spektrum der populären und erfolgreichen Bildbände. Auch für jemanden wie mich, der sich damit philosophisch ästhetisch beschäftigt, hat Street-Art Konjunktur. So bin ich sehr dankbar, vor und mit Soziologen, Architekten, Wissenschaftstheoretikern und Kunstwissenschaftlern sprechen und diskutieren zu dürfen, um dem tatsächlichen transdisziplinären Anspruch der vielfältigen Fragestellungen nachzukommen. Von Vorteil ist, dass auch der Leser dieser Zeilen für die markierten Oberflächen kompetent ist. Aus dem Zugfenster lassen sich Kilometer von bunten Graffiti Pieces verfolgen, die an den Bahntrassen entlang mäandern. In den Heimatstädten prägen sich die Sticker und Schablonen ein, die sich an bestimmten Plätzen und Vierteln konzentrieren. Kurzum – mannigfaltige Beispiele an Techniken, Stilen und Ausdrücken, sind nahezu jedermann aus der persönlichen Erinnerung präsent.

In meinem Beitrag werde ich Street-Art aus dem Blickwinkel des Experiments betrachten.¹ „Die Strasse als Labor“, so lautet mein Titel und zugleich meine Eingangsfrage. Meinen Text werde ich wie folgt

¹ Die per Beamer begleitend zum Vortrag gezeigten Bildbeispiele sind in einem Anhang beigefügt.

strukturieren: Zunächst braucht es zumindest eine kurze Einführung in die Street-Art, was ich in einige Thesen diesbezüglich münden lassen möchte. Dann frage ich nach dem Experiment, seinen Bedingungen und Zielsetzungen; im Besonderen nach dem Begriff des Risikos. Schließlich werde ich eine grobe Relektüre Fechners „Vorschule der Ästhetik“ vornehmen. Damit möchte ich eine Überleitung zur tätiger Wahrnehmung durch Street-Art als ästhetische Praxis herstellen.

Kurzeinführung Street-Art

Mein Forschungsprogramm sucht nach einer Theoriebildung der Street-Art. Oder wie man auch sagen könnte Urban-Art. Das bedeutet zunächst die Abstraktion von gängigen Vorannahmen, wie Kriminalität, Popkultur, Protest, Guerilla Marketing, die zumeist nur einen Teilaspekt beleuchten.² Auch das irreleitende Suffix „Art“ ist für mich kein Grund, hier eine, womöglich sogar neue (!), Form von Kunst von vornherein anzunehmen. Ich bereite eher sammelnd die Frage vor: Was macht die Kunst zur Kunst? Dies soll aber nicht der zentrale Punkt dieser Ausführungen sein.

Eine weitere wichtige Prämisse ist, dass ich unter meinen Street-Art Begriff sowohl Graffiti als auch Street-Art summiere.³ Was in philosophischem Kontext möglicherweise unproblematisch erscheint, stellt in der Szene den Kampfplatz schlechthin dar. Nicht dazu zähle ich darstellende und sportliche Aktivitäten, wie Straßentheater, Pflastermalerei, Parcours, Flash Mobs, Skateboarding oder auch Kampagnen, die Street-Art Motive übernehmen, um Quartiers- oder Schulprojekte zu gestalten. Abkürzend spreche ich von der Street-Art Bewegung, was die Herstellung, Anbringung, Rezeption, mediale Reproduktion und auch öffentliche

² Vgl. hierzu REINECKE, Julia: Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz, Bielefeld 2007.

³ Vgl. Abbildungen 1-4 im Anhang.

Maßnahmen in ihrer Prozessualität einschließt. Meine Minimaldefinition, die zum gegenwärtigen Forschungsstand getrost noch als zu diskutierende Arbeitshypothese angesehen werden kann, lautet: *Street-Art ist: Planvolle materiale Bilderzeugung ohne ausdrückliche Genehmigung im mindestens einsehbaren urbanen Außenraum.*

In der gebotenen Kürze habe ich drei konzeptionelle Kennzeichen der Street-Art herausgestellt: Die Arbeiten sind ephemere, sie vergehen und verändern sich entsprechend den äußeren Bedingungen. Sie sind anonym und illegal angebracht, was Bedeutung für den Status des „Künstlers“ bzw. die Autorenschaft und ebenso Auswirkungen auf die Wahl der Techniken und Mittel hat. Und sie sind global-dynamisch in quantitativer und qualitativer Hinsicht präsent. Die Bewegung ist „in progress“ und im Feld des Alltags angesiedelt, was für den Gedanken des Experiments bereits eminent wichtig ist. Denn das Nachdenken über Praxistheorien, muss einerseits mit dem innewohnenden Versatz der Vorgängigkeit der Praxis umgehen und andererseits permanent die eigene Position innerhalb dessen kritisch reflektieren. Diese Eigenschaften verleihen den Bildern etwas lebenszyklisch körperliches. In der Wucherung über Nacht lässt sich die Figur eines lebendigen Dritten ausmachen.

Meine Kurzeinführung abschließend, möchte ich noch drei Termini einführen und drei Thesen formulieren. Ich nehme eine Trias aus Akteuren an, die die Street-Art Bewegung ausmachen und deren Felder in wechselnden Rollen bespielen. So bezeichne ich die Street-Artisten, was eigentlich ein schöner Begriff wäre, als Protagonisten, die stellvertretend für eine Szene oder eine Idee tätig sind. Deren Artefakte also die Pieces, Tags, Sticker, oder dreidimensionale Objekte nenne ich Interventionen, da sie in einer Zone des dazwischen einen Raum einnehmen, der einerseits vielfältig vorcodiert ist, andererseits aber nicht für diese Motive vorgesehen

ist. Als dritten, ganz bewusst handelnden Akteur, ist der Fußgänger auf seinen alltäglichen Wegen, der nicht als benjaminscher Flaneur die Stadt aufsaugt, sondern als Gehetzter im Strom der Massen vorbeigetrieben wird - der Passant.

So lauten meine Thesen:

1.) Street-Art entfaltet ihren Reiz durch Irritation. In Formen von Abweichungen werden die Motive in unterschiedlicher Intensität wahrgenommen.

2.) Ihre ästhetische Praxis ist die Transformation von Oberflächen. Sie eignen sich Träger an, um sichtbar zu werden und in der nächsten Konsequenz, den Träger sichtbar zu machen.

3.) Der zentrale Aspekt ihres zur Erscheinung-Kommens ist die Freisetzung. Nicht nur als ökonomische Geste der Gabe, sondern das Werk setzt, sich selbst überlassen, einen Prozess der sinnlichen Wahrnehmung in Gang, der potentiell unbegrenzt weiterlaufen kann. Aber, und das bringt mich zum Experiment sind die Handlungsfolgen nicht abzusehen, die im Falle der Street-Art durchaus die Street-Art World verlassen und konkrete reale Auswirkungen auf Immobilienpreise, Gentrifizierung und die Veränderung von Lebensqualitäten haben können.

Es folgen einige **Gedanken über das Experiment**. Vor dem Hintergrund des bis hierhin Erarbeiteten frage ich:

1.) Welche Laborsituation liegt vor?

Zunächst ist die Laborsituation nicht eingerichtet, sondern vorgefunden. Es findet ein Freilandversuch statt. Selbst im Voraus geplante Interventionen müssen spontan auf das fremde Territorium angepasst und abgestimmt werden. Es muss zwangsläufig improvisiert werden. Zumal die

Ausbringung in den dunklen Schächten, wie Hans-Jörg Rheinberger formuliert hat, stattfindet.⁴

2.) Wer ist der Experimentator?

Es ist bereits in der Trias der Akteure angelegt, dass alle Teilnehmer, auch die Interventionen ein Eigenleben führen und somit wechselnd Einrichtung des Experiments wie Experimentator, wie Publikum sein können. Ich denke dabei an den Titel von George Didi-Hubermann: Was wir sehen blickt uns an“.⁵

3.) Welcher Zielsetzung folgt das Experiment?

Es dürfte bereits klar geworden sein, dass ich hier nicht jenen Experimentbegriff anlege, bei dem in reproduzierbaren, messbaren und künstlich eingerichteten Laborbedingungen vorausberechnete Formeln experimentell überprüft werden. Der Schlüsselbegriff hier ist, basierend auf der völligen Offenheit des Ergebnisses, das Risiko.

Ich spreche im Folgenden über das ästhetische Risiko und nicht über die gesundheitsgefährdende Fallhöhe der Protagonisten. Allerdings ist es eben dieses ästhetische Risiko, das für die eingangs erwähnte Kunsthypothese sprechen würde. Denn es ist das Risiko, das sinnliche Reize der Künste vom bloßen Entertainment unterscheidet.⁶ Es ist die funktionale Störung, die hier Lust erzeugt, weil sie auf der Grenze balanciert. Sehen wir uns dieses Ausloten von Grenzen anhand der Ebenen der Bilderzeugung im Raum an:

⁴ Vgl. den Vortrag von Hans-Jörg Rheinberger: „Experimentelle Virtuosität“ am 1. Kongresstag.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999.

⁶ In dem Podiumsgespräch „Künstlerisches Experimentieren“ am 3. Kongresstag betonte der Rektor der Akademie der Künstler Anthony Cragg die Demut vor dem Immer-wieder-neu-Anfangen mit dem Klumpen Ton, hinter die das bisherige Werk zurück tritt.

Die Interventionen überschreiten in ihrer Bilderzeugung die Wahrnehmung des material begrenzten Artefakts und eröffnen darüber hinaus drei wahrgenommene Bildebenen:

- Die Atmosphärenwahrnehmung der transformierten Architektur als Szene.⁷
- Die geografische Perspektive der seriellen Arbeiten als Karte. Sowie die entsprechende Positionierung der Passanten dazu und die entsprechende Agglomeration von Subkultur.⁸
- Das Erinnerungsbild, das Bild der Stadt, im Sinne des medial längerfristig geprägten öffentlichen Erscheinungsbildes.⁹

Kehren wir zurück zum Reiz und somit zur angekündigten **Relektüre Fechners ‚Vorschule der Ästhetik‘**, die keinen historischen Anspruch verfolgt, sondern die Methode als Fragestellung zu reflektieren sucht.¹⁰ Konkret möchte ich mich mit Fechners Gesichtspunkten der ‚Ästhetik von Unten‘, seiner empirisch induktiven Methode und den von ihm aufgestellten Gesetzen und Prinzipien auseinandersetzen.

Zur Fechnerschen Prämisse der Empirie muss ich vorausschicken, dass die Street-Art Forschung damit praktische Probleme hat. Die Datenerhebung in der Feldforschung basiert auf einem flüchtigen Artefakt, für dessen Urheberschaft es keinen „offiziellen“ Ansprechpartner gibt und für dessen Wahrnehmung ein Multisensorium in Betracht gezogen werden muss, das gleichberechtigt architektonische Komplexe bis hin zu transurbanen Strukturen einschließt. Da das Phänomen erst im Hyperraum

⁷ Vgl. BÖHME, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995, S. 90-96.

⁸ Vgl. CERTEAU de, Michel: Kunst des Handelns, aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 87.

⁹ LYNCH, Kevin: Das Bild der Stadt, Basel 1989.

¹⁰ FECHNER, Gustav Theodor: Vorschule der Ästhetik, Bd. 1+2, Leipzig 1876.

des world wide web zur ganzen Entfaltung kommt, potenzieren sich die Schwierigkeiten diesbezüglich erheblich.¹¹

Bereits die physische Annäherung an die einzelnen Interventionen ist abhängig von nicht reproduzierbaren Bedingungen der Strasse. Wetter, Tages- und Jahreszeit, ‚rush-hour‘, parkende Fahrzeuge und Baustellen tragen zur jeweiligen Bilderzeugung mit bei. Meine Ausweitung der Perspektive auf die szenisch atmosphärische Dimension erfordert eine Dokumentation, die nur partiell mit Bildfolgen bzw. Bewegtbildern zu leisten wäre, was aber für Zweiteres erst noch zu erproben wäre.¹² Auf Seiten der Individuen stünden hier Interviews mit Protagonisten und Passanten. Aufgrund der Situation im Aussenbereich beginnt bereits mit der Anbringung ein Verfallsprozess, demzufolge jeder Zustand einer archäologischen Betrachtungsweise unterzogen werden muss. Willentlich ausgeführte Überdeckungen kommunizieren wiederum eine eigene szenetypische Aussage. Eine Konservierung, nach musealen oder denkmalpflegerischen Ansätzen, würde dem konzeptionell Ephemeren entgegenstehen, das ein Vergehen bis auf die Spuren der Erinnerung vorsieht oder zumindest billigend in Kauf nimmt. Ein wesentlicher Vorteil dieser Probleme ist die Umgehung der etablierten institutionellen Schranken und Schwellen, die das individuelle subjektive Erleben zur einzigen gültigen Instanz erhebt. Wobei wir tatsächlich ‚unten‘ angekommen wären.

Unbenommen, dass Fechners Ansatz, Gesetze und Prinzipien für die Ästhetik aufzustellen, wissenschaftshistorisch in seiner Zeit steht, gibt es ähnlich geartete Bemühungen heute wieder. Und zwar von Seiten der Werbepsychologie, die versucht den Kampf um Aufmerksamkeit durchaus

¹¹ Vgl. KRÄMER, Sybille: Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu computererzeugten Räumen, in: MARESCHE, Rudolf/ WERBER, Niels (Hrsg.): Raum-Wissen-Macht, Frankfurt am Main 2002, S. 49-68, S. 52f.

¹² Vgl. Abbildungen 5-7 im Anhang zur Verdeutlichung der Annäherung an eine Intervention.

wissenschaftlich zu führen. Selbstverständlich mit dem erklärten Ziel der Profitmaximierung. Dabei wird auch die Authentizität der Strasse und ihrer Medien für Kampagnen genutzt. So lesen sich „Hilfen der Steigerung“, „ästhetische Schwelle“, „Klarheit“ und „Verknüpfung“ wie Marketingratgeber.¹³ Wie eingangs skizziert, schließe ich alle planvollen materialen Interventionen mit ein. Somit würde eine Parallelsetzung der Aufmerksamkeitsgesetze mit den lauten bunten großformatigen Graffiti „pieces“ zu kurz greifen. Der Slogan aus den frühen Tagen der Graffiti Bewegung: „fame for your name“- „promote dein Label“ ist für Teile der Szene immer noch gültig. Bei differenzierter Betrachtung ist es allerdings gerade der sich entziehende Charme der unscheinbaren Arbeiten, die entdeckt werden wollen, der Street-Art als eigenständiges Phänomen von anderen medialen und ästhetischen Praxen unterscheidet.¹⁴

Die wesentliche Eigenschaft der experimentellen Tätigkeit ist das Verändern von Parametern. Eine ästhetische Veränderung des funktionellen und latent funktionierenden Gefüges der Bürgerstadt kann sehr leise und auf den zweiten Blick erfolgen. Street-Art dient als Beispiel für Freisetzungen als Art der Infiltration, mehr noch der Infektion, die erst nach einer Inkubationszeit zur Erscheinung kommen und wirksam werden. Durch den Rollenwechsel der Akteure bleibt der Passant nicht Rezipient, sondern emanzipiert sich zum Selbst-Experimentator, der die Parameter seiner eigenen Sicht auf die Welt verändert und dadurch Erkenntnisse gewinnt. Sein ästhetisches Urteil aus Lust-/Unlustempfindung hat, ausgelöst durch Street-Art Interventionen, Veränderungen seines realen Wegeverhaltens oder Nutzung von städtischer Infrastruktur zur Folge. Es entsteht ein praktisches Knowing-How Wissen, das ähnlich dem

¹³ Vgl. FECHNER 1876, S. 46 ff.

¹⁴ Vgl. die Abbildungen 8+9 im Anhang.

Spurenlesen, nicht die üblichen indexalischen Zeichen der urbanen Orientierung liest, sondern Zusammenhänge in zeitlicher wie räumlicher Hinsicht erfahrungsbasiert interpretiert.¹⁵ Dieses Näherungsverfahren birgt ein großes Täuschungsrisiko und erfordert eine sensible Reflexion des eigenen Standpunktes innerhalb dieser Schichten und Verdichtungen, da auch der Spurenleser Spuren hinterlässt. Ich möchte auch an dieser Stelle nicht versäumen zu betonen, dass ich das Phänomen Street-Art weder nobilitieren noch trivialisieren möchte. Zurück zu Fechner. Ausgehend von seinem Orangenbeispiel zur Verdeutlichung des ästhetischen Assoziationsprinzips aus Farbe, Form und Struktur, wäre die Assoziationsmatrix des urbanen Raumes ungleich komplexer.¹⁶ Für die Street-Art ist es die Dissoziation des Medialen, eine Formulierung von Dieter Mersch, die eine Unruhe erzeugt, in der erst Neues wahrgenommen werden kann.¹⁷ Da der Antrieb dieser experimentellen Lebensform, nicht teleologisch motiviert ist, rückt die Prozessualität ins Zentrum der Betrachtung. Obgleich das Experiment auf Langzeit hin wirksam ist, liegen die Orte der Peripetie im Situativen des Augenblicks. So kann präzisiert werden, dass die experimentelle Praxis der Bilderzeugung durch die Street-Art Bewegung als performative Erschließung, Aneignung, Verteidigung und Bespielung von Möglichkeitsräumen verstanden werden kann.

Meine Eingangsfrage nach der Strasse als Labor, als dem Ort der experimentellen Generierung von Wissen als Knowing-How kann mit ‚Ja‘ beantwortet werden. Wenn ich dem eine spezifische Experimentkultur mit entsprechenden spezifischen Erkenntnissen zuschreibe, ist das weniger als

¹⁵ Vgl. KRÄMER, Sybille: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme, in: KRÄMER, Sybille/ KOGGE, Werner, GRUBE, Gernot (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst, Frankfurt am Main 2007, S. 11-33, S. 18f.

¹⁶ vgl. FECHNER 1876, S. 88.

¹⁷ vgl. den Vortrag von Dieter Mersch: „Oppositionen: Kunst/Wissenschaft – Wissenschaft/ Kunst am zweiten Kongresstag.

Einschränkung denn als besondere Qualität gemeint. Als entscheidender Punkt nämlich hat sich die Rolle der Street-Art als Bewegung in Form eines Detektors erwiesen, der erst sichtbar macht. Das Einbringen in ein laufendes Gefüge, ohne Netz und doppelten Boden hat Konsequenzen. Ein ästhetisches Risiko besteht zunächst für Wahrnehmungsgewohnheiten, die in Frage gestellt werden. In der Folge verändern sich zweierlei: die Perspektive auf die Lebenswelt aus der Lebenswelt und die Positionierung zu den Dingen und zum Anderen. Somit ist es ein ethisch-ästhetisches Experiment über die Art und Weise, wie unsere gestaltete Umgebung unsere handelnde Wahrnehmung beeinflusst und modifiziert und welche Rolle wir einnehmen, um gestaltender Teilhaber zu sein oder zu werden.

Kontakt zum Verfasser: marcelheinz@gmx.net

Anhang: Bildbeispiele (alle Aufnahmen © Marcel Heinz)



Abb. 1) Street-Art Plakat, Berlin



Abb. 2) Graffiti Wall of Fame, Paris



Abb. 3) Street-Art Plakat Verfallszustand, Berlin



Abb. 4) Schablonengraffito/ Pochoir/ Stencil, Dresden



Abb. 5) Serie Invader (tele), Paris



Abb. 6) Serie Invader (mid), Paris



Abb. 7) Serie Invader (Motiv), Paris



Abb. 8) Dripping Szene, Dresden



Abb. 9) Dripping Motiv, Dresden