IMPRESSUM

Originalausgabe
© 2009 Archiv der Jugendkulturen Verlag KG, Berlin
Alle Rechte vorbehalten
1. Auflage 2009

Herausgeber:
Katrin Klitzke und Christian Schmidt für:
Archiv der Jugendkulturen e.V.
Fidicinstraße 3, D – 10965 Berlin
Tel.: 030 / 694 29 34; Fax: 030 / 691 30 16
E-Mail: archiv@jugendkulturen.de

Vertrieb für den Buchhandel: Bugrim (www.bugrim.de)
Auslieferung Schweiz: Kaktus (www.kaktus.net)
Privatkunden und Mailorder: www.jugendkulturen.de

Lektorat: Katrin Klitzke, Christian Schmidt, Klaus Farin
Umschlaggestaltung und Layout: Christian Heinicke
unter Verwendung eines Fotos von Christian Heinicke
Druck: werbeproduktion bucher

ISBN 978-3-94021-344-0

archiv der jugendkulturen e.v.

Das Berliner Archiv der Jugendkulturen e. V. existiert seit 1998 und sammelt – als bisher einzige Einrichtung dieser Art in Europa – vor allem authentische Zeugnisse aus den Jugendkulturen selbst (Fanzines, Flyer, Musik etc.), aber auch wissenschaftliche Arbeiten, Medienberichte etc., und stellt diese der interessierten Öffentlichkeit in seinen derzeit 300 m² umfassenden Bibliotheksräumen kostenfrei zur Verfügung. Darüber hinaus betreibt das Archiv der Jugendkulturen auch eine umfangreiche eigene Jugendforschung, berät Kommunen, Institutionen, Vereine etc., bietet jährlich bundesweit rund 120 Schulprojekttage und Fortbildungen für Erwachsene an und publiziert eine eigene Zeitschrift – das Journal der Jugendkulturen – sowie eine Buchreihe mit sechs Titeln jährlich. Das Archiv der Jugendkulturen e. V. legt großen Wert auf eine enge Kooperation mit Angehörigen der verschiedensten Jugendkulturen und ist daher immer an entsprechenden Angeboten, Reaktionen und Material jeglicher Art interessiert. Die Mehrzahl der Archiv-MitarbeiterInnen arbeitet ehrenamtlich.

Schon mit einem Jahresbeitrag von 48 Euro können Sie die gemeinnützige Arbeit des Archiv der Jugendkulturen unterstützen, Teil eines kreativen Netzwerkes werden und sich zugleich eine umfassende Bibliothek zum Thema Jugendkulturen aufbauen. Denn als Vereinsmitglied erhalten Sie für Ihren Beitrag das Journal der Jugendkulturen sowie zwei Bücher Ihrer Wahl aus unserer Jahresproduktion kostenlos zugesandt.

Weitere Infos unter www.jugendkulturen.de

INHALTSVERZEICHNIS

010-015 ··· KATRIN KLITZKE UND CHRISTIAN SCHMIDT ·· STREET ART - LEGENDEN ZUR STRASSE
016-017 ··· KOWALSKI ·· STUFF
018-019 ··· CLARA VÖLKER ·· STREET, ART, HYPE
020-025 ··· HEIKE DERWANZ ·· OF(F) THE STREETS: LONDON

026-033 ··· KLUB7 ·· TÜCKEN DER STRASSE
034-051 ··· ANNIKA LORENZ ·· „VERBIETEN IST VERBOTEN!“
052-053 ··· NOMAD ·· MY DEAR UTOPIA
054-057 ··· HEIKE DERWANZ ·· EPHEMERAL

058-065 ··· HEIKE LÜKEN ·· STREET ART UND DER ETABLIERTE KUNSTBETRIEB
066-077 ··· BRONCO ·· STREET ART: DAS MUSICAL
078-091 ··· NORA SCHMIDT ·· DIE KUNST UND DIE STADT
092-097 ··· EVOL ·· SPURENSUCHE

098-107 ··· ILARIA HOPPE ·· DIE JUNGE STADT
108-113 ··· HERR MÜLLER & MARTIN SULZER ·· BE BERLIN
114-117 ··· BOXI ·· LAYERS
118-123 ··· EVOL (FEAT. BRONCO) ·· BIG IN KLEINMACHNOW

124-131 ··· ANJA SCHWANHÄUßER ·· DIE STADT ALS PERMANENTES HAPPENING
132-137 ··· AISHA RONNIGER ·· PAPERGIRL
138-141 ··· HEIKE DERWANZ ·· OF(F) THE STREETS: STOCKHOLM
142-145 ··· ROSINANTE, BLITZ UND BEAUTY ·· HORSEART

146-161 ··· ROBERT BEHRENDT UND KATRIN KLITZKE ·· GEDANKENSPAZIERGÄNGE
162-163 ··· FOX ·· COLLAGE
164-169 ··· ROBERT BEHRENDT ·· UNARTIG
170-171 ··· LOSO ·· COLLAGE

172-177 ··· JENS THOMAS ·· SUBVERSIV UND SELBSTVERKLEBT
178-179 ··· KLUB7 ·· SNIPPETS · HALLE (SAALE) UND BERLIN
180-181 ··· LINDAS EX ·· ODYSSEE VOR ORT
182-189 ··· MARCUS RYLL ·· IN BETWEEN - URBAN ART IM GLOKALISIERUNGSPROZESS

190-193 ··· RIEL ·· HANDOUT RIELITY
194-205 ··· CHRISTIAN SCHMIDT ·· STREET ART - ZEICHEN DER ZEIT
206-209 ··· HEIKE DERWANZ ·· OF(F) THE STREETS: NEW YORK
210-215 ··· GOULD ·· DER FLÂNEUR

216-217 ··· GLOSSAR
218-219 ··· ZUM BUCH
220-223 ··· DIE MITWIRKENDEN
224-225 ··· DANKE

Robert Behrendt und Katrin Klitzke

GEDANKENSPAZIERGÄNGE

„Keiner weiß besser als du, [...], dass man die Stadt niemals mit der Rede verwechseln darf, die sie beschreibt. Und doch gibt es zwischen der einen und der anderen eine Beziehung.“ ITALO CALVINO

Das Gehen in der Stadt ist eine so alltägliche Praxis, dass es kaum als etwas Besonderes erscheint, wenn uns unsere Füße routiniert und zielstrebig von einem Ort zum anderen tragen: zur Haltestelle, zur Arbeit, zum Einkaufen, ins Kino, zu Freunden. Wir gehen tagtäglich unsere gewohnten Wege; nur ab und zu scheren wir aus und ahnen, was es bedeuten kann, sich in diesem Kulturraum zu bewegen. Wir sehen dann die Stadt mit anderen Augen, erkennen ihr anderes Gesicht. Plötzlich zeigt sie ihre intimen Zeichen und uns fallen ihre Bedeutungen auf: Straßenschilder, Rinnsteine, Pfützen, Mauern, Grünanlagen, Autos, Menschen, Schaufenster, Werbung, Hundekot, Scherben, Unfälle, Versammlungen – all jene Elemente, die sich in unserem persönlichen Erfahrungshorizont schließlich zu einer vielfältigen Stadterfahrung verbinden und die sich, künstlerisch gebrochen, eben auch in Street Art spiegeln.

Die Erfahrungen mit der gewachsenen, geplanten und gelebten Stadt sind längst Bestandteil eines Bewusstseins geworden, das auf den urbanen Raum zurückwirkt. Die Grenze zwischen der Stadt und ihren Bewohnern scheint übertretbar – es herrscht ein urbanisiertes Bewusstsein! ... eine Feststellung, die so leicht in den Raum gestellt ist, wie sie auch Gelegenheit gibt zu stolpern, innezuhalten und sich umzuwenden. Wir sollten unseren Weg prüfen, um einem – vielleicht auch *unserem* – urbanisierten Bewusstsein auf die Spur zu kommen.

Darum unternehmen wir diesen Spaziergang (real und imaginär), der uns vor Bilder der Stadt führt. Dies sind zunächst konkrete Bilder, wie sie sich uns in Anblicken der Stadt und in ihren Darstellungen, vor allem als Street Art zeigen. Und von dort spüren wir den mythischen Bildern nach, die sich in den gefundenen Abbildern ausdrücken. Darum verstehen wir Bilder in einem doppelten Sinne auch als ‚Legenden der Straße‘: Sie verweisen und erzählen. Wir stellen uns also immer wieder die Frage: Auf welche Mythen des Städtischen greift Street Art zurück?

Wir folgen also eigentlich einer offensichtlichen Spur, denn städtische Mythen begegnen uns andauernd und wie selbstverständlich. Das, was wir hier als mythisches Bild deuten, das heißt, als eine Erscheinungsform des Mythos, hat nämlich die Eigenart, sich weder zu verbergen noch zur Schau zu stellen. „Der Mythos ist weder eine Lüge noch ein Geständnis. Er ist eine Abwandlung“ (Barthes 1964: 112). Der Mythos deformiert, denn er verwandelt „Geschichte in Natur“ (ebd.: 113). „Alles vollzieht sich, als ob das Bild auf *natürliche* Weise den Begriff hervorriefe [...]“ (ebd.); in unserem Fall den Begriff der ‚Urbanität‘. Inwieweit es angemessen ist, auch die Bilder der Street Art in diesem Sinne zu lesen, wird sich zeigen. Barthes Grundgedanke aber, dass es das Prinzip des Mythos ist, Geschichte in Natur zu verwandeln, behalten wir im Blick. Denn die Auffassung scheint im Umlauf, es läge in der ‚Natur‘ der Stadt, dass in ihr ‚Urbanität‘ herrscht. Es ist schon bemerkenswert, wie dabei Motive der Stadt (z. B. die Skyline, der Passant oder die Verkehrsmittel) zur Begründung ihrer Urbanität herangezogen werden. Sie setzen aber auch als wissenschaftliche Kriterien für Stadt schon Urbanität voraus.

Zwar untersuchen die Wissenschaften von der Stadt sie unter verschiedenen Perspektiven. Auch sind sie sich der Vielfalt tatsächlicher Städte bewusst: Feldforschung, Statistik oder Logistik dringen immer in einen konkreten Stadtraum ein; diese Methoden und Theorien wiederum geben die Möglichkeit, von Einzelphänomenen zu abstrahieren. Aber Grundlage bleibt doch ein Begriff von Stadt, der sich stets auf dieselbe Erscheinung bezieht: auf die Stadt als Stadt, das heißt, auf ihre ‚Städtigkeit‘, auf das Urbane an ihr. Nur unter der Voraussetzung, dass in ihr Urbanität herrscht, wird sie als Stadt beforscht. Das bedeutet es, wenn wir hier von der ‚Stadt als Stadt‘ sprechen.

Ja, wir selbst liefern uns dieser Tautologie aus, wenn wir von einem ‚urbanisierten Bewusstsein' ausgehen. Wie sollten wir es auch beschreiben, wenn wir nicht schon einen vorgeprägten Begriff von Stadt hätten. Wir greifen auf das urbanisierte Bewusstsein zurück, um es zu erkennen. Auch wir sind Menschen der Stadt. Für uns bedeutet dies aber, den Widerspruch zu wagen und die Stadt als ästhetische Herausforderung anzunehmen. Wir bewegen uns mit unserem Spaziergang gleichermaßen in ihrem Raum und ihrem Geist. Wir suchen jene Gedanken und Bilder, die ihr das Besondere gestatten; das, was ihre Urbanität überhaupt erst prägt; jene bedeutungsvollen Elemente, die sie vor anderen Städten auszeichnen; und die Orte, an denen die Stadt keine Stadt mehr ist ...

Das Gehen ermöglicht uns dabei eine Perspektive, die irgendwie *vorstädtisch* ist. Wir ahnen natürlich, dass diese „altertümliche Fortbewegungsform" (Hessel 1979: 297) eigentlich eine urbane Inszenierung ist, die erst durch das Tempo der modernen Großstadt entsprechend arrangiert wurde. Darum setzen wir auch unsere Gedanken in Bewegung. Unser Spaziergang ist dabei nur einer unter möglichen, er könnte genauso gut in jede andere Richtung verlaufen. Allein, er muss gegangen werden.

Wir betreten die Straße also von der eigenen Wohnung her. Noch könnte diese Stadt eine andere sein, aber warum dieses Versteckspiel? Es ist Berlin. Absichten und Zufälle haben dazu geführt, dass wir hier und nicht in São Paulo, Maputo oder Mumbai sind: Kriege, Karriere, Bekanntschaften, Familie, Geburt ...

Direkt vor dem Haus liegt der goldbraune Haufen eines Hundes ohne Autoritätsperson. Ja, wir sind in Berlin, im Friedrichshain, nicht in Wilmersdorf, sondern im alten Osten. Auch das sollte erwähnt werden, denn wir beanspruchen nicht einmal für Berlin Allgemeingültigkeit. Nein, wir bewegen uns in einem Reservat experimenteller Lebensformen, in einem so genannten „Milieuschutzgebiet", wo Mietobergrenzen politisch reguliert werden. Wir verlassen die großen Tangenten, die noch einmal den Blick auf den Fernsehturm freigeben – eigentlich wissen wir, wonach wir suchen. Wir tun wie Flâneure, aber flanieren eben nicht. Wir geben unseren Schritten einen anderen Rhythmus, unserem Gang ein anderes Gewicht. Wir halten Ausschau nach Legenden (in) der Stadt, nach „Mythen des Alltags" (Barthes 1964), nach Bildern, worin sie sich verbergen. Wir suchen Street Art, Kunstwerke der Straße, nach StreetArtefakten, wenn man so will.

Der Spaziergang durch den Kiez bindet unser Bewusstsein im Hier und Jetzt: Wir erleben die gegenwärtige Stadt, ihre Geräusche und Gerüche, ihre Reibungen, Widerstände und Bahnungen – ihre Stofflichkeit. Doch auch die in ihrem Material verdichtete Vergangenheit und eine mögliche Zukunft beginnen sich zu entfalten: Hier geschah dies, da drüben jenes, dort wieder könnte anderes passieren. Der physische und symbolische Raum durchsetzen sich beständig, wie ein dichtes „Gewebe", das gleichermaßen Textur und Text ist (Barthes 1974: 94). Wir erinnern, erleben und entwerfen Geschichten, die von bestimmten Orten in der Stadt festgehalten oder bereitgestellt werden, Geschichten, die die Materialität der Stadt bereits durchdringen oder durchdringen werden. Aber fest in die Schuhe unseres Alltagsbewusstseins geschnürt, bringt uns diese Überlagerung selten aus dem Tritt. Sie hält uns nicht davon ab, weiterzugehen …

Doch im Kontext künstlerischer Auseinandersetzungen mit Stadt ist das Wissen um ihre verwobenen Schichten grundlegend: Orte bergen flüchtige oder tiefgründige Geschichten, denn „der Ort ist ein Palimpsest" (de Certeau 1988: 355), wie ein schon gebrauchtes Pergament, von dem eine bestehende Schrift abgeschabt wurde, um eine neue aufzutragen. Die Stadt erscheint allerdings nicht nur als beiläufiges Material, an dem wir gewohnte Bedeutungen feststellen, sondern sie ist konkreter Stoff. Sie wird zum Sujet der Schriftsteller, zum Werkstoff für Künstler, zur Inspirationsquelle von Musikern oder zur Kulisse für Regisseure; und dieser Gebrauch der Stadt wirkt zurück auf unser Alltagsbewusstsein: Fiktionen, Analogien und Definitionen werden in bereits bestehende Bedeutungsschichten eingelassen und verbinden sich mit dem persönlichen Erleben („Herr Lehmanns" Stammkneipe, die „Markthalle" in Kreuzberg, ist plötzlich konkrete Kulisse zu einem Film, in dem *ich* mich bewege, weil ich mich an einen Menschen erinnere, den ich hier traf ...). Ein Ort ist Medium solcher beständigen Rückkopplungen.

Auf diese Überlagerungen greifen auch Street Artists zurück. Ihre Sicht der Stadt speist sich, wie bei anderen Städtern, aus individuellen und kollektiven Geschichten. Vor dem Hintergrund einer künstlerischen Erlebnisweise reflektieren sie aber, wie ihr Stadtraum auf unterschiedlichen Ebenen *re*produziert wird. Sie bewegen sich in einer Tradition künstlerischen Schaffens, welche die Stadt auf symbolischer Ebene als Stoff begreift, und sie nutzen sie als konkretes Material: als Ressource, Oberfläche, Bühne u.s.w.

Dieses Material zu verwenden, heißt, zunächst die Beschaffenheit von Orten bzw. Spots sinnlich zu erfassen und praktisch zu bewerten. Street Artists entdecken Risse im Gemäuer, betasten löchrige Wände, nehmen Abmessungen an Stromkästen vor. Sie beobachten Fußgängerströme an Kreuzungen und halten für einige Zeit inne, um Blickschneisen auszuloten. Dort, wo andere vor Barrieren stehen, sehen Street Artists Herausforderungen, die es anzunehmen gilt. Sie gehen einen Schritt weiter: steigen über Zäune, klettern an Laternenmasten hinauf, schleichen in leer stehenden Gebäuden herum.

Zu dem, was sie wie und wo wahrnehmen, machen sie sich (gedankliche) Notizen, um später eine Fährte zu/an jenem Ort zu legen. Dabei bleibt ihre Frage immer dieselbe: Wie lässt sich der konkrete Ort für Street Art nutzen?

Architektur, städtisches Mobiliar, Werbung, verlorene oder belassene Gegenstände werden zu willkommenen Requisiten oder zu integrierbaren Bestandteilen ihrer Arrangements und zum Ziel von Sabotage oder Demontage. Denn das Wissen um die konzipierte und durchgesetzte Ordnung, die nach geltendem Gesetz und ohne Sondererlaubnis nicht verändert werden darf, geht ihrem künstlerischen Schaffen ebenso voraus und bestimmt den Fokus ihrer Aufmerksamkeit.

Bekanntermaßen wird städtischer Raum nur selten nach sinnlich-poetischen Gesichtspunkten geplant und realisiert. Vielmehr unterliegt er ökonomischen Verwertungsprinzipien und bürokratischer Disziplinierung, die sich gegen sein sinnliches Er- und Ausleben richten. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrung bildet sich auch das Selbstverständnis der Street Artists sowie ein vager Begriff dessen, was wir als StreetArtefakte betrachten wollen: Sie können als ästhetische Aufwertung oder Irritation, als Aneignung, Partizipation, Kommunikation oder Angriff auf eine disziplinierte Raumordnung verstanden werden. Sie bündeln das Gewebe eines Ortes, sie verknüpfen seine Materialität mit einer Geschichte, indem sie dort ein Zeichen setzen, welches gelesen und erinnert werden möchte.

Unser Gang durch Berlin bewegt sich nun entlang einer Grenze. Wir haben die Wahl, inwieweit wir der konzipierten Stadt folgen und welchen Raum wir den Möglichkeiten ihrer Subversion geben. Unsere Schritte gestalten die Stadt ebenso wie es Planung oder Intervention tun (siehe de Certeau 1988: 188ff.). Wir benutzen zwar den Bürgersteig, achten auf den Verkehr und befolgen darum Ver- und Gebote, aber wir spüren eben auch einer Fährte nach, die erst im Vollzug ihrer Zeichen deutlicher werden wird. Unsere Aufmerksamkeit changiert zwischen offizieller Ordnung und künstlerischen Eingriffen.

Gerade noch hatten wir Berlins vertikale Dominante, den echten Fernsehturm, im Blick, schon begegnet er uns ständig als Kopie und Zeichen. Schaufenster vergegenwärtigen uns dank ausgestellter Miniaturausgaben, dass wir hier und nirgendwo anders sind. Als letzte Vergewisserung klebt an einem Straßenschild daneben auch noch sein Bild. Darauf lesen wir „TOWER“, in Westernschrift, das „O“ durch die Kugel dieses Turms ersetzt – ein Sticker, ein StreetArtefakt, dessen Symbolik regelrecht redundant erscheint, wenn wir es nur für sich allein betrachten: Dann ist es kaum mehr als eine lexikalische Laune, ein triviales Spiel aus Text und Bild. TOWER zeigt uns ein Turmbild, das das Wort „Tower“ vervollständigt, das uns ein Turmbild zeigt u.s.w.

Ist die Aussage also: ‚Tower ist ein Turm ist ein Turm ist ein Turm‘, oder doch ihre Antithese: ‚Dies ist kein Turm‘? – Nur TOWER ist weder Gertrude Stein („Rose is a rose is a rose is a rose“, 1913) noch René Magritte („Ceci n’est pas une pipe“, 1929); er ist der Legende folgend dieser Typ aus Berlin, der zufälligerweise recht groß geraten ist ... Dabei ist es zweitrangig, wie gegenwärtig ihm die künstlerischen Auseinandersetzungen der klassischen Moderne sind, sie sitzen seinem Sticker trotzdem im Nacken. Zudem bedient TOWER sich eines Bildes, das in Berlin eine geradezu inflationäre Verwendung erfährt. Dieses Wahrzeichen ist bereits ein Warenzeichen und das Produkt ist Berlin. So ist das Bild des Fernsehturms in seinem Namenszug eigentlich ein Logo mit hohem Wiedererkennungswert. TOWER nutzt dieses Bild, um als Berliner Street Artist registriert zu werden, und verknüpft so Lokalpatriotismus mit Werbeästhetik. Also eine Aufwertungsstrategie? Public Relations für die Selbstermächtigung? Oder wollte er uns nur daran erinnern, wo wir hier sind: nämlich in seiner Stadt, in der Stadt des Turms!

Doch welche Großstadt hätte schon keinen? Wenn eine spezifische Skyline tatsächlich die einzigartige Signatur einer Stadt ist, dann ist der Fernsehturm ja das einzige Bauwerk Berlins, das weit genug in den Himmel reicht, um dort überhaupt jene charakteristische Linie zu prägen. Zwischen Häusern entzieht sie sich allerdings unserem Blick. Nur selten würde sie uns in Sichtachsen bewusst, wenn Street Art sich ihrer nicht unten in den Straßen bediente. Ihre Darstellungen des Vertikalen verhelfen einem Bild von Stadt zur Geltung, das ihre Urbanität prägt, und das wollen wir verstehen. Schließlich handelt es sich zwar um ein Bild zweiter Ordnung, denn es bedient sich der Skyline, die ihrerseits ja bereits ein Bild der Stadt ist (siehe Barthes 1964: 88ff.), doch dieses wird im Labyrinth der Straßen durch eben jene Bauwerke verstellt, die es schließlich prägen: Fabriken, Hochhäuser, Türme – Bauwerke, die für Street Art wiederum zu materieller Oberfläche, Kulisse und inhaltlichem Gegenstand werden.

Wir müssen schon einige Schneisen schlagen, um die Skyline wieder in den Fokus zu bekommen, denn wir bewegen uns gewöhnlicherweise hier unten, dort, wo sich StreetArtefakte befinden. Der Sticker von TOWER ist eine erste Fährte. Keine sonderlich verwirrende, aber doch weit verbreitet und darum auffällig. Wie ein Tag, das eher die Präsenz des Writers in den Stadtraum einschreibt, als uns eine Geschichte zu erzählen. Denn dafür sind die vielen Orte, an denen TOWERS Sticker sich finden, zu beliebig und die Bedeutung seines Pseudonyms ist zu augenfällig.

Aber er nennt sich auch „typohneworte"... Wir erinnern uns an eine riesige Stahltür beim Arena-Club, im alten Niemandsland zwischen Treptow und Kreuzberg. Zwei Poster hängen dort. Das eine sagt: „WORTE WROTE TOWER typohneworte". Und das andere daneben spielt tatsächlich mit der Typographie dieser drei Anagramme; geschichtet wie der Turm zu Babel lesen wir abwärts: „WORTE WROTE TOWER WORTE WROTE TOWER WOR TE WRO TE T OWER W ORTE".

Die Basis des Wortturms ist brüchig, die Laufweite der Zeichen unregelmäßig, die Buchstaben kippen nach rechts oder links, ihre Position ist höher oder tiefer gestellt. Es scheint, als wäre sein Fundament in märkischen

Sand gebaut ... Schon nach wenigen Wochen sind die Buchstaben verblasst, aufgerieben, verwittert. Der Wortturm nimmt zusehend die Farbe des Untergrundes an, er färbt sich rostbraun. Sein Verfall scheint kalkuliert, er macht Platz für andere StreetArtefakte; der Spot offenbart sich als Palimpsest, als wieder verwendbare Oberfläche, als Schichtung von Geschichte, als vielschichtiger Ort. Dabei ist die Botschaft dieser drei Worte ebenso selbstbezüglich wie auch die Kombination des Bildes ‚Fernsehturm' und des Pseudonyms ‚TOWER', und doch geht sie darüber hinaus.

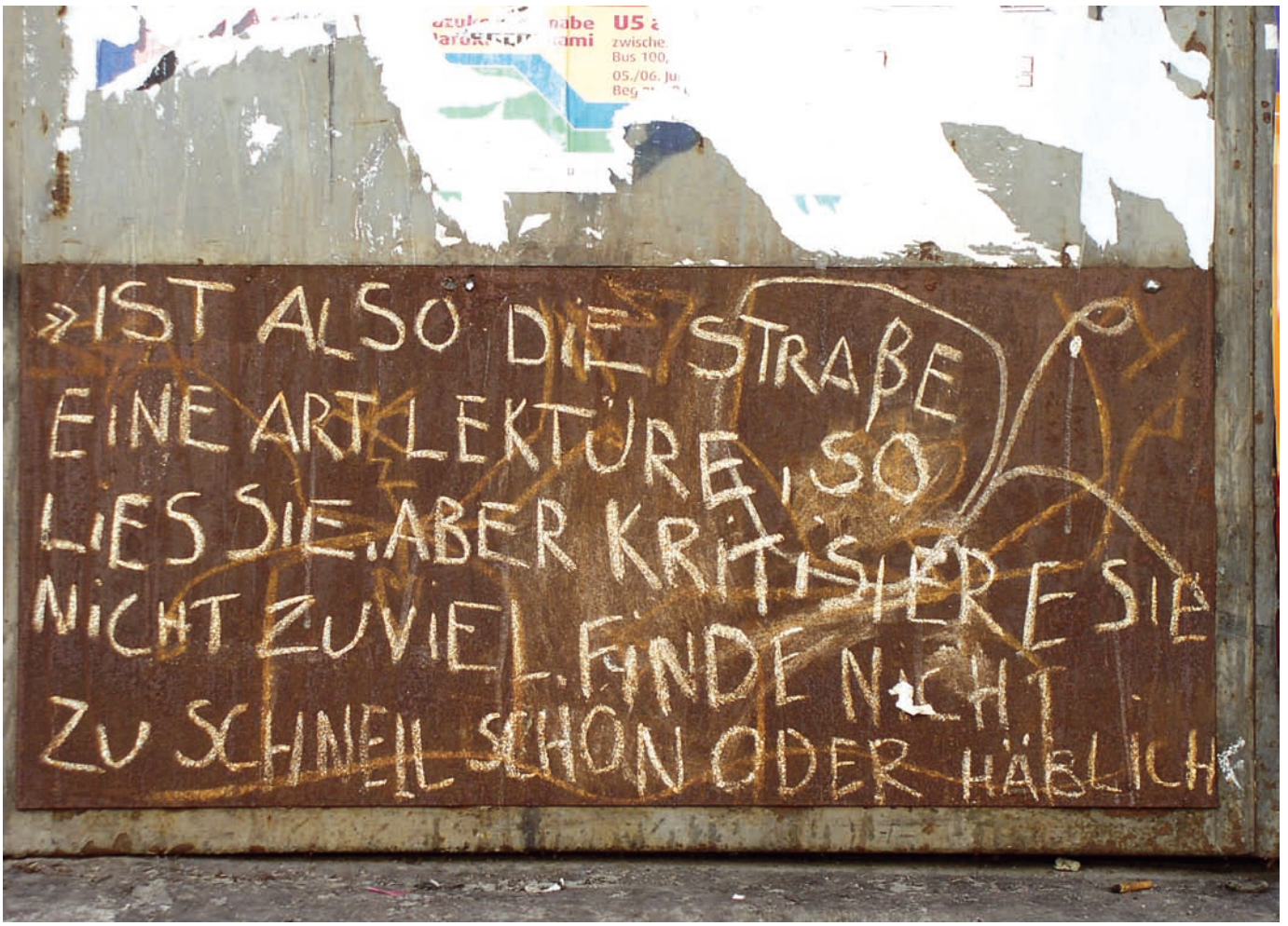
TOWER, der Typ ohne Worte, schreibt, dass er Worte schrieb. Er hat etwas zu sagen, nur fehlen ihm offenbar die richtigen Worte dafür. Er spielt mit den Lettern seines Pseudonyms, ordnet sie neu, verändert die Typographie und derart ihren Inhalt, sodass seine Aussage plötzlich wie eine freie Variable erscheint. Dieser selbstbezügliche Text, der zunächst nur sein Pseudonym anagrammatisch wiederholt, wird zu einem Lückentext. Eine Leerstelle an den Wänden der Stadt füllt sich mit einer grammatischen Leerstelle, hinter der die Frage auftaucht: Ja, aber welche Worte schrieb er denn?

Die Antwort darauf ist weder eindeutig zu geben, noch wird sie darum einfach nur beliebig, denn als Street Artist inszeniert er eine Lücke im Stadtraum als Lücke. Sein Poster funktioniert wie ein Achtungsschild, das z. B. auf Schlaglöcher hinweist. Es sagt zunächst nicht mehr als: ‚STREET ART'. Die Verwirrung eines Passanten aufgrund dieses Zeichens ist wahrscheinlich nur kurz, doch sie genügt, um auf eine Möglichkeit hinzuweisen: dass auch absurde Botschaften im Stadtraum einen Platz finden; dass es in dieser Stadt Platz zum sinnfreien Denken gibt; dass sie Freiräume hat. Und so erscheinen die letzten vier Buchstaben des Posters plötzlich wie die Lösung zu einem Bilderrätsel, auch wenn sie nur der Lapsus seines typographischen Systems wären. Das letzte Wort in TOWERS Wortturm wäre „Worte", aber das „W" schwebt losgelöst und wir lesen, wenn wir an diesem Spot einen Moment lang verweilen, wenn wir uns einlassen auf seine Herausforderung: ORTE ...

Solche Orte, an denen TOWERS Wortturm sich findet, sind wohl die eigentliche Botschaft seines Wortspiels. Die Leerstelle, die es im Stadtraum aufzeigt, erscheint wie eine plötzliche Untiefe, die unsere Schritte bremst und die Gedanken beschleunigt, wie ein „Einbruch in die Zeit" (de Certeau 1988: 355f.). Denn plötzlich haben wir Zeit – eine unerwartete und verdichtete: Gedankenzeit! Sie ist ein Privileg des Gehenden, auch wenn die reguläre Zeit nur für den Bruchteil einer Sekunde aus dem Tritt kommt. Wir tauchen aus dieser Erinnerung wieder auf und finden Gelegenheit zu schauen, welche Zeichen der Stadt uns noch umgeben. Wir können sie lesen. Der Ort, an den TOWER Worte schrieb, wird selbst zum Text. Und als wir weitergehen, beginnen wir, die gesamte Stadt als Text zu betrachten. Wir wollen also nicht so tun, als seien wir überrascht, wenn uns bei diesem Gedankengang plötzlich ein StreetArtefakt in Kreide in den Blick gerät – wahrscheinlich von KID SPAIR, zumindest der Legende nach. Ein Text im Text der Stadt, als Zitat ausgewiesen, das wir gerne hier zitieren:

„ist also die straße eine art lektüre, so lies sie. aber kritisiere sie nicht zu viel. finde nicht zu schnell schön oder hässlich."

Das ist eine Ansage. Ein ästhetischer Imperativ! Ein Urteil über Urteile, dem KID SPAIR Nachdruck verleiht, sonst hätte er es wohl kaum an einer Wand in Berlin-Mitte zur Sprache gebracht. Doch sein Zitat ist eine Variante auf die ursprüngliche Fassung dieser Worte von Franz Hessel, der vor 80 Jahren hier spazierte. Zu einer Zeit, als Alfred Döblin der Stadt mit „Berlin Alexanderplatz" (1929) ein Denkmal setzte und Walther Ruttmann sie als „Die Sinfonie der Großstadt" (1927) inszenierte. Damals kehrte in der Person Hessels auch die Figur des Flâneurs zurück, doch deren Stadt war nicht mehr das Paris der Passagen des 19. Jahrhunderts. Durch die Straßen des noch florierenden, noch republikanischen Berlins bewegte Hessel sich und versuchte dort, „den *ersten* Blick auf die Stadt" (Hessel 1979: 7) wiederzugewinnen. Dieses ‚unschuldige Auge' diente ihm dabei wohl eher als eine Art Brille, die seinem Blick eine andere Tönung und besondere Schärfe verleihen sollte. Er war sicher nicht so blind, zu glauben, eine komplexe Stadt wie das Berlin der 20er Jahre, ließe sich aus einem Urzustand des Bewusstseins heraus begreifen. Vielmehr schien es ihm um die Geschichtlichkeit seines eigenen Blickes zu gehen und erst über diesen Umweg um die Geschichte der Orte jener Stadt, in der er aufgewachsen war, denn den „Flânierenden leitet die Straße in eine entschwundene Zeit" (Benjamin 1991: 524).



Als Schriftsteller, Lektor und Übersetzer lebte Hessel zwischenzeitlich selbst in Paris. Er war mit Walter Benjamin befreundet, der an ihm „Die Wiederkehr des Flâneurs“ (Benjamin 2001) bemerkte; denn zurück in der Stadt seiner Kindheit gab Hessel sich mit seinem Buch „Spazieren in Berlin“ (Hessel 1979) tatsächlich ganz diesem intellektuellen Habitus hin. Immerhin hatte er Gelegenheit zu gehen, zu sehen, zu denken und schließlich zu schreiben. In seinem Essay „Die Kunst spazierenzugehen“ (Hessel 1979: 297ff.) findet sich dann auch das von KID SPAIR mit Kreide an der Wand variierte Original: „Also, eine Art Lektüre ist die Straße. Lies sie. Urteile nicht. Finde nicht zu schnell schön und häßlich“, heißt es bei Hessel.

Allerdings hat der es an anderer Stelle um eine entscheidende Bemerkung ergänzt, die nichts von dem Befehlston der KID-SPAIR-Variante erkennen lässt: „Flânieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Caféterrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben“ (Hessel 1979: 130).

Eine Version dieses „immer neuen Buches“ hat Hessel selbst fixiert, die anderen ruhen noch im Palimpsest der Orte, die er besuchte und die auch KID SPAIR, der Writer, sucht. Dabei ist ihre Kunst auf eigentümliche Weise verschränkt: Beide, Hessel und KID SPAIR schreiben, der eine *über* Orte, der andere hingegen *in* Orte. Beide haben sie diese Orte zuvor gelesen, als eigene oder anderer Geschichten, als Zeichen des Fortschritts und des Verfalls, als Bühne für Melodram oder Slapstick, als Kreuzungspunkte kryptischer Botschaften, die nur der Eingeweihte zu lesen versteht, weil ihr Code – ob Mode, Architektur, Physiognomie, Typographie oder Design – der Einübung in die Stadt und ihrer Szenen bedarf. Die Straße und die Stadt zu lesen, setzt voraus, das Lesen von Urbanität zu beherrschen, und das heißt, etwas in der Stadt als Zeichen für etwas Anderes zu deuten. Ohne ein urbanisiertes Bewusstsein, und das meint in diesem Zusammenhang, ohne eine Kenntnis der Zeichen des Städtischen, kann weder der Flâneur noch der Street Artist an Orten jene Geschichten erfinden, die für Legenden taugen. Der Begriff ‚Legenden‘ steht dabei ganz für seine Doppeldeutigkeit ein: Er meint sowohl

Mythen der Stadt, als auch die Indizes des Urbanen. Das Lesen und Entziffern der Stadt gehorcht, wenn wir sie als Text betrachten, dieser doppelten Funktion. Sie bietet sich dann als eine Weise des Bedeutens an, als eine ‚Form', die Roland Barthes unter seinem Konzept des ‚Mythos' fasst; und dieses „Wort ist hier um so mehr berechtigt, als der Mythos effektiv eine zwiefache Funktion hat: Er bezeichnet und zeigt an, er gibt zu verstehen und schreibt vor" (Barthes 1964: 96).

KID SPAIR greift nun Hessels Bemerkung auf, variiert sie und aktualisiert dadurch das Bild der Stadt als Text. Sie wird als ein System von Zeichen gedeutet, welche wiederum selbst gelesen und gedeutet werden können. Die Stadt als Text ist demnach der *sinn*volle Raum. Dass KID SPAIR hierbei die gebietende Variante wählt, ist allerdings entscheidend: „Finde nicht zu schnell schön und hässlich" (Hessel 1979: 301). Schließlich arbeitet KID SPAIR als Writer im Grenzbereich von Vandalismus (im Sinne des Strafrechts), Street Art und Literatur. Er setzt sich mit seinen Tags dem Urteil des Stadtbürgers aus, der solche Arbeiten geläufig als Schmierereien, Sachbeschädigung oder unlesbares Gekritzel abkanzelt. Nun ruft er über Hessels Zitat aber eine Instanz des Bürgertums selbst an: den gebildeten Bohemien, den gehenden Intellektuellen, den Flâneur. KID SPAIR fordert die Einstellung dieses philosophischen Spaziergängers ein, damit man über die Zeichen der Stadt als Text hinaus auch jene Zeichen in der Stadt zu lesen beginnt, die er selbst an Wände bringt: ‚so lies sie. aber kritisiere sie nicht zu viel. setz dich mit meinen characters auseinander! lass dich auf diese abstraktionen ein! urteile nicht zu schnell!'

Dabei bleibt KID SPAIRS Haltung gegenüber dem Phänomen Street Art widersprüchlich, auch wenn seine Stoßrichtung eigentlich dieselbe ist. Er bedient sich ihrer Mittel, fordert sie aber trotzdem heraus. Wie seine Plakatierungen „Fuck Street-Art"[1] zeigen, ist ihm dieser Hype suspekt. Er wirft ihr fehlende Spontaneität vor, weil StreetArtefakte abseits der Straße vorbereitet und ausgearbeitet werden und mokiert sich über deren Reproduzierbarkeit. Als Writer ist er mit Stift, Kreide oder Sprühdose natürlich anders unterwegs. Er arbeitet gewissermaßen ‚old school', nutzt die Gunst der Stunde, schreibt in der Situation und variiert dabei seine Schriftzüge. Er produziert Originale auf der Straße, die sich auch dort erst entwickeln.

Doch die Grenzen zwischen Writing und Street Art sind fließend, die gegenseitigen Einflüsse und Überschneidungen unübersehbar. Fehlende Spontaneität und Reproduzierbarkeit könnten als Vorwurf auch das Writing treffen, denn Entwürfe in Black Books leiten die Arbeiten ein und Fotografien dokumentieren sie. Zudem verweist KID SPAIRS verändertes Hessel-Zitat auch auf einen für Street Art bedeutsamen Zusammenhang. Zum einen ist da der Umgang mit der Stadt als Text, zum anderen die Rückbesinnung auf eine urbane Figur der Moderne, den Flâneur. Schon Franz Hessel las die Stadt und er *ent*deckte Orte. Darin gleicht ihm der Street Artist mit seinem Blick für den Spot. Doch während der Flâneur als bürgerlicher Intellektueller mit Roman oder Feuilleton ein Forum besaß, durch das er seiner Perspektive zu Geltung verhalf, bietet sich dem Street Artist der Ort selbst als Forum an. Mit seinen StreetArtefakten erschafft er sich als Figur auf der Straße. Der Flâneur tut dies reflektierend und literarisch in einer Publikation, denn die „gesellschaftliche Grundlage der flânerie ist der Journalismus" (Benjamin 1991: 559). Er hebt die Ebene der Erfahrung durch die Sprache auf die Meta-Ebene der Erzählung und schreibt sich derart in den Text *über* die Stadt ein. Er ist vielleicht ausgegangen, um die Straße zu seiner Stube zu machen, kehrt aber doch dorthin zurück. Er lässt sie hinter sich. Er ist eben keiner von der Straße, einer, der dort dient oder raubt, sondern der, dem die Straße dient.

Der Street Artist bedient sich ebenfalls der Straße, aber in anderer Weise. Zwar werden in Foren und Blogs seine Arbeiten dokumentiert und kommentiert, aber er bedarf eigentlich keiner anderen Öffentlichkeit als der Straße selbst; er konkretisiert sich in ihrer Wahrnehmung. Im urbanen Raum vollzieht er einen Rückbezug auf den urbanen Raum. Die Meta-Ebene seiner Abstraktionen, welche ebenso auf seinen Erfahrungen der Straße fußen, schreibt er direkt in den Stadtraum ein. Diese Praxis ist also auch eine Konkretisierung der Figur des Flâneurs, eine Einschreibung seiner Meta-Ebene in unsere Erfahrungsebene.

KID SPAIR inszeniert sich zwar mit Kreide und Writing als Straßenjunge, aber welcher Bengel kennt schon die Schriften eines Flâneurs und verändert diese geschickt? Vielmehr erscheint er im Spannungsfeld von Flâneur und Straßenjunge als genuiner Künstler, der im Stande ist, seine Herkunft und Tätigkeit zu reflektieren und kreativ umzusetzen. Damit rückt er zumindest in die Nähe von Street Art und ermöglicht uns eine andere Perspektive auf dieselbe. Denn mit dem Flâneur oder anderen Künstlern des Gehens kokettiert er nicht allein. Der Flâneur ist das moderne Vorbild für jeden Stadtbewohner, der aus der Reihe tanzt, weil er absichtlich unvorhersehbare Wege geht.

So wie unser Weg der Fährte von StreetArtefakten folgt, in denen sich Mythen des Städtischen zeigen. Wir haben kein konkretes Ziel, aber verfolgen einen bestimmten Zweck; wir suchen die Spuren derer, die aus der Reihe tanzen ... Bislang ermöglichten sie uns eine kritische Abgrenzung. Doch wollen wir uns einmal fragen, mit welcher Selbstverständlichkeit wir eigentlich diesen tollen Mythos-Radar benutzen und welche Motive uns darüber hinaus durch die Straßen treiben. Wir können ja nicht ständig so tun, als sähen wir nur die Anderen in ihren StreetArtefakten. Darum wollen wir uns einem Bild stellen, in dem wir uns selbst begegnen können. In einer Art Straßenspiegel aus Papier, auf einem besprühten Paketaufkleber mit der dreifach nebeneinander kopierten Ansicht eines Mannes, der einen Hut mit kurzer Krempe und einen Trenchcoat trägt. Er wendet uns seinen Rücken zu. Er geht ...

Auf den ersten Blick besteht keine Ähnlichkeit zwischen ihm und uns (seine Klamotten sind nicht unser Style), aber bemerkenswert ist doch, dass dieses StreetArtefakt ganz ohne Pseudonym auskommt. Niemand zeichnet dafür verantwortlich. Tatsächlich ist es von Bedeutung, dass sein(e) UrheberIn unbekannt bleibt. Wir haben es mit einem ‚ANONYMUS' zu tun – in- und außerhalb des Bildes. Uns spricht also nicht nur die auffällig unauffällige Verkleidung des Schablonierten lautstark an, sondern auch seine äußerst fragliche Identität und die damit artikulierten Anspielungen. Wir müssen ihm einen Namen anhaften, damit er uns nicht mehr entkommt: Wir nennen ihn den ‚LONER'.

Dieser Gehende ist zunächst der Andere, der uns fremde, flüchtig Vorübergehende oder uns Vorausgehende, der im Alltag nur einen Augenblick lang unsere Neugier weckt. Wir werden seine Geschichte niemals wirklich kennen lernen, dafür gibt es zu viele seiner Art. Er bleibt jener Unbekannte, der wir selbst für die Anderen sind. Uns ist klar: Auch wir sind solche, die in der Großstadt aneinander vorbeigehen und nebeneinander herlaufen, genauso wie der ‚LONER' im Bild von seinen Doppelgängern flankiert wird. Diese existenzielle Erfahrung – Eine/r unter Vielen zu sein – ist eine ururbane Erlebnisweise. Auch wir sind die anonymen Anderen, darum kann das Bild des ‚LONERS' uns als Spiegel dienen.

Doch nun, da wir davor verweilen, beginnen unsere Gedanken sich durch die Geschichten all jener Städter zu bewegen, die wir darin wiederzuerkennen glauben. Wir folgen den Assoziationen. Plötzlich begleitet uns Edgar Allan Poe; vor uns der „Mann der Menge" („The man of the crowd", 1840), dahinter der Erzähler, der ihn verfolgt – wahrscheinlich der erste Flâneur der Literaturgeschichte. Wir glaubten diese Figur schon los geworden zu sein, doch nun setzt sie diesem geheimnisvollen alten Mann in der Menge nach, einem ‚LONER', der „die Züge des unstet in einer sozialen Wildnis schweifenden Werwolfs annimmt" (Benjamin 1991: 526). In Poes Geschichte kommt es schließlich zur Konfrontation der beiden. Der Verfolger stellt den Mann der Menge, doch dieser erkennt sein Gegenüber nicht. Er schaut durch ihn hindurch. Der erzählende Flâneur kommt ohne ein Bekenntnis des Anderen zu dem Schluss:

„This old man is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd. It will be in vain to follow; for I shall learn no more of him, nor of his deeds" (Poe 1984: 396).

Ja, wir selbst verkennen den ‚LONER', wenn wir glauben, ihn allein als jenen Mann der Menge in Poes Geschichte *fest*gestellt zu haben. Auf dieser Fährte lernen wir tatsächlich nichts weiter über ihn oder seine Taten. Nur, wenn wir dem Erzähler, den Poe erschuf, misstrauen, erst, wenn wir den Verfolgten und seinen Verfolger als die zwei Seiten ein und derselben Medaille deuten, dann offenbart sich der Einzelgänger als sein Doppelgänger und damit die „Dialektik der flânerie: einerseits der Mann, der sich von allem und allen angesehen fühlt, der Verdächtige schlechthin, andererseits der völlig Unauffindbare, Geborgene" (Benjamin 1991: 529).

Und Berlins Flâneur Franz Hessel bestätigt diese Erfahrung, wenn er bemerkt: „Ich bekomme immer misstrauische Blicke ab, wenn ich versuche, zwischen den Geschäftigen zu flanieren. Ich glaube, man hält mich für einen Taschendieb." Er nennt sich selbst einen „Verdächtigen" (Hessel 1979: 7).

Das Gehen allein macht den Städter offenbar zu einem Verdächtigen, ja zu einem mutmaßlichen Kriminellen. In dieser Gangart, in der er sich verborgen glaubte, ist er sich als Einzelner sogar selbst nicht mehr geheuer – eine Erfahrung, die nur derjenige macht, der kein klares Ziel anstrebt, sondern den *Raum* als Zweck an sich begeht. Darum ist auch der ‚LONER' verdächtig. Sogar mehr als das: Er macht sich schuldig! Denn im Verständnis derer, die ihrem eindimensionalen Gehen immer eine bestimmte Absicht unterstellen können, bedeutet doch sein einsames Schweifen das stillschweigende Eingeständnis einer Tat. Ist es denn nicht das Zeichen einer Flucht? Warum sonst sollte er allein gehen? Warum sonst wendet er uns seinen Rücken zu und verbirgt sich unter Mantel und Hut? Wir kennen doch dieses Bild, nur hatten wir noch keine Gelegenheit, ihn abschließend zu kennzeichnen, mit einem „M" aus Kreide auf seiner Schulter, das ihn als Mörder entlarvt.

Wie Hans Beckert, der Kindermörder in Fritz Langs Film „M – eine Stadt sucht einen Mörder" (1931). Als der Fliehende vom aufgepeitschten Mob gestellt wird, gesteht er: „Immer muss ich durch Straßen gehen und immer spür ich, es ist einer hinter mir her. Das bin ich selber! [...] Ich will davon, vor mir selber davonlaufen, aber ich kann nicht, kann mir nicht entkommen! [...] Dann stehe ich vor einem Plakat und lese, was ich getan habe und lese: Das habe ich getan?" (Lang 1931: 1:38h –1:40h).

Könnte dies nicht auch das Eingeständnis eines Street Artists im Angesicht seines eigenen Plakates sein? Er ist Täter, sieht sich als Verfolgter, aber er will es auch sein. Seine StreetArtefakte fordern unsere Aufmerksamkeit, ja, wir sollen ihnen nachstellen. Sie bewegen uns metaphorisch oder auch tatsächlich von einem Ort zum anderen, dorthin, wo der Street Artist schon war. Wir folgen seiner Fährte … Aber er wird auch von den Hütern des Raumes und der Disziplin verfolgt, von Polizei, Ordnungsamt oder Denunzianten, denn seine Eingriffe in den öffentlichen Raum sind häufig strafbar. So ist er ein doppelt Verfolgter, einer, der seine Verfolgung inszeniert und provoziert.

Zudem stellen sich Street Artists bei ihrem Gang durch den Kiez selber nach. Sie dokumentieren den Verfall ihrer Arbeiten, treffen sich dabei auf bekannten Wegen, an Wänden, die ihre Zeichen tragen. Auf ihren eigenen Plakaten lesen sie, was sie getan haben. Sie sind natürlich jene Personen mit bürgerlichem Namen, die künstlerisch arbeiten, weil sie einen expressiven und kreativen Umgang mit der Stadt suchen, aber sie sind eben auch ihre eigenen Schöpfungen. Ihr Selbstverständnis äußert sich in ihren Arbeiten, diese prägen ihr Selbstbild, das gängigerweise mit einem Pseudonym verbunden ist. So werden sie selbst zu einer Figur im Stadtraum, um die sich Legenden ranken, die zu ihrem Fame beitragen. TOWER, KID SPAIR, GOULD und BOXI haben sich längst verselbständigt. Als Künstler schaffen sie sich ihren eigenen Doppelgänger. Der ‚LONER', den wir so nannten, damit er überhaupt greifbar wird, ist also auch ein ‚DOUBLE'.

Als ‚ANONYMUS' steht er zunächst für jeden Menschen der Stadt, den wir nicht kennen. Auch er ist „jener ‚unbekannte Passant', der irgendeine Berliner Straße begeht, einer für Millionen, Pars Pro Toto" (Kaschuba 2004: 243). Der anonyme ‚LONER' vermittelt auf diese Weise ein Bild des Städters, worin dieser sich schlechterdings verkennen muss:

weil er sich in der Stadt selbst nie von hinten sieht;

weil er sich selbst nicht anonym ist (außer, er wagt eine schizoide Selbstreflexion), und

weil er nicht gelernt hat, Street Art zu lesen.

Für einen gewohnheitsmäßigen Städter bleibt der ‚LONER' eben ein unbekannter Mann mit Hut und Mantel. Als ‚DOUBLE' hingegen gibt er sich als Gedankenbild der Street Artists zu erkennen.

Ganz ohne Namen und Identität wird er jedoch zur reinen Projektionsfläche, auf der auch wir uns abbilden können. Als Betrachter mit dem Fokus auf Selbsterkenntnis reflektierten wir zunächst jene Bedeutungen, denen dieses StreetArtefakt Raum gibt. Nun dient es uns aber auch als Spiegel, und dabei kommt es zu einem merkwürdigen Effekt, vergleichbar dem, den das Gemälde „La Reproduction Interdit" (1937) von René Magritte erzeugt. Wie die porträtierte Rückenansicht des Dichters Edward James, der auf absurde Weise wiederum seine Rückenansicht als Kopie vor sich im Spiegel betrachtet, so stehen auch wir vor der Rückenansicht des ‚LONERS' und versuchen, uns darin zu erkennen. Doch der „Spiegel vermehrt einmal und negiert einmal die Bedeutung der Dinge. Nicht alles, was über dem Spiegel Bedeutung zu haben scheint, hat Bestand, wenn es gespiegelt ist" (Calvino 1996: 63).

‚WIR' sind nicht nur der ‚ANONYMUS', jener unbekannte Passant, der den ‚LONER' als StreetArtefakt einfach übergeht. ‚WIR' sind aber auch nicht sein ‚DOUBLE', nicht eine Kunstfigur auf der Straße, nicht die Arbeit eines Street Artist oder sein Pseudonym. Stattdessen muss dieses ‚WIR' den ‚LONER' weiter verfolgen, ohne Hoffnung darauf, ihm irgendwann von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen zu können, denn ‚WIR' sind selbst nur Figuren dieses Gedankenganges, eines imaginierten Spazierganges, der dieser Text ist. Als Lesende, Denkende und Schreibende wird das ‚WIR' zu einem integralen Bestandteil unserer Beobachtungen und Aufzeichnungen, darum können ‚WIR' zumindest dieses Blatt nicht wenden, um den ‚LONER' endlich von vorne zu sehen.

Wir sehen also ein Bild, das uns einen Erkenntnisweg aufzeigt. Als solches führt uns das Erscheinen des ‚LONERS' im Stadtraum vor, was wir auch hier im Textraum vollführen: Wir können uns nicht frontal stellen. Wir müssen in einen angemessenen Abstand zu uns gehen, um zu verstehen, wer wir – die Schreibenden – sind.

Bedienen wir uns allerdings der metaphorischen Praxis, den *Stadtraum* zum *Textraum* zu machen, dann erkennen wir im Bild des ‚LONERS' eine konkrete Möglichkeit der Vermittlung zwischen unserem *Denken über Stadt* und unserem *Gehen in der Stadt*. Der ‚LONER', als Sprühbild auf Papier freigestellt, verweist aus diesem Blickwinkel auf jenen urbanen Raum, den wir im Denken über Stadt und durch das Gehen in der Stadt erst erschaffen. Diese Lesart führt uns jedoch zu dem Eingeständnis, dass auch wir uns dem Mythischen so wenig entziehen können wie jene, über die wir hier schreiben: Unser „Gedächtnis ist übervoll: Es wiederholt die Zeichen, damit die Stadt zu existieren beginnt" (Calvino 1996: 25).

Wir sind uns selber nicht mehr ganz geheuer ... So gehen wir besser weiter. Schließlich suchen wir nach Bildern, die uns unsere Stadt erzählen, und so erinnern wir uns an ein Regenrohr im Kiez, wo eine Figur so einsam wie der ‚LONER' hängt. Wir wollen ihr Gesellschaft leisten und hoffen auf ein gutes Gespräch. Wir treffen GOULDS „Not tough enough".

Auf diesem scheinbar salopp dahingekritzelten Klebebild ragt in der Ferne wieder der Fernsehturm empor, zwischen Hochhäusern, an deren Flanke eine Schienentrasse diagonal das Bild schneidet. Im Vordergrund lehnt eine Figur, deren unscharfer Schatten auf eine Hauswand fällt. Ihre Visage ohne Mund verzieht sich, ihr Blick ist leer oder die Lider sind geschlossen. Trotzdem nimmt sie es mit uns auf: „Not tough enough" steht dort wie ein Bekenntnis. Am rechten Bildrand lesen wir das Pseudonym des Künstlers.

GOULDS Portrait hält uns fest. Nicht nur, weil wir bekannte Bildelemente wie den Fernsehturm darin entdecken, sondern weil es uns erregt. Wir erschrecken vor dieser entstellten Karikatur und fragen uns: Für wen oder was ist dieser Mensch nicht ‚tough' genug? Für die Stadt? Für uns?

Tatsächlich sieht die konzipierte Stadt nicht an jedem Ort unbeständige und mürbe Gefühlslagen vor. Das Leben sollte nach Plan verlaufen, stetig im maschinellen Rhythmus verfahren oder sich wie ein flaches Rauschen auf geraden Achsen ausdehnen. Doch so gestaltet sich das urbane Leben leider nicht ... Will uns GOULD das sagen? Sein Bild deutet immerhin an, dass sich mit diesem Widerspruch umgehen lässt. Er skizziert allerdings keinen ‚urban guerilla', sondern vielmehr den leidenden Anti-Helden einer „unbestimmten Fabel" (de Certeau 1988: 285ff., 357). In dieser Figur können wir einen Fremden oder uns selbst erkennen. Für welchen Umgang wir uns letztlich entscheiden, hängt von unserer eigenen Befindlichkeit ab.

Kommen wir zu den Achsen: Es gibt eine Horizontale (die Schiene) und eine Vertikale (den Fernsehturm), die jeweils Möglichkeiten der Orientierung bieten. Beide führen allerdings nicht hinaus aus der instabilen Lage in der Stadt, sondern zunächst weiter hinein, denn Schiene und Skyline sind mythische Bilder.

Die Schiene scheint zu versprechen, dass die Grenzen des rationalisierten Stadtraumes durchlässig sind. Sichtbare Zeichen der Rationalisierung und Durchlässigkeit von Stadt sind eben jene Verkehrsadern, die aus ihr herausführen, und die Schiene bietet als solche ebenso ein nostalgisches Bild (Heimkehr oder Fernweh) wie auch die rationale Option eines Ausbruchs (Maschine und Kursbuch). In ihr deutet sich die Doppelnatur des urbanen Lebens an: Wir sind einerseits abgestoßen von der Unerbittlichkeit des Stahls, der keine irrationale Abweichung zulässt (außer in der Katastrophe), und andererseits zieht uns das imaginäre Wissen um ein diffuses Außerhalb an, denn das scheint die Aussage der Gleise: ‚Vertrau dich meiner unnachgiebigen Führung an, dann zeige ich dir den anderen Ort!' Die Schiene weist mit ökonomischer Strenge auf den utopischen Raum, wodurch sie diesen jedoch entstellt, weil sie ihn als etwas tatsächlich Erreichbares anvisiert. So wird sie im Bild zu einem Wegweiser des Mythos.

Mit der Erschließung des Raumes durch die Schiene kommt eine weitere dialektische Komponente ins Spiel: die Zeit. Die Schiene verdeutlicht nicht nur die Planbarkeit des Raums, sondern sie fordert auch die Organisierbarkeit der Zeit. Die konzipierte Stadt braucht „die Zeit der Theorie" (de Certeau 1988: 356). Sie programmiert Zeit, damit das reibungslose Funktionieren ihres Systems gewährleistet bleibt. Fahrpläne, Öffnungszeiten, Kalender u.s.w. geben dieser Zeit den Rhythmus vor; die Armbanduhr pocht mit ihrem stetigen Ticken auf das Einhalten des exakten Takts. Tatsächlich ist diese Zeit in ihrem Ablauf aber „holprig und brüchig" (ebd.). Ihr Vergehen folgt eben nicht einer einsehbaren Geraden, sondern vielmehr undurchsichtigen Umwegen. Diese Wege verwirklichen sich im Nicht-Planbaren, mit ihrem „Scheitern", mit den „Einbrüchen in die Zeit" (ebd.). Die „programmierte Zeit" und die „Zeiteinbrüche" bilden dabei einen Zusammenhang, ohne jedoch stimmig zu sein. Erst durch diesen Widerspruch entstehen Situationen, die nicht *vor*gedacht werden können, sondern die sich im Prozess vollziehen. Das Scheitern der programmierten Zeit wird so zu einem Scheitern der instrumentellen Vernunft selbst; und Zeiteinbrüche bilden dabei jene günstigen Gelegenheiten, die einer kritischen Praxis Raum bieten. „Das Unvorhersehbare zu eliminieren oder es aus dem Kalkül als einen illegitimen Unfall auszuschließen, der die Rationalität bedroht, bedeutet also, die Möglichkeit eines lebendigen und ‚mythischen' praktischen Umgangs mit der Stadt zu verbieten" (ebd.).

Das ist es auch, womit uns GOULDS stumme Figur auf diesem Klebebild konfrontiert. Ihre innere Befindlichkeit leidet an den rationalisierten Umständen und es scheint keinen sinnvollen Kontrakt zu geben. Hier prallen zwei Situationen aufeinander, die im stetigen Widerspruch stehen und doch eine unzertrennliche Verbindung eingehen. Eine lindernde Verschiebung dieser schmerzlichen Lage wird zu keiner Zeit mittels Theorie herbeizuführen sein, sondern nur durch eine ausdauernde und *urbane Praxis*.

GOULDS Bild deutet dies auf einer weiteren Ebene an, denn die Schiene verweist auch auf einen transitorischen Geisteszustand von Street Artists: Sie bleiben in Bewegung, pendeln zwischen Alltagserleben und einem davon losgelösten Zustand, wechseln von einem Erfahrungsraum in den anderen. Sie sind notorische Grenzgänger und verweilen nicht lange an einem Ort, denn der Raum selbst ist es, der sie fortwährend in Bewegung versetzt.

Diesen Hinweis gibt uns GOULD als Schmerzmittel bei Widersprüchen zur Hand: Er tritt die Flucht nach vorn an, bleibt nicht in seinen vier Wänden deprimiert auf dem Sofa hängen, sondern *b*rüstet sich mit Imagination, Kleister, Quast und Poster und geht kleben.

Wie verhält es sich nun aber mit dem Turm in GOULDS StreetArtefakt? Die Stadt wird hier als verdichteter Erfahrungsraum auf eine Auf-und-Ab-Linie, auf eine Silhouette reduziert. Im Bild der Skyline findet die komplexe urbane Situation eine Entsprechung. Als globales Zeichen der Urbanität ist die Skyline zugleich ein mythisches und das konkrete Bild der Stadt, denn an der Skyline lässt sich ablesen, dass es eine Großstadt ist und in welcher Stadt genau wir uns befinden. ‚Ich bin der Stadt ausgeliefert, *not tough enough*, sprachlos, aber es ist nicht irgendeine, sondern meine Stadt', könnten die Gedanken der Figur im Vordergrund sein.

Indem GOULD sein Alter Ego neben einem spezifischen Turm – dem Turm seiner Stadt – verortet, gibt er uns einen wichtigen Hinweis. Der Fernsehturm ist zwar Zeichen der übermächtigen Größe des konzipierten Raumes und der Unnachgiebigkeit phallischer Machtstrukturen, denen wir uns nicht gewachsen fühlen, er bietet als mythisches Bild allerdings auch die Möglichkeit zu Positionierung und Aneignung.

Auch GOULD verortet sich und klebt die Skyline Berlins an eine Regenrinne in Friedrichshain. Der Fernsehturm, das Bild seiner Stadt, wird im eigenen, bekannten Kiez auf Augenhöhe angebracht und ist dadurch nicht mehr entfernt und befremdend, sondern nah, erreichbar – handhabbar! GOULD *verfügt* über das mythische Bild, indem er es kopiert. Im Fernsehturm zeigt sich die Skyline als Zeichen für Urbanität, aber seine Realität wird optisch verkleinert und symbolisch erhöht. Diese Aufwertung wird allerdings kritisch hinterfragt, weil GOULD sie so benutzt, dass wir eine Gegenüberstellung nicht fürchten müssen. Wir stehen auf der Straße und können diese Doppelung betrachten, darüber reflektieren, sie ablehnen oder uns darin wiederfinden.

Hier kommt uns die Idee, tatsächlich von der Straße hinauf auf den Turm zu fahren. Unser Gedankenspaziergang brachte uns oft genug an ihm vorbei. Lassen wir den Turm als Zeichen beiseite und wagen diesen Schritt! Hinter der Warteschlange überwinden wir auf vertikaler Schiene die 203 Meter wie im Flug. Wir prüfen das Panorama, indem wir unseren Blick 360° schwenken, so wie es die Werbung im Prospekt empfiehlt. Von hier können wir in Anlehnung an das 19. Jahrhundert die Stadt als Natur betrachten. „Man versucht, die neuen Erfahrungen von der Stadt im Rahmen der alten überlieferten von der Natur zu bewältigen. Daher die Schemata des Urwaldes und des Meeres [...]“ (Benjamin 1991: 560).

In einer davon bereits abstrahierten Weise beschreibt de Certeau die Stadt als „eine Dünung aus Vertikalen“ (de Certeau 1988: 179). Es wird uns vielleicht möglich sein, „diesen maßlosesten aller menschlichen Texte zu ‚überschauen‘, zu überragen und in Gänze aufzufassen“ (ebd.: 180). Tatsächlich überkommt uns ein flüchtiges Gefühl der Erhabenheit. Wir verlieren uns für einen kurzen Moment in dieser Extraversion von Stadt.

Absichtlich stellen wir nach, was wir bereits gelesen haben: „Der Körper ist nicht mehr von den Straßen umschlungen, die ihn nach einem anonymen Gesetz drehen und wenden; [...] Wer dort hinaufsteigt, verläßt die Masse [...]“ (ebd.). Doch diese Situation wird selbst mit fortgerissen. Schon nach wenigen Sekunden bedrängen uns Andere, Weitsichtige, Ortsfremde. Sie wollen einen ‚freien‘ Blick erhaschen. Doch wir wissen wieder genau, warum wir hier sind – wir folgen weiterhin StreetArtefakten.

Zudem bietet die Panorama-Etage im Fernsehturm, dieser hohe Ort, wenig Raum für eine längere Kontemplation. Es ist eng, laut und stickig. Der Fernsehturm ist kein Elfenbeinturm.

Dies ist übrigens nicht nur eine Spaziergänger-Anekdote. Wir wollten auf Distanz gehen – den Dingen, Subjekten und uns selbst gegenüber fremd werden, um „Stadt" zu verstehen. Allerdings müssen wir erkennen, dass dieses Verständnis doch nur eine „Fiktion des Wissens" ist (de Certeau 1988: 180).

Gleichwohl ermöglicht uns der distanzierte Blick eine raumgreifende Erkenntnis: Wir befinden uns zwar im angeblichen Zentrum, aber genau hier entzieht sich die Stadt ihrer Erfahrbarkeit. Wir sind an einen Ort gelangt, wo diese Stadt eben nicht mehr unsere Stadt ist. Wir partizipieren nicht mehr an ihr. Sie ist nicht mehr gegenwärtig, sondern konzipierter Raum, in den wir ein Leben nur hineininterpretieren können. Wir *erkennen*, was wir von der Stadt *kennen*. Das macht sie zu einer Kopie oder einem geträumten Bild:

„Der Blick überfliegt die Straßen wie beschriebene Seiten: Die Stadt sagt alles, was du zu denken hast, lässt dich ihre Rede wiederholen, und während du [sie] zu besuchen glaubst, registrierst du nur die Namen, mit denen sie sich selbst und alle ihre Teile bezeichnet" (Calvino 1996: 18).

Während wir als Einheimische bekannte Elemente und Stadtteile sofort erkennen, zeigt sich an dem Pendelblick der Ortsfremden, der sich nicht zwischen Stadtplan und Stadtraum entscheiden kann, wie sehr wir hier oben auf das Hinein-Lesen angewiesen sind. In diesem Wechselblick erkennen wir die Diskrepanz zwischen einer Theorie der Stadt und ihrer Praxis.

BOXI, der zugezogene britische Street Artist, thematisiert diese Diskrepanz mit zwei seiner Installationen. Er war ebenfalls auf dem Turm (noch als Tourist oder schon Berliner?), und offenbar hat er sich von dem Ausblick genauso einnehmen lassen wie wir. Auf einer Plakatwand erstrahlt das Panorama der Stadt in goldenem Licht. Doch dem Blendwerk sind entscheidende Elemente beigefügt: Von der Beschriftung „Naturdenkmal" links oben zeigt ein Pfeil in die Häuserdünung auf den „Boxi", den Boxhagener Platz in Friedrichshain. Verlängern wir diese Diagonale, führt sie rechts unten zu BOXIS Logo. BOXI zeigt den „Boxi", er verweist uns an *seinen* Ort. Er war hier oben, vielleicht um uns zu sagen, dass wir diesen Ausblick aufgeben und wieder runter müssen. BOXI will uns allerdings nicht in den städtischen Dschungel entführen, sondern zu einem „Naturdenkmal", das heißt, in eine geschützte, kultivierte Natur. Unten im Kiez hat darum sein Plakat ein Gegenstück, ein gelbes Hinweisschild: „BOXI. Naturdenkmal. Street Art since the dawn of time." Als sei der ungezähmte Stadtdschungel urbar gemacht worden und nun ein Kulturraum, in dem StreetArtefakte wie ursprüngliche Wucherungen erscheinen, die nur noch in einer ausgewiesenen Einfriedung Bestand haben. Die Baugeschichte des Boxhagener Platzes erscheint dazu wie eine Entsprechung, denn wir befinden uns wieder mitten im ‚Milieuschutzgebiet'. 2004 wurde die Liegewiese, einer der Kieztreffpunkte der subkulturellen Szene, tatsächlich mit einem Zaun gesichert. Aber wurde Street Art dabei ein- oder ausgegrenzt? Was gilt hier eigentlich als Natur? Die Hunde, die Punks, die Kinder?

Street Art etwa? Sicher nicht, denn als Eingriff in den Stadtraum begegnet sie Kultur mit Kultur. Trotzdem bedient BOXI mit seiner Installation das Bild einer naturwüchsigen Street Art. Ist sie seit dem ‚Anbeginn der Zeit' Teil der Schöpfung? Welche Genealogie gäbe ihr dann Autorität? Welche Bilder kann er nur meinen? Nein, der Naturbezug ist nicht schöpfungsgeschichtlich gemeint, sondern er betrifft bestenfalls die Geschichte der Stadt und ihre Strukturen. Ihm geht es um das Eigenwillige, das Ungeplante, das Widerspenstige von Street Art. Nach Art eines Naturgesetzes schafft die Disziplinierung des Raumes ihren eigenen Widerspruch. Es scheint, als wären die „Konzept-Stadt" (de Certeau 1988: 186) und Street Artists natürliche Feinde. Diese Frontstellung legitimiert BOXIs Eingriff, indem er sich des Mythos bedient. Er verlagert die Entstehung von Street Art in eine Zeit vor der Konzept-Stadt, als sie selbst noch ungebändigt wuchs und wucherte. Auf diese Weise macht BOXI Geschichte zu Natur. Barthes lässt grüßen!

Aber ob mythisch oder nicht, BOXI, GOULD, KID SPAIR und TOWER schreiben *ihre* Versionen der Stadtgeschichte in die Stadt, durch die *wir* gehen, um sie zu lesen. Dabei geht es nicht um historische Korrektheit, nicht um Faktizität. Nein! Vielmehr haben wir es mit kreativen Überlieferungen zu tun; Artefakte werden nicht konserviert, sondern neu produziert. Sie machen Geschichten der Orte, an denen sie sich finden, bewusst und schreiben diese fort. StreetArtefakte sind gewissermaßen Grenzmarkierungen, an denen sich der Übergang vom Städter zur Stadt vollzieht. Hier wird der Geist zu Raum und dadurch der Stadtraum zu Bewusstsein gebracht. Hier bricht sich das urbanisierte Bewusstsein. Wenn wir uns darüber hinaus in der Lage sehen, die Stadt und ihre Legenden mit Genuss, Schrecken, Abgeklärtheit, Erkenntnis oder wie im Rausch zu lesen, dann schöpfen auch wir aus unserem urbanisierten Bewusstsein. Die Stadt als Text muss dabei natürlich nicht immer verständlich sein, auch er hat seine Untiefen. Roland Barthes nannte solch einen Text der Lust eine „Atopie", einen Unort, an dem Autor wie Leser verschwinden können (Barthes 1974: 43, 46). Machen wir bei unserem Gedankengang durch die Stadt zudem die Erfahrung von „Zeiteinbrüchen", wie de Certeau sie beschreibt, dann ermöglicht uns dieser plötzlich aufgetane Zeitraum, die beschriebenen Unterschiede, Verschiebungen und Schichtungen zu sehen. Im besten Falle ergibt sich dabei eine „günstige Gelegenheit" (de Certeau 1988: 356f.), vom eingeschlagenen Weg abzukommen. Schließlich erhöhen Umwege die Ortskenntnis ...

Literatur

Barthes, Roland (1964): Mythen des Alltags. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1974): Die Lust am Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991): Das Passagen-Werk. In: Gesammelte Schriften Bd. V-1. Hrsg.: Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2001): Die Wiederkehr des Flâneurs. Zu Franz Hessels „Spazieren in Berlin". In: Über Franz Hessel. Erinnerungen-Porträts-Rezensionen. Hrsg: Ackemann/ Vollmer. Oldenburg: Igel Verlag.

Calvino, Italo (1996): Die unsichtbaren Städte. München: dtv.

Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve.

Hessel, Franz (1979): Spazieren in Berlin. Beobachtungen im Jahr 1929. Berlin: Epstein.

Kaschuba, Wolfgang (2004): Straßenleben. Szenen und Szenarien. In: Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887-1979. Hrsg.: Deutsches Historisches Museum. Berlin, S. 227-244.

Lang, Fritz (1931): M – eine Stadt sucht einen Mörder. DVD, 107 min, Süddeutsche Zeitung Cinemathek, Bd. 98, München 2007.

Poe, Edgar Allen (1984): Poetry and Tales. New York: Library of America.

[1] URL: http://www.flickr.com/photos/urban-art-berlin/29680558/ [19.10.2008]

BOXI
BOXI
Natur-
denkmal
STREET ART SINCE THE DAWN OF TIME