



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Subkultur und Öffentlichkeit

Ethnographische Studien zu Graffiti und Street Art Subkulturstilen in Wien und Paris

Verfasserin

Katharina Hammer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften (Mag. rer. soc. oec.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 121

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

121 Diplomstudium Soziologie (sozial-/wirtschaftsw.Stud.)
UniStG

Betreuerin / Betreuer:

Assoz. Prof. Dr. Roswitha Breckner

Vorwort

Eine wissenschaftliche Arbeit schreibt sich zwar über weite Strecken allein, doch ist der Weg von Unterstützung gesäumt. An dieser Stelle möchte ich mich bei den Menschen bedanken, die mir im Laufe der Zeit fördernd zur Seite standen.

Herzlichen Dank an dieser Stelle meinen Eltern, ohne deren Unterstützung ein Studium kaum denkbar gewesen wäre. Ich danke euch für eine respektvolle und offene Haltung in der Begegnung der Welt und jedem Menschen gegenüber, welche mich geprägt hat. Besonderer Dank gilt Ingrid Hammer-Tschepisch für das Lektorieren der Arbeit.

Mein Dank gilt der Betreuerin dieser Arbeit, Assoz. Prof. Dr. Roswitha Breckner. Sie hat mich beständig durch alle Stadien dieser Arbeit begleitet und mir Freiräume eingeräumt, als die Konturen dieser Arbeit noch kaum sichtbar waren. Ich verdanke ihr zu großen Teilen meine qualitativen Methodenkenntnisse und wertvolle Einsichten zur Bedeutung von Form und Inhalt.

Udo Bachmayer. Er ist geduldig den Forschungsverlauf dieser Arbeit mitgegangen und hat mich mit Lektorat und inhaltlichen Diskussionen an unterschiedlichen Stellen unterstützt.

Vincent Ecrepont, der mir während meiner Studien in Paris ein Zuhause offerierte und mit unendlich großzügiger Unterstützung das Vorankommen dieser Arbeit förderte.

Ein Dankeschön jenen draußen in den Straßen, welche das empirische Fundament dieser Arbeit produziert haben, ohne deren Bilder diese Arbeit nicht hätte geschrieben werden können.

Inhaltsverzeichnis

1. SUBKULTURSTIL.....	3
2. FELDFORSCHUNG UND METHODISCHER ZUGANG	7
2.1 VISUELLE ETHNOGRAPHIE	7
2.2 PHASEN DER FELDARBEIT UND AUSWERTUNG	10
3. BILD-FORMEN.....	15
3.1 GRAFFITI.....	17
3.1.1 Sperrige Bilder. Tags und Pieces.	17
3.2 GRAFFITI UND STREET ART.....	23
3.3 STREET ART	25
3.3.1 Sprechende Bilder. Geschriebenes.	25
3.3.2 Schablonenbilder. Stencil und Pochoir.	28
3.3.3 Umschnittene Bilder. Cut Out.....	31
3.3.4 Rechteckige Bilder. Plakat.	35
3.3.5 Gemalte Bilder. Direkter Farbauftrag.....	37
3.3.6 Andere Formen.....	40
3.4 BEDEUTUNGSVOLLE FORM.....	44
4. SUBKULTURÖFFENTLICHKEIT.....	46
4.1 SUBKULTURELLE BILDRÄUME	46
4.1.1 Angeeignete Orte.....	50
4.2 CHARAKTERISTISCHE BILDMOMENTE	51
4.2.1 Die Signatur.....	51
4.2.2 Visuelle Signatur	54
4.2.3 Charakter.....	61
4.2.4 Bild-Typen	66
4.3 INTERNE SUBKULTURÖFFENTLICHKEIT	67
5. SUBKULTURÖFFENTLICHKEIT IN URBANEN RÄUMEN.....	69
5.1 VERBINDENDE INHALTE	69
5.1.1 Kunstbezüge.....	69
5.1.2 Kriegerische Bilder.....	74
5.1.3 Bildkritik an Überwachung.....	77
5.1.4 Diskursive Räume	81
5.2 URBANE RAHMUNG.....	83
5.2.1 Lesbenpoem.....	83
5.2.2 Komertz Infackt	85
5.2.3 Was ist Geld?.....	87
5.2.4 Subversive Räume.....	88
5.3 FRAGMENTE VON ÖFFENTLICHKEIT	89

6. WARENFORM UND SUBKULTURSTIL.....	90
6.1 STREET ART IM WANDEL	90
6.1.1 Urbane Spiele. Invader.....	90
6.1.2 Kampagne. Shepard Fairey.....	93
6.1.3 Phantom. Banksy.....	95
6.2 ENDSTATION KULTURINDUSTRIE?.....	99
7. FORM UND INHALT	101
7.1 KULTURSOZIOLOGISCHER EXKURS	101
7.2 SUBKULTURSTIL IM KONTEXT DER SUBKULTUR	104
7.3 SUBKULTURSTIL IM ÖFFENTLICHEN RAUM.....	105
8. LITERATURVERZEICHNIS	107
9. ANHANG.....	111
<i>Abstract</i>	111
<i>Eidesstattliche Erklärung</i>	112
<i>CV_Katharina Hammer</i>	113

1. Subkulturstil

An einer Vielzahl von öffentlichen Orten begegnen der aufmerksamen Betrachterin Zeichen an den Wänden. Mauern, Laternenmasten, Plakatwände, Bäume, Lastwägen und viele andere Untergründe, die sich besprühen, bekleben oder bemalen lassen sind Trägerinnen von Bildern, Symbolen und Schriftzeichen. Diese bildlichen Formen finden sich in ländlichen wie urbanen Räumen über nationalstaatliche Grenzen hinweg. Ihr Inhalt wie auch ihre Herstellungsart umfassen eine breite Palette. Es zeigen sich jedoch charakteristische Gemeinsamkeiten dieser Bilder, Symbole und Schriftzeichen. Die Mittel, die eingesetzt werden sind ähnlich einfach und die subkulturellen Bilder werden von Einzelpersonen oder Gruppen selbst autorisiert im urbanen Raum angebracht. Dick Hebdige geht davon aus, dass sich in Subkulturen Kultur in einem weiteren Sinn manifestiert „als Mitteilungssystem, als Ausdrucksform und Darstellung.“¹ Weiter führt er in seinen Subkulturstudien den Begriff des Subkulturstils ein. Damit bezeichnet er Elemente der Sprache, Symbole, Kleidung, Musik, Werte, Normen, Verhaltensweisen und andere für die Subkultur charakteristische Merkmale. Jene Bilder, Symbole und Schriftzeichen, die im öffentlichen urbanen Raum selbst autorisiert von Menschen angebracht werden, können als subkulturelle Ausdrücke respektive als spezifischer Subkulturstil bezeichnet werden. Der Subkulturstil manifestiert sich als visuelle Praktik, er gerinnt im wörtlichen Sinn in Bilder, Symbole und Schriftzeichen in öffentlichen Räumen. Die Subkultur ist Teil einer Kultur. Gleichzeitig wird diese in Abgrenzung zu herrschenden Normen und hegemonial geprägten Haltungen und Handlungen greifbar. Das heißt die Subkultur erscheint als andersartig oder nicht der Norm entsprechend, weil es eigene Normen, Codes, Zeichen, Symbole, Sprache, Musik, Ausdrucksformen, Kleidung - kurz gesagt diverse Erscheinungen gibt - die diese als abweichend (von der Norm) identifizierbar macht. Die subkulturellen Bilder weisen bedeutungsvolle Differenzen zu anderen bildlichen Darstellungen im öffentlichen Raum auf. Kirchberger sieht den Zugang zu öffentlichen Kommunikationsmedien bestimmt von Ressourcen. Diese sind einer lokalen Verwaltungselite, Politik, Unternehmen, Banken und Medien vorbehalten.² Der öffentliche Raum ist besetzt von Bildern einer Elite, die Legitimationsfrage stellt sich nicht, da hegemonial erzeugte Zustimmung geronnen in Gesetzgebung, das Korsett der Strukturiertheit eng schnürt. In diesem Zusammenhang können die visuellen subkulturellen Formen, die heute

¹ Hebdige 1983, S.114.

² Vgl. Kirchberg 1998, S.45.

meist unter den Begriffen Graffiti und Street Art subsumiert werden, als besondere oder andere Bilder im öffentlichen Raum interpretiert werden.

Die Cultural Studies verstehen „[...] die kulturellen Praktiken und die kulturellen Formen immer kontextuell, das heißt eingebettet in historisch spezifische und sozial strukturierte Zusammenhänge. Ein sozialer Kontext impliziert aber Machtverhältnisse, die ihm seine Einheit und seine jeweilige Gestalt verleihen.“³ Versteht man Subkultur nun eingebettet in einen kulturellen Kontext, in zeitlich spezifischen, sozial strukturierten Zusammenhängen, die von Machtverhältnissen durchzogen sind, welche die jeweilige Gestalt verleihen, so kommt Subkulturstilen eine spezifische Bedeutung zu, sie sind jene Abweichungen, welche die Subkultur als solche identifizierbar macht. Das Andere, die Unterbrechungen, die unsere gewohnte Wahrnehmung für einen kurzen Moment stören oder irritieren können. In ihrem sozial kulturellen Kontext werden sie zu verdrehten Verweisen, sie stellen die Norm auf den Kopf. Über die dominanten, gesellschaftlich anerkannten Normen wird das Andersartige der Subkultur konstruiert. Umgekehrt macht dieses *Andere* die Norm auf den Kopf gestellt deutlich. Das Umdrehen und Verkehren der hegemonialen Normen eröffnet die Möglichkeit eines anderen Blicks auf die Norm selbst. Es lässt diese brüchig werden.⁴ Eingebettet in diese theoretischen Zusammenhänge wird der Subkulturstil in den Fokus gerückt.

„Anders als die traditionelle Ethnologie und Kulturanthropologie nehmen sozialwissenschaftliche Ethnographien vorrangig die eigene Kultur, genauer: die Kulturen in der eigenen Gesellschaft, in den Blick. [...]. Ethnographie der eigenen Kultur wird so zu einem Medium der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung.“⁵

Im Sinne einer sozialwissenschaftlichen Ethnographie wird die Beschaffenheit des Subkulturstils entlang von zwei Feldstudien in westeuropäischen urbanen Räumen untersucht. In den Fokus werden Graffiti und Street Art-Formen in Wien und Paris gerückt. Grundlegend für weiterführende Überlegungen und die methodische Vorgehensweise ist ein den Subkulturstil prägendes Merkmal, er materialisiert sich als visuelle Praktik in öffentlichen urbanen Räumen. Bilder erlangen in unseren Welten zunehmend an Bedeutung.

„In den gegenwärtig sich dynamisch entwickelnden Bildwissenschaften mit engen kulturwissenschaftlichen Bezügen ist der sogenannte iconic oder pictorial turn schon zum gängigen Schlagwort geworden. Er geht von einer sich neu formierenden Relevanz von Bildern in vielfältigen Prozessen der Bedeutungs- und Sinnkonstitution nicht nur in der Welt der Kunst und Ästhetik, sondern in allen Bereichen gesellschaftlicher Wirklichkeit aus.“⁶

³ Hörnig/Winter 1999, S.9.

⁴ So verhält es sich beinahe wie mit der Ironie zur Hermeneutik.

⁵ Lüders 2009, S.390.

⁶ Breckner 2010, S.2.

Heute steht im Speziellen auch die Soziologie vor der Herausforderung, mit dem Visuellen einen adäquaten Umgang zu finden. Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wurde versucht, der visuellen Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstandes angemessen zu begegnen. Für die Erhebung wurden ethnographische Methoden mit jenen der visuellen Soziologie kombiniert.

Die Felder in denen der Subkulturstil untersucht wurde, sind zwei westeuropäische urbane Räume. In Wien und Paris wurden zwei ethnographische Studien durchgeführt. Die Felder wurden mittels Stadtbegehungen erschlossen, mit Fotografien wurden diverse Bildformen, die selbst autorisiert angebracht waren, dokumentiert. Die während der Begehungen gemachten Aufnahmen bilden das empirische Fundament für folgende Auswertungsschritte und Analysen. Stefan Müller-Doohm geht davon aus, „[...] daß Bildmaterialien [...] aufgrund ihrer bildlichen wie textuellen Ausdrucksweise eine manifeste Bedeutungssprache beinhalten, die eine latente Struktur symbolischer Gehalte trägt.“⁷ Mit Adornos Worten ließe sich sagen, Bilder sind als „Chiffren gesellschaftlicher Sachverhalte“⁸ zu betrachten. Müller-Doohm verortet in diesem Zusammenhang die Aufgabe der Kultursoziologie darin, „[...] die Welt der Bilder *sinnverstehend* [zu] erschließen.“⁹

„Visuelle Daten, vom Forscher selbst hergestellt oder als Auswertung vorhandener Zeugnisse, können als Informationsquelle, zur Dokumentation, Ergebnisdarstellung oder Kommentierung verwendet werden.“¹⁰ In dieser Arbeit wird die Vielschichtigkeit des Visuellen auf unterschiedliche Weise genutzt. Im Feld war die Fotografie Erhebungsinstrument, die daraus resultierenden Aufnahmen dienten im ersten Auswertungsschritt der Felderfassung und Dokumentation der subkulturellen Bilder. Daraus resultierte eine erste deskriptive Beschreibung des Subkulturstils, entlang unterschiedlicher Bild-Formen, die sich im Feld zeigten. Die Aufgabe des soziologischen Bildverstehens besteht jedoch weiter darin, die hinter der Form liegenden „sozialen Bedeutungs- und Sinngehalte in ihrer visuellen Symbolik mit hermeneutischen Mitteln zu dechiffrieren [...]“¹¹ Im Sinne dieses Gedankens fanden zyklische Analysen, des stetig wachsenden Bildmaterials statt. Zu einem fortgeschrittenen Zeitpunkt wurden dann Einzelbilder entlang der fotografischen Reproduktionen mittels interpretativer Verfahren analysiert. Die zyklische Materialbearbeitung und die Bildinterpretationen dienten dazu, Aneignungsprozesse und spezifische Bildmomente sowie

⁷ Müller-Doohm 1997, S.100.

⁸ Adorno 1969, S.117, zit. nach Müller-Doohm 1997, S. 86.

⁹ Müller-Doohm 1997, S.83.

¹⁰ Schändlinger 2006, S.352.

¹¹ Müller-Doohm 1997, S.84.

inhaltlich verbindende Dimensionen und soziale Bedeutungsgehalte der subkulturellen Bilder herauszuarbeiten.

Ausgangspunkt der Studien sind subkulturelle Bildwelten, die hier unter dem Begriff des Subkulturstils subsumiert werden. Es wird der Frage nachgegangen, wie der Subkulturstil in öffentlichen urbanen Räumen beschaffen ist. Die visuelle, subkulturelle Praktik wird auch in ihrem gesellschaftlich kulturellen Kontext betrachtet, um soziale Zusammenhänge und Bedeutungen, ausgehend von der Beschaffenheit des Subkulturstils sinnverstehend zu beleuchten.

Im Kapitel *Feldforschung und methodischer Zugang* werden die Phasen der Feldarbeit und die folgenden Auswertungsschritte dargestellt. In den Kapiteln *Bild-Formen* und *Subkulturöffentlichkeit* wird die Beschaffenheit des Subkulturstils entlang der Bild-Macharten sowie dessen Sinn- und Bedeutungsdimensionen innerhalb der Subkultur en detail aufgearbeitet. Im Kapitel *Subkulturöffentlichkeit in urbanen Räumen* werden ausgehend von inhaltlich verbindenden Dimensionen, welche die Subkulturstile in Wien und Paris zeigen, die Bedeutungen des Subkulturstils in Zusammenhang mit seinem Auftauchen in der Öffentlichkeit beleuchtet. Im Kapitel *Warenform und Subkulturstil* wird eine kritische Betrachtung des Subkulturstils im Prozess der Kommerzialisierung und Vermarktung vorgenommen. Abschließend wird der Subkulturstil und dessen Bedeutung im Kapitel *Form und Inhalt* vor dem Hintergrund kultursoziologischer Überlegungen aufgearbeitet.

2. Feldforschung und methodischer Zugang

Den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bildet der visuelle Ausdruck einer Subkultur, der Subkulturstil. Dieser wurde in den urbanen Räumen Wien und Paris untersucht. Entlang von zwei ethnographischen Studien wurden die Felder, mittels Begehungen, gestützt von Fotografien, erschlossen. Der erste offene Feldzugang war geleitet von der Forschungsfrage, wie der Subkulturstil in öffentlichen urbanen Räumen beschaffen ist.

Ethnographische Methoden wurden mit jenen der visuellen Soziologie kombiniert und führten so zum Aufbau der Feldarbeit und den folgenden Auswertungsschritten. Das visuelle Material der Feldstudien bildet in Folge das empirische Fundament der Auswertung. In der Arbeit wird versucht, Synergien von Bild und Text zu nutzen, so werden die Fotografien dokumentarisch und argumentativ an unterschiedlichen Stellen eingearbeitet.

2.1 Visuelle Ethnographie

Aufgrund der visuellen Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstandes ergibt sich die methodische Herangehensweise: eine ethnographische Annäherung entlang visueller Methoden.

In dieser Diplomarbeit wird der visuelle Ausdruck einer Subkultur näher betrachtet. Im Verständnis einer sozialwissenschaftlichen Ethnographie als Medium der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung¹² wird der Subkulturstil in zwei westeuropäischen urbanen Räumen (Wien und Paris) untersucht. Für die Umsetzung der ethnographischen Erschließung der beiden Felder, die Städte Wien und Paris, wurden die Überlegungen von Uwe Flick zur Beobachtung sowie die Anregungen von Norbert Schröer zu Feldarbeit und Datenauswertung herangezogen.

¹² Vgl. Lüders 2009, S.390.

Als Phasen der Beobachtung beschreibt Flick¹³:

- Auswahl des Settings: wo und wann die interessierenden Prozesse beobachtet werden können.
- Festlegung was tatsächlich beobachtet werden und festgehalten werden soll.
- Training der Beobachterinnen und Beobachter.
- Beschreibende Beobachtung, die eine zunächst noch allgemeine Darstellung des Feldes beinhaltet.
- Fokussierte Beobachtungen, die sich zunehmend auf die für die Fragestellung relevanten Aspekte konzentrieren.
- Selektive Beobachtungen, die nur noch zentrale Aspekte gezielt erfassen sollen.
- Abschluss der Beobachtung, wenn theoretische Sättigung erreicht ist d.h. weitere Beobachtungen keine neuen Erkenntnisse bringen.

Norbert Schröder skizziert die Phasen der Feldarbeit und Datenauswertung¹⁴ folgendermaßen:

- Erste Phase: Der/die Feldforscher/in sollte so oft wie möglich im Feld sein und möglichst viel nicht vorstrukturiert wahrnehmen, sowie alles einsammeln was das Feld hergibt. Weiter sollten nach der Rückkehr aus dem Feld Memos angefertigt werden.
- Zweite Phase: Nach der ersten Orientierungsphase sollten nun verstärkt die Anfertigung von Memos verfolgt werden, die ihre Struktur nun auch ändern können. Wichtig: Bei der Aufzeichnung sollten Beobachtungen von Vermutungen getrennt werden.
- Dritte Phase: Diese verläuft parallel zur weiteren Feldbeobachtung. Die Daten werden nun aufbereitet und interpretiert. Wenn möglich sollte auch eine Forschungsgruppe in diesen Prozess integriert werden.
- Vierte Phase: Freischwebende Aufmerksamkeit steht auch hier im Vordergrund, jedoch ergänzt durch gezielte Aufmerksamkeit, die auf das Entdecken von Lücken und Inkonsistenzen ausgerichtet ist.
- Fünfte Phase: In einer zweiten Interpretationsphase werden die neuen Feldprotokolle ausgewertet. Neue Inkonsistenzen und Lücken werden benannt, bereits formulierte Begrifflichkeiten weiter ausdifferenziert oder verworfen.
- Weitere Phasen: Nun wiederholen sich Phase vier und fünf solange, bis genügend Material gesammelt wurde.
- Vorletzte Phase: Die erhobenen Phasen werden nun intensiv ausgewertet. Das Feld sollte in unregelmäßigen Abständen weiterhin besucht werden.
- Letzte Phase: Formulierung begründeter Hypothesen.

¹³ Vgl. Flick 2010, S.283.

¹⁴ Vgl. Schröder 1997, S.119-121.

Für den Aufbau der Erhebung, die Wahl der Beobachtungsrolle, die Feldforschungseinheiten und die ethnographische Arbeitsweise dienten die Beobachtungsphasen nach Flick sowie die Anmerkungen Schröers zu Feldarbeit und Datenauswertung als Grundlage. Die detaillierte Beschreibung der Phasen der Feldarbeit und Auswertung folgt anschließend im gleichnamigen Kapitel.

Für die Feldforschung wurde die Form einer nicht-teilnehmenden Beobachtung gewählt. „Reine Beobachter verfolgen den Fluß der Ereignisse. Verhalten und Interaktionen gehen weiter, wie sie dies ohne die Anwesenheit eines Forschers tun würden, ohne von Störungen unterbrochen zu werden.“¹⁵ Diese Form verzichtet auf direkte Interventionen im Feld, je öffentlicher und unüberschaubarer das Feld ist, desto leichter ist es, die Rolle einer nicht teilnehmenden Beobachterin einzunehmen.¹⁶ An dieser Stelle sei noch einmal daran erinnert, dass weder Akteurinnen oder Akteure noch Strukturen oder interne Abläufe der Subkulturen untersucht werden. Aus gegebenem Anlass ist es an dieser Stelle nicht interessant, die Fragen nach dem wo genau, wann und wer ins Zentrum zu rücken. Die Praktiken der Subkultur sind weitgehend in die Illegalität gedrängt, daher werden einige Fragen bewusst ausgespart, da sie nicht den intendierten Rahmen der Forschung bilden. Den Untersuchungsgegenstand bilden subkulturelle Bildwelten in öffentlichen urbanen Räumen, aufgrund der angeführten Argumente wurden diese entlang der Form einer nicht-teilnehmenden Beobachtung erschlossen.

¹⁵ Adler/Adler 1998, S.81, zit. nach Flick 2010, S.282.

¹⁶ Vgl. Flick 2010, S.282 ff.

2.2 Phasen der Feldarbeit und Auswertung

1. Phase: Offener Feldzugang

Die erste Erhebungsphase fand in Wien statt. Das Feld wurde festgelegt als der öffentliche urbane Raum. Für die Feldarbeit gab es diesbezüglich lediglich das Kriterium der Zugänglichkeit, spezifiziert gesagt heißt das: es wurden jene Plätze und Orte im öffentlichen urbanen Raum untersucht und fotografiert, an denen sich subkulturelle Bilder zeigten, die für mich tagsüber zugänglich waren. Der Feldzugang wurde anfangs bewusst offen gestaltet, um den Subkulturstil vielschichtig erfassen zu können. Die Dokumentation und Beobachtung erfolgte entlang von Begehungen. Eine Begehung bildete jeweils eine Feldforschungseinheit. Mittels Fotografie wurden all jene Zeichen, Symbole, Bilder und Schriften, welche dem Subkulturstil zugeordnet werden konnten, festgehalten. Ausgedehnte Begehungen konnten bis zu drei, maximal vier Stunden dauern. Im Verlauf der Feldarbeit stellte sich jedoch heraus, dass Begehungen, die länger als zwei Stunden dauern meist zu lange sind, da die Aufmerksamkeit im Feld dann rapide abnahm. So habe ich versucht, die Begehungen im Forschungsverlauf zwischen eineinhalb Stunden und maximal zweieinhalb Stunden anzulegen. Kernstück der Erhebung bildete hier immer das visuelle Material. Leitendes Credo war, entlang der Fotografien den Subkulturstil möglichst vielfältig und facettenreich im Stadtraum zu erfassen. Die Fotografien wurden digital aufgenommen. Das entstandene Material wurde nach jeder Begehung in der aufgenommenen Reihenfolge belassen und auch so gespeichert.

Das visuelle Material jeder Begehung wurde begleitet von einem Begehungsprotokoll¹⁷. Fixpunkte dieser Begehungsprotokolle bildeten anfangs lediglich Eckdaten, dazu gehörten: Anzahl der gemachten Fotografien, zeitlicher Rahmen, sowie geographischer Rahmen der Begehung. Die anderen Aufzeichnungen bestanden aus freien Feldnotizen. Leitend war eine erste allgemeine Erfassung des Feldes, ähnlich wie Flick diese beschreibt.

2. Phase: Erste Materialsichtung

Die zweite Phase beinhaltete eine erste Materialsichtung. Einen speziellen Fokus bildete ein selbstreflexiver Prozess. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand die kritische Betrachtung der eigenen fotografischen Praxis im Feld. Die bis dahin angefertigten Begehungen¹⁸ wurden

¹⁷ Anm.: Diese übernehmen ähnliche Funktionen wie die von Schröer beschriebenen Memos.

¹⁸ Anm.: Mit „Begehung“ werden die Fotografien einer Feldforschungseinheit beschrieben. Der Schwerpunkt liegt auf dem visuellen Material, jedoch wird jede Begehung auch von einem dazugehörigen Protokoll begleitet.

wiederholt durchgesehen und analysiert. Es sollte geprüft werden, was von mir selbst dokumentiert wurde und welche Bilder und Zeichen zwar im urbanen Raum sichtbar waren, jedoch in einem ersten Zugang unbewusst von mir nicht aufgenommen wurden. In den Begehungsprotokollen wurden Überlegungen entlang des selbstreflexiven Prozesses notiert. Außerdem wurden erste allgemeine Beobachtungen zur Beschaffenheit des Feldes verschriftlicht.

Parallel zu dieser ersten Materialsichtung erfolgten weitere Begehungen. Im Zuge derer wurde versucht, die fotografische Praxis entlang der Erkenntnisse des ersten selbstreflexiven Prozesses zu verändern.

Danach fand eine Analyse mit einer Interpretationsgruppe statt. Es wurden erste Überlegungen zu „Familienähnlichkeiten“¹⁹ der Bilder besprochen. Außerdem wurden erste Fotografien entlang der von Müller-Doohm vorgeschlagenen Methode der Einzelfallanalyse analysiert.

3. Phase: Paris als Vergleichshorizont

Diese Erhebungsphase fand in Paris statt. In einer drei Monate dauernden Feldstudie wurde der Subkulturstil in Paris untersucht. Es sollte ebenfalls dessen Beschaffenheit erkundet werden. Der urbane öffentliche Raum von Paris bildet einen Vergleichshorizont zur Feldstudie in Wien.

Die Erhebung verlief entlang derselben Vorgehensweise wie in Wien. Es wurde in einem ersten Zugang versucht, das Feld in Paris, entlang von Begehungen relativ offen zu erfassen. Jedoch erforderte der begrenzte Zeitrahmen, der größere geographische Rahmen und die relative Unbekanntheit des urbanen Raumes Paris eine strukturierte Herangehensweise. Daher wurden Stadtplänen verwendet, in diesen wurden die gemachten Begehungen eingezeichnet. Es wurde auch versucht, im Feld systematischer vorzugehen und dezidiert auch unterschiedliche geographische Orte in Paris zu begehen. Das visuelle Material bildete weiterhin das Kernstück der Erhebung. Gleichzeitig gewannen die Begehungsprotokolle in Paris wesentlich an Bedeutung.²⁰ In Wien wurden lediglich die Anzahl der gemachten

¹⁹ „Um zwecks Selektion von Einzelfällen eine erste Systematisierung des vorliegenden heterogenen Materials zu erreichen, ist es außerordentlich hilfreich, wenn vor der eigentlichen Einzelfallanalyse sogenannte Ersteindrucksanalysen aller Fälle der Untersuchungsgesamtheit vorgenommen werden, die die Bild-Text-Botschaften unter folgenden Gesichtspunkten erfassen: Erstens was ist die Primärbotschaft [...] Zweitens dargestellte Objekte und Personen [...] Drittens verwendete markante Stilmomente [...] Viertens Inszenierungsmachart [...] Zweck der Ersteindrucksanalysen ist die Sichtung des Materials im Hinblick auf „Familienähnlichkeiten“. Solche Familienähnlichkeiten liegen vor, wenn sich die markante Botschaft [...] zu einem Klassentypus zusammenfassen lässt. Aus den heuristisch so gebildeten Klassen lassen sich die Beispiele gewinnen, die als Prototypen Gegenstand der Einzelfallanalyse sind.“ Müller-Doohm 1997, S.102.

²⁰ Anm.: Auch Schröder beschreibt, dass Memos sich in ihrer Struktur und Bedeutung während des Forschungsprozesses verändern können.

Fotografien, der zeitliche, sowie der geographische Rahmen der Begehung vermerkt. Die restlichen Aufzeichnungen bestanden aus freien Feldnotizen, die noch wenig gegliedert waren. In Paris veränderte sich die Struktur der Begehungsprotokolle folgendermaßen:

Neue Struktur der Begehungsprotokolle:

Dokumentbeschriftung: Wien oder Paris, Datum der Aufnahmen. (W_TTMMJJ; P_TTMMJJ)

1. Eckdaten

Anzahl der gemachten Fotografien.

Zeitlicher Rahmen der Begehung.

Geographischer Rahmen der Begehung.

2. Bilder die für die Analyse/Kategorienbildung vermutlich relevant sind

Stichwortartiges Verzeichnis der relevanten Bilder.

3. Feldnotizen

Erfahrungen im Feld (diese müssen nicht unmittelbar mit dem Forschungsgegenstand zusammen hängen).

Bei geführten Interviews/Gesprächen Gedächtnisprotokolle.

4. Anknüpfungspunkte

Straße, Orte, Plätze die während der Begehung interessant erscheinen und für folgende Begehungen relevant sein könnten.

5. Anmerkungen bei Bearbeitung der Begehung/des Materials

Unter diesem Punkt werden bei jeder folgenden Bearbeitung des Materials der Begehung Anmerkungen zur Feldbeschaffenheit, Beobachtungen, übergreifenden Gemeinsamkeiten, Widersprüche und Vergleichsdimensionen notiert.

In den Aufzeichnungen wurde versucht, Beobachtungen von Hypothesen zu trennen.

Mit der steigenden Zahl der gemachten Begehungen und dem damit Hand in Hand gehenden Anwachsen des visuellen Materials gewannen die Begehungsprotokolle an Bedeutung. Sie nahmen eine systematische Struktur an, welche den Forschungsverlauf an unterschiedlichen Stellen unterstützte. Sie fungierten als schriftliche Gedächtnisstützen, um gemachte Begehungen mit Hilfe der Notizen geistig wieder vor Augen zu führen. Das stichwortartige Bildverzeichnis diente dazu, Bilder zu einem späteren Zeitpunkt rasch am Speicherort wieder zu finden. Erste Feldbeobachtungen und Hypothesen wurden in Begehungsprotokollen formuliert.

In Paris wurde das Material ebenfalls mit einer Interpretationsgruppe analysiert. Die Mehrheit der Gruppe bestand aus Menschen, die in Paris leben und deren Muttersprache Französisch

ist. Dies war insofern äußerst hilfreich, da lokale Spezifika, sowie sprachliche Feinheiten, die über den Subkulturstil zu Tage treten, eingehend diskutiert werden konnten.²¹

4. Phase: Vertiefende Interpretation

Diese Phase diente der vertiefenden Interpretation des Materials. Jede Begehung (Feldforschungseinheit) in Wien wurde entlang der neuen Struktur der Begehungsprotokolle überarbeitet. Dabei rückten die Forschungsfragen, wie der Subkulturstil im öffentlichen urbanen Raum beschaffen ist, welche unterschiedlichen Bildtypen über diesen sichtbar werden und welche überlappenden Räume über den Subkulturstil in Zusammenhang mit Subkultur und Öffentlichkeit zu Tage treten ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Eine neue Dimension der Analyse des Materials ergab sich durch den Vergleichshorizont, welcher durch die Feldstudie in Paris geöffnet wurde.

Nun wurden erste Hypothesen formuliert, Begrifflichkeiten weiter ausdifferenziert oder verworfen.²² Die Feldarbeit veränderte sich auch insofern, als nun fokussierte oder selektive Beobachtung, wie Flick diese beschreibt, verstärkt leitend war. Das Feld wurde zwar weiterhin besucht, jedoch in geringerer Intensität als in vorhergehenden Phasen.

5. Phase: Intensive Auswertung, Hypothesenformulierung

Diese Phase war gekennzeichnet durch intensive Auswertung und Hypothesenbildung sowie Begriffsformulierung. Das Feld wurde in unregelmäßigen Abständen weiter besucht.

Flick betrachtet den Forschungsprozess als abgeschlossen, wenn eine theoretische Sättigung erreicht ist, Schröer wenn genügend Material gesammelt wurde. Ronald Hitzler beschreibt den Prozess der Datenerhebung und Datenauswertung als zirkuläre oder spiralförmige Bewegung, die nicht entlang einer festgelegten, linearen Abfolge verläuft, sondern dem Prinzip des theoretical sampling folgt.

„Das heißt auf das [...] Forschungsinteresse bezogen, werden zunächst möglichst viele, möglichst mannigfaltige Daten zusammengetragen und analysiert. Und auf der Basis dieser Datenauswertung werden dann gezielter, nämlich im Hinblick auf ihre mutmaßliche theoretische Relevanz, weitere Daten gesammelt und interpretiert [...].“²³

So wurde versucht, diese zirkuläre oder spiralförmige Bewegung so lange zu wiederholen, bis das Forschungsinteresse zufriedenstellend beleuchtet werden konnte.

²¹ Anm.: Herzlichen Dank an dieser Stelle Elena, Agnes, Anna, Vincent, Etienne und Bénédicte für die Unterstützung in den Interpretationsgruppen.

²² Vgl. dazu auch Schröer Phase fünf.

²³ Hitzler 2006, S.49/50.

Der Tatsache, dass der Untersuchungsgegenstand – der Subkulturstil im öffentlichen urbanen Raum - ein visuelles Phänomen ist, wird in weiterer Folge insofern Rechnung getragen, als im Zuge der Feldarbeit sowie der Auswertung visueller Methoden eine entscheidende Rolle zukommt. Während der Feldstudien in Wien und Paris entstanden über 3000 Fotografien. Diese bilden das empirische Fundament der Arbeit.

Die Auswertungskapitel *Bild-Formen*, *Subkulturöffentlichkeit*, *Subkulturöffentlichkeit in urbanen Räumen* und *Warenform und Subkulturstil* zeigen den Forschungs- und Auswertungsverlauf sowie die vielschichtige Nutzbarkeit des visuellen Materials. Die ethnographische Feldarbeit und die erste deskriptive Felderfassung, sowie folgende Analysen und daraus resultierende Hypothesen werden auf bildlicher wie textlicher Ebene dargestellt.²⁴

²⁴ Anm.: Zum weiteren Umgang mit den Fotografien ist folgendes anzumerken: Das gesamte Fotomaterial einer Begehungseinheit wurde in einem Verzeichnis unter dem Filenamens, der in folgenderweise beschriftet wurde W_TTMMJJ oder P_TTMMJJ, gespeichert. Der Buchstabe W oder P verweist auf den Aufnahmeort, also Wien oder Paris. Weiter folgt dann Tag, Monat und Jahr an dem die Begehung stattfand. Wenn nun eine Fotografie für die weitere Analyse ausgewählt wurde, änderte sich die ursprüngliche Beschriftung insofern, als am Beginn der Name der Begehung (Filename) verzeichnet wurde. So wird gewährleistet, dass diese auch zu einem späteren Zeitpunkt der ursprünglichen Begehung zugeordnet werden kann. Das Ende der Beschriftung der Fotografie bleibt wie auch im ursprünglichen Verzeichnis gleich, um es am anfänglichen Speicherort schnell wieder zu finden. Kurz: Ursprüngliches Bild: CIMG6522, nach der Auswahl W_040509_CIMG6522. Auch das zugehörige Begehungsprotokoll zu jeder Begehung wurde im gleichnamigen File entlang der Struktur W_TTMMJJ oder P_TTMMJJ gespeichert. An dieser Stelle sei noch einmal darauf hingewiesen, dass alle Fotografien, die in dieser Arbeit gezeigt werden, von mir aufgenommen wurden.

3. Bild-Formen

Über den offen gestalteten Feldzugang tat sich in der ersten Erhebungsphase ein vielschichtiges, buntes, pluralistisches Feld auf. In Wien und Paris wurden in Wohngebieten diverse visuelle Formen, die selbst autorisiert angebracht wurden, entlang von Begehungen mittels Fotografien und Begehungsprotokollen dokumentiert. Das sich Einlassen auf die Vielfalt der Bilder, Symbole, Malereien, das Geklebte, Gemalte, Gesprayte, Geschüttete, Gepinselte, die großen und kleinen Dinge ließen anfänglich den Eindruck der Unübersichtlichkeit entstehen. So entstand eine Fülle an Fotografien, die es dann zu analysieren galt. Die so genannte erste Ordnung des umfassenden Materials wurde durch die intensive und offen gestaltete Feldarbeit zu einem zyklischen Prozess. Die Begehungen (Fotografien und Begehungsprotokolle) wurden mehrmals überarbeitet, es fanden Ersteindrucksanalysen²⁵ nach Müller-Doohm statt und es wurden erste Bildanalysen und Hypothesen in Interpretationsgruppen besprochen. Diese Analysen mündeten in einer ersten deskriptiven Beschreibung der Felder. Es zeigten sich entlang der Machart vergleichbare Bild-Formen.

²⁵ Vgl. Müller-Doohm 1997, S.102.

In diesem Kapitel werden verschiedene subkulturelle Bild-Formen herausgearbeitet, die in den urbanen Räumen Wien und Paris sichtbar wurden. Leitend sind die Kriterien Vergleichbarkeit und Machart der Bilder. Die jeweilige Beschreibung der Form erfolgt entlang der folgenden Struktur:

- Beobachtungen entlang der Feldstudien

Hier werden die gemachten Beobachtungen, unterstützt von den Begehungsprotokollen und dem visuellen Material, in Sprache gegossen.

- Vergleichsbilder Wien – Paris

An dieser Stelle wird die Vergleichbarkeit der Bild-Form herausgearbeitet. Es wird jeweils ein Bildbeispiel aus Wien und Paris gezeigt, das sich als ähnlich aufgrund der Form oder anders gesagt entlang der Bildmachart erwiesen hat.

- Facetten der Form

Folgend werden entlang von speziell ausgewählten Fotografien unter diesem Punkt Spezifika, Unterschiede sowie inhaltlicher und technischer Pluralismus der jeweiligen Form beleuchtet.

- Beschreibung der Form

Auf Grundlage der Fotografien und Beobachtungen die entlang der Feldstudie gemacht wurden, wird eine allgemeine Beschreibung der Bild-Form gemacht.

Entlang des letzten Punktes werden dann theoretische Überlegungen und Anknüpfungspunkte zur jeweiligen Form angestellt.

3.1 Graffiti

3.1.1 Sperrige Bilder. Tags und Pieces.

Beobachtungen entlang der Feldstudie

Während der Feldarbeit zeigten sich in den Straßen visuelle Bild-Formen, die spezifisch eigen scheinen. Es handelt sich um sperrige Bilder, die vor den Kopf stoßen, die nicht (von allen) verstanden werden wollen und sich gewohnter Wahrnehmung sperren. Ein Fazit aus dem ersten Reflexionsprozesses zur eigenen Arbeitsweise im Feld war, dass diese Bild-Formen nicht fotografiert und somit auch nicht dokumentiert worden waren. Für folgende Begehungseinheiten wurde der Fokus explizit auf diese sperrigen Bilder gerichtet und es wurden jene visuellen Formen fotografisch erhoben, die bis dato unbeabsichtigt ausgespart wurden. Diese sperrigen Bild-Formen werden heute gemeinhin mit dem Begriff Graffiti bezeichnet.

„Graffiti-Writing bezeichnet das Anbringen von Bildern, Symbolen und Schriftzügen auf Wänden, Brückenpfeilern, öffentlichen Verkehrsmitteln und sonstigen leinwandtauglichen Stellen des städtischen Raumes. Neben großflächigen, kunstfertigen, gesprühten Farbbildern (pieces) gibt es die hieroglyphenartigen Signaturen (Tags), die mit [Anm. Hammer: Spraydosen], Markierstiften oder Filzschreibern aufgetragen werden.“²⁶

In Wien und Paris zeigten sich entlang der Feldstudien vergleichbare Graffiti Bild-Formen, diese werden unter dem Punkt Vergleichsbilder gezeigt. Gleichzeitig lässt sich auch festhalten, dass Graffiti in Wien und Paris entlang des quantitativen Auftretens nicht miteinander vergleichbar ist. In Paris schien die Stadt schier überzogen mit Graffiti. Ein Pariser Writer²⁷ sagte zu mir: „Die echten Pariser Graffiti wirst du hier nicht finden, wenn du die sehen möchtest, musst du in die Banlieues.“²⁸ Die so genannten Banlieues²⁹ konnten im Zuge der Feldarbeit nicht untersucht werden, da der geographische Rahmen für die Feldarbeit

²⁶ SpoKK 1997, S.264, zit. nach Steinat 2007, S.12/13.

²⁷ „Der Begriff entstand in New York und bezeichnet die ersten Sprüher, die ihre Unterschrift an viele Hauswände malten.“ Madlener 2002, S.88.

²⁸ Anm.: Hier sinngemäß nach eigener Übersetzung auf Deutsch wiedergegeben.

²⁹ Exkurs: Mit Banlieue werden die Vororte von Paris bezeichnet, von denen einige als soziale Ausgrenzungsräume bezeichnet werden können. „In diesen „vorstädtischen“ Raum hinein wurden in den vergangenen Jahrzehnten alle BewohnerInnen abgeschoben, die in der Hauptstadt selbst keinen bezahlbaren Wohnraum fanden. [...] heute, wo [...] in den Vorstädten [...] oftmals eher Desindustrialisierung und hohe Arbeitslosigkeit dominieren, sind die Banlieues zum Brennpunkt der sozialen Probleme des Landes geworden. Die Kombination von hohem Immigrantanteil, Ghettoisierungstendenzen, sozialer Perspektivlosigkeit und oft auch menschenfeindlicher Architektur wird vor diesem Hintergrund zum explosiven Cocktail [...]. Diese Problemmischung lässt alle gesellschaftlichen Phänomene leicht in einem „ethnisch“-kulturalistischen Zerrspiegel erscheinen, der aus ihnen vermeintlich „interkulturelle“ Schwierigkeiten oder „Integrationsprobleme bestimmter Bevölkerungsgruppen“ macht. Auf diese Weise werden die realen Probleme von einer sozioökonomischen und politischen, also materieller Veränderung zugänglichen, auf eine ideologisch-kulturelle Erscheinungsebene gehoben.“ Schmid 2004.

auf die 20. Arrondissements von Paris beschränkt war und schon diese Untersuchung eine Herausforderung für den Rahmen einer Diplomarbeit darstellt. Eine ausführliche Studie zu Graffiti in Pariser Banlieues wäre mit Sicherheit lohnend, musste an dieser Stelle aufgrund von Ressourcenmangel jedoch ausbleiben.

Vergleichsbilder Wien - Paris



W_040509_05_09_18



P_090410_DSC_0307

Auf den Bildern W_040509_05_09_18 und P_090410_DSC_0307 sind so genannte „Tags“ zu sehen. Der Begriff steht „für einfarbige „Unterschriften-Graffiti“, die vor allem an Hauswänden zu finden sind. Entscheidend ist das schnelle Anbringen des eigenen Namens, sowie die Quantität im Stadtbild.“³⁰ Entlang der Feldstudien zeigten sich Tags auf diversen Untergründen, die der öffentliche Raum bietet. Besonders in Paris schien die Stadt schier überzogen mit diesen visuellen Codes.

Facetten der Form

Unter dem Punkt Facetten der Form wird den Beobachtungen entlang der Feldstudien insofern Rechnung getragen, als speziell Bildbeispiele aus Paris gezeigt werden, um die unterschiedliche Beschaffenheit der Felder entlang quantitativen Erscheinens und spezielle Ausformungen ausreichend zu beleuchten. Die Fotografien wurden auch ausgewählt, um zu zeigen, dass Graffiti Bild-Formen an sehr spezifischen Orten, Plätzen und Untergründen in der Stadt auftauchen.

³⁰ Madlener 2002, S.88.



P_100410_DSC_0270



P_XY0510_DSC_0214



P_100410_DSC_0561



P_200410_DSC_0434



P_090410_DSC_0380



P_100410_DSC_0593

Mit dem Begriff „Piece“, aus dem Englischen kommend und gleichbedeutend mit Stück, werden vor allem größere gesprayte Bilder bezeichnet, die entlang unterschiedlicher stilistischer Macharten gefertigt sein können. Julia Reinecke nennt hier zum Beispiel den 3D-Stil, Bubble Letters und Wild Style.³¹

„Meist ist es [das Piece] ein Schriftzug, in der Regel der eigene Name des Writers. Um den Schriftzug herum finden sich oft Figuren [...] die in der Szene als „characters“ bezeichnet werden. Tags, die an einem Piece angebracht sind, stellen Messages an andere Writer dar. Wenn jedoch ein Tag quer über das Bild gesprüht wurde, zielt die Message nicht auf Respekt und Anerkennung des Künstlers, sondern auf Missbilligung des Bildes [...] oder des Anbringers. In diesem Zusammenhang sprechen Writer von „crossen“.“³²

³¹ Vgl. Reinecke 2007, S.22.

³² Madlener 2002, S.88.

Auf der Fotografie P_100410_DSC_0270 ist ein Throw-Up zu sehen. „Ein Throw-up ist die schnell gemalte Kurzform des Namens, die aus Umrandungslinie (Outline) und einfarbiger Füllfarbe (Fill-Inn) besteht.“³³ Auf der Fotografie P_XY0510_DSC_0214 ist ein Schriftzug in relativen gut leserlichen Lettern abgebildet. Auf den folgenden Fotografien sind so genannte Pieces zu sehen, die entlang unterschiedlicher Stile gefertigt wurden. Auffällig ist, dass diese sehr aufwendig, oft auch mehrfarbig gestaltet und großflächig sind. Diese ersten sechs Fotografien wurden ausgewählt um unterschiedliche stilistische Macharten von „Pieces“ zu zeigen. Während auf den drei Bildern die enge Verschlungenheit von Graffiti und Schrift noch deutlich erkennbar ist, wird an anderer Stelle die spezifische visuelle Gestaltung deutlich. Für Subkulturaußenstehende verabschieden sich die visuellen Formen ins kaum bis gar nicht Verständliche, Schrift oder Bedeutung können nur erahnt werden.

Durch die Auswahl der Fotografien auf Seite 18 und 19 wird, abseits der unterschiedlichen Stile, ein weiteres spezifisches Phänomen gezeigt, welches in Paris mit Graffiti verbunden scheint. Eine große Anzahl von Lieferwägen und Bussen dienen Graffiti-Formen als Trägerflächen. Häufig finden sich diese in der Nähe von Märkten und sind Transportfahrzeuge für Lebensmittel oder andere Waren. Entlang der ausgewählten Fotografien werden unterschiedliche Graffiti-Stile gezeigt. Gleichzeitig wird auch deutlich, dass Graffiti auf speziellen Untergründen angebracht wird, in diesem Fall handelt es sich um Busse und Lieferwägen.



P_250410_DSC_0277



P_XX0510_DSC_0127

Entlang der beiden Bildbeispiele P_250410_DSC_0277 und P_XX0510_DSC_0127 wird ein spezifisches Phänomen beleuchtet, welches besonders häufig in Paris zu beobachten war. Diverse Formen, die Graffiti zugeordnet werden können erheben sich in luftige Höhen,

³³ Reinecke 2007, S.24.

Häuserwände werden (von) sehr hoch oben besprayt. Speziell ist, dass besonders häufig Graffiti-Formen schwindelerregend hoch angebracht werden. Es scheint fast so, als ob sich ein spezifischer subkultureller Raum über die Dächer der Stadt erhebt. Das „Writing“ an diesen Orten bringt mit Sicherheit ein hohes Gefahrenpotential mit sich. Verschiedene Erklärungen für die Wahl dieser Orte sind denkbar. „Fame zu erlangen, ist oberstes Ziel in der Szene. Fame erlangt man/frau, wenn besonders viele Graffiti gesprüht werden, oder das Bild an einer besonders riskanten Stelle (Züge, Dächer etc.) angebracht wird oder ein herausragendes, qualitativ hochwertiges Piece gemalt wurde.“³⁴ Es könnte also einerseits zu besonders großem Ruhm (Fame) innerhalb der Subkultur beitragen, wenn an sehr riskanten Stellen – wie etwa in gefährlichen Höhen - gesprayt wird. An dieser Stelle ist jedoch auch festzuhalten, dass in Paris eine restriktive Politik gegenüber selbst autorisiert angebrachten Bild-Formen im Stadtraum betrieben wird. Entlang der Feldstudien zeigte sich diese insofern, als Bilder oft binnen von wenigen Tagen oder Stunden (auch abhängig von Arrondissement oder Viertel) von Seiten der Stadt wieder entfernt wurden.³⁵ Jene Bilder, die sich in extremen Höhen befinden, bleiben weit länger erhalten, da der Aufwand, diese zu übermalen wohl größer und schwieriger zu bewerkstelligen ist, als wenn sich diese entlang der Straße befinden. Auch das Risiko, beim Anbringen der Bilder verhaftet zu werden, dürfte über den Dächern geringer sein, als auf der Straße. Die Fotografien P_250410_DSC_0277 und P_XX0510_DSC_0127 dienen als bildliche Beispiele um spezifische Orte und Plätze zu zeigen, an denen Graffiti-Formen sichtbar werden. An dieser Stelle sei auch auf die Metro genauer gesagt auf die Metro-Tunnel verwiesen. In Paris dienen diese besonders häufig als Trägerflächen für Graffiti. Entlang einiger Linien sind die unterirdischen Tunnel flächendeckend mit Graffiti-Formen überzogen.³⁶

In der Stadt zeigen sich Orte und Plätze, die besondere Bedeutung bekommen durch ihr „Besetzt Sein“ von Graffiti Bild-Formen. So richtet sich der Blick hoch über die Dächer und unter der Erde zeigen sich entlang leblos geglaubter Tunnel die visuellen Zeugnisse von Anwesenheit über das Hantieren mit Farbe. So lassen sich an dieser Stelle zwei Dinge festhalten. Erstens, diese Orte und Plätze dürften spezifische Bedeutung für die Subkultur haben, zweitens werden hier beinahe ausschließlich Graffiti-Formen sichtbar, was diese Orte gleichzeitig auch als Abgrenzungskriterien innerhalb der Subkultur wirken lässt, so scheinen sie ganz spezifisch besetzt oder angeeignet von visuellen Formen, die Graffiti zugeordnet werden können.

³⁴ Vgl. Van Treeck 1994, S.56, zit. nach Madlener 2002, S.88.

³⁵ Anm.: Im Vergleich dazu bleiben in Wien die subkulturellen Bilder oft Wochen manchmal monatelang sichtbar.

³⁶ Anm.: Die Pariser Metro-Tunnel sind teilweise mit Lichtsäulen ausgestattet, so werden die Graffiti während der Betriebszeiten auch für Metro-Benutzerinnen sichtbar.

Beschreibung der Form

Graffiti ist kein neues Phänomen. Die erste große Graffiti-Welle wird heute in der Literatur in den 1970er Jahren verortet. Ausgehend von den USA wurde das *American Graffiti* oder auch *Subwaygraffiti* bekannt.³⁷ Zentral war die Verbreitung des eigenen Namens oder jenes einer Crew mittels Spraydose anhand immer größer werdender Schriftzügen. Baudrillard beschrieb in dem Text „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“ die Graffiti-Formen als Hieroglyphen im urbanen Raum. Diese „brechen als leere Signifikanten ein in die Sphäre der erfüllten Zeichen der Stadt, die sie durch ihre bloße Präsenz auflösen.“³⁸ An dieser Stelle muss nun Graffiti von zwei Seiten betrachtet werden. Für jene, die Graffiti sprayen, sind diese mit Sicherheit nicht leere Signifikanten. Für Subkulturaußenstehende jedoch mögen die visuellen Formen im öffentlichen Raum zeitweilig eigentümliche Wahrnehmungsbrüche herbeiführen. Zwar kann Graffiti heute nicht mit Graffiti der 1970er Jahre gleichgesetzt werden, doch gibt es Elemente, die ähnliche Beschaffenheit aufweisen. Tags und Pieces, die Verbreitung des eigenen Namens respektive Pseudonymes oder jenes der Crew scheinen immer noch die Kernelemente des Graffiti zu bilden. Als hieroglyphenartig können diese insofern bezeichnet werden, als sie sich hegemonialen Wahrnehmungsschemen entziehen. Graffiti sind sperrige visuelle Formen, sie operieren entlang spezifischer visueller Codes, die innerhalb einer Subkultur entwickelt werden und in erster Linie darauf abzielen in dieser verstanden zu werden. Subkulturaußenstehende spielen als Adressatinnen und Adressaten, wenn überhaupt, erst an zweiter Stelle eine Rolle. Wenn nun Baudrillard Graffiti als leere Signifikanten, im von Zeichen angefüllten urbanen Raum interpretiert, die die Sphäre durch ihre bloße Präsenz auflösen, so kann dies nachvollzogen werden. An dieser Stelle ließe sich argumentieren, dass sich im urbanen Raum hegemonial durchgezogene visuelle Darstellungen festgesetzt haben. Werbung und Wahlplakate sind den urbanen Augen bekannte visuelle Formen. Begegnet nun Subkulturaußenstehenden *Gekritzeln* und *Geschmiere*, das zwar schriftartige Züge erahnen lässt, aber doch nicht verstanden wird, so kann das zu Irritationen führen.

Abschließend lässt sich also sagen, dass Graffiti-Formen sperrige Bilder sind. Sie zeichnen sich durch eine subkulturelle Ästhetik aus, die subkulturintern bedeutend ist. Gleichzeitig entzieht sich Graffiti gängigen Formen visueller (Re)Präsentationsschemata im urbanen Raum. Die subkulturelle Ästhetik oder der *Style* kann bei Subkulturaußenstehenden zu visuellen Irritationen oder zu Brüchen innerhalb gewohnter Wahrnehmungsmuster führen.

³⁷ Vgl. Siegl 2001, S.12.

³⁸ Baudrillard 1978, S. 26.

3.2 Graffiti und Street Art

Entlang der Feldstudien in Wien und Paris wurden vergleichbare Graffiti und Street Art Bild-Formen beobachtet. Diese weisen verbindende Elemente auf. Graffiti und Street Art werden mit ähnlichen Mitteln hergestellt und selbst autorisiert angebracht. Gemeinsam sind auch die Räume in denen sie auftauchen, hier die öffentlichen urbanen Räume Wien und Paris.

Jedoch weisen Graffiti und Street Art auch Differenzqualitäten auf. Graffiti-Formen weisen eine spezifische visuelle Codiertheit auf, die auch als subkulturelle Ästhetik beschrieben werden kann. Subkulturrintern sind die visuellen Formen bedeutend, anderen mögen sich ihr Sein und ihre Bedeutung nicht erschließen. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird gezeigt, dass diese spezifische visuelle Codiertheit ein Abgrenzungskriterium zu Street Art-Formen darstellt.

Weiter zeigen sich Graffiti und Street Art-Formen in öffentlichen urbanen Räumen. Doch unterscheiden sie sich auch in Orten und Plätzen ihres Auftauchens. Im Abschnitt *Sperrige Bilder. Tags und Pieces.* wurde gezeigt, dass Graffiti-Formen zum Beispiel an sehr hohe Stellen, oder auch unter der Erde in Metro Schächten angebracht werden. Es gibt spezielle Orte und Plätze in der Stadt, die mit genau diesen visuellen Formen verwoben scheinen. Hier zeigen sich gehäuft Graffiti-Formen und kaum bis keine Street Art.

Graffiti-Formen operieren entlang spezifischer visueller Codes, die von Subkulturaußenstehenden nur schwer entziffert werden können. Im Vergleich dazu weisen bildliche Formen die Street Art zugerechnet werden können einen höheren Grad an Lesbarkeit auf.³⁹ Anders gesagt, Street Art-Formen können auch von Subkulturaußenstehenden verstanden werden. Die visuellen Formen teilen sich öffentliche urbane Räume, unterscheiden sich jedoch auch in diesen. Fallweise erscheinen sie in kommunikativen Bildverhältnissen⁴⁰ zeigen jedoch jeweils spezifisch eigene Stile. Schriftähnliches und Zahlenmomente begegnen Bildern. In Abgrenzung zu Graffiti wird nun für den weiteren Forschungsverlauf der Untersuchungsgegenstand auf Street Art eingegrenzt.

³⁹ Vgl. Gabbert 2007, S.17.

⁴⁰ Siehe Fotografie P_200410_DSC_0404, S. 24.



P_200410_DSC_0404



P_100410_DSC_0514

P_XX0610_DSC_0059

3.3 Street Art

3.3.1 Sprechende Bilder. Geschriebenes.

Beobachtungen entlang der Feldstudien

Entlang der Feldstudien zeigten sich oftmals Schrift oder Schriftzüge, die direkt mittels Farbe auf Untergründe im urbanen Raum angebracht wurden. Diese können sehr kurz sein und nur aus einem Wort bestehen, oder auch die Form von Sätzen annehmen. Längere Sätze weisen oft parolenhaften Charakter auf. Weiters zeichnet sich das Geschriebene durch Lesbarkeit aus, genauer gesagt heißt das, dass die Schrift auch von Subkulturaußenstehenden entziffert werden kann.

Vergleichsbilder Wien – Paris



W_210610_DSC_0266



P_250410_DSC_0779

Die Wien Fotografie zeigt den Schriftzug: „Warum steigen die Mieten bloß SOHOch.“ Dieser Schriftzug wurde am Yppenplatz im 16. Bezirk angebracht. Das Wort SOHOch bekommt durch die Schreibweise eine doppelte Bedeutung, einerseits ist es eine Anspielung auf das Projekt SOHO Ottakring⁴¹, andererseits bezieht sich das Wort, oder besser gesagt die Worte „so hoch“ auf die steigenden Mietpreise. Jemand dürfte steigende Mietpreise mit der Initiative SOHO Ottakring in Verbindung bringen.

Auf der Paris Fotografie ist der Schriftzug: „CONTRE LA SPECULATION OCCUPONS TOUT“ zu lesen. Übersetzt: GEGEN DIE SPEKULATION BESETZEN WIR ALLES. Die Annahme liegt nahe, dass mit Spekulation hier die Spekulationen am Pariser Wohnungsmarkt gemeint sind, welche die Mietpreise ins Unleistbare klettern lassen.

Hier lassen sich nun zwei Momente festhalten. Zum ersten ist die Machart der beiden Schriftzüge ähnlich. Es ist lesbare Schrift zu sehen, die Satz- oder Parolen ähnlich ist. Es wurde mittels Spraydose Lesbares an Wände geschrieben. Die Machart der beiden Schriftzüge sind anhand ihrer Form vergleichbar. Weiter verbindet dieses Geschriebene auch eine inhaltliche Dimension. Beide Schriftzüge beziehen sich auf das Thema Wohnen, genauer gesagt auf Problematiken in Zusammenhang mit Wohnen im urbanen Raum. Es lässt sich also festhalten, dass die Schriftzüge Familienähnlichkeiten aufweisen, sie lassen sich entlang ihrer Form (Machart) und gleichzeitig auch entlang inhaltlicher Dimensionen vergleichen. Sie treten als ähnliche Bild-Formen in den urbanen Räumen Wien und Paris in Erscheinung.

Facetten der Form



W_040509_CIMG6465



P_200410_DSC_0121

Auf diesen beiden Bildern ist ein weiteres Phänomen zu sehen, welches in Wien und Paris zu beobachten ist. Einzelne Worte werden im Stadtraum geschrieben, diese zeichnen sich ebenfalls durch Lesbarkeit für Subkulturaußenstehende aus. Auf den beiden Fotografien werden exemplarisch zwei Beispiele aus dem Feld gezeigt. Das Wien-Beispiel zeigt das Wort

⁴¹ Anm.: Selbstbild sowie Zielsetzungen und Initiativen nach zu lesen unter: <http://www.sohoinottakring.at/blog/>.

„Hunger“, das Paris-Beispiel das Wort „Merde“. In den Stadträumen zeigten sich viele einzelne Worte, die wiederholt geschrieben wurden, dazu gehörten zum Beispiel: Bild, Frau, Luxus, Rien und viele mehr. Besonders für Wien lässt sich sagen, dass dieses Schreiben mit dem Moment der Wiederholung eng verknüpft ist. Das heißt, die Worte werden immer wieder in unterschiedlichen Größen im Stadtraum geschrieben.

Beschreibung der Form

Die hier gezeigte Form zeichnet sich durch Handschriftlichkeit aus. Es wird direkt an eine Wand (oder andere Trägermaterialien) im öffentlichen Raum geschrieben. Der Schriftcharakter und auch das Moment der Wiederholung weist eine gewisse Nähe zu Graffiti auf, die Lesbarkeit - auch für Subkulturaußenstehende - bildet jedoch das zentrale Moment der Abgrenzung. Die Schrift ist für alle, die die jeweilige Sprache verstehen und lesen können, verständlich.

Die Handschriftlichkeit kann auch mit Autorinnenschaft in Verbindung gebracht werden. In den urbanen Räumen zeigen sich Schriften, die von Menschen hinterlassen wurden. Dies ist insofern ungewöhnlich, als im Norm-Fall das Publizieren im öffentlichen Raum bestimmten gesellschaftlichen Gruppen, in Sonderfällen auch Einzelnen vorbehalten bleibt und mit Fragen von Macht, Kapital und einem Medien-Distributionsapparat verbunden ist. In den vorliegenden Fällen zeigt sich Schrift die von Menschenhand angebracht wurde, es werden Worte, Kommentare und Meinungsäußerungen hinterlassen. Die Form transportiert Momente der Autorenschaft, welche wiederum als Verweis auf die Produktionszusammenhänge interpretiert werden kann. Das Geschriebene wurde von Menschenhand im urbanen Raum angebracht, was den visuellen Produkten des Medien-Distributionsapparates konträr gegenübersteht.

3.3.2 Schablonenbilder. Stencil und Pochoir.

Beobachtungen entlang der Feldstudien

Entlang der Auswertung zeigten sich viele Bilder, Symbole und Schriftzüge, die mit Schablonen gefertigt wurden. Besonders in Wien dürfte die Schablone ein beliebtes Mittel sein, denn hier zeigten sich gehäuft Bilder, welche so angebracht wurden. Die meisten Schablonenbilder, die im Feld zu finden waren sind einfarbig. Anzumerken ist, dass die Größe sowie der Inhalt eine große Bandbreite umfassen, verbindend ist die Machart der Bilder und Symbole. „Die durch eine Schablone entstandenen Motive werden als Schablonengraffiti, im englischen als Stencil und im französischen als Pochoir bezeichnet.“⁴² Das Motiv wird auf die Schablone gemalt, das Material welches für diese verwendet wird variiert, je nachdem, wie oft diese verwendet werden soll. Die später sichtbaren Teile werden durch Ausschneiden entfernt. Mit der so entstandenen Schablone wird das Motiv direkt auf einen beliebigen Untergrund aufgesprüht oder gemalt. „Am häufigsten finden sich monochrome Stencils. Aufwendigere Arbeiten sind aber auch mehrfarbig, wobei für jede Farbschicht mit einer separaten Schablone gearbeitet wird.“⁴³

Vergleichsbilder Wien - Paris



W_040509_CIMG6210



P_140610_DSC_0107

Auf dem Bild aus Wien (W_040509_CIMG6210) ist der Kopf einer Frau zu sehen. Er ist nach oben gewandt, der Mund leicht geöffnet. Die Mundpartie ist mit roter Farbe

⁴² Gabbert 2007, S.30.

⁴³ Gabbert 2007, S.30.

verschmiert.⁴⁴ Das Bild wurde offensichtlich mittels einer davor gefertigten Schablone angebracht, die Ränder der Schablone sind durch die dunkle Rahmung des Kopfes noch erkennbar. Das Bildbeispiel aus Paris (P_140610_DSC_0107) zeigt den Oberkörper einer Frau, ihr Gesicht ist ebenfalls nach oben gewandt, auch ihr Mund ist geöffnet. Die Gesichtspartie wurde mittels einer Schablone angebracht. Die Mundpartie wurde ebenfalls mit einer anderen Farbe bearbeitet. Die beiden Bilder sind aufgrund ihrer Machart und ihres Motivs vergleichbar.

Facetten der Form



W_040509_05_09_28_1



W_040509_CIMG6426



P_200410_DSC_0372



P_XX0610_DSC_0030

⁴⁴ Anm.: Auf beiden Bildern wurde die Mundpartie der Frauen verschmiert. Aus verschiedenen Gründen liegt die Annahme nahe, dass dies nicht zur ursprünglichen Bildkonzeption gehörte. Eine tiefer gehende Analyse bleibt an dieser Stelle aus, da es darum geht, die ähnlichen Bildtypen zu zeigen.



P_300410_DSC_0495



P_140610_DSC_0100

Entlang der ausgewählten Bildbeispiele werden unterschiedliche Motive, Stile, Trägerflächen und Größen gezeigt. Ihre Gemeinsamkeit zeigt sich entlang der Form oder der Machart, alle Bilder wurden mittels Schablonen gefertigt und im Stadtraum angebracht.

Beschreibung der Form

Die Schablonentechnik ist ein beliebtes Mittel innerhalb der Street Art Bild-Formen. Die Schablone kann vorbereitet werden und ermöglicht ein relativ schnelles Anbringen des Motivs im urbanen Raum. Die Bilder die mittels Schablonen entstehen, sind äußerst vielfältig, da im Grunde genommen jedes Motiv mit dieser Technik umgesetzt werden kann. Die Ästhetik der Schablonenbilder ist durch reduzierte Formen und den sparsamen Umgang mit Farbe gekennzeichnet. „The reductive [stencil] iconography necessitated by the stencilling process means that artists generally try to get their message across with one simple image, its line and construction carefully considered.“⁴⁵

Ein wesentliches Merkmal des Stencils ist auch die Wiederverwendbarkeit der Schablone, so kann das Motiv mehrmals im Stadtraum angebracht werden. Dieses Prinzip beinhaltet das Moment der Wiederholung, die Schablonentechnik könnte in diesem Sinne auch als Reproduktionstechnik verstanden werden. So lassen sich Schrift, Bilder, Symbole, kurz gesagt diverse Motive, seriell im Stadtraum verbreiten.

⁴⁵ Manco 2002, S.2, zit. nach Philipps 2007.

3.3.3 Umschnittene Bilder. Cut Out.

Beobachtungen entlang der Feldstudien

Entlang der Feldstudie fanden sich besonders in Paris sehr viele Bilder, die durch Umschneiden entstanden waren. Der Name „Cut Out“ leitet sich aus der Herstellung ab, die Motive werden auf Papier oder Ähnlichem angebracht und dann ausgeschnitten. Die so entstandenen Bilder werden anschließend im öffentlichen Raum mittels Klebstoffen angebracht. Charakteristisch für die umschnittenen Bilder ist, dass entlang verschiedenster Stile gearbeitet wird. Die Inhalte wie auch die Größe variieren stark. Speziell an den Cut Out-Arbeiten ist auch ihr teilweise monumentaler Charakter, sie können einige Meter hoch sein.

Vergleichsbilder Wien – Paris



W_XX0809_CIMG7625



P_130410_DSC_0235

Auf dem fotografierten Bild aus Wien ist die Figur eines Mannes zu sehen, sein Körper wurde umschnitten. Die Darstellung weist comichafte Züge auf. Auch das in Paris fotografierte Bild wurde umschnitten und dann an die Wand geklebt. Die aufgeklebte Figur weist ebenfalls körperliche Elemente auf, jedoch ist die Umsetzung direkt mit einer Comicdarstellung vergleichbar. Beide Bilder wurden entlang der Cut Out-Technik hergestellt. Sie weisen etwa die gleiche Größe auf, auch ihre stilistische Machart ist ähnlich, sie zeigen beide comichafte Elemente. So lässt sich festhalten, dass diese Bilder ebenfalls Ähnlichkeiten aufweisen und miteinander vergleichbar sind.

Facetten der Form



P_XX0510_DSC_0203



P_XX0610_DSC_0109



W_XX0809_08_09a_5_1



W_040509_CIMG6187



P_200410_DSC_0144



P_XX0510_DSC_0279



P_130410_DSC_0320



P_140610_DSC_0176

Die hier ausgewählten Bildbeispiele zeigen unterschiedliche Stile, Variation der Größe und Themenvielfalt die mittels Cut Out-Technik umgesetzt werden.

Beschreibung der Form

Das charakteristische der Cut Out-Form ist das ausgeschnittene oder umschnittene Motiv. Durch das Umschneiden des Motivs erlangen die Cut Out-Bilder eine eigentümliche Form. Jan Gabbert gibt hierzu eine wichtige Anmerkung:

„Die Formsprache [die des Cut Out] weist erhebliche Differenzqualitäten zu anderen Medien auf. Alle visuellen Massenmedien wie das Fernsehen, das Kino, die Zeitung, das Buch und die Werbung übermitteln ihre Informationen fast ausschließlich über das rechteckige Format. Ein Cut Out nimmt abhängig vom Motiv alle denkbaren Formen an.“⁴⁶

Die so entstandenen Bilder konstituieren einen spezifischen Charakter, denn sie verlassen den Rahmen. Hier gibt Gabbert sehr wichtige Anmerkungen in Bezug auf Massenmedien, doch ist auch innerhalb der bildenden Kunst - speziell im Fall der Malerei – der Rahmen ein wesentliches Moment von Bildern. Nun begegnen im Stadtraum umschnittene Bilder, die ihren Rahmen explizit verlassen, sie nehmen die Gestalten ihrer jeweiligen Motive an.

Die Figur der Zukunft (Avenir), die auf der Fotografie P_XX0610_DSC_0109 auf Seite 32 zu sehen ist, wurde an einer aus der Wand ragenden Eisenstange erhängt. Der ausgeschnittene Strick wurde mit einem im Stadtraum vorhandenen Element verknüpft. Das Bild integriert vorhandene Elemente, die Umgebung wird so zum Rahmen, in den das Bild angebracht wurde. Auch das Bild, welches auf der Fotografie P_XX0510_DSC_0203 auf Seite 32 zu sehen ist, scheint nicht zufällig an jenem Untergrund platziert worden zu sein. Links oben wurde der aufgedonnerte Haarschopf der Frau exakt auf den grauen Außenpfeiler des Gebäudes geklebt, so entsteht auf der linken Seite durch den grauen Pfeiler ein quasi Rahmen des Bildes. Auch der zweite Pfeiler wird in das Bild integriert, indem die angedeutete Haarschleife auf diesen verklebt wurde. Die am oberen Rand verlaufende ornamentale Verzierung des Gebäudes wie auch die mit Ziegelsteinen gestaltete Wand ergänzen Stil und Wirkung des Bildes.⁴⁷ Entlang dieser beiden Bildbeispiele lässt sich festhalten, dass sich Cut Outs teilweise in stadträumliche Gegebenheiten einrahmen.

Abschließend lässt sich für die Form des Cut Outs feststellen, dass dies eine Bildform ist, die wie Gabbert formuliert, erhebliche Differenzqualitäten zu anderen visuellen Präsentationsformen (der Massenmedien) aufweist. Die Bilder verlassen das rechteckige Format, genauer gesagt verlassen die Bilder ihren Rahmen und nehmen alle erdenklichen Formen an. Sie nähern sich ihrem Abbildungsgegenstand somit nicht nur inhaltlich sondern auch über ihre Form.

⁴⁶ Gabbert 2007, S.27.

⁴⁷ Anm.: Speziell die ornamentale Blumeverzierung und die Totenköpfe im Kopf der Frau könnten als Vanitas Motive gedeutet werden.

3.3.4 Rechteckige Bilder. Plakat.

Beobachtungen entlang der Feldstudien

Das Plakat erhält seinen Namen aufgrund seiner Form, gemeint ist hier die rechteckige. Die Verwendung des Plakates ist ebenfalls eine visuelle Strategie innerhalb des Kanons der Street Art Formen. Entlang der Feldstudie zeigten sich Plakate unterschiedlichster Größen und vielfältigen Inhalts, die entlang verschiedener Techniken und Stile bearbeitet und dann im urbanen Raum angebracht wurden. In ihrer einfachsten Form sind Plakate Blätter, die motivisch bearbeitet und dann im Raum verklebt werden.

Vergleichsbilder Wien und Paris



W_040509_CIMG6171



P_130410_DSC_0272

Die beiden ersten Beispiele zeigen das Plakat in seiner einfachsten Form. Es wurden weiße Blätter motivisch gestaltet und dann im Raum verklebt. Auch anhand dieser Beispiele lassen sich die Ähnlichkeiten der Form deutlich erkennen. Die Bilder, aus Wien und Paris stammend sind miteinander vergleichbar.

Facetten der Form



P_130410_DSC_0428



W_071009_10_09_2_1

Die beiden Bildbeispiele zeigen rechteckige Bildformen unterschiedlicher Größen, die entlang verschiedener Stile und Motive gestaltet wurden.

Beschreibung der Form

Das Plakat bezeichnet eine visuelle Street Art Strategie, die entlang rechteckiger Formate operiert. In seiner einfachsten Form kann das Plakat ein Zettel sein, stilistische Macharten, Motive und Größe der Plakate variieren im Feld. „Im Industrie- und Massenzeitalter spielte das Plakat eine größere Rolle als jemals zuvor. Als Medium trug es insgesamt mit seinem Wandel vom Schriftplakat zum Bildplakat entscheidend zur Verbildlichung des öffentlichen Raumes bei.“⁴⁸ Heute zählt das Plakat zu einer der wichtigsten Bildformen im urbanen Raum, von Werbekampagne bis Wahlprogramm wird alles mittels Plakat-Formen präsentiert. Die hier gezeigten subkulturellen Bilder eignen sich die rechteckige Form des Plakates an. Wesentliche Unterschiede zu kommerziellen Plakatformen sind das selbst autorisierte Anbringen an diversen Stellen im urbanen Raum hinter dem keine kapitalistischen Interessen stehen.⁴⁹

⁴⁸ Faulstich 2004, S.145.

⁴⁹ Anm.: Das Merkmal des nicht-kommerziellen Interesses wird im Kapitel *Warenform und Subkulturstil* noch einmal ausführlicher zu diskutieren sein, da es nicht für alle Street Art Formen zutrifft.

3.3.5 Gemalte Bilder. Direkter Farbauftrag.

Beobachtungen entlang der Feldstudie

In den Straßen finden sich viele farbige Spuren, die durch direkten Farbauftrag hinterlassen wurden. Entlang der hier ausgewählten Bildbeispiele wird gezeigt, dass die Unterschiede innerhalb dieser Kategorie sehr groß sind. Die Techniken sowie die gewählten Farben sind höchst unterschiedlich. Anzumerken ist außerdem, dass besonders in Paris sehr viele visuelle Formen beobachtet wurden, welche mittels direktem Farbauftrag angebracht wurden.

Vergleichsbilder Wien-Paris



W_291010_DSC_0474



P_250410_DSC_0885

Auf den Vergleichsbildern aus Wien und Paris sind Farbflecken zu sehen, die vermutlich mittels Wurfgeschossen an der Wand angebracht wurden.⁵⁰ Das Herunterrinnen der Farbe wird durch die bildliche Form an der Wand vorstellbar. Die Bilder aus Wien und Paris sind direkt miteinander vergleichbar.

⁵⁰ Exemplarisch zu sehen wie diese rinnenden Farbfleckse entstehen können im Video „Konny Steding in Paris“: <http://www.youtube.com/watch?v=zDpDFHdGILY>, 16. 12.2010.

Facetten der Form



P_270410_DSC_0235



W_101210_DSC_0291



P_130410_DSC_0458



P_140610_1

Die ersten beiden Bilder P_270410_DSC_0235 und W_101210_DSC_0291 zeigen Linien, die durch den Stadtraum verlaufen. Die Fotografie aus Paris zeigt eine Linie, die am Boden verläuft. In Paris fanden sich sehr viele visuelle Phänomene, die am Boden angebracht waren. Oftmals sind dies wie im ersten Bild zu sehen, Linien oder Striche, denen man folgen kann. Oder aber geschüttete Farbe wie auf dem Bild P_130410_DSC_0458 zu sehen ist. Die Bilder in der Stadt können aber auch konkretere Konturen gewinnen wie die Fotografie P_140610_1 zeigt.



P_XX0510_DSC_0509



P_100410_DSC_0497



P_130410_DSC_0381



W_101210_DSC_0313

Die letzten vier Bildbeispiele zeigen, welche monumentalen Ausmaße die Bilder in der Stadt annehmen können, gleichzeitig werden auch unterschiedliche Stile der Arbeiten sichtbar.

Beschreibung der Form

Ähnlich wie Gabbert⁵¹ bezeichne ich mit dieser Kategorie jene visuellen Formen im öffentlichen Raum, bei denen die Farbe direkt auf den Untergrund aufgetragen wird. Techniken, Stile, Größe, die verwendeten Farben, Inhalte, respektive Themen und ausgewählter Untergrund, variieren hier stark. Der direkte Farbauftrag auf den Maluntergrund weist deutliche Ähnlichkeiten zur klassischen Malerei auf. Das Charakteristische, der Malerei ähnliche, wird hier auf den direkten Farbauftrag reduziert. Unbestritten ist die Malerei auch mit dem traditionellen Trägermedium Leinwand und daraus resultierenden Gegebenheiten verbunden. Das hierin auch ein wesentlicher Unterschied zu den gemalten visuellen Formen in den Straßen zu sehen ist liegt auf der Hand, denn als Trägermaterial fungiert die Mauer und nicht die Leinwand. Insofern lassen sich nur schwer Museen befüllen, Sammler zufrieden stellen oder Fragen des Originals verhandeln, da der Großteil der Street Art Bilder in einer anonymen Sphäre bleibt.⁵²

⁵¹ Vgl.: Gabbert 2007, S.33.

⁵² Anm.: Das alle hier genannten nicht Gegebenheiten für Street Art Bilder trotzdem eintreten können, wird im Kapitel *Warenform und Subkulturstil* ausführlich behandelt.

3.3.6 Andere Formen

Im letzten Kapitel des ersten Auswertungsschrittes soll der Vielfalt und dem Facettenreichtum der subkulturellen Bildwelten Rechnung getragen werden. Die in den vorhergehenden Abschnitten besprochenen Street Art-Formen zeigten sich während der Feldstudien gehäuft in den urbanen Räumen. Jedoch sollen diese nicht als erschöpfende Beschreibung der Felder missverstanden werden. Ein wesentliches Charakteristikum des Subkulturstils ist die Vielfältigkeit. In den urbanen Räumen tauchen diverse selbst gefertigte visuelle Formen auf. Einige davon werden im folgenden Abschnitt beleuchtet.

Andere Formen. Plastisches.



P_130410_DSC_0416



P_140610_DSC_0046

Die hier ausgewählten Bilder zeigen plastische Street Art Formen im öffentlichen Raum. Auf dem ersten Bild ist eine Kachel zu sehen. Bei dieser Technik wird das Motiv direkt auf die Kachel angebracht, diese wird dann in den Raum geklebt. Auf der zweiten Fotografie sind die Umrisse eines Gesichtes zu sehen, diese traten plastisch aus der Wand hervor. Es könnte sich hierbei um einen Gipsguss eines Gesichtes handeln, der dann befüllt, an der Rückseite verschlossen und anschließend an die Wand geklebt wurde.

Andere Formen. Die Installation.



W_071009_10_09_17_1



W_081009_10_09_1_22



Die erste Fotografie W_071009_10_09_17_1 zeigt den Schriftzug „Schau rauf Oida!!!“. Folgt man der Anweisung und richtet den Blick nach oben, so wird das Bild auf der Fotografie W_081009_10_09_1_22 sichtbar. Auf der letzten Fotografie W_081009_CIMG9767 wurde die gesamte Situation festgehalten. Steht man nun als wartende Person bei der Straßenbahnstation, wird man vermutlich zuerst die Schrift am Boden entdecken. Folgt man dann der Aufforderung nach oben zu sehen, entdeckt man das Bild, welches in luftigen Höhen angebracht wurde. Man steht dann in der Mitte eines Menschengesichterkreises. Diese blicken auf einen hinunter, schauen einen an. Durch das Zusammenspiel zwischen dem Text am Boden und dem Bild in der Höhe wird eine eigentümliche Wirkung erzeugt.

„Die Installation ist ein raumgreifendes Genre. Sie beschränkt sich nicht auf die Inszenierung eines Einzelobjektes wie bei der Skulptur, sondern sie bildet eine narrative räumliche Inszenierung. Es besteht hier eine Nähe zur Kunst im öffentlichen Raum. Dennoch gibt es fundamentale Unterschiede. Es wird wie generell bei der Street Art ohne Genehmigung und Auftraggeber gearbeitet. Installationen der Street Art Akteure sind nicht mit den Stadtverwaltungen abgestimmt, sondern werden einfach gebaut.“⁵³

Die gemeinsam erzeugte Atmosphäre der geschriebenen Aufforderung am Boden und des darüber angebrachten Bildes lenkt Blicke und Bewegung im urbanen Raum auf ungewohnte Weise. Sie bilden ein Zusammenspiel und wirken raumgreifend, lassen sich also als Installation im urbanen Raum beschreiben.

⁵³ Gabbert 2007, S.40.

Andere Formen. Aufkleber.



P_100410_DSC_0447



W_040509_CIMG6556

Explizit möchte ich an dieser Stelle erwähnen, dass Aufkleber in verschiedensten Größen und Formen innerhalb der Subkultur eine weit verbreitete Form sind. Während der Feldstudien zeigten sich unzählige Aufkleber-Formen an diversen Orten in der Stadt.

„Der Aufkleber, auch Sticker genannt, ist in vielen verschiedenen Größen und Formen zu finden. Das Unterscheidungsmerkmal zu den anderen Genres der Street Art ist hierbei, dass an dem Trägermaterial der Klebstoff bereits vorhanden ist und nicht, wie bei einem Cut Out, erst vor Ort aufgetragen werden muss. Im Allgemeinen sind Aufkleber auch wesentlich kleiner als Cut Outs.“⁵⁴

Die gründliche Untersuchung der Aufkleber-Form musste aufgrund von Zeitmangel sowie Arbeitsintensität leider ausbleiben. Die hier ausgewählten Fotografien sind Beispiele unter unzähligen in den Städten.

⁵⁴ Gabbert 2007, S. 31.

Andere Formen. Überschneidungen.



P_130410_DSC_0306



W_151109_CIMG9828

Auf der ersten Fotografie ist der Oberkörper eines Mannes zu sehen. Dieser wurde mittels Cut Out-Technik hergestellt und dann angebracht. Der Unterkörper des Mannes ist auf dem Cut Out nicht vorhanden, an dessen Stelle tritt weiße rinnende Farbe. Eine Trennung entlang der vorhergehenden Formen-Beschreibung führt an dieser Stelle zu einigen Schwierigkeiten, der Oberkörper des Mannes wäre als Cut Out zu klassifizieren, der Unterkörper jedoch als direkter Farbauftrag. Hier wurden beide Formen kombiniert. Die zweite Fotografie zeigt eine aufgeklebte plastische Form, darunter wurde direkt Farbe aufgetragen. In der zum Bild gehörenden Sprechblase wurde mit lesbarer Schrift, die möglicherweise mit einer Schablone geschrieben wurde, gearbeitet.



Auf der Fotografie P_250410_DSC_0134 ist das Motiv eines Tigers zu sehen, das mittels Cut Out-Form angebracht wurde. Daneben wurde direkt mittels Spraydose an die Wand geschrieben.

Die ausgewählten Bildbeispiele zeigen exemplarisch, dass im Feld unterschiedliche Formen (Macharten) verschmelzen. Es werden Bilder sichtbar, die entlang von Form-Kombinationen oder Form-Überschneidungen entstehen.

3.4 Bedeutungsvolle Form

Im ersten Schritt der Auswertung wurde das visuelle Material der Begehungen analysiert. Leitend war die Forschungsfrage, wie der Subkulturstil im öffentlichen urbanen Raum beschaffen ist. Die Bilder aus Wien und Paris wurden auf ihre Vergleichbarkeit geprüft, das leitende Kriterium war die Form oder anders gesagt die Machart der Bilder.

Entlang einer ersten resümierenden Betrachtung wurde zwischen Graffiti und Street Art unterschieden. Graffiti Bildformen erwiesen sich als sperrige Bilder. Sie entziehen sich gängigen Formen visueller (Re)Präsentationsschemata im urbanen Raum und operieren entlang spezieller visueller Codes, die sich in erster Linie an Angehörige der Subkultur richten und außerhalb der Szene oft nur schwer verstanden werden.

In Abgrenzung zu Graffiti wurde dann der Untersuchungsgegenstand auf Street Art eingegrenzt. Street Art-Formen weisen im Vergleich zu Graffiti eine spezifische Beschaffenheit auf. Sie arbeiten verstärkt mit visuellen Formen, die auch von Subkulturaußenstehenden verstanden werden können. Die folgende Analyse konzentrierte sich auf diese visuellen Formen des Subkulturstils. Einige Techniken und Macharten wurden während der Feldarbeit gehäuft sichtbar, diese wurden en detail im Kapitel Bild-Formen aufgearbeitet. Aufbauend auf die Feldstudien wurden die Formen *Sprechende Bilder*, *Geschriebenes*, *Schablonenbilder*, *Stencil und Pochoir*, *Umschnittene Bilder*, *Cut Out*, *Rechteckige Bilder*, *Plakat* und *Gemalte Bilder*, *Direkter Farbauftrag*, in den gleichnamigen Kapiteln analysiert. Weiter wurde gezeigt, dass diese Formen nicht trennscharf und ausschließend zu interpretieren sind. Die Beschaffenheit des Subkulturstils in den urbanen Räumen lässt sich damit nicht erschöpfend beschreiben. Dieses Charakteristikum wurde im Abschnitt *Andere Formen*, *Plastisches*, *Installation*, *Aufkleber* und *Überschneidungen* gezeigt. Ein wesentliches Charakteristikum ist die Vielfalt und der Facettenreichtum der auftretenden subkulturellen Bild-Formen im öffentlichen Raum. Sie überlappen und ergänzen einander. Im Feld begegnen diverse Formen also Macharten, hier konnte nur ein Bruchteil, mit dem Fokus auf quantitative Aspekte beleuchtet werden.

An dieser Stelle lässt sich folgendes Fazit ziehen. Die Formensprache innerhalb der subkulturellen Bildwelten ist nicht lokal gebunden. Die beobachteten Subkulturstile in Wien und Paris weisen entlang der Bild-Macharten ähnliche Beschaffenheit auf. In beiden Feldern treten vergleichbare Bild-Formen zutage.

Abseits der Form-Kategorien zeigen die subkulturellen Bilder verbindende Gemeinsamkeiten. Diese werden selbst autorisiert im urbanen Raum an diversen Trägerflächen angebracht. Sie operieren entlang ähnlicher Mittel und zeigen eine Ästhetik des von Menschenhand Gemachten. Dies ist insofern ungewöhnlich, als im Norm-Fall das Publizieren im öffentlichen Raum gesellschaftlichen Gruppen, im Sonderfall auch Einzelnen vorbehalten bleibt und mit Fragen von Macht, Kapital und einem Medien-Distributionsapparat verbunden ist. Während der Feldstudien wurden Worte, Kommentare, Bilder, Symbole, Schriftzeichen und Meinungsäußerungen im urbanen Raum beobachtet, die von Menschen hinterlassen wurden. Das von Menschenhand Gemachte steht den visuellen Hochglanzprodukten, die mit Macht, Kapital und einem Mediendistributionsapparat verwoben sind, konträr gegenüber. Die Ästhetik der Menschenhand ist jenes Moment, das die unterschiedlichen subkulturellen Bildformen miteinander verbindet. Man könnte auch sagen, der Subkulturstil ist durchdrungen vom Merkmal des von Menschenhand hergestellten. Dieses Sein legt gleichzeitig auch das Anders Sein dieser Bild-Formen fest. Denn das Publizieren im öffentlichen Raum ist nicht nur bestimmten gesellschaftlichen Gruppen erlaubt und von einer spezifischen visuellen Gestaltungsweise durchdrungen, es ist außerdem in eindeutige Interessen zementiert. An erster Stelle steht hier unbestreitbar der kapitalistische Konsumgedanke, der im urbanen Raum in Werbebilder gegossen wird. Der öffentliche Raum wurde - wie natürlich - angefüllt mit den Visualisierungen kapitalistischer Interessen und Bildern der Mächtigen. Der Subkulturstil kann in diesem Zusammenhang als Verweis auf die bildlichen Produktionsverhältnisse im öffentlichen urbanen Raum interpretiert werden.

Aus dem ersten Auswertungsschritt kann ein weiteres Resümee gezogen werden: Über die reine Form-Betrachtung der subkulturellen Bilder können nur Teilaspekte ihrer Existenz und Bedeutung geklärt werden. Sinndimensionen lassen sich entlang der Form-Kategorisierung nur beschränkt öffnen. Im nächsten Kapitel wird hinter die Form-Kategorien zurückgetreten, um latente Sinndimensionen, die sich in und durch die subkulturellen Bilder zeigen, erfassen zu können. Die Begründung dafür liegt erstens in der untrennbaren Verwobenheit von Form und Inhalt. Zweitens bilden die Grundlage für die weitere Vorgehensweise die Erkenntnisse der Feldstudien.

4. Subkulturöffentlichkeit

In den folgenden Abschnitten *Subkulturelle Bildräume* und *Charakteristische Bildmomente* werden zwei Sinn- und Bedeutungsdimensionen des Subkulturstils beleuchtet, die hinter den Form-Kategorien liegen oder anders gesagt, die sich nicht über die reine Form-Betrachtung erschließen lassen.

4.1 Subkulturelle Bildräume

Während der Feldstudien wurden Orte beobachtet, an denen die subkulturellen Bilder, Symbole, Schriftzeichen und Formen in der Stadt gehäuft und verdichtet sichtbar wurden. Entlang der folgenden Bildbeispiele wird dieses Phänomen näher betrachtet und interpretiert.



P_XX0610_DSC_0101

Das Bild P_XX0610_DSC_0101 zeigt eine Mauer, an der sich subkulturelle Bilder zu treffen scheinen. Es sind aufgeklebte Kacheln, direkt aufgemalte blaue Farbe, Cut Outs, Handgeschriebenes und andere Formen des Feldes zu sehen. Exemplarisch wird an dieser Stelle die kleine weiße Figur in der rechten oberen Bildhälfte betrachtet.⁵⁵ Zu sehen ist eine

⁵⁵ Auf der Fotografie P_XX0610_DSC_0109 auf Seite 32 ist ein vergrößerter Ausschnitt der Figur auf dem Bild P_XX0610_DSC_0101 zu sehen.

umschnittene Figur, auf deren Kopf wurde „Avenir“ (Zukunft) geschrieben. Auf den im Verhältnis zum Kopf klein wirkenden Körper wurde Bac + 5 geschrieben. Damit bezeichnet man auf Französisch den Ausbildungsweg Matura plus fünf Jahre Studium. Um den großen Kopf der kleinen Figur wurde ein Strick gelegt, die Personifikation der Zukunft baumelt leblos daran herunter. Oberhalb der Figur wurde die Mauer in verschiedenen Blautönen gemischt mit weiß bemalt. Diese Gestaltung erinnert an Himmel und Wolken. Die Figur ist aus dem Himmel nach unten gerutscht und wurde an die triste gelbliche Mauer geklebt. Lediglich der Strick scheint sie in den blauen Wolken an einem aus der Wand heraus ragenden Eisengestänge zu halten.

Entlang der Fotografie P_XX0610_DSC_0101 werden unterschiedliche Facetten des Subkulturstils gezeigt. Erstens ist ein Ort zu sehen, an dem sich unterschiedliche subkulturelle Bild-Formen treffen. Zweitens wurde entlang der Personifikation der Zukunft (Figur „Avenir“) gezeigt, dass architektonische stadträumliche Elemente, wie in diesem Fall die aus der Mauer ragende Eisenstange an der die Zukunft erhängt wurde, in die bildliche Umsetzung integriert werden. Drittens bildet die blauweiße Wandgestaltung, die an Himmel und Wolken erinnert, ein wichtiges bildliches Element für die erhängte Zukunft. Die Vermutung, dass die himmelsähnliche Wandgestaltung von jemand anderem angebracht wurde, als die Figur der Zukunft wurzelt in der unterschiedlichen technischen Ausführung. „Avenir“ scheint aus den himmlischen Sphären ausgeschlossen oder nach untern gerutscht zu sein. Die subkulturellen Bilder treten in einen Dialog miteinander, sie nehmen explizit Bezug aufeinander und integrieren andere Werke, Gegenstände und räumliche Gegebenheiten in ihre Bilder. So entstehen durch Überlappungen und Bezüge neue Bildformen. Anschließend wird ein Bildbeispiel gezeigt, auf dem diese Überlappungen pointiert zu sehen sind.

Bildtypus: Überlappendes Bild



P_200410_DSC_0188

Die Fotografie P_200410_DSC_0188 dient als bildliches Beispiel für die erwähnten Überlagerungen der subkulturellen Bilder. Im ersten Bildbeispiel waren im Vergleich zu diesem relativ wenige Einzelbilder zu sehen. Auf dieser Fotografie ist eine Fülle subkultureller Einzelbilder zu sehen, die sich an einem Ort verdichten. Aufgeklebtes, Symbole, Schriftzüge und Gemaltes treffen aufeinander. Durch die Überlagerungen kommt eine eigentümliche Bildform zustande. Zwar sind die einzelnen Bilder noch in ihren Fragmenten erkennbar, doch entsteht durch das Neben-, Ober-, Unter- und Übereinander ein neues Bildliches. Die subkulturellen Bilder formen durch die Dichte an einem Ort gemeinsam ein gemeinsames visuelles Gebilde.



P_200410_DSC_0271

Auf der Fotografie P_200410_DSC_0271 auf Seite 48 ist ein Platz in Paris unterhalb des Quai de Valmy zu sehen. Wie auf der Fotografie P_XX0610_DSC_0101 ist hier eine Fülle von subkulturellen Bildern zu sehen. Jedoch verstärkt sich das Phänomen an diesem Ort noch. Sehr viele Formen des Subkulturstils treffen aufeinander, auch nach dem Durchschreiten des Bogens, der auf der Fotografie sichtbar ist, finden sich an den Wänden Bilder und Symbole der Subkultur. Es wird nahezu der ganze Platz von subkulturellen Bildern besetzt.



P_XX0510_0142

Auf der Fotografie P_XX0510_0142 ist eine Mauer zu sehen, die beinahe die gesamte Länge des weitläufigen Platzes „Place Igor Stravinsky“ einrahmt. Dieser Platz befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Centre Pompidou, des bekannten Museums für moderne Kunst. Auf dieser Mauer wurden ebenfalls eine Fülle von Bildern, Symbolen und Formen hinterlassen, die dem Subkulturstil zugeordnet werden können. Gabbert schreibt in seiner Master Arbeit: „Street Art verdichtet sich an einigen Stellen in der Stadt zur Galerie auf der Straße. [...] Die Galerie auf der Straße zeichnet aus, dass hier verschiedene Arbeiten von mehreren Akteuren auf einmal zu sehen sind.“⁵⁶ Er verortete hier einen spezifischen Zusammenhang zu institutionellen, reglementierten Kunsträumen und einer Kritik daran, die Street Art durch das freie Publizieren auf der Straße formuliert. Nun ist auf der ausgewählten Fotografie eine Mauer zu sehen, auf der sich subkulturelle Bild-Formen verdichten. Diese Mauer befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Centre Pompidou, einem der bedeutendsten Museen für moderne Kunst in Europa. Diese geographische Nähe könnte tatsächlich ein Hinweis dafür

⁵⁶ Gabbert 2007, S.72.

sein, dass der Ort Kunstmuseum für die Auswahl dieses Platzes eine Rolle spielt. Symbolisch könnte mit der Platzwahl auf die Institution Kunst und die von dieser ausgehenden Regeln, Reglementierungen und deren elitären Ausschlusscharakter verwiesen sein. Es scheint fast so, als ob die Bilder an die Museumstür klopfen wollten, als ob sie den Ausstellungsraum in Eigenregie auf der Straße installieren wollten. Frei zugänglich, für alle sichtbar und partizipativ beschaffen.

4.1.1 Angeeignete Orte

Während der Feldstudien zeigte sich eine besondere Facette des Subkulturstils. An manchen Plätzen in der Stadt treffen diverse Formen des Subkulturstils aufeinander. Bilder, Symbole und Schriftzeichen verdichten sich hier an einem Ort. An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass die Form sich im Feld nicht als trennendes Kriterium erweist, subkulturelle Bilder unterschiedlichster Macharten treffen an einem Ort aufeinander, dieses Phänomen wurde im vorhergehenden Abschnitt verdeutlicht.

Durch das dichte Auftreten der subkulturellen Bilder an einem Ort werden ganze Plätze von den Bildern besetzt. Im urbanen Raum entstehen so spezifische Räume, in denen Aneignungsprozesse sichtbar werden

„Raumbezogenen Aneignungsprozessen liegt [...] ein Verständnis von gesellschaftlichen, relationalen Räumen zugrunde. Räume werden als relationale Anordnungen sozialer Güter, Menschen und anderen Lebewesen konzipiert. Menschen und Dinge befinden sich weder außerhalb oder innerhalb des Raumes. Sie sind Teil des urbanen öffentlichen Raumes und können als soziale Akteure diese Räume durch ihr Handeln und Verhalten konstituieren. Erst die miteinander verknüpften sozialen Güter und Menschen werden zu öffentlichen Räumen.“⁵⁷

Die Subkultur entfaltet eigene Räume in der Urbanität. Dies geschieht über Prozesse der Aneignung. Da der Subkulturstil aus Bildern, Symbolen und Schriftzeichen besteht werden diese (zumindest für kurze Zeit) im Stadtraum sichtbar. Menschen konstituieren über das Anbringen visueller Formen subkulturelle Bildräume, sie eignen sich Plätze im urbanen Raum an, diese Aneignungsprozesse bleiben bildlich sichtbar.

⁵⁷ Frey 2004, S.220.

4.2 Charakteristische Bildmomente

In diesem Kapitel wird untersucht, welche bildlichen Momente für den Subkulturstil typisch sind. Form oder Machart der subkulturellen Bilder wird an dieser Stelle nicht mehr als trennendes Kriterium fungieren.⁵⁸ Entlang von vier Bildbeispielserien werden charakteristische Bildtypen der Subkultur untersucht. Wesentliche Merkmale der subkulturellen Bilder werden entlang von Vergleichen und Bildanalysen herausgearbeitet.

4.2.1 Die Signatur



P_100410_DSC_0679



P_100410_DSC_0693



P_250410_DSC_0226



P_250410_DSC_0289

⁵⁸ Im Kapitel *Subkulturelle Bildräume* wurde gezeigt, dass sich die Form oder anders gesagt die Machart der Bilder im Feld nicht als trennendes Kriterium erweist.



P_250410_DSC_0262



P_200410_DSC_0396

Auf den ersten beiden ausgewählten Fotografien (P_100410_DSC_0679, P_100410_DSC_0693) sind Bilder zu sehen, die mittels Schablone entstanden sind. Das Grundmotiv bildet in beiden Fällen ein Gesicht. Das Gesicht wurde dann in unterschiedlichen Farben, mehrmals, neben- und übereinander angebracht. So entstanden relativ großflächige Bilder, die aus dem Motiv eines überlappenden Gesichtes bestehen. Die nächsten Beispiele, die ausgewählt wurden, zeigen ebenfalls Gesichter, jedoch sind diese jeweils nur einmal angebracht worden. Ein weiterer Unterschied zu den ersten beiden Bildbeispielen besteht in ihrer Mehrfarbigkeit. Sie bestehen hauptsächlich aus den Farben weiß und schwarz, hinzu kommen in zwei Bildern auch noch Grau- und Blautöne. Die Verbindung aller Bilder lässt sich nicht sofort über die stilistische Machart herstellen. Zwar ähneln sich die ersten beiden Bilder eindeutig, sie zeigen überlappend ein Gesicht in mehreren Farben. Die letzten vier Bilder weisen ebenfalls Ähnlichkeiten auf, es werden Gesichter in Portraitform dargestellt. Im Vergleich zu den ersten beiden Bildern weisen die letzten vier Bilder jedoch Spezifika auf. Das Gesicht wurde nur einmal angebracht und außerdem mehrfarbig gestaltet. Auffallend ist auch, dass die letzten vier Bilder an ähnlichen Stellen, meist nahe am Boden angebracht wurden. Eine weitere mögliche Gemeinsamkeit lässt sich auf der Inhaltsebene verorten, auf den Bildern P_250410_DSC_0289 und P_250410_DSC_0262 lassen sich Simone de Beauvoir und Jean Luc Godard identifizieren. Andere der Gesichter bleiben - wie vermutlich auch diese für viele - Unbekannte.

Nun müssen die hier gezeigten Bildbeispiele nicht notwendigerweise miteinander in Verbindung gebracht werden, es gibt jedoch ein Element, das alle Bilder miteinander teilt. Jedes Bild wurde mit dem gut lesbaren Schriftzug PITR versehen.⁵⁹ Dadurch können die Bilder miteinander in Verbindung gebracht werden. Man assoziiert sie alle mit PITR. Dieser Schriftzug erinnert an ein Pseudonym oder eine Signatur, die neben jedem Werk zur Kennzeichnung hinterlassen wurde. „Die Handschrift des Künstlers veräußert sich [...] in

⁵⁹Anm.: Am Bild P_250410_DSC_0226 ist dieser Schriftzug von den am Boden stehenden Müllsäcken verdeckt, bei genauem Hinsehen, lässt sich das R am Ende von PITR jedoch noch entdecken.

doppeltem Sinn: in der faktischen Niederschrift des Namenszugs im Sinne expliziter auktorialer Setzung und in der künstlerischen Schrift (etwa des Pinsels), einer stilistischen Signatur, welche die ästhetische Erscheinung der Darstellung prägt.⁶⁰ Die stilistische Signatur ist in den hier gezeigten Bildern zwar in Ansätzen erkennbar, ihr Effekt muss aber nicht notwendigerweise eintreten. Zwar wurden alle Bilder mittels Schablonen gefertigt und haben Gesichter zum Thema, doch hinterlassen die ersten beiden Bilder einen anderen Eindruck als die letzten vier Bildbeispiele. Eindeutig lassen sich alle Bilder über die Signatur PITR miteinander in Verbindung bringen, noch deutlicher wird dieses Argument vor einem weiteren Bildvergleich. Hier sei auf die Fotografie P_XX0510_DSC_0184 auf Seite 74 verwiesen. Würde man dieses Bild neben dem Bild P_100410_DSC_0679 auf Seite 51 sehen, so müsste man nicht notwendigerweise an dieselbe Urheberschaft denken. Da jedoch beide Bilder mit dem Kürzel PITR versehen wurden, können diese eindeutig miteinander in Verbindung gebracht werden. Über die Kennzeichnung aller Bilder mit der auktorialen Setzung PITR entfaltet sich eine signaturähnliche Wirkung. Alle Bilder, die im Stadtraum von der Person oder der Gruppe hinterlassen wurden, können mit dem Pseudonym PITR in Verbindung gebracht werden. So konstituiert sich im Stadtraum eine anonyme Identität. Die hinterlassenen Bilder werden im Sinne der Urheberschaft PITR zugeschrieben.

Das Pseudonym oder die Signatur stellt ein wichtiges Moment innerhalb des Subkulturstils dar, viele Bilder werden auf diese Weise gekennzeichnet. Die Signaturen können entlang verschiedener Formen in, auf oder neben den Bildern hinterlassen werden. Viele wirken wie Namens Kürzel, naheliegenderweise in Pseudonym-Form. Im Stadtraum konstituieren sich über die Bilder anonyme Identitäten, diese werden durch das Hinterlassen visueller Formen und der Kennzeichnung mittels auktorialer Setzung. Die Pseudonyme werden mit ihrem Bildprogramm assoziiert und umgekehrt das Bildprogramm mit den Signaturen. Dies dürfte besonders innerhalb der Subkultur von Bedeutung sein, da jene, die ein Naheverhältnis zu dieser und den Bildern haben, die anonymen Identitäten und deren visuelle Ausdrücke, verstärkt wahrnehmen dürften. Die These lautet an dieser Stelle, dass über die signierten Bilder Präsenz in der Subkulturöffentlichkeit passiert.

⁶⁰ Gludovatz 2001.

4.2.2 Visuelle Signatur



P_200410_DSC_0304



P_XY0510_DSC_0029



P_250410_DSC_0145



P_XX0610_DSC_0145

Auf der ersten Fotografie (P_200410_DSC_0304) ist das Bild eines Menschenkörpers zu sehen. Dieser ist durch die Architektur und die Malweise in einzelne Teile zerlegt. Das Bild ist zwischen der eigentlichen Architektur - also den Säulen - angebracht worden, es befindet

sich an der Rückseite des Gebäudes „La Rotonde de la Villette“⁶¹ am Place de Stalingrad. Fotografiert wurde vom Boulevard de la Villette aus. Während der Aufnahme fanden Restaurations- oder Umbauarbeiten an der Rotonde de la Villette statt. Die braun-roten tafelartigen Wände, die zwischen den Säulen eingesetzt sind, wurden vermutlich im Zuge der Bauarbeiten angebracht. Die liegenden Körperteile wurden exakt nur auf diese Tafeln gemalt, die Säulen selbst wurden frei gelassen. Neben den oberen Teil des Kopfes wurde „DÉTACHE-TOI. ZOOproject.“ geschrieben. Der Ausdruck „détache-toi“ hat mehrere sprachliche Bedeutungsebenen⁶²: sich herauslösen, sich ablösen (von den Eltern) oder umgangssprachlicher sich abnabeln. Diese Aufforderung wurde neben die obere Hälfte des geteilten Kopfes geschrieben. Es gibt nun zwei mögliche Interpretationsstränge, die in Zusammenhang mit dem Bild lohnend erscheinen. Erstens die architektonischen oder anders gesagt die räumlichen Bedingungen haben einen direkten Zusammenhang mit der Form des Bildes. Genauer gesagt heißt das, die Säulen des Gebäudes wurden absichtlich nicht bemalt und machen in ihrer Nicht-Bemaltheit einen Teil des Bildes aus. So könnte interpretiert werden, dass die Architektur einen wesentlichen Beitrag zu dem in Stücke geteilten Körper leistet. Man könnte auch sagen, es ist die Architektur, die den Körper zerstückelt. Dies könnte als Anspielung auf Architektur, möglicherweise auch auf urbane Architektur gedeutet werden. Es ist die Architektur (der Stadt), die einen zerstückelt und aus der es sich heraus zu lösen oder von der es sich zu befreien gilt.

Im Vergleich zu folgenden Bildern und aufgrund der Erkenntnisse im Feld, erscheint jedoch auch eine zweite mögliche Lesart plausibel. Von Seiten der Stadt Paris wird äußerst restriktiv und rasch gegen diverse selbst autorisiert angebrachte Bildformen im öffentlichen Raum vorgegangen. Nun könnte es eine Strategie im Feld sein, eher jene Untergründe zu bemalen, die in nicht so rasantem Tempo wieder übermalt werden, wie hier die eingezogenen rot-braunen Wände, die für die Dauer der Bauarbeiten stehen bleiben, die Vermutung, dass diese nicht extra wieder übermalt werden liegt nahe, da diese nach dem Umbau ohnehin entfernt werden. Insofern könnten die architektonischen Elemente auch aus dem Grund ausgespart worden sein, da so mit einer längeren Haltbarkeit des Bildes gerechnet werden kann. Damit wären andere Interpretationsstränge denkbar. Ein menschlicher Körper, der in Stücken ist. Neben dem Kopf die Aufforderung geschrieben, sich abzunabeln, sich heraus- oder abzulösen. In Zusammenhang mit dem Bild, ist diese Aufforderung dann vorerst in Bezug auf den Zustand des Körpers zu verstehen, sich herauslösen aus dem Zustand des in Stücken-

⁶¹ Anm.: La Rotonde de la Villette wurde vom französischen Architekten Claude Nicolas Ledoux geplant und im Jahr 1789 fertig gestellt, ursprünglich war das Bauwerk ein Zollhaus.

⁶² Für diesen Hinweis danke ich der Interpretationsgruppe in Paris.

Seins, sich zusammennehmen und loslösen. Möglich wäre auch, dass beide Überlegungen für die Entstehung des Bildes eine Rolle spielten. Vielleicht wurden Thema, Motiv und Umsetzung explizit mit den Gegebenheiten des Raumes, also den architektonisch räumlichen Momenten des Gebäudes Rotonde de la Villette geplant und durchgeführt. Diese Überlegung wird am Ende der folgenden Bildanalysen, die einen Vergleichshorizont öffnen, noch einmal aufgegriffen.

Die zweite Fotografie (P_XY0510_DSC_0029) zeigt den aufgerissenen Mund eines Gesichtes, das in einem Güter-Sumpf unterzugehen scheint. Der Aufschrei scheint wie gebrochen vom durch den Mund verlaufenden Mauervorsprung des Hauses. Der Körper wirkt verschluckt oder nur noch bestehend aus Fernsehern, Autos, Handys, Sonnenbrillen, Waschmaschinen und noch vielen anderen Gütern des Konsums. Das Gesicht wird durch den Mauervorsprung des Hauses in zwei Hälften geteilt. In der oberen Hälfte laufen menschenähnliche Figuren um den Kopf. Sie wurden in verschiedenen Grüntönen gemalt, die abstrahierte Form und die Gestaltung weisen deutliche Ähnlichkeiten zu Figuren auf Exit-Schildern auf.

Neben dem Haus, das als Träger des Bildes fungiert, wurde auf eine Türe geschrieben: „NE PLUS EN POUVOIR (D’ACHAT) V.P. ZOO PROJECT“ Übersetzt heißt „ne plus en pouvoir“ etwa „nicht mehr können“ oder „etwas nicht mehr ertragen“. „Pouvoir d’achat“ heißt übersetzt „Kaufkraft“. „Ne plus en pouvoir“ würde „nicht mehr an der Macht“ bedeuten, also vielleicht „die Kaufkraft ist nicht mehr an der Macht“. Diese fragmentarischen Übersetzungen zeigen, dass sich in dem Geschriebenen mehrere Bedeutungsebenen überlagern. An dieser Stelle könnte nun folgendes interpretiert werden. Erstens „das Kaufen oder Konsumieren nicht mehr ertragen können“. Zweitens auch „die Kaufkraft ist nicht mehr an der Macht“, oder Drittens „keine Kaufkraft mehr haben“, also zu wenig Geld zum Leben zur Verfügung zu haben. Vor diesem wörtlichen Hintergrund wird das Bild eines durchbrochenen Schreis sichtbar. Ein überdimensionaler Menschenkopf droht in einem Sumpf aus Konsumgütern unterzugehen, sein Körper wurde verschluckt von den Massen, lediglich sein Kopf ragt noch aus dem Sog des Warenmeers. Um die obere Hälfte des Kopfes tummeln sich grüne Figuren, die aus Exit-Schildern geborgt zu sein scheinen. Repräsentiert diese obere Kopf-Sphäre nun jene der Gedanken, so könnten die in alle Richtungen davon laufenden Figuren als Exit- oder Auswegsgedanken zu interpretieren sein. Diese „Exit-Figuren“ könnten „den Ausweg suchen“ verbildlichen, aus dem Dilemma des Konsumwahns und gleichzeitig auch aus der sich realisierenden Situation einer sinkenden Kaufkraft. Auf

bildlicher Ebene begegnet ein stummer Schrei, den ein Konsumgütersumpf zu verschlingen droht.

Die letzten beiden Bildbeispiele wurden nicht mehr ins Detail analysiert, es wird auf jene Aspekte fokussiert, welche für die vergleichende Betrachtung relevant erscheinen. Auf dem dritten Bild (P_250410_DSC_0145) ist ein kleiner kauender Körper zu sehen, der einen Kopf auf dem Rücken trägt. Der kniende Körper selbst ist kopflos, er stützt den überdimensionierten Schädel auf seinem Rücken durch aus dessen Ohren verlaufende stangenähnliche Träger, die er mit seinen Händen hält. Augen und Mund des überdimensional großen Kopfes sind geschlossen. Aus dem offenen Halsteil des riesigen Schädels purzeln über die gesamte Mauerlänge kleine Köpfe heraus. Zwar ist jeder Kopf für sich, doch scheinen die Köpfe insgesamt eine homogene Masse zu bilden. Sie wirken wie unsichtbar miteinander verbunden, rollen zuerst schmal Richtung Boden und türmen sich dann am Ende des Bildes, auf Höhe des großen Schädels wieder auf. Bei genauem Betrachten des Bildes scheint die Stelle, an dem es angebracht wurde, mit Bedacht gewählt worden zu sein. Die Mauerstellen, die als Trägerfläche für das Bild fungieren, wurden eigens weiß grundiert.⁶³ Neben dem rechts aufgetürmten Haufen kleiner Köpfe wurde in schwarzer Schrift „ZOO PROJECT“ geschrieben.

Auf der letzten Fotografie P_XX0610_DSC_0145 sind zwei zusammen gehörende Bilder zu sehen, als Trägermaterial wurden zwei Container (vermutlich zur Aufbewahrung von Baumaterialen) ausgewählt. Diese sind parallel zueinander am linken und rechten Straßenrand aufgestellt worden. Auf dem linken Container wurden hintereinander stehende Menschenfiguren gezeichnet. Jede Figur hält den rechten Arm nach vorne gestreckt, den Zeigefinger auf die Vorderfigur gerichtet. Diese Geste erinnert auch an das Halten einer Waffe. Die Köpfe der Figuren haben die Form weißer Quadrate. Sie blicken in die Richtung, in die auch ihre ausgestreckten Hände zeigen. Die Reihe endet vor einer Figur, die vor den nach vorne gerichteten Händen steht, ihre Arme hängen schlaff Richtung Boden. Ihr Kopf hat sich im Vergleich zu den anderen Quadrat-Schädeln in die Form eines weißen Dreiecks verwandelt. Auf dem rechten Container ist das Gesicht eines Menschen zu sehen, vielleicht auch eines Kindes. Das Gesicht ist großteils in schwarz gehalten. Über die gesamte Containerlänge laufen weiße Masken unterschiedlicher Gesten, die das Gesicht bedeckt haben

⁶³ Anm.: Ich danke meiner Schwester für folgenden Hinweis, der im Zuge einer strukturierten Bildanalyse sehr wertvoll sein könnte. Das Gebäude, welches als Träger des Bildes fungiert ähnelt einer ehemaligen Fabrik. Es scheint verlassen. Es könnte eine heute leer stehende Fabrik sein. Der liegende große Kopf und die aus ihm purzelnden vielen abgeschlagenen Köpfe könnten vor diesem Hintergrund auch als Fabriksbesitzer und ehemalige Arbeiter gedeutet werden.

könnten. Die Masken machen eine Verlaufsbeziehung, am Ende des Containers ist von der Maske, die auch ein Gesicht sein könnte, nur noch ein Bruchteil übrig, sie scheint nach unten zu verschwinden. Parallel dazu ist auf der gegenüberliegenden Straßenseite jene Figur zu sehen, auf die die ausgestreckten Hände gerichtet sind, deren Kopf eine Dreiecksform anstelle einer Quadratischen hat. Auf dem linken Container steht geschrieben: „ZOO.PROJECT. Auf dem rechten Container ist zu lesen: „VIVE HARRY. ZOO PROJECT.“ Das bedeutet in etwa „Es lebe Harry“ oder auch „Lebe Harry“. Eine Straße wird links und rechts von Containern eingefasst, diese wurden mit zusammengehörenden Bildern bemalt. Die Größe der beiden Bilder hat monumentale Züge, die gemeinsame Wirkung, die sie entfalten ist raumgreifend, für Fahrzeuge wie Fußgänger oder Radfahrerinnen. Von welcher Richtung man auch kommt, man ist links und rechts eingerahmt von zwei Bildern, die in die jeweilige Bewegungsrichtung weiter laufen, man selbst wird somit Teil dieser raumgreifenden Bilder.

Die gezeigten vier Bildbeispiele weisen ein auf den ersten Blick erkennbares verbindendes Element auf. Alle Bilder wurden mit dem Kürzel „Zoo Project“ versehen. Im ersten Augenblick erinnert dieses Moment an das Hinterlassen einer Signatur, wie es im Abschnitt *Signatur* gezeigt wurde. Bei genauerer Betrachtung weist der Schriftzug jedoch Momente der Differenz auf. „Zoo Project“ erinnert weniger an einen Namen oder ein Pseudonym, die Assoziation eines „Projektes“ liegt näher. Es werden monumentale Bilder im öffentlichen Raum hinterlassen, die sich durch einen spezifischen Stil auszeichnen. „Die Handschrift des Künstlers veräußert sich [...] in doppeltem Sinn: in der faktischen Niederschrift des Namenszugs im Sinne expliziter auktorialer Setzung und in der künstlerischen Schrift (etwa des Pinsels), einer stilistischen Signatur, welche die ästhetische Erscheinung der Darstellung prägt.“⁶⁴ Die Bilder von Zoo Project ließen sich auch ohne auktoriale Setzung über das Moment der stilistischen Signatur miteinander in Verbindung bringen. Alle Bilder weisen monumentale Größe auf und sind mit den Momenten Architektur und Raumstruktur verbunden. Die Bilder integrieren und nutzen auf ganz spezifische Weise bauliche und räumliche Gegebenheiten der Stadt. Im Fall der Fotografie P_XY0510_DSC_0029 ist ein Beispiel für ein Bild zu sehen, dass sich über ein gesamtes Haus erstreckt und dessen Architektur ins Bild integriert. Dies wird besonders in der Durchbrechung des Schreie durch den Mauervorsprung sichtbar. Speziell für die bildliche Umsetzung ist auch, dass jene Untergründe bemalt werden, die keine fixen Bestandteile der Stadtarchitektur bilden, so zu sehen auf der Fotografie P_200410_DSC_0304, die Wände wurden für die Dauer von

⁶⁴ Gludovatz 2001.

Bauarbeiten aufgestellt. Ein weiteres Beispiel sind auch die beiden Baucontainer, zu sehen auf der Fotografie P_XX0610_DSC_0145, welche als Trägerinnen für zwei parallel verlaufende Bilder fungieren. Wesentlich an den gezeigten Bildbeispielen sind auch verbindende inhaltliche Dimensionen. In allen Bildern werden entlang monumentaler Größe Menschenkörper thematisiert.

Die visuelle Signatur bildet ebenfalls einen wichtigen Bildtyp des Subkulturstils, wie bei Gludovatz beschrieben handelt es sich hierbei um eine stilistische Signatur, welche die ästhetische Erscheinung prägt. Gemeint ist hier, dass die subkulturellen Bilder entlang der stilistischen Machart, der speziellen Art der Umsetzung und entlang ihrer Themen und Inhalte miteinander in Verbindung gebracht werden können. Die ästhetische Erscheinung ist somit explizit verknüpft mit dem Transport spezifischer Inhalte. Über die visuelle Signatur können die subkulturellen Bilder miteinander in Verbindung gebracht werden, sie konstituieren so zusammengehörige Bildprogramme, die Personen oder Gruppen zugeordnet werden können.

4.2.3 Charakter



P_090410_DSC_0099



P_100410_DSC_0453



P_100410_DSC_0436



P_130410_DSC_0447



P_130410_DSC_0449

Die hier ausgewählten Bilder stammen aus Paris. Zu sehen sind Frauenfiguren, die mit einem Schwert oder etwas Schwertähnlichem ausgestattet sind. Das Bild P_130410_DSC447 wurde ausgewählt, um einen Eindruck der Größe der Figuren zu vermitteln, alle Figuren sind in etwa 30cm hoch. Ihr Oberkörper ist nicht bekleidet. Um die angedeuteten Hüften und Beine wickelt sich in verschiedenen Formen schwarzes Gewand. Jedes Bild für sich ist anders, es gibt verbindende Elemente wie das Schwert oder den Stock in der Hand, jedoch ist jede Figur spezifisch gestaltet. Die erste Figur trägt ein Halsband oder eine Halskrause, ihr Haar ist offen. Die zweite Figur ist mit etwas Strumpfmaskenähnlichem am Kopf bekleidet, ihr rechter Arm ist verbunden. Die dritte Figur hat eine Maske vor die Augen gebunden und einen feder-

oder schuppenähnlichen Umhang und trägt etwas um den Hals. Auch die letzte der hier ausgewählten Figurenbeispiele trägt diesen Umhang, doch wurde die Augenmaske durch schwarze Handschuhe ersetzt. Auf ihrer linken Brust trägt sie einen Stern.

Über den Vergleich der Bilder wird deutlich, dass das erhobene Schwert oder der Stock in der Hand ein Attribut ist, mit dem die Figur jedes Mal ausgestattet wurde. Auch die Körperhaltung, die Gestaltung des Gesichts und der meist nackte Oberkörper gleichen sich. Betrachten wir nun die stilistische Machart der Bilder eingehender, so wird schnell deutlich, dass diese mehr als ähnlich sind, sie lassen sich über die visuelle Signatur eindeutig miteinander in Verbindung bringen. Das Spezielle an diesen Bildern ist jedoch die Figur an sich, denn es ist jeweils die gleiche Figur in unterschiedlichen Variationen zu sehen. Meist trägt sie ihre Haare offen, manchmal auch zu einem Zopf gebunden. Ihr Oberkörper bleibt unbekleidet. Unten trägt sie in unterschiedlichen Formen schwarz. Die Halskrause wird durch eine ausgeschnittene Sturmmaske getauscht, manchmal werden die Augen verkleidet und ein Umhang angelegt. So manches, das an und ausgezogen, umgelegt oder angesteckt werden kann, variiert, auch ihr Schwert tauscht die Figur hin und wieder gegen einen Stock. Doch ein Moment bleibt unverrückbar gleich, die Figur der Frau ist immer dieselbe, jedes Bild von ihr ist (wieder)erkennbar.

Die so genannten Character bilden einen wichtigen Bild-Typus des Subkulturstils. Gabbert beschreibt diesen folgendermaßen: „Ein Charakter ist eine bildhafte, figürliche Darstellung von Mensch, Pflanze oder Tier. Oft comichaft, vereinfacht und reduziert in der Form.“⁶⁵ Entscheidend ist an dieser Stelle, wie auch entlang der ersten Bildbeispielserie gezeigt wurde, dass es sich bei den Bildern um ein und dieselbe Figur handelt. Die Figur kann zwar in Variationen in Erscheinung treten, doch bleibt sie über die spezifische visuelle Gestaltung und entlang des Inhalts (wieder)erkennbar. Anschließend werden zwei weitere Bildbeispiele eines Characters gezeigt, die en detail analysiert wurden, um die Beschaffenheit dieser visuellen Darstellungen in die Tiefe gehend zu erfassen.

⁶⁵ Gabbert 2007, S.23.



P_2008⁶⁶



P_140610_0144

Entlang der beiden Bildbeispiele P_2008 und P_140610_0144 wird der Bildtypus des Character näher betrachtet. Auf dem ersten Bild begegnet die lebensgroße Figur einer Person, der Körper wurde umschnitten und so in den Stadtraum geklebt. Die Figur wurde hauptsächlich in den Farben schwarz und weiß gestaltet, lediglich die Farbe der sockenähnlichen Schuhe, die Schrift auf dem Shirt, der Hut und die Nase wurden farbig gemalt. Die Körperhaltung erinnert an eine Westernpose während eines Duells, jedoch passt die Kleidung der Figur nicht zu dieser Pose, die Figur ist nur mit kurzen Hosen und einem ärmellosen T-Shirt bekleidet, an den Füßen lassen sich orange Socken oder Boxerschuhe erahnen, so auch die weiterführende Interpretation der Kleidung. Diese könnte im Boxing oder vor dem Fernseher in privaten Räumen getragen werden. Zu keiner Interpretation der Kleidung will das weinende Gesicht eines Clowns mit orangem Hut passen. Fürs erste bleibt die Beschreibung des Bildes auf dieser oberflächlichen Ebene, da das zweite Bild intensiver interpretiert wird, in diesem finden sich ähnliche Facetten wie eben beschrieben.

Auch im zweiten Bild will sich in einem ersten Zugang keine konsistente Interpretation der Figur auf tun. Zu sehen ist die Gestalt eines spärlich bekleideten Mannes mit adrettem Kurzhaarschnitt. Der Körper ist, wie auch der der ersten Figur, in schwarz weiß gestaltet. Bekleidet ist er mit einem um die Hüften geschlungenen Tuch. Dieses Tuch, die durch die roten Farbkleckse angedeuteten Stigmata an den Händen und die kreuzförmige Haltung

⁶⁶ Anm.: Das erste Bild wurde 2008 von mir in Paris aufgenommen, jedoch nicht im Rahmen dieser Diplomarbeit, daraus resultiert auch die abweichende Beschriftung.

erinnern ikonographisch an die Darstellungen von Jesus Figuren. Zu dieser Lesart könnte auch der gelbe Kreis, der sich rahmend um den Kopf zieht, passen, dieser kann als Nimbus gedeutet werden.

Die gesamte Figur wurde vogelperspektivisch umgesetzt, somit entsteht der Eindruck des auf ihn Hinab-Blickens. Das verkehrt die gängigen Messias Darstellungen, da im Normfall der Gekreuzigte auf einen hinunter schaut. Die Darstellungsform evoziert zwar den Eindruck des Leidens, jedoch auch den der Angst. Die nach außen gewandten Handflächen, in denen rote Stellen sichtbar werden, können als Verweis auf die Wundmale Jesu gedeutet werden, gleichzeitig in Verbindung mit dem Element Angst können die geöffneten Handflächen auch die Geste der Unschuld versinnbildlichen. Die beiden roten Farbmale in den Händen können im Sinne der christlichen Ikonographie als Stigmata interpretiert werden. In Zusammenhang mit der ängstlichen Figur und der angedeuteten Geste der Unschuld, die auch im Zuge einer Verhaftung denkbar wäre, könnten die Male auch rote Farbe, die nach dem Hantieren mit Spraydosen als Rückstand geblieben ist, darstellen. Somit wären die roten Kleckse ein Verweis auf Farbrückstände, die mit Sicherheit öfter auf Händen zu finden sind, nachdem im urbanen Raum gemalt, gepinselt oder gesprayed wurde. Die Stigmatisierung wäre nun jedoch anders zu interpretieren, nämlich im Sinne der Ausgrenzung aufgrund von Andersheit oder Abweichung. An dieser Stelle wären die Stigmata in Bezug auf subkulturelles Tun zu verstehen, also dem illegalisierten Anbringen von Bildern im öffentlichen Raum, denn dies ist insofern stigmatisiert, als es im Sinne abweichenden, kriminellen Verhaltens geahndet wird. Diese Lesart wird auch durch die perspektivische Umsetzung der Figur unterstützt, auf stigmatisierte Personen wird hinab geblickt, sie befindet sich unten auch im sozialen Sinne. Interpretiert man nun die roten Farbspuren in den geöffneten Handflächen in Zusammenhang mit der Geste der Unschuld, als selbstreflexive Anspielung, so können diese als Verweise auf das eigene Dasein gedeutet werden. Die Lebenszusammenhänge eines Sprayers, der für das Anbringen von Bildern im öffentlichen Raum verurteilt wird.

Im Gesicht der Figur finden sich weitere Elemente, die ganz eindeutig mit der Interpretation der Messias Darstellung brechen. Dazu gehören die Gestaltung der Haare und ganz offensichtlich die kreisrunde rote Form auf der Nase. Diese wiederum scheint der eindeutige Verweis auf einen Clown zu sein. Betrachtet man vor diesem Hintergrund den gelben Kreis noch einmal unter Berücksichtigung des nach hinten geneigten Kopfes, so könnte dieser auch als Hut gesehen werden. Die Lesart des Clowns wird auch durch die dem Bild links unten beigefügte Schrift „Mimi the Clown“ unterstützt. Auffällig ist, dass es sich hier um einen weinenden Clown handelt, unter dem linken Auge wurde eine Träne angedeutet. So begegnet

in der umschnittenen Gestalt eine weiter mögliche Lesart, die Figur des weinenden Clowns. Dieses Motiv öffnet vielfältige Interpretationsmöglichkeiten, an dieser Stelle wird fokussiert auf die selbstreflexive Dimension innerhalb der Gestaltung des Character, die entlang der ausgefransten roten Farbpunkte in den Handflächen argumentiert wurde. Der weinende Clown vereint in seinem Motiv verschiedene Facetten, einerseits den Unterhaltenden, fröhlich Spaßenden gleichzeitig aber auch das Moment der Traurigkeit. Interpretiert man das Motiv nun in Zusammenhang mit dem Dasein von jemandem, der selbst autorisiert Bilder im öffentlichen Raum anbringt, so kann ein Selbstverständnis des Unterhalters gesehen werden. Gleichzeitig wird jedoch auch Tristesse visualisiert. Die Traurigkeit des Clowns, der selbst vielleicht keiner sein möchte, jedoch über die Stigmatisierung seines Tuns zu einem gemacht wird. In diesem Charakter treten drei Ikonographien in Erscheinung. Erstens eine verkehrte Messias-Darstellung, zweitens eine stigmatisierte Person und drittens die Figur des traurigen Clowns. Die Stigmatisierung ist verbunden mit der Geste der Unschuld, in der sich gleichzeitig die Begründung für die Degradierung offenbart, zwei rote Farbmale, welche als Verweise auf subkulturelles Dasein interpretiert werden können. Sucht man nach Erklärungen, die in der Figur anzutreffen sind, welche die Tränen des Clowns erklären könnten, so trifft man auf die verkehrte Messias-Darstellung. Eine Figur, die sich in letzter Konsequenz nicht ernst nimmt, als Wahrheits- oder Befreiungsbringer, denn er ist ja verkehrt doch gleichzeitig wird das Dasein als Street Artist damit verknüpft. Jedoch ist er gleichzeitig mit und durch dieses Sein zum unverstandenen, stigmatisierten Dasein verdammt.

Die zwei gezeigten Figuren sind auf verschiedene Weise miteinander verwoben. Einerseits sind sie verbunden durch die stilistische Machart. Es sind zwei körpergroße Darstellungen menschlicher Umriss zu sehen, die hauptsächlich entlang der Farben schwarz und weiß gestaltet wurden. In den Figuren wird pointiert mit unterschiedlichen Ikonographien gearbeitet, die einer Deutung in eine Richtung quer liegen. Eindeutig verbindendes Element ist die Figur des weinenden Clowns. Der Schriftzug „MIMI“ findet sich auf dem Shirt, das die erste Figur trägt. Neben die zweite Figur wurde in einen roten Kreis „MIMI the Clown“ geschrieben. Die Bilder verbindet somit auch der Schriftzug „Mimi“, der entlang der zweiten Formulierung mit dem Motiv des Clowns in Verbindung gebracht werden kann. Mimi der traurige Clown tritt in beiden Bildern in Erscheinung. Die Gestaltungen der Figuren ist jeweils spezifisch, sie variiert stark und inszeniert unterschiedliche Ikonographien. Über den Stil, die Machart und andere verbindende Gemeinsamkeiten, wie Signatur, Themen und dem Motiv des weinenden Clowns, konstituiert sich ein Character. In diesem sind Momente von Persönlichkeit anzutreffen, welche sich über die inhaltliche Ausgestaltung zeigen. So entsteht

ein visueller Charakter, der Ähnlichkeiten mit Identitäten hat, man könnte auch sagen, die Character sind visuelle Alter Egos im Stadtraum. Doch operieren sie, wie im Fall des „Clowns Mimi“ gezeigt wurde, nicht entlang einer in sich geschlossenen logischen Identitätskonstruktion. Sie sind anonym und in sich selbst widersprüchlich. Sie vereinen unterschiedliche Ikonographien, die auch als (konträre) Facetten einer Persönlichkeit interpretiert werden können in einer Figur. Auf diese Weise entziehen sich die Figuren respektive Character der Logik der konsistenten, bürgerlichen Identitätskonstruktion.

Abschließend lässt sich festhalten, dass der Character einen spezifischen Bildtypus der Subkultur darstellt. Der Character ist ein visuelles Alter Ego im Stadtraum, er repräsentiert Persönlichkeiten. Es zeigen sich Figuren, die sich entlang ihres Stil, der Form oder Machart und entlang des Inhalts ähneln.⁶⁷ Jede einzelne Figur kann unterschiedlich gestaltet sein, also in verschiedenen Facetten in Erscheinung treten, jedoch bleibt ein spezifischer visueller Code konstant, das heißt die Figur bleibt immer (wieder)erkennbar. Es handelt sich um Bild-Variationen ein und derselben Figur.

4.2.4 Bild-Typen

In diesem Abschnitt wurden unterschiedliche Bildtypen, die für den Subkulturstil kennzeichnend sind, untersucht. Erstens wurde die Signatur, als charakteristisches Merkmal des Subkulturstils herausgearbeitet. Diese tritt in Form auktorialer Setzung in Erscheinung. Oftmals handelt es sich um namenähnliche Kürzel in Pseudonymform. Über die Signatur werden die Bilder miteinander in Verbindung gebracht und mit einer anonymen Identität assoziiert. So hinterlassen sich Personen über ein Bild-Programm in den Straßen. Zweitens wurde gezeigt, dass auch entlang einer visuellen Signatur gearbeitet wird. Über das Zusammenspiel von Machart, spezifischem Stil und Inhalt entsteht ebenfalls der Effekt der Assoziation und Wiedererkennung. Durch die visuelle Signatur können die Bilder miteinander in Verbindung gebracht werden, so konstituieren sich ebenfalls Bild-Programme, die einer Person oder einer Gruppe zugeordnet werden können. Im letzten Analyseschritt wurde, drittens, ein weiterer Bildtyp der Subkultur untersucht. Der sogenannte Character ist die mehrmalige visuelle Umsetzung einer Figur im Stadtraum. Die Figur kann in Bild-Variationen begegnen, bleibt jedoch immer über einen spezifischen visuellen Code

⁶⁷Anm.: Diese können auch mit einer Signatur versehen sein, dies muss aber nicht notwendigerweise der Fall sein.

(wieder)erkennbar. Der Character fungiert als visuelles Alter Ego im Stadtraum und widerspiegelt bildlich Persönlichkeitsfacetten.

4.3 Interne Subkulturöffentlichkeit

Im Abschnitt *Subkulturelle Bildräume* wurde gezeigt, dass im urbanen Raum Orte und Plätze von einer Subkultur angeeignet werden. Diese Aneignungsprozesse werden über die dicht auftretenden subkulturellen Bilder sichtbar.

Im Abschnitt *Charakteristische Bildmomente* wurden typische Merkmale der subkulturellen Bilder herausgearbeitet, sie formen für den Subkulturstil prägende Bild-Typen. Diese sind gestaltgebend in den subkulturellen Bildwelten.

Martin Meyrath liefert in seiner Diplomarbeit einen wichtigen Beitrag in Bezug zu Subkulturen und Öffentlichkeiten:

„Subkulturen schaffen sich eigene Infrastrukturen und (interne) Oeffentlichkeiten. Das schließt „reale“ Raeumlichkeiten [...] ebenso ein, wie virtuelle bzw. geistige, wie z.B. Printmedien oder (inzwischen) Internetforen.“⁶⁸

Die anknüpfende These lautet an dieser Stelle, dass sich im öffentlichen urbanen Raum interne Subkulturöffentlichkeit entfaltet. Diese zeigt sich erstens in Form von Aneignungsprozessen, die über Bilder sichtbar werden. Zweitens über charakteristische Bild-Typen, die bedeutungsvoll für die Subkultur sind. Interne Subkulturöffentlichkeiten „dienen der Entfaltung, Selbstverständigung, sowie interner Aushandlungsprozesse. [...] Diese Gegenöffentlichkeiten sind somit die Brennpunkte der Realisation der jeweiligen Subkulturen und gleichzeitig die Orte/Punkte, an denen sie fuer Außenstehende greifbar werden.“⁶⁹ Das Moment der Entfaltung kann im Anbringen der Bilder, Symbole und Schriftzeichen verortet werden. Kommunikative Elemente zeigen sich entlang verschiedener Facetten. Die subkulturellen Bilder verdichten sich an manchen Orten in der Stadt. Sie überlagern einander, so entstehen neue bildliche Formen, die als gemeinsam oder partizipativ gedeutet werden können. Prozesse der internen Aushandlung werden in den Bildbeispielen P_100410_DSC_0514, P_XX0610_DSC_0059 und P_200410_DSC_0404 auf Seite 24 sichtbar, diese widerspiegeln auch ein Näheverhältnis zu Graffiti. Kommunikative Elemente der Selbstverständigung zeigen sich entlang charakteristischer Bild-Typen der Subkultur. Über die Momente Signatur, visuelle Signatur und den Character werden wiedererkennbare

⁶⁸ Meyrath 2008, S.79.

⁶⁹ Meyrath 2008, S.79.

anonyme Identitäten, Bild-Programme und visuelle Alter Egos im Stadtraum installiert, so konstituiert sich bildliche Anwesenheit innerhalb der Subkulturöffentlichkeit. Die Menschen oder Gruppen, welche die Bilder, Symbole oder Schriftzeichen im öffentlichen Raum anbringen, müssen also nicht notwendigerweise real oder personifiziert bekannt sein. Ihre Präsenz geschieht durch visuelle Teilnahme.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sich im urbanen Raum (interne) Subkulturöffentlichkeit konstituiert. Dies passiert über Prozesse der Aneignung, die über subkulturelle Bilder sichtbar werden. Weiter zeigen sich charakteristische Bildmerkmale, welche subkulturelle Bild-Typen formen, die auch spezifisch eigene Ikonographien des Subkulturstils hervorbringen. Über charakteristische Bildmerkmale zeigen sich auch kommunikative Elemente, interne Aushandlungsprozesse, Selbstverständigung und Momente der Präsenz oder Anwesenheit innerhalb der (internen) Subkulturöffentlichkeit.

5. Subkulturöffentlichkeit in urbanen Räumen

Die hier betrachtete Subkulturöffentlichkeit entfaltet sich im urbanen Raum. Martina Löw beschreibt Raum als Organisationsform des Nebeneinanders durchdrungen von Gleichzeitigkeiten.⁷⁰ Bezieht man nun diese Überlegungen auf den urbanen Raum und eine Subkulturöffentlichkeit in diesem, so findet sich ein gleichzeitiges Nebeneinander. Es entsteht ein mehrdimensionaler Raum, in dem sich Subkulturöffentlichkeit und Urbanität überlappen. In diesem Kapitel wird die Mehrdimensioniertheit urbaner Räume, ausgehend von den inhaltlichen Ausprägungen des Subkulturstils untersucht. Über die zyklische Analyse des gesamten Bildmaterials traten inhaltliche Bezüge zu Tage, welche die subkulturellen Bilder hinter der Form liegend verbinden. Diese werden im Abschnitt *Verbindende Inhalte* eingehend analysiert. Im Abschnitt *Urbane Rahmung* werden Bilder, die einen spezifischen Ortsbezug aufweisen, erforscht.

5.1 Verbindende Inhalte

In den folgenden Abschnitten *Kunstbezüge*, *Kriegerische Bilder* und *Bildkritik an Überwachung* werden drei inhaltliche Dimensionen aufgearbeitet, welche sich im Zuge der Feldarbeit als verbindende Themen in den subkulturellen Bildern aus Wien und Paris zeigten.

5.1.1 Kunstbezüge

Die folgenden fünf Fotografien wurden ausgewählt, da alle Bilder auf spezifische Art und Weise einen Bezug zum Kunstfeld oder zu Kunstdiskursen aufweisen.



P_250410_DSC_0801



W_040509_CIMG6427

Auf dem ersten Bild P_250410_DSC_0801 wurde an die Seitenmauern eines Tores „L'ART REGNAIT“ geschrieben, weiter unten wurde ebenfalls in roter Schablonenschrift das Wort

⁷⁰ Vgl. Löw/Steets/Stoetzer 2008, S.51.

„BASE-ART“ angebracht. Der Schriftzug „BASE-ART“ wird als erstes Beispiel für einen Kunstbezug analysiert. Es handelt sich hierbei um ein französisches Wortspiel. Einerseits steckt in dieser Wortkreation das Wort Bazar, wie im Deutschen ist hier ein Markt gemeint, an dem allerlei Dinge angeboten werden. Wird dieses Wort metaphorisch in Bezug auf Street Art-Stile und Formen gelesen, so liegt der Vergleich mit einem Bazar nahe, denn Formen, Themen, Stilen, Farben und Orten scheinen im Street Art Feld keine Grenzen gesetzt zu sein. Durch die Schreibweise BASE-ART entsteht eine zweite Bedeutungsebene. BASE könnte als „Basis“ in Verbindung mit dem Wort „ART“ (Französisch wie Englisch: Kunst) als „Kunst der Basis“ verstanden werden. Der Schriftzug wurde zusätzlich auch nahe dem Boden angebracht. Daraus ergibt sich die Interpretation Basis Kunst (der Straße). Spricht man die Wortkreation BASE-ART auf Französisch aus, so kommt die Bedeutungsebene Bazar hinzu. Dieses Wort Bazar könnte nun wiederum auf die Beschaffenheit dieser „Basis-Kunst“ verweisen. Damit könnte eine vielfältige, bunte und facettenreiche den Inhalt, die Formen, Stile und Techniken betreffende Kunst der Straße gemeint sein, ähnlich einem Bazar.

Auf der zweiten Fotografie (W_040509_CIMG6427), die aus Wien stammt, ist eine Aneinanderreihung von drei Bildern zu sehen. Die Serie ist comichaft aufgebaut und mit einem Dialog versehen. Im Hintergrund des ersten Bildes wurde „Art Class“ an die Wand geschrieben, so wird dem Dialog ein inhaltlicher Rahmen verliehen. Die beiden Personen könnten Schüler und Lehrer während des Kunstunterrichts sein. Das Gespräch verläuft folgendermaßen: L: „This is not what was asked of you“, L: „Read the rules“, S: „Rules?“. Das letzte der drei Bilder zeigt den Lehrer vor einer schwarzen Tafel stehend, über die das Wort „Rules“ geschrieben wurde. Jedoch scheint dieser ein wenig ratlos vor der Tafel zu stehen, denn auf dieser ist nichts zu lesen, sie ist schwarz. Genauer gesagt ist die Tafel ein schwarzes Quadrat. Eingebettet in den Zusammenhang Kunstdiskurse, Regeln und Vorschriften innerhalb der Kunst, der über den vorhergehenden Dialog hergestellt wurde, könnte dieses schwarze Tafel-Quadrat an das Gemälde „Das schwarze Quadrat“ (oder auch „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“) von Kazimir Malevič verweisen. Diese *Ikone* der Malerei wurde erstmals im Jahr 1915 ausgestellt. Die Rezension, Bezugnahmen und Diskurse um dieses Werk sind weitreichend und vielschichtig. Für die weiterführenden Überlegungen wird nun jener Diskursaspekt herausgegriffen, der in Zusammenhang mit dem gezeigten Bildbeispiel relevant erscheint. Untrennbar verwoben mit dem Schwarzen Quadrat sind Diskurse und Überlegungen zum Ende der traditionellen Malerei. Dieser Bruch mit dem Traditionellen ist auch mit der Vorstellung von etwas Neuem oder einem neuem Kunstbegriff

verbunden. Der Dialog zwischen einem Lehrer, der einen Schüler im Kunstunterricht tadelt, weil dieser nicht tut, was regelhaft von ihm verlangt wird, endend mit dem ratlosen Lehrer vor einem schwarzen Quadrat, begegnet in Comicform an eine Mauer gesprayed auf der Straße. Mit diesen Bildern wurde ein Kunstdiskurs der Moderne auf die Straße geholt. Damit wurde ihm ein neuer Rahmen verliehen, denn im Allgemeinen werden diese Themen nicht auf der Straße verhandelt. Die Überlegungen zu traditioneller Kunst und was diese ist oder nicht ist, finden nun nicht mehr im Kunstunterricht, sondern im öffentlichen urbanen Raum statt. Und zwar mit jenen Mitteln, die gemeinhin als Vandalismus und nicht als Kunst betrachtet werden. Somit birgt dieser kleine Dialog auch ein selbstreferenzielles Moment, er bezieht sich auf das eigene Tun auf der Straße. Die Fragen, was ist Kunst und hinzukommend, wo ist Kunst, stellen sich durch die Form und den Ort an dem der Dialog angebracht wurde auch für Street Art Bilder selbst. Dieses Beispiel weist also einerseits Diskursbezüge ins Kunstfeld auf, gleichzeitig stellt es die Fragen nach dem was und wo ist Kunst mittels Street Art-Formen auf der Straße. Insofern beziehen sich diese Fragen auf das Phänomen Street Art selbst.



W_120111_DSC_0138



P_250410_DSC_0839



W_040509_05_09_25

Auch das Bild W_040509_05_09_25 weist eindeutige Bezüge zum Kunstfeld, respektive zu Kunstdiskursen auf. Es wurde ein Pissoir in schwarz und weiß an die Wand gesprayed. In der rechten oberen Ecke trägt es die Signatur „R. Mutt 1917“. Diese Signatur und das Urinal sind eindeutige Verweise auf das von Marcel Duchamp⁷¹ 1917 für die Jahresausstellung der Society of Independent Artists in New York eingereichte Objekt *Fountain*. Marchel Duchamp hatte damals ein handelsübliches Urinal mit dem Pseudonym R. Mutt signiert und dieses als

⁷¹ Anm.: Marcel Duchamp war ein französischer Maler und Objektkünstler. Er ist Mitbegründer der Konzeptkunst und zählt zu den Wegbereitern des Dadaismus und Surrealismus. Seine Ready-Mades sorgten innerhalb der Institution Kunst für heftige Debatten, denen mitunter auch eine tiefliegendere politisch-philosophisch, gesellschaftskritische Dimension zugrunde lag.

Kunstobjekt eingereicht. Das *Pissoir* provozierte damals einen Skandal und wurde von der Jury, die sich im Vorfeld damit rühmte, Kunst nicht zu zensieren, zurückgewiesen. Heute gehört *Fountain* zu einem der meist diskutierten Kunstwerke der Moderne.⁷² Geknüpft an das Urinal und spätere Strömungen der Kunst, sind vielschichtige Diskurse, die unter anderem die Fragen was ist Kunst, was ist der Künstler und was meint die Freiheit der Kunst, verhandeln. Auf der Fotografie W_040509_05_09_25 sehen wir diese Fragen in Form eines *Pissoirs* verdichtet im urbanen Raum an die Wand gesprayt. Durch die Form und den Anbringungsort werden existentielle Fragen, nach dem, was ist Kunst und ihre Freiheit und wo ist ihr Platz, auf die Straße geholt. Mit dieser Vorgehensweise werden die Diskurse und Fragen auf jene Bilder und Formen übertragen, die großteils ungefragt im öffentlichen Raum angebracht werden und weitgehend nicht als anerkannte Kunstform gelten. Die Fragen werden also für und mit dem Subkulturstil gestellt.

Ein Fragment dieses Diskurses findet sich auch in dem fotografierten Bild W_120111_DSC_0138. Zu sehen ist eine Person mit Hut, unter das Bild wurde „back Street BEUYS“ geschrieben. Beginnt man mit der Interpretation des Schriftzuges, so eröffnet die Schreibart mindestens zwei Lesarten. Erstens die gesprochen Bedeutung „Back Street Boys“, also der Verweis auf eine Gruppe von vier Musikern, die dem Genre Pop-Musik zugeordnet werden kann. Abstrahiert könnte die Lesart „Back Street Boys“ auch als Verweis auf ein popkulturelles Phänomen (der Vergangenheit) interpretiert werden. Zweitens wurde das Wort „BEUYS“ hervorgehoben und in Blockbuchstaben geschrieben. Joseph Beuys gehört heute zu den bekanntesten Künstlern des 20. Jahrhunderts. Betrachtet man vor diesem Hintergrund das mittels Schablone angebrachte Bild des Mannes mit Hut genauer, so wird die Ähnlichkeit mit dem Künstler deutlicher. Eine Fotografie von Beuys könnte als Vorlage für die Schablone gedient haben. Interpretiert man vor diesem Hintergrund den Schriftzug „back Street BEUYS“ noch einmal, so kommt eine neue Bedeutungsebene hinzu. Zieht man die Bezugsebene des Künstlers BEUYS, die auf bildlicher, wie sprachlicher Ebene gegeben ist hinzu, lässt sich folgendes interpretieren: „Zwielichtiger Beuys“ oder „Seitenstraßen Beuys“. Dies kann nun als selbstreferenzielle oder auch selbstironische Anspielung gedeutet werden. Jene Person, die das Bild angebracht hat, versteht sich als Seitenstraßen Beuys, nimmt also Bezug auf das eigene Dasein als Künstler oder Künstlerin der Straße. Die selbstironische Ebene tritt über die gesprochene Ähnlichkeit zwischen Beuys und Boys zu tage. Diese stellt den Bezug zu der Musikgruppe Back Street Boys her. So ergibt sich ein Spannungsfeld von

⁷² Anm.: Der Verlust des *Originalobjektes* steht der Ausstellung von Repliken in Museen für moderne Kunst nicht im Weg. Dieses Objekt wird heute oft als eines der ersten *Ready Mades* verhandelt.

Anspielungen, das sich von pop-kultureller Erscheinung bis kritischer Kunst erstreckt.⁷³ Street Art, als Phänomen des 21. Jahrhunderts, scheint heute mehr denn je verwoben in Diskurse, die sich von avantgardistischer Kunst bis niedere Popkultur aufspannen. In und durch das Bild werden diese Überlegungen mittels Street Art in den öffentlichen Raum geholt und thematisiert.

Auf der letzten gezeigten Fotografie (P_250410_DSC_0839) wurde auf einen unterbrochenen Mauerstreifen geschrieben. Durch die Unterbrechungen wirken die Mauerteile tafel- oder bildrahmenartig. Jede der drei Tafeln wurde für ein Schrift-Bild ausgewählt. Zu lesen ist:

„A L'ART... MAIS VOUS?“

„A L'ART ME TUE“

„A L'ART ME MENT“

In den Schriftzügen entstehen unterschiedliche Bedeutungsebenen, die einander überlagern. Diese können hier nur skizzenhaft umrissen werden, da es vorrangig darum geht, die Kunstbezüge in den Bildern und Schriftzügen zu zeigen. Die erste Phrase „A L'ART ... MAIS VOUS?“ lässt sich frei übersetzen mit: „Auf die Kunst... Aber Sie/Aber Ihr?“ Danach „A L'ART ME TUE“: „Die Kunst tötet mich“ und zuletzt „A L'ART ME MENT“: „Die Kunst belügt mich“. Liest man jedoch „A L'ART MAIS“ oder auch „A L'ART ME“ durchgehend laut (was die Schreibweise auf den Tafeln begünstigt), so hört man auch das Wort ALARME, was auf Deutsch etwa Alarm, Schrecken oder Unruhe bedeutet. Somit kommen weitere Bedeutungsebenen hinzu, nämlich: „ALARMEZ VOUS?“, übersetzt: „Alarmieren Sie sich oder Alarmiert euch“, danach „ALARME TUE“ - „Alarm tötet“ und „ALARME MENT“ - „Alarm lügt“. An dieser Stelle sollte deutlich geworden sein, dass in diesem Bildbeispiel sich wiederum Kunstbezüge zeigen und gleichzeitig durch das Jonglieren mit Sprache weitere Bedeutungsebenen eingezogen werden.

Diese fünf Bilder könnten entlang ihrer Machart und ihres Stils unterschieden werden. Es wurde mit Schablonen gearbeitet, direkt Farbe aufgetragen und Schrift verwendet. Hinter diesen Form-Kategorien liegt jedoch eine verbindende Gemeinsamkeit. Alle Bilder weisen inhaltliche Bezüge zu Themen und Fragen der Kunst auf. Die Form erweist sich hier nicht als trennendes Kriterium, vielmehr muss das „Hinter der Form“ betrachtet werden, um die

⁷³ Anm.: Die Interpretation des Bildes steht beinahe an ihrem Anfang, als kurzen Ausblick der in eine tiefergehende Bildanalyse münden könnte sei hier nur fußnotenhaft folgendes notiert: Oftmals wird Beuys heute als Antithese zu Andy Warhol und somit zur Pop-Art gehandelt. An dieser Stelle kann der Raum für diesen Diskurs jedoch nicht geöffnet werden, da es vorrangig darum geht, Bezüge ins Kunstfeld aufzuzeigen.

Gemeinsamkeiten der Bilder zu entdecken. Sie konstituieren so einen subkulturellen Bildraum über inhaltliche Gemeinsamkeiten.

5.1.2 Kriegerische Bilder



P_XX0510_DSC_0184



P_130410_DSC_0425



P_XX0610_DSC_0033

Auf dem ersten Bild P_XX0510_DSC_0184 wurde ein Gesicht, das zum überwiegenden Teil mit einer Gasmaske bedeckt ist, per Schablone an einen Stromkasten gesprüht. Die Gasmaske ist sehr präsent, vom Gesicht scheinen nur die Augen noch übrig zu sein. Die Gasmaske ist ein ungewöhnliches Bild im Stadtraum, das Motiv evoziert Gedanken an Krieg, verpestete oder verseuchte Luft, in jedem Fall eine bedrohliche Situation in der Schutz (durch eine Gasmaske) benötigt wird.

Auf dem zweiten Bild P_130410_DSC_0425 ist das Gesicht einer Frau zu sehen. Von rechts wird ihr eine Waffe an den Kopf gehalten. Das Bild wurde am Boden angebracht. Geht man mit gesenktem Blick durch die Stadt, so läuft man über ein Frauengesicht, dem eine Waffe an den Kopf gehalten wird. Das Gesicht scheint nach vorne oder nach oben zu blicken, es bleibt unklar, ob die angehaltene Waffe von der Frau selbst bemerkt wird oder nicht. Jedenfalls aber scheint sie sich eindeutig in einer bedrohlichen Situation zu befinden.

Auf dem Bild P_XX0610_DSC_0033 ist wiederum das Gesicht einer Frau zu sehen. Dieses ist eingerahmt von Haaren oder einem Tuch. Auch in diesem Bild ist eine Waffe zu sehen, jedoch wird diesmal die Waffe scheinbar von der Frau selbst gehalten, der Lauf des Revolvers ist aus dem Bild nach vorne gerichtet. Diese Haltung könnte als Geste der Aggression oder aber der Verteidigung interpretiert werden.



W_XX0809_CIMG7532



W_081009_10_09_1_29_3

Die Fotografie W_XX0809_CIMG7532 zeigt eine Pistole und in etwa gleicher Größe nach links oben versetzt eine menschliche Figur. Kopf und Oberkörper der Figur sind in schwarz gehüllt. Die Vermummung des Oberkörper und im speziellen des Gesichtes kann als Verweis auf unterschiedliche Situationen gedeutet werden, so zum Beispiel eine Demonstration auf der Gesichter zum Schutz vor Restriktionen verdeckt werden. Die Haltung der Figur erinnert an eine Kampfsportart oder aber an eine Guerillasituation. Der Lauf der rechts unter der Figur angebrachten Waffe zeigt in ihre Richtung, so scheint der Körper mit übergroßer Waffengewalt konfrontiert zu sein. Dies unterstützt die Assoziation einer guerillaähnlichen Szenerie. Ein Mensch, der sich in einer anonymen Kämpferposition befindet konfrontiert mit übergroßer Gewalt, die bildlich in Form einer Waffe dargestellt ist.

Auf der Fotografie W_081009_10_09_1_29_3 ist die Figur eines Menschen zu sehen, die lebensgroß mittels Schablone an eine Mauer angebracht wurde. Die Kleidung der vermutlich männlichen Person wirkt im ersten Moment wenig irritierend. Schuhe und Hose entsprechen derzeitigen (Jugend)Modetrends. Das kurzärmelige Hemd und die Krawatte könnten in Musikvideos, vermutlich aber auch im Straßenraum so getragen werden. Betrachtet man vorerst die Bekleidung der Figur, so wird man von dem gasmaskenbedeckten Gesicht einigermaßen überrascht, denn die Kleidung der Person lässt keine Gasmaske vermuten.

So entsteht ein eigentümliches Bild. Einerseits ein Körper, der so bekleidet im Stadtraum anzutreffen sein könnte, dann jedoch das irritierende Moment der Gasmaske. Das Motiv der Gasmaske, welches schon im Bild P_XX0510_DSC_0184 aufgetaucht ist, wurde als Schutzfunktion während eines bedrohlichen Zustandes gedeutet. In dem nun besprochenen Bild ist der gesamte Körper eines Menschen zu sehen. Die Kleidung wirkt nicht irritierend, die Gasmaske dann jedoch umso mehr. Es scheint sich um einen Menschen zu handeln, der

sich seiner Kleidung nach zu urteilen, in einer alltäglichen Situation befinden könnte. Gleichzeitig ist die Gasmaske ein eindeutiger Verweis auf eine Umgebung in der Schutz benötigt wird.

Auf den gezeigten Bildern sind Motive und Symbole zu sehen, die über Themen der Gewalt verbunden sind. In den Bildern zeigen sich Bedrohungs Zustände, Gasmaskenmotive und (angehaltene) Waffen, welche einen Zustand der Gewalt oder Gefahr erahnen lassen.

Die Anbringenden der Bilder befinden sich aufgrund ihres Tuns insofern in einem bedrohlichen Zustand, als es mit Strafe geahndet wird. So ist Gesetz heute in hegemoniale Zustimmung geronnen, welche die bildhafte Gestaltung urbaner Oberflächen elitär organisiert. Die Street Art Macherinnen und Macher widersetzen sich diesem Regelwerk und bebildern den öffentlichen Raum selbst autorisiert. Die inhaltlich verbindende Dimension des Bedrohungs Zustandes könnte an dieser Stelle als selbstreflexive Anspielung auf das eigene Dasein im urbanen Raum, und die bildlichen Machtverhältnisse in diesem, interpretiert werden.⁷⁴

⁷⁴ Anm.: An dieser Stelle soll nicht unerwähnt bleiben, dass die im Abschnitt *Kriegerische Bilder* gezeigten Motive und Symbole nicht en detail analysiert wurden. Strukturierte Bildanalysen könnten an dieser Stelle auch zu anderen Interpretationssträngen führen. Besonders wenn man das Bild W_081009_10_09_1_29_3 betrachtet. Die Figur erinnert stark an einen Character, wie im Abschnitt Character gezeigt wurde werden über diese Figuren oftmals Themen und Motive platziert, welche im Bild und für Bildproduzentin oder Produzent von besonderer Bedeutung sind.

5.1.3 Bildkritik an Überwachung

Abschließend wurden weitere sechs Bilder ausgewählt, um eine inhaltliche Dimension zu beleuchten, die sich im Feld als verbindendes Moment gezeigt hat.



P_250410_DSC_0666



W_040509_CIMG6339

Auf der Fotografie P_250410_DSC_0666 ist folgender Schriftzug zu lesen: „CONTRE LES 1000 CAMÉRAS EN+, CONTRE LA VIDÉO-SURVEILLANCE, SABOTAGE.“ Die Übersetzung könnte hier etwa lauten: „Gegen die tausenden Kameras und gegen die Video-Überwachung“. Das Wort „Sabotage“ lässt sich als Aufforderung zur sabotieren interpretieren.



P_250410_DSC_0697

Die Fotografie P_250410_DSC_0697 reproduziert den Schriftzug: „SACCAGE LA SOCIÉTÉ DU CONTRÔLE!“, sinngemäß lässt sich übersetzen: „Zerlege die Kontrollgesellschaft!“ Oder: „Nimm die Kontrollgesellschaft auseinander!“ Wie im Bild P_250410_DSC_0666 findet sich hier die geschriebene Aufforderung dazu, die Kontrollgesellschaft kritisch zu betrachten, sie auseinander zu nehmen oder zu zerlegen.

Auf der Fotografie W_040509_CIMG6339 ist eine Kamera zu sehen, die seitlich beschrieben wurde. Zu lesen ist „...OTHER...“. Im Zusammenhang mit dem gewählten Trägermaterial, nämlich einer Überwachungskamera selbst, lässt sich dieses „OTHER“ als „noch eine weitere Kamera“ (unter vielen) interpretieren. Das Beschreiben der Kamera verweist auch darauf, dass diese wahrgenommen wird, sie und auch die „Others“, also all die anderen Kameras im Stadtraum. Sie wird durch das Beschriften markiert, die Kamera wird gesehen, bewusst wahrgenommen und mit dem Akt des Beschreibens enttarnt oder angeprangert. Die Vermutung, dass von der Subkultur Entwicklungen der Video-Überwachung im öffentlichen Raum besonders aufmerksam beobachtet werden, liegt nahe.⁷⁵ Diese Überlegung zeigt sich speziell in der Fotografie W_040509_CIMG6339, wo durch Beschreiben auf die Existenz einer Kamera hingewiesen wird. Auch transportieren die Schriftzüge auf den Bildern P_250410_DSC_0666 und P_250410_DSC_0697 eine kritische Haltung gegenüber Video-Überwachung und Kontrollgesellschaft.



P_130410_DSC_0250



W_08109_10_09_1_29_2

Auf der Fotografie P_130410_DSC_0250 ist in der linken oberen Bildhälfte das Bild einer Kamera in weiß zu sehen. Sie wurde an einer Straßenecke relativ hoch oben angebracht. Etwa an jener Stelle, an der im Stadtraum tatsächlich eine Kamera angebracht sein könnte. Das geklebte Bild der Kamera verweist wie das Bildbeispiel W_040509_CIMG6339 auf die unzähligen Kameras im Stadtraum. In der rechten unteren Ecke wurde die Kamera mit der

⁷⁵ Anm.: Die Vermutung liegt insofern nah, als die hier betrachteten subkulturellen Bilder selbst autorisiert im urbanen Raum angebracht werden. Dieses Tun ist illegalisiert und somit sind die Anbringenden direkt von Video-Überwachung betroffen.

Signatur „ET BAM“ versehen. Hier wurde das Abbild der Kamera genommen und mit einer Signatur oder einem Pseudonym versehen. Das Instrument der Kamera wurde auf bildliche Weise von einer Person oder einer Gruppe angeeignet.

Auf der Fotografien W_08109_10_09_1_29_2 ist eine gesprayte Kamera zu sehen, ihre Linse wurde einem menschlichen Auge ähnelnd gestaltet. Daneben wurde geschrieben „We Watch You...“: „Wir beobachten euch“. Das üblich gewordene Werkzeug zur Beobachtung und Überwachung im öffentlichen Raum wurde getauscht gegen das gesprayte Pendant. Mit der We-Formulierung wird auf mehrere verwiesen, also mehrere Personen (oder eine Gruppe), die jemanden oder etwas beobachten. So wird ein Moment des Kollektivs hinter die sehende Kamera gerückt. Damit entsteht im urbanen Raum über das Bild eine spezifische Situation. Durch das Bild wird auf die vielen Kameras im urbanen Raum verwiesen. Gleichzeitig wird das Instrument der Überwachung und Beobachtung in diesem Bild angeeignet. Die Überwachungskamera wird auf die andere Seite geholt. Die Beobachteten werden zu den Beobachterinnen und Beobachtern. So stellen sich in und durch dieses Bild latent die Fragen von Machtverhältnissen im öffentlichen Raum. Im Bild begegnen sich die Machtverhältnisse auf den Kopf gestellt. Jenes Instrument, das im Norm-Fall beobachtet, wechselt auf die Seite der Beobachteten, die Machtverhältnisse werden im Bild umgekehrt.



P_090410_DSC_0121

Hoch über einen belebten Platz im 11. Arrondissement in Paris wurde an eine Hauswand groß und gut leserlich „1984“ geschrieben. Betrachtet man die Laterne, welche sich auf der Fotografie unter dem Schriftzug befindet, so lassen sich auf dieser angebrachte Kameras erkennen. „1984“ erhebt sich über einen rund gebauten Platz, der Verkehrsknotenpunkt für Autos und Metro ist, gleichzeitig ist der mehrspurige Kreisverkehr gesäumt von Geschäften, Lokalen, Kameras und Menschen. Interpretiert man den Schriftzug in Zusammenhang mit dem gleichnamigen Roman von George Orwell⁷⁶, so muss man unweigerlich an dessen zentrales Thema des totalitären Überwachungsstaates denken. „1984“ wurde über den Platz, die Menschen, den Verkehr, die Kameras – die Stadt – geschrieben. Entdeckt man nun zufällig den thronenden Schriftzug, der sich über die Dächer erhoben hat, hält inne und blickt dann in die nächste Kamera, so entsteht schon ein merkwürdiger Augenblick. Ein Moment der Irritation, der öffentliche Denk-Räume zu Kontrolle, Überwachung, Reglementierung und Disziplinierung öffnet.

In den letzten Jahren haben Fluten von Kameras westeuropäische urbane Räume in Orte der Überwachung verwandelt. Angepriesen als Instrumente der Sicherheit und Ordnung dienen sie der Reglementierung und Disziplinierung. Sie könnten auch als die Werkzeuge des Normen-Diktats, des so genannten *normalen* oder auch des erlaubten Verhaltens im Stadtraum beschrieben werden. Die Überwachungskamera scheint auf spezifische Weise mit der Subkultur, respektive den subkulturellen Bildern, verwoben. Die ausgewählten Bildbeispiele weisen alle inhaltliche Bezüge zu den Themen Überwachung und Kontrolle im öffentlichen Raum auf. Die Kamera ist nun jenes Mittel, um den urbanen Raum zu überwachen, zu disziplinieren und zu kontrollieren. In diesem Instrument widerspiegeln sich die Machtverhältnisse, die Ver- und Gebote im öffentlichen Raum. In den Straßen werden nun Bilder sichtbar, in denen die Kamera symbolisch angeeignet wird. Die Verhältnisse verkehren sich in den Bildern, sie stehen auf dem Kopf. Die Kamera wechselt die Seiten, ist sie sonst das Instrument der Kontrolle und Überwachung, wird sie plötzlich zu einem Bild der Überwachten. Sie nimmt gar menschliche, kollektive Züge an und die Überwachten werden zu den Beobachterinnen und Beobachtern der Stadtraumentwicklungen.

Interessant ist an dieser Stelle, dass die subkulturellen Bilder Überwachung und Kontrolle im urbanen Raum visuell thematisieren. Die Bilder werden in jener Öffentlichkeit angebracht, die von diesen Entwicklungen ebenso betroffen ist, wie die Subkultur selbst. Denn heute ist nahezu jede Stadtbewohnerin oder jeder Besucher zum Videoauftritt verpflichtet. Mag sein,

⁷⁶ Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. (1949). Später oft auch erschienen unter dem Titel „1984“.

dass sich viele im Schutzbereich des erlaubten oder normalen Verhaltens wähnen, doch ist diesem Empfinden der verheerende Trugschluss an natürliche Gegebenheiten eingeschrieben. Die Kamera ist jenes Instrument, das die Bewohnerinnen und Bewohner der Stadt kontrolliert und reglementiert. Die heimliche Omnipräsenz der Bildaufnahmegeräte legt den Grundstein für totalitäre Überwachungsstrukturen. Lässt man nun den Moment der Irritation zu, der entsteht, wenn über einen „1984“ geschrieben wurde und man sogleich in die nächste Kamera blickt, so tun sich doch manch unbehagliche Szenarien auf. Die subkulturellen Bilder thematisieren im öffentlichen Raum entlang ihrer Inhalte Machtverhältnisse, die urbane Strukturiertheit bestimmen.

5.1.4 Diskursive Räume

Entlang von drei Bildbeispielserien wurde gezeigt, dass die subkulturellen Bilder über inhaltliche Bezugsebenen miteinander verbunden sind. Diese inhaltlichen Elemente liegen hinter der Form, oder anders gesagt hinter der Machart der Bilder. Erst die vergleichende Betrachtung, oder auch das Zurücktreten hinter die Form-Kategorisierung, zeigt inhaltliche Dimensionen, welche die Symbole, Bilder und Schriftzüge verbinden. Exemplarisch wurden die Themen Kunstbezüge, Kriegerische Bilder und Bildkritik an Überwachung eingehend betrachtet. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass inhaltlich verbindende Dimensionen hier nicht erschöpfend behandelt wurden. Besonders erwähnt seien an dieser Stelle die inhaltlichen Dimensionen Natur-, Pflanzen- und Tierdarstellungen, die besonders ausgeprägt in Paris und auch in Wien in Bildern umgesetzt wurden.



P_090410_DSC_0094

Speziell muss an dieser Stelle auch darauf hingewiesen werden, dass Bilder und Schriftzüge, rechter Gruppierungen nicht eingehend analysiert wurden. Diese Aufgabe konnte im Rahmen der Arbeit nicht geleistet werden. Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass speziell in Wien gehäuft Hakenkreuze und rechte Parolen sichtbar waren.⁷⁷

Resümierend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sich in den subkulturellen Bildern inhaltliche Dimensionen zeigen, welche diese über Stadtgrenzen hinaus verbinden. So finden sich in zwei westeuropäischen Stadträumen subkulturelle Bilder, die über gemeinsame Inhalte Zusammenhänge konstituieren. Martina Löw schreibt über den Begriff des Raumes, dass mit diesem „[...] eine Organisationsform des Nebeneinanders beschrieben [wird] Räume bezeichnen somit eine Relation zwischen gleichzeitigen Platzierungen. [...] Nicht das Objekt ist Raum, sondern Raum spannt sich zwischen Objekten auf.“⁷⁸ Der Begriff des Objektes wird hier auf die Bilder, Symbole und Schriftzeichen der Subkultur bezogen. Zwischen diesen visuellen Objekten spannt sich über verbindende inhaltliche Dimensionen ein subkultureller Bildraum auf. Städteübergreifend entfalten sich so diskursiv beschaffene Räume.

⁷⁷ Anm.: Im zweiten Wiener Gemeindebezirk nahmen diese verstärkt antisemitische Ausformulierungen an.

⁷⁸ Löw/Steets/Stoetzer 2008, S.51.

5.2 Urbane Rahmung

In diesem Abschnitt wird entlang von drei Bildbeispielen die Beschaffenheit öffentlicher Räume in Zusammenhang mit subkulturellen Bildern, die einen spezifischen Orts- oder Raumbezug aufweisen, untersucht.

5.2.1 Lesbenpoem



P_120510_0007

Durch ein Schaufenster der Parfümerie Marionnaud begegnen körpergroß, die belichtet ins Zentrum gerückten zwei Gesichter der ins Dunkel gehüllten Audrey Tautou. Unter die Fotografie wurde auf den Boden ein Text geschrieben. Zu lesen ist:

gouine banale
fem fatale
butch brutal
dyke géniale
gouine banale
fem fatale
butch brutal
dyke géniale
gouine banale
fem fatale
butch brutal
dyke géniale
t'as le choix. chaque jour.
chaque jour
chaque jour
le choix.
chaque jour.

„*Gouine banale*“ lässt sich mit „*banale*“ oder „*gewöhnliche Lesbe*“ übersetzen. „*Fem fatale*“ liest sich als Verweis auf den Ausdruck „*Femme Fatale*“, dies wird später noch ausführlich diskutiert. Das „*fem*“ könnte hier auf das Wort feministisch anspielen „*fem fatale*“ könnte mit „*verhängnisvolle Feministin*“ übersetzt werden. Mit „*butch*“ wird ebenfalls eine homosexuelle Frau bezeichnet, oftmals verbunden mit Vorstellungen zu lesbischen Rollenbildern, die entlang maskuliner und femininer Kategorisierung gedacht werden. Mit „*butch brutale*“ könnte eine „*maskuline Lesbe*“ bezeichnet werden. „*Dyke géniale*“ wäre auf Deutsch vielleicht „*geniale Kampflesbe*“. „*t’as le choix. chaque jour chaque jour. chaque jour. le choix. chaque jour*“ lässt sich mit „*du hast die Wahl, jeden tag, jeden tag, jeden tag. die Wahl. jeden tag*“ übersetzen. Der Text besteht aus Wiederholungen, die versartige Züge aufweisen, er ist in Zeilen gesetzt und liest sich rhythmisch. Grob vereinfacht könnte man sagen, dass im Text soziale Rollen von Frauen thematisiert werden, speziell wurden Bezeichnungen für lesbische oder homosexuelle Frauen gewählt. Den Abschluss bildet der Absatz, der die Leserin direkt anspricht mit „*t’as le choix chaque jour*“ also „*du hast die Wahl jeden Tag*“.

An dieser Stelle wird nun noch einmal die Zeile „*fem fatale*“ näher betrachtet, wie erwähnt könnte diese auf den Ausdruck „*Femme fatale*“ verweisen. „*Femme Fatale*“ lässt sich in etwa mit „*verhängnisvolle Frau*“ übersetzen. Der Ausdruck könnte nun vielschichtig interpretiert werden, an dieser Stelle wird jener Aspekt in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt, der hier ergiebig erscheint. Betrachtet man das Bild der Frau, das sich über dem Text im Schaufenster befindet, so begegnen auf einer Fotografie die zwei Gesichter Audrey Tautous. Das engelsgleiche, unschuldige Gesicht begleitet von dessen Spiegelbild dunkler, verwegener Augen. Man könnte sagen, die Fotografie zeigt den Typus einer *Femme Fatale*, die zwei Gesichter einer Frau, die über ihr Bild und ihr Spiegelbild in Erscheinung treten. Im Text, der unter das Bild im Schaufenster geschrieben wurde ist die Zeile „*fem fatale*“ zu lesen, diese könnte auf das darüber befindliche Bild Audrey Tautous, einer „*Femme Fatale*“, verweisen. Über die Textzeile „*fem fatale*“, die den Verweis auf eine „*femme fatale*“ in sich trägt, wird ein Bezug zur darüber angebrachten Werbefotografie, die mit ebendiesem Frauenbild operiert, hergestellt. Die Fotografie (re)produziert gängige mediale Präsentationen von Frauen(körpern). Da das Poem Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen ist, müssen an dieser Stelle nicht mediale Bilddarstellungen von Frauen im öffentlichen Raum en detail analysiert werden. Festgehalten werden kann aber, was die gängigen medialen Präsentationen von Frauenkörpern augenscheinlich nicht sind, nämlich Bilder homosexueller lesbischer Frauen, also jene, die durch den Text Audrey Tautous Bild unterschrieben wurden.

Der poemartige Text spannt durch die Art der Anbringung, also genau unter einem Schaufenster, auf dem das typische Werbebild einer Frau zu sehen ist, einen überlappenden Raum auf. Tagtäglich – „*chaque jour, chaque jour, chaque jour*“ - ist man im öffentlichen Raum mit den stereotypen Frauenbildern einer Werbemaschinerie konfrontiert. Mit „*t'as le choix chaque jour*“ wird die Möglichkeit der Wahl aufgeschrieben. Die Frau kann sich entscheiden wer und wie sie sein möchte und ist nicht gefangen in einem festgelegten Rollenbild (der Werbemaschinerie). Das Poem entfaltet hier nun einen subversiven Raum, es fügte dem Werbebild sprachlich jene Bilder von Frauen hinzu, die sonst in Werbedarstellungen im urbanen Raum nicht sichtbar würden.

5.2.2 Komertz Infackt



W_071009_10_09_14

Auf der Fotografie ist ein bekanntes Lokal in Wien zu sehen. Das Chelsea gibt es seit den 1980er Jahren, seit 1994 ist es in den Stadtbahnbögen des Lerchenfeldergürtels beheimatet. Historisch verbunden ist mit dem Lokal die Entstehung einer florierenden DJ Szene, wo allabendlich neue Platten aufgelegt wurden. Gleichzeitig war das Chelsea auch als Auftrittsort für oftmals noch unbekannte Bands, besonders auch der heimischen Szene bekannt. Auf die Außenmauer des Lokals wurde Komertz Infackt geschrieben. Der Schriftzug dürfte entweder schon länger an der Wand angebracht sein, oder aber es wurde versucht diesen abzuwaschen, denn er ist nur noch verblasst zu lesen. Nichts desto trotz lässt sich die blau-violette Farbe, in

der geschrieben wurde, noch erahnen. Der Farbton wirkt wie passend gewählt zu dem in der linken oberen Ecke sichtbaren Schild des Lokals, als ob zu diesem eine Verbindung oder ein Bezug hergestellt werden sollte.

Die Schreibweise Komertz Infackt wird an dieser Stelle nicht ins Detail analysiert. Die beiden Wörter werden lediglich entlang der nahe liegenden Bedeutungsebene „Kommerz Infarkt“ interpretiert. Der Begriff „Kommerz“ wird heute oftmals in Zusammenhang mit Kunst und Kultur im abwertenden Sinn verwendet. Kommerzialisierungsprozesse meinen oft Entwicklungen, die dominiert werden von kapitalistischen Gewinninteressen. Der Begriff des Infarkts ist mit medizinischen Diagnosen verknüpft, bekannt und weit verbreitet ist zum Beispiel der Herzinfarkt. Allgemein meint ein Infarkt ein akutes lebensbedrohliches Ereignis, als Folge einer Erkrankung.⁷⁹ Die Wörter Kommerz und Infarkt wurden im gezeigten Bildbeispiel miteinander kombiniert. Interpretiert werden kann an dieser Stelle ein Infarkt, also lebensbedrohlicher oder schockartiger Zustand als Folge des Kommerzes. Dieser Schriftzug wurde an die Mauer eines Lokals mit langer Tradition innerhalb des Wiener Nachtlebens geschrieben. Wird er verstanden als Anspielung auf die Entwicklungen, welche das Lokal im Laufe der Zeit gemacht hat, so könnte auf den Wandel eines früheren Treffpunktes einer Undergroundmusikszene hin zu einem von kapitalistischen Logiken bestimmten Nachtbetriebs verwiesen werden, im Sinne einer fortschreitenden Kommerzialisierungserkrankung die zum Infarkt führt.

Über die Elemente Platzierung und Inhalt entsteht ein mehrdimensionaler Bedeutungsraum, der Schriftzug „Komertz Infackt“ verweist auf den Ort, an dem er angebracht wurde, er gibt einen Kommentar zu diesem ab und öffnet so einen Raum mehrere Bedeutungsebenen.

⁷⁹ Vgl.: Myokardinfarkt, <http://de.wikipedia.org/wiki/Myokardinfarkt>, 23.Juni 2011.

5.2.3 Was ist Geld?



W_XX0210_02_10_2

Auf die Mauer neben eines österreichischen Bankinstituts wurde unter das hell beleuchtete Hinweiszeichen für einen Geldautomaten mittels Schablone: „Was ist Geld? Wie funktioniert es?“ geschrieben.



W_XX0210_02_10_2_1

An dieser Stelle muss die Diskussion nach der Frage „Was ist Geld? Und wie funktioniert es?“ leider ausbleiben. Der Aspekt der hier in den Vordergrund gerückt wird, ist der Ort, an dem diese beiden Fragen geschrieben wurden, an die Mauer neben einem Bankinstitut schräg unter das Hinweiszeichen für einen Geldautomaten.

Banken finden sich allerorts in der Stadt, diese müssen heute nicht notwendigerweise mit Geld assoziiert werden. Sie sind Orte von Transaktionen, Veranlagungen, Krediten, Schulden, Verlusten und der medialen Selbstdarstellung nach auch Orte der Vertrauenspartnerinnen und Unterstützung in allen Lebenslagen. Bankomaten jedoch sind direkt verknüpft mit dem Bezug von Bargeld.⁸⁰ Überall in der Stadt finden sich diese Automaten, die mit Geld beliefern und so führen die Wege des Öfteren dort hin. Doch wird nun die ungestörte Wahrnehmung auf dem Weg zu einem Bankomaten irritiert von dem kleinen Schriftzug „Was ist Geld? Wie funktioniert es?“, der sich an der Wand befindet. Dieser Moment der Unterbrechung könnte tatsächlich zu der Frage führen, was diese Papierscheine eigentlich sind, ohne die Leben nicht mehr möglich scheint.

Dieses abschließende Beispiel zeigt, wie einem Bankinstitut elementare Fragen, die dessen Dasein, Tun und Funktionen betreffen, öffentlich aufgeschrieben werden. Über den direkten Ortsbezug, der sich über Inhaltsebene und Platzierung öffnet, entsteht ein überlappender Raum, dem mehrere Bedeutungsdimensionen eingezogen sind.

5.2.4 Subversive Räume

Entlang von drei Beispielen wurde gezeigt, wie über Platzierung und inhaltliche Bezüge auf den Ort und im umliegenden Raum befindliches, an den geschrieben wurde, überlappende Räume entstehen. Unter das Werbebild einer „*femme fatale*“ wurden Frauenbilder geschrieben, die medial nicht präsent sind. Einem Wiener Lokal wurde der „Komertz Infack“ diagnostiziert. Auf dem Weg zu einem Geldautomaten irritieren die Fragen „Was ist Geld? Wie funktioniert es?“. Entlang der drei Bildbeispiele wurde gezeigt, dass es subkulturelle Bilder gibt die sich inhaltlich auf Stadträumliches wie ein Werbebild, ein Lokal oder auch eine Bank und Geld beziehen. Sie thematisieren (Stadt)Raumbeschaffenheit und Wandel in direktem Bezug. „Subversion bedeutet ins Gegenteil verkehren, umdrehen, auf den Kopf stellen.“⁸¹ Durch die Elemente Platzierung und inhaltliche Bezüge entfalten die subkulturellen Bilder im urbanen Raum Um- und Mehrdeutung. Die visuellen Orts-, Inhalts- und Gegenstandsbezüge öffnen subversive Räume in der Stadt. Symbolische Orte und Zustände werden verkehrt und viel gedeutet. Scheinbar natürlich gegebene Normen werden auf den Kopf gestellt thematisiert und damit ins Sichtbare geholt.

⁸⁰ Anm.: Zumindest für jene, die im Besitz einer Bankomatkarte sind.

⁸¹ Fraser 2004, S.106.

5.3 Fragmente von Öffentlichkeit

Im Abschnitt *Verbindende Inhalte* wurde gezeigt, wie subkulturelle Bilder, Stadtgrenzen überschreitend, über verbindende Themen diskursive Bild-Räume in der Urbanität entfalten. In den Straßen zeigen sich in visualisierter Form Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen (Stadtraum)Entwicklungen, Antworten, Meinungen, Kommentare und Diskurse bahnen sich ihren Weg.⁸² Im zweiten Abschnitt *Urbane Rahmung* wurden subkulturelle Bilder interpretiert, die über die Elemente Platzierung und inhaltliche Bezüge Stadträumliches thematisieren. Diese Bilder entfalten subversive Räume in den Städten, die mehrdeutig sind.

„Unter Öffentlichkeit wird in der Soziologie vielfach ein Deutungsmuster verstanden, dass auf Räume bezogen wird, die interaktiv und kommunikativ profiliert sind, eine soziale Durchmischung fördern und Prozesse der Meinungsbildung vorantreiben [...]“⁸³

Zwischen den subkulturellen Bildern spannen sich Räume auf, die diskursiv und subversiv beschaffen sind. In ihnen finden sich Fragmente einer Öffentlichkeit, die kommunikativ profiliert ist und in der Prozesse der Meinungsbildung stattfinden. Es werden Ansichten geäußert und Kommentare abgegeben, es finden sich kritische Diskurse, die sich über Stadtgrenzen hinaus verbinden. Sie ist partizipativ und pluralistisch beschaffen und liegt den elitär strukturierten Bildproduktionsverhältnissen im urbanen Raum quer.

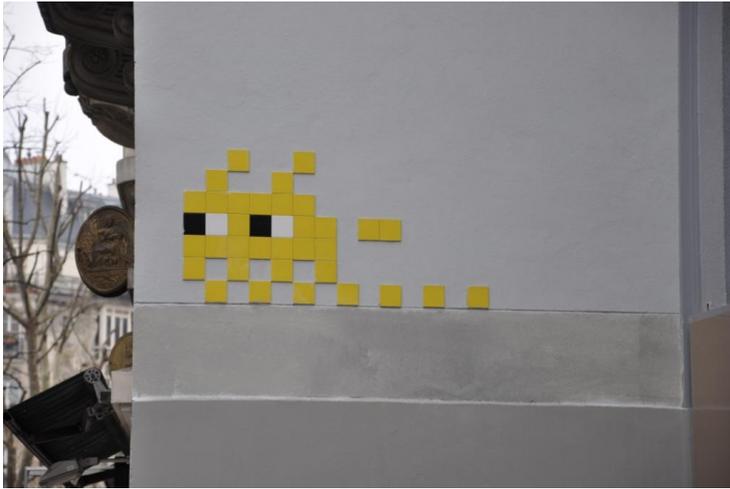
⁸² Vgl. dazu Gabbert 2007, S.61, der in diesem Zusammenhang den Begriff des Rückkanals einführt.

⁸³ Löw/Steets/Stoetzer 2008, S.22.

6. Warenform und Subkulturstil

6.1 Street Art im Wandel

6.1.1 Urbane Spiele. Invader.



P_100410_0233



W_120111_DSC_0163

Die Fotografien stammen aus Wien und Paris. Bei der Betrachtung wird deutlich, dass etwas an diesen Bildern sehr speziell ist. Beide Figuren wurden mittels Kacheln angebracht, differieren in der Farbe und wenigen Bausteinen. Das Motiv jedoch bleibt in variierten Formen dasselbe. Die beiden Bilder sind entlang von Machart, Stil und Inhalt direkt vergleichbar, ihre Ähnlichkeit beinhaltet ein Moment der direkten Verbundenheit.



W_101210_DSC_0220



P_090410_DSC_0075

Entlang dieser beiden Bildbeispiele wird noch deutlicher, was vorhergehend argumentiert wurde. Auf den Fotografien aus Wien und Paris sind jeweils mittels Kacheln angebrachte kleine Figuren zu sehen, die sich nur entlang ihrer farbigen Anordnung unterscheiden, sie sind nahezu ident. Die ersten vier Fotografien zeigen subkulturelle Bildbeispiele aus Wien und Paris, welche eine besondere Ähnlichkeit verbindet. Die bildlichen Formen gleichen einander auf eine Art und Weise, welche deutlich macht, dass die Bilder in Beziehung zueinander stehen müssen.

Beschäftigt man sich umfassend mit dem Phänomen Street Art so wird schnell deutlich, dass die subkulturellen Bilder und Symbole nicht nur auf der Straße sind. Speziell zu erwähnen ist an dieser Stelle eine Gruppe von Street Art Bildern, die sich durch ihre Verbreitung an unterschiedlichen geographischen Orten, gehäuft in Städten, auszeichnet. Die ersten vier Bildbeispiele wurden ausgewählt, um dieses Phänomen exemplarisch entlang von *Invader* zu zeigen. Die kachel- oder fließenartigen Figuren werden in der Subkultur und auch außerhalb mit *Invader* in Verbindung gebracht.



W_040509_05_09_14

Seit 1998 führt Invader mit seinen gekachelten Space Invadern das aus dem Jahr 1978 stammende, gleichnamige Computerspiel fort. 2006 wurde die Invasion von 30 Städten

abgeschlossen.⁸⁴ In der linken oberen Ecke der Fotografie W_040509_05_09_14, ist über der weißen Figur eines der kleinen *Space Invader* Mosaik zu sehen, die auch unzählige Male in Paris und anderen Städten zu finden sind. Auf der Homepage von *Invader* findet sich ein Landkartenartiges Verzeichnis all jener urbanen Orte in denen die „Space Invasion“ schon statt gefunden hat.⁸⁵ An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass Street Art heute längst nicht mehr nur in den Straßen zu finden ist. Sie scheint untrennbar verbunden mit anderen Medien wie Fotografie, Internet, Magazinen, Büchern und nicht zuletzt Filmen, darauf wird später noch zurückzukommen sein.

Mit der Fotografie W_040509_05_09_14 wird eine Dimension beleuchtet, die für einige Street Art Bilder ebenfalls eine spezielle Bedeutung hat. Zu sehen ist ein Durchgang der rechts und links schwarz blau gefliest ist. Es handelt sich hier um die so genannte „Street Art Passage“ in Wien. Diese gibt es seit dem Jahr 2008, sie gehört konzeptionell und räumlich zum quartier 21/Museumsquartier. Hier werden in Form von Wechselausstellungen Werke von Street Art Künstlerinnen und Künstlern gezeigt. Zur permanenten Gestaltung des Durchgangs wurde *Invader* eingeladen, der diesen blau schwarz kachelte. Mit der Fotografie sei auf die Tatsache verwiesen, dass Teile von Street Art heute einen engen Konnex zum Kunstmarkt respektive ins Kunstfeld aufweisen. *Invader* fungiert an dieser Stelle als ein Beispiel unter mehreren.

Entlang des exemplarisch fungierenden Beispiels *Invader* wird auf eine Gruppe spezieller Street Art Bilder verwiesen. Es handelt sich um subkulturelle Bilder, die eine Ähnlichkeit aufweisen, welche Dimensionen der direkten Verbundenheit zeigen. Diese zeichnen sich weiter dadurch aus, dass sie an mannigfachen geographischen Orten, oftmals in unterschiedlichen Städten, sichtbar werden. Die anknüpfende Überlegung ist nun, dass es Street Art Akteurinnen und Akteure gibt die die Möglichkeit haben ihre Bilder in großem geographischem Radius zu verbreiten.⁸⁶ In diesem Zusammenhang dürften Räume und Medien abseits der Straße eine wesentliche Rolle spielen. Hand in Hand mit der Distribution der subkulturellen Bilder, auf der Straße und mittels anderer Kanäle und Medien, geht auch die Verknüpfung der Bilder mit den vermeintlichen Macherinnen und Machern, im hier gezeigten Fall *Invader*. Weiter wurde erwähnt, dass diese bekannten Street Art Bilder respektive Namen heute enge Verflechtungen ins Kunstfeld aufweisen.

⁸⁴ Vgl. Reinecke 2007, S.74.

⁸⁵Vgl.: <http://www.space-invaders.com/sominv.html>, 22.11.2011.

⁸⁶ Anm.: An dieser Stelle soll nicht argumentiert werden, dass die Bilder von einer Person oder Gruppe angebracht werden. Logische Überlegungen müssten die Diskussion im Sinne des *Originals* von vornherein obsolet machen. Da dies innerhalb des Diskurses jedoch nicht passiert, sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass im Grunde genommen jede ein Space Invader Mosaik im öffentlichen Raum anbringen kann.

6.1.2 Kampagne. Shepard Fairey.



P_130410_0443



P_200410_0073

Auch Shepard Fairey gehört heute zu jenem Kreis geflügelter Namen, deren Karrierestart in den Straßen verortet wird. Auf den Fotografien P_130410_0443 und P_200410_0073 sind jene Plakate zu sehen die Fairey als „Obey Campaign“ bezeichnet. Diese finden seit den 1990er Jahren Verbreitung.

„The Obey Campaign can be explained as an experiment in Phenomenology. The first aim of Phenomenology is to reawaken a sense of wonder about one’s environment. The Obey campaign attempts to stimulate curiosity and bring people to question both the campaign and their relationship with their surroundings. Because people are not used to seeing advertisements or propaganda for which the motive is not obvious, frequent and novel encounters with Obey propaganda provoke thought and possible frustration, nevertheless revitalizing the viewer’s perception and attention to detail. The medium is the message.“⁸⁷

Die „Obey Giant“ Kampagne arbeitet mit den Prinzipien der Wiederholung und der weiten Verbreitung eines Motivs, ähnlich wie das auch Werbung tut. Faireys Kampagne ist jedoch nach eigenen Angaben und Interpretationen als leerer Signifikant zu verstehen.⁸⁸ Zu Beginn wurden die Sticker und Poster mit dem „Andre the Giant Motiv“ hauptsächlich von Fairey selbst verklebt. Im Verlauf der Zeit kam es zu reger Beteiligung, mit wachsender Bekanntheit des Motivs stieg auch die Beteiligung beim Verkleben. Noch heute stellt Shepard Fairey das Sujet zur Verbreitung zur Verfügung.

Mit dem einsetzenden Hype rund um Street Art gelangte auch Shepard Fairey zu internationalem Ruhm. Spätestens mit dem Bild „Hope“, auf dem der graphisch bearbeitete Kopf Obamas zu sehen ist, das Fairey im Zuge des Präsidentschaftswahlkampfes kreierte, wurde er schlagartig zu einem der gefragtesten Künstler in den USA. Neben Faireys

⁸⁷ Fairey 2006, S.5, zit. nach Reinecke 2007 S. 47.

⁸⁸ Vgl. Reinecke 2007, S.54.

Agenturen, die unter anderem auf Guerilla-Marketing spezialisiert sind, unterstützt er die „Occupy Wall Street Bewegung“ und vertreibt heute Kleidung unter der Marke „Obey“.

„Viele Leute verstehen die parallele Existenz von Kleidung und Postern falsch. Für sie ist die Obey- und Andre the Giant Street-Art-Aktion von Fairey kein leerer Signifikant mehr. Sie fassen die Poster und Aufkleber als Werbung für die Modemarke auf. Ganz im Gegenteil dazu betont Fairey immer wieder, dass für ihn die getragenen T-Shirts eine weitere Form der Propaganda für seine Straßenkampagne sind, die nur dadurch lebt, dass die Menschen sich fragen [wofür] sie steht. So leistet also nach Faireys Verständnis die Bekleidungsfirma ihren Teil zu der Verfolgung des anfänglichen Ziels: Mit der »Obey Giant«-Kampagne herauszufinden, welche weltweite Verbreitung und Einverleibung von Bedeutungen ein bedeutungsloser Schriftzug und eine erschaffene Ikone erlangen können.“⁸⁹

An dieser Stelle wird deutlich, dass sich Teile von Street Art in Widersprüchen von Intention und Bedeutung befinden. Shepard Fairey soll an dieser Stelle die Intention eines phänomenologischen Straßen-Bild-Versuches nicht abgesprochen werden. Mit der Einführung des Modelabels „Obey“, welches mit den Bildern der Street Art Kampagne verbunden ist, werden den Bildern jedoch – gewollt oder nicht - neue Bedeutungsdimensionen eingebracht. Die anfangs leeren Signifikanten, die ein wenig auch den Eindruck einer Werbekampagne hervorrufen sollten, haben sich verwandelt in Verweise auf ein Modelabel. Dass Bedeutungen subjektiv gedacht werden dürfen, soll hier niemanden abgesprochen werden, so kann Fairey die Kleidung als zur Obey-Giant-Kampagne beitragend interpretieren. Nichts desto trotz verändert diese ihren Charakter, denn nun fungieren die Bilder als Verweise auf Bekleidungsprodukte. Wenn nun diesen Bildern kapitalistische Vermarktungsmechanismen eingebracht werden, wandelt sich unweigerlich ihre Bedeutung. Mit Sicherheit kann die „Obey Campaign“ nicht als herkömmliche Marketingkampagne begriffen werden, genauso wenig ist das Modelabel eines wie jedes andere. Hier ließen sich nun vielschichtige Diskursdimensionen öffnen, wobei Marx Überlegungen zum Fetischcharakter der Ware besonders lohnend erscheinen. Doch soll an dieser Stelle nur auf den Aspekt verwiesen sein, dass Street Art heute auch von ökonomischen Mechanismen des Warencharakters durchzogen ist.

⁸⁹ Reinecke 2007, S.56.

6.1.3 Phantom. Banksy.

Banksy ist heute in und außerhalb der Subkultur eines der bekanntesten Street Art Phänomene. Um die Figur ranken sich Mythen und Geschichten. *Banksy* arbeitet mit den Mitteln der Reproduktion und Verfremdung, die Arbeiten umfassen ein breites Spektrum. Es werden verschiedenste (gesellschaftskritische) Themen aufgegriffen, um diese im öffentlichen Raum anhand künstlerischer Strategien zur Diskussion zu stellen. *Banksy* macht einen Spagat vom Stencil-Bild küssender Polizisten bis hin zur Installation einer lebensgroßen Guantanamo-Gefangenen-Puppe in einem Vergnügungspark. 2005 thematisierte er die monströse Sperrmauer, welche Israel und Palästina voneinander trennt, bildlich auf ihr selbst. 2006 modifizierte er das Debütalbum von Paris Hilton und verteilte 500 gefälschte CDs in britischen Plattenläden. Vor einigen Jahren dürfte *Banksy* auch Interesse für die Institution Museum entwickelt haben. Anstatt darauf zu warten von Museen ausgestellt zu werden, wurden die Arbeiten dort ungefragt einfach selbst angebracht. Einige Museen sind mittlerweile dazu übergegangen *Banksys* Hinterlassenschaften in ihre Sammlungen aufzunehmen. *Banksy* Werke erzielen Höchstpreise am Kunstmarkt. Es kursieren auch Mythen wonach Mauerstücke aus Wänden geklopft werden, um Original-Banksys zu verkaufen. Viele *Banksy* Sujets finden heute weltweite Verbreitung in Form von Postern, Drucken, jeglicher Art von Souvenirs, T-Shirts und anderen erwerbbaaren Dingen.⁹⁰

Entlang der folgenden Bildserie wird der Versucht gemacht, sehr dicht auch mit dem visuellen Material zu argumentieren. Zu sehen ist eine Fotoserie aus Wien, die einen Ort und die subkulturellen Bilder an diesem, im Zeitverlauf zeigt. Auf den Fotografien W_081009_CIMG9731 und W_081009_CIMG9721 sind zwei Schablonenmotive zu sehen die ikonographisch *Banksy* zugeordnet werden können.⁹¹ An dieser Stelle bleibt eine detaillierte Interpretation der beiden Bilder aus. Fokussiert wird auf den Schriftzug, der beiden Bildern beigefügt wurde: „Available Soon on ebay“.

⁹⁰ Anm.: An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass *Banksy* selbst am Großteil der massenhaften Vermarktung seiner Sujets nicht beteiligt ist. Siehe dazu auch: <http://www.banksy.co.uk/shop/index.html>.

⁹¹ Dazu exemplarisch ein Verweis auf das Bild des Gelbkopfsoldaten, zu sehen auf der Fotografie W_081009_CIMG9731 auf Seite 96. Das Motiv findet sich außerdem in *Banksy 2006*, S.34.



W_081009_CIMG9764



W_081009_CIMG9731



W_081009_CIMG9721



W_101210_DSC_0197

Ob nun die Mauerstücke tatsächlich verkauft wurden bleibt offen, das es möglich wäre ist wahrscheinlich. Der Schriftzug „Available Soon on ebay“ kann an dieser Stelle als selbstironischer Verweis auf das eigene Ausverkaufs-Dasein gedeutet werden. Wie eingangs diskutiert hat *Banksy* diverse (aktionistische) Projekte durchgeführt. Street Art ist jedoch jene Ausdrucksform mit der am längsten und intensivsten gearbeitet wurde. In den Bildern treten immer wieder kritische, politische, ironische Fragmente zu Tage. Mit *Banksys* steigender Bekanntheit wuchs beständig auch der Mythos um die Figur *Banksy*. So haftet dieser rebellisch, kritisches, alternatives, geheimnisvolles, guerillaartiges an. Nicht zuletzt oder vielleicht auch vordergründig speist sich der Mythos *Banksy* aus dessen Anonymität. Bis heute ist nicht bekannt wer *Banksy* ist.⁹² Diese Frage scheint mehr und mehr in den Vordergrund zu rücken und gleichzeitig mit ihr tritt die Inhaltsebene, also die Frage nach dem was wird wie thematisiert, in den Hintergrund.



W_101210_DSC_0205

„Exit through the Gift Shop“ ist ein Film der 2010 beim Sundance Festival uraufgeführt wurde. Anschließend wurde der Film auf weiteren Festivals, in (eigens dafür errichteten) Kinos und auch im Zuge der Viennale gezeigt. Der Plot dieses Films wird an dieser Stelle nicht einmal gestreift, da die vielschichtigen Interpretationen hier nicht mehr geleistet werden können. Es sei lediglich erwähnt, dass *Banksy* in diesem Film und seiner Produktion eine bedeutungsvolle Rolle zukommt.⁹³ Die Fotografien W_101210_DSC_0205, W_101210_DSC_0245 und W_101210_DSC_0337 wurden während der Viennale in Wien

⁹² Anm.: Jeglicher argumentativer Grundlage entbehrend scheint sich die Vorstellung eines geheimnisvollen, männlichen Einzelkämpfers festzusetzen, die mit der Eigeninszenierung Banksys jedoch auch intendiert sein dürfte.

⁹³ Anm.: Auch Invader und Shepard Fairey spielen in dem Film ihre Rollen.

aufgenommen. Das Motiv der Ratte ist im Verlauf der Zeit zu einem typischen Symbol *Banksys* geworden.⁹⁴ Auf der ersten Fotografie ist die Ratte und der Schriftzug zum gleichnamigen Film „Exit through the Gift Shop“ zu sehen. Diese und auch die anderen Rattenmotive, die ebenfalls in Wien fotografiert wurden, tauchten zeitgleich mit dem Filmstart, im urbanen Raum auf.



W_101210_DSC_0245



W_101210_DSC_0337

Über diese Bildserie werden Verschiebungen sichtbar, die sich auch entlang von Shepard Faireys „Obey Giant Campaign“ zeigen. Street Art wird mit Produkten verknüpft, die mitunter von kapitalistischen Dimensionen durchzogen sind. An dieser Stelle soll nicht behauptet werden, dass sich keine Mehrdeutigkeiten, selbstironischen Anspielungen und Zwischenräume zeigen. Unbestreitbar bleiben jedoch auch Momente von Marktmechanismen, die den Bildern ebenfalls eingezogen sind und so Bedeutungen verschieben.

⁹⁴ Anm.: Exemplarisch zu sehen im Kapitel „Rats“ in Banksy 2006, S.96 ff.

6.2 Endstation Kulturindustrie?

In diesem Kapitel wurden drei Street Art Akteure oder Akteurinnen vorgestellt, deren Arbeiten und Namen heute in und außerhalb der Subkultur bekannt sind. Die besprochenen Bilder zeichnen sich durch gehäuftes Auftreten an unterschiedlichen geographischen Orten, oftmals Städten aus. Sie weisen spezifische Ähnlichkeiten auf, welche sie direkt miteinander in Verbindung bringen. Diese subkulturellen Bilder werden mit den Macherinnen oder Urhebern assoziiert. Entlang dieser Bilder wurde gezeigt, dass sich die Subkultur im Wandel befindet und nicht als homogen zu betrachten ist. Fokussiert wurde auf Aspekte der organisierten Verbreitung, Verflechtungen mit dem Kunst-Feld und Street Art als vermarktetes Produkt.

Bei ihrem ersten Auftauchen, also dem Sichtbarwerden der Subkultur und den dazugehörigen Praktiken, sowie ihrer Symbole, kurz gesagt den Subkulturstilen provozieren diese oft einen Sturm der Entrüstung. Sie stoßen auf Unverständnis und/oder Ablehnung innerhalb weiter Gesellschaftsteile. So ist mit Repression von verschiedenen Seiten zu rechnen. Im Verlauf jedoch wird davon ausgegangen, dass auch eine Assimilation der Subkultur stattfindet.

„So werden die Subkulturen fortwährend wiedereingegliedert und die zerbrochene Ordnung wiederhergestellt. Am Ende tauchen die ehemals abweichenden Regelbrecher als unterhaltsames Schauspiel in der vorherrschenden Mythologie [...] reintegriert wieder auf: als Narren, als Andersartige oder als Feinde. Der Prozeß der Wiedereingliederung hat zwei Formen: erstens die Verwandlung subkultureller Zeichen (Kleidung, Musik etc.) in massenhaft produzierte Objekte (die Warenform) und zweitens die Etikettierung und Umdefinierung abweichenden Verhaltens durch die herrschenden Gruppen - Polizei, Medien, Justiz (die ideologische Form).“⁹⁵

In diesem Kapitel wurde die Subkultur im Wandel betrachtet. Teile der subkulturellen Bilder weisen Verflechtungen mit ökonomischen Mechanismen auf. Es findet eine Transformation in Warenformen statt. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit der massenindustriellen Vermarktung, die zu großen Teilen außerhalb der Subkultur geschieht. In diesem Prozess werden die subkulturellen Zeichen und Symbole zu massenhaft produzierten Objekten. So wird das visuelle Vokabular⁹⁶ der Subkultur beständig eingegliedert in das herrschende System. Adorno und Horkheimer skizzieren Kultur vor dem Hintergrund ökonomischer Vereinnahmung. Sie sehen Kunst und Kultur im Prozess der Warenverwandlung, diesen bezeichnen sie mit dem Begriff der Kulturindustrie.⁹⁷ Kultur tritt nur noch warenförmig in Erscheinung und steht damit vollends im Dienst der kapitalistischen Ideologie. Sie ist ein

⁹⁵ Hebdige 1983, S.85.

⁹⁶ Vgl. Hebdige 1983, S.85.

⁹⁷ Vgl. Adorno/Horkheimer 1971: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dialektik der Aufklärung.

totalitäres System, dessen Werkzeug die industrielle Massenfertigung ist. Adorno thematisiert Kunst wiederholt im Kontext ihrer massenmedialen Verbreitung. Mit dieser wird das Werk, das einmal die Idee trug, liquidiert.⁹⁸ Die Kulturindustrie raubt dem Menschen die Idee und macht ihn zum Sklaven der kapitalistischen Ideologie. Kunst und Kultur degenerieren in ihrer industriellen Fertigung zu Waren, die Wirklichkeit als schönen Schein verdoppeln und kritisch-emanzipatorische Potentiale verschwinden lassen.⁹⁹ Hand in Hand mit der Absorption subkultureller Elemente scheint auch ihre Sinnentleerung zu gehen. Dies zeigt sich besonders eindrucksvoll entlang des Beispiels *Banksy*. Immer wieder wurden in den Arbeiten (gesellschaftskritische) Themen behandelt. Mit steigender Bekanntheit und wachsender Verbreitung von Sujets und Symbolen in Massenwareform scheinen die Inhalte beständig in den Hintergrund zu rücken. Meist diskutiert wird heute wohl die Frage nach Banksys Identität.

„For generations now, countercultural rebels have been pumping out „subversive“ music, „subversive“ art, „subversive“ literature, „subversive“ clothing, while universities have been packed full of professors disseminating „subversive“ ideas to their students. So much subversion, and yet the system seems to tolerate it quite well.“¹⁰⁰

Betrachtet man die subkulturellen Bilder im Sog der Kulturindustrie, so tun sich denkbare Abgründe auf, denn ihrem Sein werden, gewollt oder nicht, kapitalistische Mechanismen eingezogen, welche Markt und Warenform entfalten. Die subkulturellen Symbole und Inhalte werden umgedeutet oder sinnentleert, um sie vermarktbar zu machen.¹⁰¹ Durch die Transformation der subkulturellen Bilder in Warenformen werden sie in das kapitalistische System integriert. Der hegemoniale Konsens und seine festen Vorstellungen werden wieder hergestellt, indem der Subkulturstil als Warenform in Erscheinung tritt. Bleibt nun den ehemals subkulturellen Symbolen in Warenform blass anhaftend die ursprüngliche Idee, so wird die widerständige, kritische Haltung im Konsum vorgegaukelt. An dieser Stelle ließe sich sagen, Endstation Kulturindustrie, denn wenn „[...] das kulturelle politisch ist und Kulturgüter Warencharakter haben, [dann] wird Konsum zur Rebellion.“¹⁰² Und wenn die widerständige, kritische Haltung, das Formulieren von Einsprüchen und Gegenpositionen im Konsum vorgegaukelt wird, dann scheint sich der Kreislauf der Verblendung ins Subjekt einzugraben zu wollen um Alternativen und Möglichkeiten undenkbar zu machen.

⁹⁸ Vgl. Adorno/Horkheimer 1971, S.112/113.

⁹⁹ Vgl. Moebius 2009, S.48.

¹⁰⁰ Heath/Potter 2004, S.35, zit. nach Meyrath 2008, S.85.

¹⁰¹ Anm.: Jene Fragmente die sich nicht umkodieren lassen und sich der Massenwareproduktion sperren werden kriminalisiert oder über andere Wege als andersartig fremd abgetan.

¹⁰² Meyrath 2008, S.88.

7. Form und Inhalt

In zwei ethnographischen Studien wurden subkulturelle Bildwelten in den öffentlichen urbanen Räumen Wien und Paris untersucht. Ausgangspunkt bildete die Frage nach der Beschaffenheit des Subkulturstils. Mittels Beobachtung, deskriptiver Beschreibungen und interpretativer Verfahren wurden die subkulturellen Bilder, Symbole und Schriftzeichen erforscht. Die Ergebnisse der Feldstudien zeigen Street Art als vielschichtiges Phänomen, welches sich zwischen den Dimensionen kritisch-diskursiv bis vermarktete Produkte aufspannt.

An dieser Stelle werden entlang einer analytischen Betrachtung die Ergebnisse der Feldstudien zusammengefasst. Bedeutungs- und Sinnstrukturen des Subkulturstils werden in Zusammenhang mit der Subkultur sowie im Kontext des Auftretens im öffentlichen urbanen Raum beleuchtet. Fokussiert wird an dieser Stelle auch auf die Bedeutung von Form und Inhalt in Zusammenhang mit kultursoziologischer Forschungsarbeit.

7.1 Kultursoziologischer Exkurs

Resümierend lässt sich an dieser Stelle eine verbindende Gemeinsamkeit in den subkulturellen Bildwelten ausmachen. Ein Element, welches die vielfältigen Formen des Subkulturstils teilen, ist die Ästhetik des von Menschenhand Gemachten. Dieses Sein legt gleichzeitig auch das Anders Sein dieser Bild-Formen fest, denn das Publizieren im öffentlichen Raum ist nur bestimmten gesellschaftlichen Gruppen erlaubt und mit Macht, Kapital und einem Mediendistributionsapparat verbunden. Die Graffiti und Street Art Bild-Formen durchbrechen den Kreislauf der ungefragten Zustimmung zur visuellen Beschaffenheit des öffentlichen Raumes. Durch ihr anderes Sein lassen sie den Mythos des hegemonialen Konsenses der Zustimmung brüchig werden. Die Ästhetik des von Menschenhand Gemachten kann als Verweis auf die bildlichen Produktionsverhältnisse in öffentlichen Räumen interpretiert werden. Der öffentliche Raum kann auch als Sphäre der Öffentlichkeit innerhalb einer Gesellschaft begriffen werden. Heute wird diese Öffentlichkeit von den visuellen Produkten jener Gruppen okkupiert, die Macht, Kapital und die Massenmedien auf ihrer Seite haben. Andere gesellschaftliche Gruppen und Einzelpersonen werden aus dieser visuellen Sphäre der Öffentlichkeit gänzlich verdrängt. Die subkulturelle Ästhetik des von Menschenhand Gemachten fungiert als Verweis auf die in Normen

zementierte (visuelle) Strukturiertheit des urbanen Raumes und ist in ihrem Sein ein Einspruch.

In dieser Arbeit wurde der Subkulturstil auch in Zusammenhang mit Warenformen thematisiert. Es wurde gezeigt, dass Street Art ein Phänomen im Wandel ist, welcher mitunter aus Kommerzialisierungsprozessen besteht. Analysiert wurden Vermarktungsmechanismen, die für Teile von Street Art-Bildern wirksam werden. Der Subkulturstil wird in Warenformen transformiert. Den subkulturellen Bildern werden so Bedeutungsdimensionen entzogen, welche Markt und Warenform entfalten. Durch die Transformation des Subkulturstils in Warenformen wirken kapitalistische Mechanismen, welche die subkulturellen Formen in die vermeintlich logische in sich geschlossene Welt des Konsums integrieren. Damit wird der ehemalige Einspruch der Form heraus gefressen und mit Warencharakter angefüllt. So wird der hegemoniale Konsens wiederhergestellt, denn legitim ist, was sich in Warencharakter ausdrückt und in den Konsum integrieren lässt. An dieser Stelle wird deutlich, dass Street Art ein vielschichtiges Phänomen ist. Über die subkulturellen Formen entfalten sich kritische Elemente. Sie widersprechen auf verschiedenen Ebenen hegemonialem Konsens und stellen in ihrem Sein einen Einspruch dar. Gleichzeitig zeigen Teile der subkulturellen Bilder auch Fragmente von Warencharakter.

An dieser Stelle zeigt sich der Subkulturstil vielschichtig deutbar. Oskar Negt formuliert eine bedeutungsvolle Kritik in Verbindung mit kultursoziologischen Forschungszusammenhängen.

„[Die] dialektische Kulturkritik [ist] nicht überholt, genauso wenig wie der ihr vorausgesetzte Kulturbegriff. Wir sind freilich gehalten, uns Gedanken zu machen, die immer stärker dort hingehen, wo wir die vorkulturelle Realität vermuten. So ist für mich heute jede Kulturwissenschaft ohne Berücksichtigung der Wirtschaft eine erhebliche Abstraktion; Ihr Veranstaltungsprogramm enthält nicht den geringsten Hinweis auf Wirtschaft. [...] Bedeutet dies, daß für diese kulturwissenschaftliche Zugangsweise Wirtschaft irrelevant ist?“¹⁰³

Negt erinnert mit Nachdruck daran, die ökonomischen Verhältnisse niemals aus dem Blick zu verlieren, wenn es um die Analyse von Kultur geht. Adorno und Horkheimer zeigen in diesem Zusammenhang eindrucksvoll die kapitalistisch wirksame Ideologie entlang des Produktionsprozesses, in dem Kultur zur Ware wird und erklären damit die Form. Über die Inhaltsseite kann die rein ökonomische Betrachtung jedoch nur bedingt Aufschluss geben. Richtet man Perspektive und Fragestellungen fokussiert nur auf ökonomische Strukturen in deren kulturellen Ausformungen, erliegt man einer dogmatischen Blindheit für Zwischenräume. In diesen finden sich Handlung und Praxis, kulturelle Artefakte und soziale Sinn- und Bedeutungsstrukturen. Kulturelle Felder wie Alltags- und Subkulturen oder

¹⁰³ Negt 1996.

Lebensstile und Praktiken und deren Gestalt geraten vollends aus dem Blick. Unsere Lebenswelten sind von ökonomischen Strukturen und Prinzipien durchzogen. Diese zu enttarnen muss leitendes Credo jeder kritischen Kulturwissenschaft sein, die sich in einer marxistischen Tradition verankert sieht. Zur Erklärung sozialer Ungleichheit, die Gesellschaft prägende Praktiken und Machtverhältnisse reichen ökonomische Beziehungen jedoch nicht aus, kulturelle Bedingungen müssen miteinbezogen werden.¹⁰⁴

„Hegemonie legt [bei Gramsci] den Rahmen gesellschaftlicher Auseinandersetzung fest und basiert auf Zustimmung der sozial, politisch und kulturell Untergeordneten. Diese unbewusste und strukturelle Herstellung von Zustimmung, die Gramsci als Hegemonie bezeichnet, nennt Bourdieu symbolische Gewalt. Dieses (bewusste oder unbewusste) Einverständnis ist niemals statisch vorhanden, sondern muss permanent reproduziert werden. Auch das geschieht in gesellschaftlichen Kämpfen.“¹⁰⁵

Aufgabe kultursoziologischer Forschung muss auch sein, Machtstrukturen und Herrschaftsmomente in allen Facetten und Aushandlungsprozessen greifen zu können. In unseren Lebensräumen erlangen visuelle Formen zunehmend an Bedeutung. Tagtäglich begegnen uns bildliche Erscheinungen in vielfältigen Formen. Sie sind fester Bestandteil unserer sozialen Welten und unseres kulturellen Ausdrucks. Um diese begreifen zu können, bedarf es mehr als dem Erfassen ökonomischer Verhältnisse. Die Aufgabe kultursoziologischer Forschung muss explizit auch darin bestehen, mit adäquaten Werkzeugen kulturelle Gestalten erforschen und deuten zu können, um kapitalistische Mechanismen, sofern sie aus diesen sprechen, greifen zu können.

Die Frage, ob eine Idee, eine Vorstellung, eine Möglichkeit, ein Einspruch als subkulturelle visuelle Form der ökonomischen Form entgegen treten kann, muss an dieser Stelle offen bleiben, dass es diese gibt wird in den Straßen sichtbar. Den Ausgangspunkt von Argumentation und Überlegungen sollte in dieser Arbeit nicht das dominant Festgeschriebene und in Normen zementierte Ökonomische bilden, sondern die Subkulturstile. Sie irritieren, durchbrechen für einen Moment den hegemonialen Konsens und öffnen den Augenblick des „als ob“.

„Alles, was ich je gemacht habe, hatte für mich den Charakter eines „als ob“, jede einzelne Arbeit, die ich in der Öffentlichkeit gezeigt habe, war nur ein Vorschlag einer Arbeit. [...] „als ob“ [heißt ...], daß meine Arbeit wie ein Entwurf funktioniert, ein Denkprozeß, eine Möglichkeit.“¹⁰⁶

Dieses „als ob“ fungierte in dieser Arbeit als bestimmendes Prinzip. Als ob der hegemoniale Konsens nicht wäre und normal und anders für den ersten Moment des Verstehens nicht

¹⁰⁴ Vgl. Moebius 2009, S.131/132.

¹⁰⁵ Kastner 2008, S.253.

¹⁰⁶ Rosler 1999, S.62.

grundlegende Prinzipien bilden. Ins Zentrum der Studien wurde der Subkulturstil in seinen bildlichen Ausformungen gerückt. Gedanklich diskursive Zirkulationsbewegungen wurden ausgehend von der Beschaffenheit des Subkulturstils gemacht, um dessen soziale Mitteilungsgelände, Sinn und Bedeutungen zu erfassen und die Norm auf den Kopf gestellt sichtbar werden zu lassen. An dieser Stelle erscheint auch entlang einer resümierenden Betrachtung die fundierte Untersuchung von Subkulturstilen mehr als lohnend, als ob in diesen auch Vorstellungen, Ideen, Inhalte, Alternativen, Einsprüche, Praxis und Möglichkeiten zu finden sind.

7.2 Subkulturstil im Kontext der Subkultur

In den untersuchten Feldern, den urbanen Räumen Wien und Paris, zeigen sich subkulturelle Bildwelten die heterogen beschaffen sind, es werden unterschiedliche visuelle Formen und Stile im öffentlichen Raum sichtbar. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle eine Differenzierung entlang der Begriffe Graffiti und Street Art. Graffiti Bild-Formen sind sperrige Bilder. Sie entziehen sich gängigen Formen visueller (Re)Präsentationsschemata im urbanen Raum und operieren entlang spezifisch eigener Codes, die sich in erster Linie an die Subkultur richten und außerhalb oft nur schwer verstanden werden. Street Art weist im Vergleich zu Graffiti Differenzen auf. Es wird verstärkt mit visuellen Darstellungen gearbeitet, die auch von Subkulturaußenstehenden verstanden werden können.

Für den weiteren Forschungsverlauf und aufbauende Analysen wurde der Untersuchungsgegenstand auf Street Art eingeschränkt. Resümierend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Formensprache innerhalb der subkulturellen Bildwelten nicht lokal gebunden ist. Die beobachteten Subkulturstile in Wien und Paris weisen entlang der Bild-Macharten ähnliche Beschaffenheit auf. In beiden Feldern treten vergleichbare Bild-Formen zutage.

Die unterschiedlichen Formen erweisen sich im Feld nicht als trennendes Kriterium. Im Stadtraum gibt es Orte, an denen sich die subkulturellen Formen verdichten, es finden Aneignungsprozesse statt, die über den Subkulturstil sichtbar bleiben.

Hinter den Formen liegend sind die subkulturellen Bilder, Symbole und Schriftzeichen über inhaltliche Dimensionen verbunden. Es werden steigende Mieten thematisiert, es zeigen sich Kunstbezüge, Gewalt und Bedrohungszustände werden visualisiert. Es finden sich Tier- und

Pflanzendarstellungen neben kritischer bildlicher Thematisierung von Überwachung und Disziplinierung im öffentlichen Raum.

Weiter zeigen sich charakteristische Bildmerkmale die den Subkulturstil prägen und innerhalb der Subkultur bedeutend sind. Es handelt sich um die Bild-Typen Signatur, visuelle Signatur und den Character, diese prägen den Subkulturstil.

Im urbanen Raum entfaltet sich über Prozesse der Aneignung interne Subkulturöffentlichkeit. In dieser ist der Subkulturstil bedeutend. Es zeigen sich unterschiedliche Bild-Formen mit denen gearbeitet wird. Diese erweisen sich im Feld nicht als trennendes Kriterium, hinter der Form liegend verbinden die subkulturellen Formen inhaltliche Dimensionen. Weiter ist der Subkulturstil von spezifischen Bild-Typen geprägt, diese wirken gestaltgebend in den subkulturellen Bildwelten. Mittels Signatur, visueller Signatur und dem Character werden Pseudonyme, Bild-Programme und Alter Egos in den Stadträumen hinterlassen. In ihnen finden sich kommunikative Elemente, Selbstverständigung und interne Aushandlungsprozesse, welche die Subkulturöffentlichkeit formen. Über die (visuelle) Signatur, Bild-Programme und den Character passieren Präsenz und Anwesenheit innerhalb der Subkulturöffentlichkeit.

7.3 Subkulturstil im öffentlichen Raum

Ausgangspunkt der Studien war die Untersuchung der Beschaffenheit des Subkulturstils. Besonders an diesem Subkulturstil ist der Kontext seines Auftauchens, er tritt in öffentlichen urbanen Räumen in Erscheinung. In den subkulturellen Bildern, Symbolen und Schriftzeichen zeigen sich inhaltliche Dimensionen, welche diese hinter der Form liegend über Stadtgrenzen hinaus verbinden. Zwischen den subkulturellen Bildern spannen sich Räume auf, die diskursiv und subversiv beschaffen sind. Sie entfalten im urbanen Raum Mehr- oder Umdeutung, hegemoniale Festschreibungen werden hinterfragt und kritisch beleuchtet. Öffentlicher Raum wird in dieser Arbeit als Bestandteil eines umfassenden Öffentlichkeitsbegriffs verstanden. Öffentlichkeit stellt ein zentrales Moment innerhalb demokratisch organisierter Gesellschaften dar. Alexander Kluge und Oskar Negt beschreiben diese als „[...] Schein einer gesamtgesellschaftlichen Synthese. [...] Dieser Aspekt von Öffentlichkeit muß die Existenz eines Gemeinwillens, eines die ganze Welt zusammenfassenden Sinnzusammenhangs und den Schein der Partizipation aller

Gesellschaftsmitglieder herstellen.“¹⁰⁷ Auch Jürgen Habermas beschäftigte sich eingehend mit Öffentlichkeit. Obwohl Habermas, Kluge und Negt in ihren Analysen zur Öffentlichkeit unterschiedliche Schlüsse ziehen, teilen sie auch einige Einschätzungen. So wird Habermas später sagen, dass „[...] Öffentlichkeit, ihren Charakter verändert [hat]. Sie ist Teil des Warenverkehrs geworden.“¹⁰⁸ Über den Subkulturstil treten Meinungen, Kommentare, Diskurse, Um- und Mehrdeutungen, Ideen, Vorstellungen und Praxis in urbanen Räumen zu Tage, als ob eine Öffentlichkeit im Sinne des Warenverkehrs undenkbar ist.

„Öffentlichkeit ist ein wertvolles Gemeingut. Geht sie verloren, ist sie durch nichts anderes zu ersetzen. Für Öffentlichkeit gibt es kein Äquivalent, und man kann es sich nicht leisten, Kräfte auszugrenzen, wenn es darum geht, beschädigte Öffentlichkeit wiederherzustellen.“¹⁰⁹

In den subkulturellen Bildwelten finden sich Fragmente einer Öffentlichkeit, die kommunikativ profiliert ist und in der Prozesse der Meinungsbildung und -äußerung stattfinden.¹¹⁰ Es werden Ansichten visualisiert und Kommentare abgegeben, es finden sich kritische Diskurse, die sich über Stadtgrenzen hinaus verbinden. Diese Öffentlichkeit liegt den elitär strukturierten Bildproduktionsverhältnissen im urbanen Raum quer und ist partizipativ und pluralistisch beschaffen. Über den Subkulturstil wird diese Öffentlichkeit zur denkbaren Möglichkeit.

¹⁰⁷ Kluge/Negt 2001, S.405.

¹⁰⁸ Krüger 2003.

¹⁰⁹ Kluge/Negt 2001, S.333.

¹¹⁰ Vgl. Löw/Steets/Stoetzer 2008, S.22.

8. Literaturverzeichnis

- Adler, Patrica; Adler, Peter 1998: Observating Techniques. In: Denzin, Norman; Lincoln, Yvonna (Hg.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*. Thousand Oaks: Sage Publications, S. 79-110.
- Adorno, Theodor W., 1969: *Stichworte. Kritische Modelle II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor, W.; Horkheimer, Max 1971: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- Banksy 2006: *Banksy. Wall and Piece*. London: The Random House Group Limited.
- Baudrillard, Jean 1978: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve Verlag.
- Benjamin, Walter 1991: *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934*, in: Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre 1982: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Breckner, Roswitha 2010: *Bilder in sozialen Welten. Eine sozialwissenschaftliche Methodologie zur interpretativen Analyse von Bildern*. Universität Wien: Habilitationsschrift an der Fakultät für Sozialwissenschaften.
- Fairey, Shepard 2006: *Supply and Demand – The Art of Shepard Fairey*. California: Ginko Press.
- Faulstich, Werner 2004: *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.
- Flick, Uwe 2010: *Qualitative Forschung. Eine Einführung*. 3. Auflage, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Fraser, Andrea 2004: *Verschieben und Verdichten. Ein Gespräch über das Werk von Louise Lawler*. In: Lawler, Louise; Philipp, Kaiser; Baker, George: *Louise Lawler and Others*. 1. Auflage, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 105-143.
- Frey, Oliver 2004: *Urbane öffentliche Räume als Aneignungsräume. Lernorte eines konkreten Urbanismus?*. In: Deinet, Ulrich; Reutlinger, Christian (Hg.), *„Aneignung“ als Bildungskonzept der Sozialpädagogik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlag, S. 219-233.
- Gabbert, Jan 2007: *Street Art. Kommunikationsstrategien von Off-Kulturen im urbanen Raum*. Freie Universität Berlin: Masterarbeit.

Gludovatz, Karin 2001: Die Künstlersignatur. Eine Kunst der Kennzeichnung.
http://www.udk-berlin.de/sites/content/themen/forschung/graduierntenkolleg/veroeffentlichungen/poesis/autoren/die_kuenstlersignatur_eine_kunst_der_kennzeichnung_karin_gludovatz/index_ger.html, (12. Juni 2011).

Heath, Josphe; Potter, Andrew 2004: Nation of Rebels. Why Counterculture became Consumer Culture. Harper Collins: New York.

Hebdige, Dick 1983: Subculture. Die Bedeutung von Stil. In: Diederichsen, Diederich; Hebdige, Dick; Marx, Olaph-Dante (Hg.), Schocker. Stile und Moden der Subkultur. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, S. 7-120.

Hitzler, Ronald 2006: Ethnografie. In: Bohnsack, Ralf; Marotzki, Winfried; Meuser, Michael (Hg.), Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung. 2. Auflage, Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, S. 48-51.

Hörnig, Karl; Winter, Rainer 1999: Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. 1. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Kastner, Jens 2007: Theorie und Kampf. In: ak – analyse & kritik, Nr. 514, Hamburg, 16. Februar 2007. http://www.jenspetzkastner.de/theorie_und_kampf.html, (19. September 2011).

Kastner, Jens 2008: »Nützliche Schemata«. Bedingungen und Bedeutungen künstlerischer Praktiken bei Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu. In: Bismarck, Beatrice von; Kaufmann, Therese; Wuggenig, Ulf (Hg.), Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik. Wien: Turin + Kant, S. 249-263.

Kirchberg, Volker, 1998: Stadtkultur in der Urban Political Economy. In: Göschel, Albert (Hg.), Kultur in der Stadt: stadtsoziologische Analysen zur Kultur, Opladen: Leske + Budrich, S.41-55.

Kluge, Alexander; Negt, Oskar 2001: Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. In: Kluge, Alexander; Negt, Oskar (Hg.), Der unterschätzte Mensch. Gemeinsame Philosophie in zwei Bänden. Band I, Frankfurt am Main: Zweitausendeins, S. 333–674.

Krüger, Thomas 2003: Strukturwandel der Öffentlichkeit 2.0. Rede zum Kongress „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ am 1.12.2003.
http://www.bpb.de/presse/LJZ47Z,0,Strukturwandel_der_%D6ffentlichkeit_2_0.html, (12. November 2011)

Lüders, Christian 2009: Beobachten und Ethnographie. In: Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steineke, Ines (Hg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch. 7. Auflage, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, S. 384-401.

Löw, Martina; Steets, Silke; Stoetzer, Sergej 2008: Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie. Opladen & Framintion Hills: Verlag Barbara Budrich.

Madlener, Nadja 2002: We can do. Raumaneignung von Mädchen in der Writer-Szene. Universität Wien: Diplomarbeit.

Manco, Tristan 2002: Stencil Graffiti: London: Thames&Hudson.

Meyrath, Martin 2008: Hegemonie&Gegenkultur. Zum Verhältnis zwischen Herrschaft und Widerstand. Universität Wien: Diplomarbeit.

Moebius, Stephan 2009: Kultur. Bielefeld: transcript Verlag.

Müller-Doohm, Stefan 1993: Visuelles Verstehen – Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: Jung, Thomas.; Müller-Doohm, Stefan (Hg.), “Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt am Main: Surkamp, S. 438-457.

Müller-Doohm, Stefan 1997: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Roland; Honer, Anne (Hg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Buderich, S. 81-108.

Negt, Oskar 1996: Was ist Kultur?. Überarbeitete Fassung eines Vortrags zum 10-jährigen Bestehens des Studiengang Kulturwissenschaft an der Universität Bremen am 29.11.1996. <http://erzwiss.uni-hamburg.de/Personal/Lohmann/Lehre/wint2-3/negt1996.htm>, (22. November 2011).

Philipps, Axel 2007: Schablonengraffiti im Stadtgebiet. Eine empirische Untersuchung der Inhalte und Verteilung. <http://www.forschungsgruppe-soziales.de/sites/default/files/LFSArbeitsbericht1.pdf>, (10.Juni 2011).

Reinecke, Julia 2007: Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Bielefeld: transcript Verlag.

Rosler, Martha 1999: Benjamin Buchloh. Gespräch mit Martha Rosler. In: Breitwieser, Sabine (Hg.), Martha Rosler. Positionen der Lebenswelt, Wien: Generali Foundation; Köln: König, S. 51 – 90.

Schändlinger, Robert 2006: Visuelle Ethnographie. In: Ayaß, Ruth; Bergmann, Jörg R. (Hg.), Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 350 – 388.

Schmid, Bernhard 2004: Die Banlieue-Problematik: Die französischen Trabantenstädte oder Die Ethnisierung des Sozialen. In: trend onlinezeitung 12/04, <http://www.trend.infopartisan.net/trd1204/t031204.html>, (10. Oktober 2011).

Schröer, Norbert 1997: Wissenssoziologische Hermeneutik. In: Hitzler, Roland; Honer, Anne (Hg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Buderich, S. 119-121.

Schwendter, Rolf, 1978: Theorie der Subkultur. Frankfurt am Main: Syndikat.

Siegl, Norbert 2001: Graffiti-Enzyklopädie: Von Kyselak bis HipHop-Jam. Wien: Österreichischer Kunst und Kulturverlag.

Steinat, Carolin 2007: Graffiti. Auf Spurensuche im urbanen Zeichenschungel. Marburg: Tectum Verlag.

SPoKK (Hg.) 1997: Symbolische Politik, Kultur und Kommunikation: Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann.

Van Treeck, Bernhard 1994: Graffiti-Lexikon. Street Art – legale und illegale Kunst im öffentlichen Raum. Moers: edition aragon Verlagsgesellschaft.

9. Anhang

Abstract

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird Subkultur im Verhältnis zu Öffentlichkeit erforscht. Entlang von ethnographischen Feldstudien wurden Graffiti und Street Art Subkulturstile in Wien und Paris untersucht.

Subkulturstile sind besondere Erscheinungen, gemeint sind Elemente der Sprache, Symbole, Kleidung, Musik, Werte, Normen, Verhaltensweisen und andere für die Subkultur charakteristische Merkmale. Der hier untersuchte Subkulturstil manifestiert sich als visuelle Praktik, er gerinnt im wörtlichen Sinn in Bilder, Symbole und Schriftzeichen in öffentlichen Räumen. Im Kontext ihres Auftauchens können die subkulturellen Bilder, die heute oft unter den Begriffen Graffiti und Street Art subsumiert werden, als besondere oder *andere* visuelle Formen im öffentlichen Raum interpretiert werden.

Ausgangspunkt der Untersuchung sind subkulturelle Bildwelten, die hier unter dem Begriff des Subkulturstils subsumiert werden. Es wird der Frage nachgegangen, wie der Subkulturstil in öffentlichen urbanen Räumen beschaffen ist. Die visuelle, subkulturelle Praktik wird auch in ihrem gesellschaftlich kulturellen Kontext betrachtet, um soziale Zusammenhänge und Bedeutungen, ausgehend von der Beschaffenheit des Subkulturstils, sinnversteherisch zu beleuchten.

Die Felder in denen der Subkulturstil untersucht wurde, sind westeuropäische urbane Räume. In Wien und Paris wurden zwei Studien durchgeführt, bei denen ethnographische Methoden mit jenen der visuellen Soziologie verbunden wurden. Die Felder wurden mittels Stadtbegehungen erschlossen, mit Fotografien wurden diverse Bildformen, die selbst autorisiert angebracht waren, dokumentiert. Die während der Begehungen gemachten Aufnahmen bilden das empirische Fundament für folgende Auswertungsschritte und Analysen. Das visuelle Material wird in der Arbeit vielschichtig genutzt und dient der Dokumentation, deskriptiven Beschreibungen, als Bildreproduktionen, die Vorlagen für Bildanalysen sind sowie zu Veranschaulichung und pointierten bildlichen Argumentation im Text.

Entlang der Kapitel *Bild-Formen* und *Subkulturöffentlichkeit* wird die Beschaffenheit der Subkulturstile sowie ihre Sinn- und Bedeutungsdimensionen innerhalb der Subkultur en detail aufgearbeitet. Im Kapitel *Subkulturöffentlichkeit in urbanen Räumen* werden inhaltlich verbindende Dimensionen, welche die subkulturellen Bilder in Wien und Paris zeigten, analysiert. Im Kapitel *Warenform und Subkulturstil* wird dann eine kritische Betrachtung des Subkulturstils im Prozess der Kommerzialisierung und Vermarktung vorgenommen. Abschließend wird die Bedeutung der Subkulturstile in Zusammenhang mit dem Begriff der Öffentlichkeit diskutiert.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbständig angefertigt habe und dass alle in diesem Text verwendeten Fotografien von mir aufgenommen wurden. Ich habe keine weiteren als die angeführten Quellen und Hilfsmittel verwendet.

Wien, Jänner 2012

Katharina Hammer

CV_Katharina Hammer

PERSÖNLICHE DATEN

Geboren: 15. Oktober 1984. Wien.

Staatsbürgerschaft: Österreich.

AUSBILDUNG

2010	Forschungsaufenthalt in Paris. Ethnographische Studien im Rahmen der Diplomarbeit.
2009	Beginn der Diplomarbeit zum Thema: Subkultur und Öffentlichkeit.
2006	Beginn des Zweitstudiums Kunstgeschichte an der Universität Wien.
2006	Abschluss des Zweiten Studienabschnittes Soziologie.
2003	Beginn des Soziologiestudiums an der Universität Wien.
1995-2003	Wirtschaftskundliches Realgymnasium Neunkirchen. Abschluss mit AHS-Matura.
1999-1995	Volksschule Pottschach.

PRAKTIKA UND BERUFSERFAHRUNG

2007 – 2010: Sachbearbeiterin, dann Referentin im Referat für finanziell und kulturell benachteiligte Studierende der Österreichischen HochschülerInnenschaft der Universität Wien.

2008 – 2010: Mitarbeiterin der Firma multivitamedia in den Bereichen Office Management, Verwaltung, Buchhaltung, KundInnenbetreuung und kreative Projektkonzeption.

2011: Mitarbeit am Projekt frauen.arbeit. Industriearbeitsgeschichten von Frauen aus drei Generationen. Projektbegleitung. Interviewauswertung. Redaktionelle, textliche und fotografische Umsetzung der Broschüre zur Projektdokumentation.

2011: Mitarbeit Volksbegehren Bildungsinitiative. Organisation, Recherche, inhaltliche Aufbereitung.

SPEZIELLE QUALIFIKATIONEN

2010	Dreimonatiger Französischsprachkurs in Paris. Abschluss mit Diplom.
2006	Forschungspraktikum „Leben im Gemeindebau“.
2004	Lehrgänge „Moderation und Workshopleitung“ am Renner Institut Wien.
2003	Teilnahme am Seminar „Einführung in das NLP“ der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft Wien/Niederösterreich.
2002	Fortbildungsveranstaltung im Rahmen eines SchülerInnenvertretungskongresses im Bereich „Presse- und Öffentlichkeitsarbeit“.
Seit 1999	Forumtheaterprojekte mit Jugendlichen im Bereich Sucht- und Gewaltprävention.

BESONDERE KENNTNISSE UND TÄTIGKEITEN

METHODENKENNTNISSE

Ethnographische Forschung.
Visuelle Methoden aus Kunstgeschichte und Sozialwissenschaften.
Fragebogenkonstruktion.
Deskriptive Statistik.

INHALTLICHE SCHWERPUNKTE

Kultursoziologie.
Medientheorie. Speziell Fotografie.
Stadt- und Raumsoziologie.
Theorie der Avantgarde.
Feministische Theorie. Gender Mainstreaming.
Bildungsbegriffe und –konzepte. Soziale Selektionsmechanismen.

EHRENAMTLICHE VEREINSARBEIT.

Konzeption, Organisation und Durchführung von Veranstaltungen.
Medien- und Öffentlichkeitsarbeit speziell Kampagnen.
Verfassen von Texten und Artikeln.

SPRACHEN

Englisch.
Französisch.
Spanisch.