A night street scene with a bus and light trails. The bus is in the center, moving from left to right. Its headlights are on, and there are red light trails from other vehicles or lights in the background. The scene is illuminated by streetlights, creating a warm, yellowish glow. The bus has a destination sign that reads "55 ZPT131007".

IRENA KATADZIC

Know Hope. Von »Street-Art« bis »White Cube«

Ein Blick auf die Betrachtung und
Verbindung von Kunstwelten



Irena Katadzic
Know Hope. Von »Street-Art« bis »White Cube«
Ein Blick auf die Betrachtung und
Verbindung von Kunstwelten

Irena Katadzic

Know Hope.
Von »Street-Art« bis »White Cube«

Ein Blick auf die Betrachtung und
Verbindung von Kunstwelten

Universitätsverlag der TU Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Universitätsverlag der TU Berlin, 2014

<http://www.univerlag.tu-berlin.de>

Fasanenstr. 88 (im VOLKSWAGEN-Haus), 10623 Berlin

Tel.: +49 (0)30 314 76131 / Fax: -76133

E-Mail: publikationen@ub.tu-berlin.de

Zugl.: Berlin, Technische Universität, Masterarbeit, 2013

1. Gutachter: Prof. Dr. Lars Blunck

2. Gutachter: Dr. Andrea Meyer

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Satz und Layout: Thomas Heidtmann

ISBN 978-3-7983-2623-1 (online)

Online veröffentlicht auf dem Digitalen Repositorium der Technischen Universität Berlin:

URL <http://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/frontdoor/index/index/docId/4064>

URN <urn:nbn:de:kobv:83-opus4-40641>

[<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:83-opus4-40641>]

Danksagung

Mein Dank gilt an erster Stelle KNOW HOPE, dessen Schaffen den gedanklichen wie kreativen Anstoß zu dieser Arbeit gab. Ich danke ihm für die mir zu Verfügung gestellten Bildmaterialien und Einblicke, den Austausch per Mail und im Gespräch, aus dem über die Jahre eine Quellensammlung erwuchs.

Ich danke den vielen Berliner Sprüher*innen, politischen wie künstlerischen Aktivist*innen, die meinen Blick für den öffentlichen Raum von Kindheit an geschärft haben. Nicht vergessen sei an dieser Stelle Andrew (besser bekannt als DJ Werd), durch den ich nach Israel und damit in Kontakt mit dem Künstler und seinem Kreis kam.

Dank gebührt vor allem auch (DJ) André Langenfeld für die zahlreichen Diskussionen, Anregungen und Vermittlungen. Ferner danke an das sprachliche Genie von Simone Gruhl, die mir half, meine oft in Komplexitäten verknoteten Gedanken lesbarer auszudrücken. Entsprechend unterstützt hat mich in Krisenzeiten auch Prof. Dr. Lars Blunck, wofür ich ihm herzlich danke. Sie alle haben mich auf sehr unterschiedliche und unkonventionelle Weise hervorragend in meiner Arbeit gefördert.

Danke auch an Anna Tramontin, Ben Perry, Richard Heal, Anna Fertich, Theresa Griesch, Jule Schubert, Dr. Fred Mengerling für ihre Beiträge, Korrekturvorschläge und Zuspruch.

Ebenfalls danke ich Silvio Gruhl für die fachliche Unterstützung, Motivation zu zahlreichen Bibliotheksgängen und viel Mate-Tee.

Seine und meine Davorka hat uns auch bei dieser Arbeit begleitet und sachkundig wie emotional bereichert. Carsten Cielobatzki danke ich für die Hilfe beim ersten Layout (und den vielen anderen zuvor), Thomas Heidtmann für die Neugestaltung des hier vorliegenden.

Insbesondere möchte ich mich bei allen Künstlern und Künstlerinnen, Kuratoren und Kuratorinnen, Galeristen und Galeristinnen bedanken, die mir ihre Zeit gewidmet haben. Ich konnte zwar nur vereinzelt Teile der vielen Interviews und Gespräche verwerten, dennoch haben auch sie nachhaltig meinen Horizont erweitert.

Besonderer Dank gilt auch allen Inhaber_innen der Bildrechte, die im Abbildungsverzeichnis im Einzelnen aufgeführt werden, also: Know Hope, Guy Pitchon, Anthony Friedkin, John Fekner and Len Bellinger, Valerio Jacobini, Swoon, Adams and Itso, C100, D-Face, The London Police, Mr. André, Filippo Minelli, Armsrock, Seen, Meat Love, Kaws, ZEVS, die Aktionist_innen von »Finders Keepers, Adam Wallacavage and Shepard Fairey, Pest Control and Banksy, VG Bild-Kunst und Gordon Matta-Clark, Sybille Prou und Blek le Rat.

Meine große Wertschätzung gilt auch allen Wissenschaftler_innen, die mir gedankliche Türen geöffnet haben, um neue Positionen zu gewinnen oder meine eigene davon abzugrenzen.

Ich danke der Straße und ich danke der Kunst.

Irena Katadzic.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	9
II.	Street-Art zwischen Straßen- und Kunstkontext	18
II.1	Street-Art. Zur Geschichte eines Begriffes	18
II.2	Die Stadt. Vom Raum zum Kontext	30
II.3	Kontexte im Wechsel – die ›Street-Art-World‹ zwischen Graffiti und White Cube	65
III.	Know Hope. Zu Künstler und Werk	80
III.1	Zum Künstlerwerdegang eines Street-Artists	80
III.2	Kennzeichen, Charakteristika, Inspirationen	89
III.3	Know Hope. Kunst im urbanen Raum	103
IV.	Installationen zwischen Straße und White Cube	109
IV.1	»Bound by the ties of paper cup phones – connected«	109
IV.2	»This Times wont save you (this Rain smells of memory)«	120
IV.3	Von »You are a conductor« bis »Through these vacant spaces we can see anywhere«	149
V.	Fazit	164
VI.	Anhang	172
	Literatur- und Quellenverzeichnis	172
	Abbildungsverzeichnis	191

I. Einleitung

»Imagine an art practice that, instead of delighting merely the refined sensibilities of an elite few, has the power to engage, effortlessly and aesthetically, the masses through its manifest creativity, skill, originality, depth of meaning, and beauty. What I have asked you to imagine is embodied in the practice of street art.«¹

Seit dem Jahr 2000 rückt die Street-Art als eine globale, eigenmächtige künstlerische Praxis in urbanen Räumen zunehmend in das Zentrum der Kunstöffentlichkeit. Besonders die journalistischen Medien leiteten mit der Debatte um die individuelle Gestaltung und Einflussnahme auf öffentliche Räume eine Diskussion wieder ein, die Kunst im Straßenraum seit dem Beginn der Graffiti-Bewegung meist mit dem Stigma des Vandalismus behaftete. Der Street-Art ist es weitestgehend gelungen, diesen Ruf abzustreifen und als Gewinn für den New Urbanism² und die Kunstgeschichte diskutiert zu werden. Auch wenn es sich dabei noch überwiegend um Pionierleistungen von Kunsthistorikern handelt, das Interesse an der Street-Art wächst, ihr Potenzial wird zunehmend erkannt und gewürdigt. Das Dilemma, welches dadurch zum Vorschein kommt, betrifft vor allem die Kontexte, die sie überschreitet und überschneidet. Einerseits transportiert sie den Gestus einer Subkultur außerhalb des Systems von Gesellschaft, Kommerz und White Cube, andererseits wird sie immer mehr zu einem Teil davon und sucht diesen Anschluss sogar

¹ Riggle, Nicholas Alden, Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 63:3, 2010, S. 243.

² Bezeichnung für die Veränderungsprozesse in Städten, die die Wohnqualität durch Kiezstrukturen erhöhen wollen.

selbst. Das Wesen und die mögliche Vereinbarkeit dieser voneinander verschiedenen Welten herauszustellen, bildet das Leitthema dieser Magisterarbeit.

Auf einer Reise nach Israel wurde ich im Sommer 2007 auf den Straßen von Tel Aviv auf Know Hope aufmerksam, der damals bereits mit seinen Installationen im Straßen- und vereinzelt auch im Kunstkontext auffiel. Die Kontaktaufnahme mit dem zu dieser Zeit noch anonym agierenden Street-Artist wurde durch Freunde ermöglicht, woraus sich ein reger Austausch mit dem Künstler entwickelte. Die zahlreichen mit ihm geführten Gespräche wurden zu einer Quellensammlung, die für diese Arbeit ausgewertet wurde. Als Teil des Phänomens Street-Art inspirierte er meine Recherche und Forschung zu einer Kunstform, die den Rahmen der klassischen Kunstgeschichte sprengt, weil sie sich außerhalb ihrer Räume und Kontexte konstituiert. Trotzdem hat die Karriere des heute Mitte Zwanzigjährigen mit israelischen Wurzeln mittlerweile einen Punkt erreicht, an dem seine Arbeiten auch in renommierten Häusern des White Cube gezeigt werden. Gleichzeitig hat Know Hope die ganze Zeit über sein künstlerisches Schaffen auf der Straße weitergeführt, wobei seine Einbindung in eben diesen Street-Art-Kontext sein Werk überhaupt erst verständlich macht. Welche Konsequenzen sich diesbezüglich durch den Kontextwechsel in den White Cube ergeben und welche Rolle der Kontext der Straße für die Street-Art insgesamt noch spielt, soll an seinem Beispiel herausgearbeitet werden. Der Titel dieser Arbeit verweist dabei mit den Konjunktionen »von ... bis« auf das Spannungsverhältnis, in dem sich Street-Art heute bewegt, wobei der White Cube nicht als Endpunkt begriffen wird. Es geht hier vielmehr auch darum, den Begriff der Street-Art am Beispiel von Know Hope und der von ihm vertretenen Richtung dieser Kunst neu zu evaluieren.

Zu Know Hope selbst existiert bislang weder eine Monographie, noch eine wissenschaftliche Untersuchung seiner Kunst. Das einzige Werkverzeichnis bildet ein Fotoportal einer Web-Seite im Internet. Die meisten Berichte und Texte zu seiner und der aktuellen Lage der Street-Art im Allgemeinen fanden sich ebenfalls nur in Online-Medien. Erst 2010 erschien das erste Interview in einer gedruckten Publikation. Von der Street-Art als Phänomen wird zwar immer öfter berichtet, doch entbehren diese Texte und Berichte nach wie vor einer echten Kunsttheoriebildung, auch wenn das Thema, insbesondere von jüngeren Forschern, aufgegriffen wird. So stellte Ilaria Hoppe auf dem Deutschen Kunsthistorikertag im März 2009 die Street-Art in der Sektion »Subkultur« als »Avantgardeerscheinung« vor.³ In einem kurz zuvor erschienenen Artikel über Street-Art warf sie die Frage nach einer Kunst im öffentlichen Raum wieder auf.⁴ Heike Derwanz beurteilt die Präsenz der Urban-Art (als Synonym für Street-Art) auf dem Kunstmarkt und sprach dieser, anhand der von Isabelle Graw aufgestellten Kriterien, ihre nachhaltige kunsthistorische Relevanz ab.⁵ Durch solche kunsthistorischen Forschungsperspektiven fällt vor allem auf, dass das Phänomen von der Kunstwissenschaft zwar nicht

3 Vgl. Hoppe, Ilaria, Street Art als urbane ästhetische Praxis, in: Verband Deutscher Kunsthistoriker (Hg.), Tagungsband. Kanon 30. Deutscher Kunsthistorikertag, Universität Marburg 25.–29.03.2009, Bonn/Marburg 2009, Sektion: Subkultur. Das kritische Vergnügen an den Alternativen, S. 126.

4 Hoppe, Ilaria, Street Art und »Die Kunst im öffentlichen Raum«, in: kunsttexte.de, Ausgaben: 01/2009, auf: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/hoppe-ilaria-6/PDF/hoppe.pdf>, letzter Zugriff am 08.01.2011. Walter Grasskamp stellte die Frage am Beispiel des Graffiti bereits in den 1980er Jahren, vgl. Grasskamp, Walter, Wem gehört der öffentliche Raum? Der Aachener Wandmaler, in: Plagemann, Volker (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989, S. 227–230.

5 Vgl. Derwanz, Heike, Selling work is one thing... Street Art an der Innenseite der Außenseite der Kunst, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2010, S. 2, auf: edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/derwanz-heike--9/.../derwanz.pdf, letzter Zugriff am 02.07.2011.

unbemerkt bleibt, aber zumindest in Deutschland immer in Relation zum institutionalisierten Kunstbegriff⁶ gesetzt wird.⁷ Dagegen begründete Johannes Stahl die US-amerikanische Forschungstradition zu diesem Thema mit einem Forschungsansatz für Graffiti, der sich erweitert auch auf die Street-Art beziehen lässt.⁸ Er belegte den engen Zusammenhang zwischen Graffiti und, wie seine neueste Publikation zeigt, Street-Art als einer eigenen Subkultur⁹, die mit einem eigenen Kunstbegriff operiert, aus dem sich ihr Kunst-Status legitimiert. Der in dieser Arbeit verfolgte Ansatz geht über Stahls Thesen für die Street-Art noch hinaus, weil er sie wiederum den Kontexten von Graffiti unterordnet. Während Graffiti im Allgemeinen keine Akzeptanz in breiteren Bevölkerungsschichten und im etablierten Kunstkontext sucht¹⁰, gilt die Street-Art als »much more open«¹¹ für

6 Die Kunstgeschichte bildet eine Instanz innerhalb dieser Institution ab, die legitimiert, was Kunst ist.

7 Dieser Meinung ist auch Nicholas Alden Riggle: »I think many art critics evaluate street art by relating it to the history and critical background of institutional art.« Riggle (2010), S. 248.

8 Vgl. auch Gablik, Suzi, *Has Modernism failed?*, 2. veränderte Auflage, New York/London 2004.

9 Der Begriff der Subkultur wird in dieser Arbeit, ausgehend von der soziologischen Perspektive beispielsweise Sarah Thorntons, als folgenreiche Gruppenbildung für künstlerische Ausdrucksformen verstanden (Thornton, Sarah, *The social logic of subcultural capital* (1995), in: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hg.), *The Subcultures Reader*, New York 1997, S. 184–192) und somit als: »Kommunikationssystem von Gruppen, die außerhalb der etablierten Bildungsschicht stehen und von dieser sogar tabuisiert werden« verwendet (Thomas, Karin (Hg.), *Dumont's kleines Sachwörterbuch zur modernen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1973, S. 204).

10 »Wahrscheinlich werden Graffiti so immer eine Ausdrucksweise des Andersseins oder Anders-sein-wollens bleiben, ein sicheres Anzeichen, daß nicht alle gesellschaftlichen Fragen gelöst sind.« Stahl, Johannes (Hg.), *An der Wand. Graffiti zwischen Anarchie und Galerie*, Köln 1989, S. 12.

11 Einschätzung des Street-Artists Faile zu den Unterschieden zwischen Graffiti und Street-Art. Faile, in: Lewisohn, Cedar, *Street Art: The Graffiti Revolution*, Erstausgabe 2008, London 2010, S. 9.

Stile, Mitglieder, sich durch sie abbildende Ziele und die allgemeine Öffentlichkeit. Parallelen und Gemeinsamkeiten zur institutionellen Kunst bilden nach der hier vertretenen Auffassung einen Aspekt ab. Es spricht viel dafür, dass die Street-Art über die Subkultur hinaus eine eigene Kunst-Welt nachbildet, in der sich sowohl Parallelen, als auch Unterschiede zur etablierten Kunst manifestieren, wobei ihr wesentliches Kennzeichen ist, dass sie auch unabhängig existieren kann. Julia Reinecke verfolgt einen ähnlichen Ansatz für Street-Art, der vor allem auf einer soziologischen Perspektive basiert. Sie fand wichtige Belege innerhalb der Netzwerke, Distributions- und Vermarktungsformen dieser Kunst, aus denen auf einen, der Street-Art eigenen Kontext geschlossen werden kann, in dem und für den die Kunst entsteht. Dies spielt auch für Know Hopes Kunst und Arbeitsweise eine Rolle, die gleichzeitig als Beispiel für den Street-Art-Kontext und stattfindende Kontextwechsel analysiert werden können. Dabei wird insbesondere nach den Auswirkungen des Kontextwechsels gefragt: Was konkret passiert im White Cube mit der Street-Art? Inwiefern beeinflusst der Raum des White Cube den Street-Art-Kontext?

Es wird hier die These aufgestellt, dass Know Hope die Kontexte nicht nur wechselt, sondern miteinander verbindet, was wiederum seine Kunst charakterisiert. Diese Arbeit geht daher nicht nur von einer Kunst aus, die die Kunstgeschichte auch in ihren Kontexten denken sollte, für die Street-Art wird vielmehr die These vertreten, dass der Kontext sie wesentlich konstituiert.¹² Dieser steht nicht immer in Opposition zum etablierten Kunstkontext, muss aber auch nicht nur durch ihn verstanden werden. Er bildet eine eigene Welt ab, die aus der Subkultur des Graffiti erwachsen ist, sich jedoch

¹² Vgl. Kemp, Wolfgang, Kontexte, in: Texte zur Kunst, Jahrgang Nr. 2, Wien 1991, S. 98.

mittlerweile in wesentlichen Punkten von ihr unterscheidet. Die Arbeit der Street-Artists auf der Straße bleibt darin ein konstituierendes Moment, denn der Raum ist nicht nur Umgebung, sondern auch ein Wahrnehmungsrahmen dieser Kunst.¹³ Wie kann der Kontext der Straße aber im White Cube erhalten bleiben? Die Frage zielt auf den Vorwurf, dass die Straßenkunst ihre Authentizität verliert, sobald sie sich dem Kunstkontext und seinen Regeln unterordnet. Der Übertritt in die Welt des White Cube, wenngleich toleriert, bringt eine Gradwanderung zwischen Street-Art als reinem Stilbegriff und einem mehr ihr Wesen erfassenden Kontextbegriff mit sich. Es gilt somit in dieser Arbeit die »Schnittstelle von ›Kontext‹ und ›Text‹«¹⁴ zu suchen, um festzustellen, ob Know Hope als Repräsentant einer Richtung der Street-Art mit seiner Arbeit im White Cube noch als Street-Artist gelten kann, und wenn ja, warum.

Durch ihr soziales Kapital in der ›Street-Art-World‹ können die Akteure dennoch von etablierten Künstlern unterschieden werden.¹⁵ Der Kunstbegriff wird in dieser Arbeit somit gebrauchstheoretisch konstruiert. Bei der Analyse der Werke Know Hopes wird der Fokus auf die Rezeptionssituation mit der Frage nach der Wirkungsästhetik gelegt. Denn es soll der Adressierung an den Betrachter¹⁶ nachgegangen werden, die sich als charakteristisch für Know Hopes Arbeiten

13 »Weil der Umgebungsraum nicht nur eine architektonische Hülle, sondern ein Wahrnehmungs- und Bedeutungsrahmen ist, verwandelt er die darin auftauchenden Dinge und Personen.« Gronau, Barbara, Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, München 2010, S. 134 f.

14 Wolfgang Kemp, zitiert nach Heck, Kilian/Jöchner, Cornelia (Hg.), Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp, Berlin 2006, S. 11.

15 Bourdieu, Pierre, Outline of a Sociological Theory of Art Perception, in: International Social Science Journal 20 (1968), S. 589–612.

16 Kemp, Wolfgang, Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 16 ff.

zeigt.¹⁷ Es gilt durch die Werkanalyse herauszustellen, mit welchen Mitteln der Künstler den Betrachter zu involvieren versucht beziehungsweise welche vom Werk ausgehenden Zeichen diesen Prozess der Rezeption auslösen. Ein Charakteristikum der Street-Art ist ihre Anbindung an den Ort der Straße und das Erlebnis desselben, womit für sie die Konstanten von Raum und Zeit eine besondere Rolle spielen. Es geht somit erstens um die ›äußeren Zugangsbedingungen‹, mit denen der Betrachter an das Werk herantritt (Welche Konsequenzen hat der Ort für das Werk? Wie kann das Werk hier betrachtet werden?)¹⁸ und zweitens um die ›inneren Rezeptionsvorgaben‹,¹⁹ durch die Künstler und Werk den Rezeptionsprozess beeinflussen (Wie nimmt der Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation teil? Inwiefern wird der Rezipient ›stimuliert‹, um sich am Werkaufbau zu beteiligen und inwiefern wird er dadurch zum Handlungsträger außerhalb des rezipierten Ortes?). Durch die Street-Art wird die Aufmerksamkeit auf andere Räume gelenkt, die gemeinsam mit dem Objekt und dem Betrachter das Werk herausstellen.²⁰ Aufgrund der Aktualität dieser sich darin herausbildenden Ausdrucksformen

17 Vgl. zur Historisierung dieses Ansatzes v. a. Alpers, Svetlana, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

18 Dabei können die anthropogenen Zugangsbedingungen nur peripher beachtet werden und müssen in weiteren Forschungsarbeiten zu dem Thema erneut aufgegriffen werden, geleitet von Fragen zu der Sozialisation des Betrachters, die beispielsweise seine individuellen Herangehensweisen an das Werk erklären können.

19 Kemp, Wolfgang (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 33 ff.

20 Kemp, Wolfgang, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz*, in: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin/Reimer 1996, S. 241 ff. Ilka Becker verweist in diesem Zusammenhang auch auf die ›paradoxe Wiederherstellung des Autorenbegriffes‹, Becker, Ilka, s. v. *Rezeptionsästhetik*, in: Butin, Hubertus (Hg.), *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 271 f.

und der Relativität des eigenen Standpunktes fällt es schwer, vereinheitlichende ›Street-Art-Zeichen‹ herauszustellen, da deren Akteure auf jeden Versuch der Kategorisierung mit einem neuen Spiel von Bedeutungsebenen reagieren. Somit werden generalisierende Annahmen für eine heterogene Künstlergruppe, die sich vehement gegen Denkschubladen wehrt, von vornherein ausgeschlossen.²¹ Eine andere Unwägbarkeit des Themas bildet das Medium Internet ab, mit dem diese Künstler überwiegend den Anschluss zur breiten Öffentlichkeit suchen und das noch kaum fassbare Möglichkeiten an Relationen von Zeichen, Kontexten, Räumen etc. abbildet. Auch dieses Medium ist allerdings in der Kunstgeschichtsforschung bisher weitestgehend unbehandelt. Insgesamt gesprochen können viele der dieser Arbeit zu Grunde liegenden Themenbereiche nur skizziert werden, wobei es vor allem gilt, Anregungen für weitere Forschungsarbeiten zu liefern, die sich mit Know Hope, der Street-Art und ihrem Kontextwechsel als konzeptueller Kontextzusammenführung von Kunst- und Nichtkunsträumen beschäftigen, die vorhandene Grenzen reflektieren und auf ihre Veränderungen hinausweisen.

Um dieser Fülle an Aspekten in einer einzelnen Arbeit gerecht werden zu können, wurde der folgende Text in drei Teile untergliedert. Zunächst wird in das Thema theoretisch eingeführt, wobei die wesentlichen Charakteristika der Street-Art darin herausgearbeitet werden. Dafür werden die Räume und Kontexte der Street-Art herausgestellt und operationalisiert sowie von denen der etablierten Kunst abgegrenzt. Anschließend soll der Künstler Know Hope

²¹ Auch im Hinblick auf den kulturellen Abstand, der zwischen der Sozialisation der Autorin und der des Künstlers liegt. Zu der Legitimation verschiedener Rezeptionsweisen und damit der unterschiedlichen Interpretierbarkeit von Werken vgl. Gadamer, Hans-Georg, Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 26 ff und S. 262.

vorge stellt werden, wobei insbesondere auf sein Werk prägende Eigenschaften verwiesen wird, bevor die hier aufgeworfenen Fragen an Installationsbeispielen von der Straße und aus dem White Cube konkret beleuchtet und die verschiedenen Facetten des Kontextwechsels herausgearbeitet werden können.

II. Street-Art zwischen Straßen- und Kunstkontext

Ausgangspunkt der Werke von Know Hope ist die Street-Art, eine relativ junge Kunst, die sich zwischen den Kontexten von Straße und etablierter Kunst bewegt. Im Spannungsfeld zwischen den Räumen der Straße und des White Cube stehend, muss sie theoretisch in unterschiedlichen Dimensionen erfasst werden, die den Begriff an sich und die Räume und Kontexte, in denen sie operiert, umschließen. Eine Abgrenzung zu Kontext und Raum des White Cube soll ermöglichen, die expliziten Wirkungsfelder der Street-Art herauszustellen. Im Fokus stehen die Unterschiede, die sich für die Rezeption ergeben. Während der Passant das Gegenüber der Kunst im öffentlichen Raum bildet, wird er im White Cube zum Kunstbetrachter. Wie gehen Street-Artists mit diesen Bedingungen um und worin unterscheiden sich ihre Vorgehensweisen zu den Ausdrucksformen von Graffiti? Welche Distributions- und Vermarktungsformen bildet die Street-Art darüber hinaus auch in anderen Räumen ab und inwiefern kann sie damit noch authentisch bleiben?

II.1 Street-Art. Zur Geschichte eines Begriffes

Der Begriff der Street-Art ist immer noch relativ neu und entstand, um Entwicklungen in der Kunst zu beschreiben, die ab den 1970er Jahren, inspiriert von der Graffiti-Bewegung, insbesondere in den USA an Bedeutung gewannen. Erstmals tauchte der Begriff im Zuge des ersten Versuches der Etablierung von Graffiti im Kunstfeld auf,²²

²² Vgl. dazu Reinecke, Julia, Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz, Bielefeld 2007, S. 26 ff.

um künstlerisch motivierte Ausdrucksformen im urbanen Raum zu bezeichnen²³ und sollte gegenüber dem verbreiteten ›vandalistischen‹ Ruf von Graffiti durch die Begriffsergänzung ›Art‹ eine künstlerische Bedeutung kennzeichnen.²⁴ Als Geburtsstunde des Wortes in den USA gilt die 1978 von John Fekner kuratierte Ausstellung »Detective Show«²⁵ in einem Park im New Yorker Stadtteil Queens, die als »Street-Museum«²⁶ angekündigt wurde (siehe Abbildungen 1–3). Laut Fekner entstand der Begriff Street-Art als Folge der Ausstellung, um die teilnehmenden, renommierten Künstler von den in der Öffentlichkeit wenig anerkannten *graffiti writern* zu unterscheiden.²⁷ Street-Art war daher anfangs stark soziologisch konnotiert und diente eher der Unterscheidung zwischen Kunst und illegalem ›Geschmiere‹ im urbanen Raum. Neben anderen Begriffen wie Urban-Art oder

23 »The etymological origins of the term are difficult to pin-point. The phrase was certainly in common usage throughout the late 1970s.« Lewisohn, Cedar, Cedar Lewisohn On Street Art, 24.06.2008, in: Saatchi Online Magazine, <http://magazine.saatchionline.com/reviews/books/cedar-lewisohn-on-street-art>, letzter Zugriff am 04.02.2011.

24 Bezeichnungen wie Graffit-Art, Spraycan-Art, Aerosol-Art entstehen. Auch werden Gemeinschaftsausstellungen initiiert, bei denen die Arbeiten von Sprayern (wie Lee, Dondi und Futura 2000) neben denen akademisch ausgebildeter Künstler (wie Keith Haring, Kenny Scharf) gezeigt wurden, in denen Graffiti-Elemente erkannt wurden. Vgl. Stahl, Johannes, Graffiti: Zwischen Alltag und Ästhetik, Beiträge zur Kunstwissenschaft Band 36, Dissertation, München 1990, S. 137.

25 Zu der Ausstellung lud Fekner zahlreiche Künstler ein, den Veranstaltungsort des Gorman-Park ortsspezifisch zu gestalten. Der Ausdruck »Street-Museum« wurde auf der Einladungskarte aufgeführt. Auf Fekners Web-Seite wird dieses dokumentiert. Unter den Künstlern waren Gordon Matta-Clark, Don Leicht, Lucio Pozzi, Frank Olt, Len Bellinger, Karen Shaw, Richard Artschwager, Frances Hynes, Claudia De-Monte u. a. Vgl. Fekner, John, Art Of Trespass, Research Archive, <http://johnfekner.com/feknerArchive/?p=421#more-421>, letzter Zugriff am 05.02.2011.

26 Lewisohn (2010), S. 23, 90.

27 »We laughed at the term ›street art‹ when it started to get around a few years later. If you had a degree, you did ›street art‹ as opposed to graffiti.« Zitiert nach: Lewisohn (2008), letzter Zugriff am 04.02.2011. Vgl. auch Lewisohn (2010), S. 23 ff, 90.

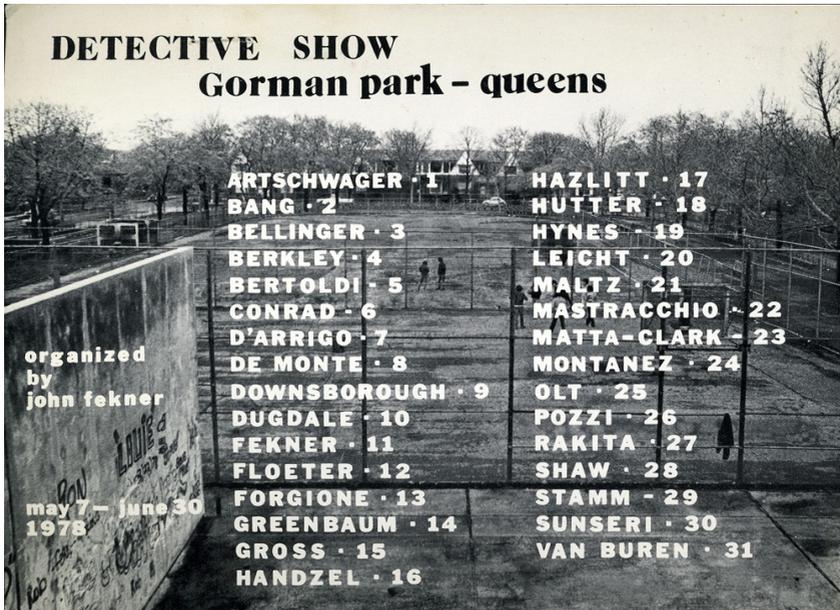


Abb. 01: Flyer für »Detective Show«, 1978.

Post-Graffiti wurde die Street-Art in den 1980er Jahren zu einem feststehenden Begriff, mit dem künstlerische Interventionen auf der Straße von Graffiti abgegrenzt werden sollten.²⁸ Belegt wird dies auch durch das 1985 in den USA erschienene Buch »Street Art«²⁹ von Allan Schwartzman, welches künstlerische Ausdrucksformen auf der Straße neben Graffiti dokumentiert und in das unter anderen Arbeiten von Jenny Holzer, Dan Witz, Keith Haring und Jean-Michel Basquiat, der ersten Generation an Street Artists, aufgenommen wurden.³⁰ Im deutschsprachigen Raum wurde der Begriff bereits 1974 durch die Ausstellung »Street Art. Öffentliche Wandmalereien in den USA«

28 Manco, Tristan, Street-Logos, London 2004, S. 7.

29 Schwartzman, Allan, Street Art, New York 1985.

30 Z. B. Lewissohn (2010), S. 79.



Abb. 02: John Feckner, für »Detective Show«, 1978.



Abb. 03: Karen Shaw, für »Detective Show«, 1978.

im Berliner Amerikahaus eingeführt. Die Unterscheidung zu Graffiti erfolgte durch die Beschränkung auf legale Projekte im öffentlichen Raum und Werke, in denen besonders figurale Formen präsent waren, welche in Sprühtechnik auf den Außenwänden von Häusern gefertigt und als »Renaissance der Wandmalerei«³¹ in den USA für künstlerisch wertvoll erklärt wurden. Die Bilder wurden einerseits mit den mexikanischen *Muralistas* wie Diego Rivera in Beziehung gesetzt, andererseits mit der »Mehrheit der Wandbilder [...] in den Slums der Großstädte [...] in Stadtgebieten mit schwarzer oder gemischter Bevölkerung«³². Obwohl der Ausstellungskatalog auf die Graffiti-Bewegung im New York der 1970er Jahre anspielte, wurde der Begriff Graffiti selbst vollkommen ausgespart.

Eine lange Zeit synonyme Begriffsverwendung erfuhr die Street-Art auch mit dem Begriff Urban-Art. Auf der einen Seite steht die Bezeichnung der Urban-Art für den Prozess der Begriffssuche von Involvierten, die damit Verwandtschaft und Unterscheidung zum Graffiti ausdrücken wollten.³³ Heute bestimmt der jeweilige »Standpunkt« maßgeblich auch die Verwendung des Begriffes von Urban-Art. Akteure des Kunstmarktes benutzen ihn um einen »charakteristischen Stil von der Straße«³⁴ und ein Genre im Kunstkontext zu

31 Street Art. Öffentliche Wandmalereien in den USA, Katalog anlässlich der Ausstellung im Amerika Haus Berlin, Berlin 1974, S. 1.

32 Ebd., S. 1.

33 Wobei der Begriff aber auch synonym für die Kunst auf der Straße Verwendung findet, beispielsweise bei Jean-Marc Avrilla in einem Interview mit ZEVS und Invader. Vgl. Avrilla, Jean-Marc, Interview mit ZEVS und Invader, in: Backjumps. Urban Communications and Aesthetics 003, Dezember 2001, S. 12. Urban-Art wird somit in der Szene lange als Oberbegriff für die verschiedenen, sich ausbildenden Techniken der urbanen Praxis um 2000 verwendet.

34 Vgl. dazu: Derwanz (2010b). Aus dem Interview einer Kuratorin einer Ausstellung, in der auch Arbeiten von Know Hope gezeigt wurden: »I don't have a strong feeling one way or another whether the genre should be termed »Street« or »Urban Art«,

kennzeichnen. Dagegen steht die Anwendung durch Aktivisten, die mit der Urban-Art weiterhin eine Möglichkeit sehen, eine Trennung der Stile und der damit verbundenen ›Welten‹ zu umgehen.³⁵ Die Notwendigkeit einer auch begrifflichen Differenzierung resultiert aus einer Wahrnehmung spezieller Ausdrucksweisen, die für Akteure wie Außenstehende einen speziellen Kontext abbilden. Der Durchsetzung des Begriffes Street-Art verhalfen vor allem die Medien. Sie reagierten auf die sich ab dem Jahr 2000 weltweit und besonders in den Metropolen verbreitenden ›neuen Ausdrucksformen‹.³⁶

Abgesehen von der bereits mehrfach erwähnten Abgrenzung zu Graffiti, das maßgeblich die Ursprünge von Street-Art bedingt,³⁷ gibt es keinen Konsens in Bezug auf eine einheitliche Definition von Street-Art.³⁸ Grund dafür ist einerseits die Heterogenität der Street-Artists – bezogen auf ihre Ausdrucksformen und Ziele – andererseits die bisher kaum vorhandene wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema. Diese hat sich bislang darauf beschränkt, die Street-Art innerhalb der verschiedenen möglichen Perspektiven von Akteuren

it is after all a label and it is the definition that matters. I think that the label is relevant whether the work is in the street or in the gallery as it speaks of a style and genre.« Maïa Morgensztern, Interview mit Irena Katadzic, E-Mail vom 01.06.2010. Rik Reinking begründete die in Deutschland bekannteste Urban-Art-Kollektion (vgl. Web-Seite der »Reinkingprojekte«) mit dem Katalog seiner Urban-Art. Vgl. <http://www.reinkingprojekte.com/de/2009/02/urban-art-katalog.html>, letzter Zugriff am 05.03.2011.

35 Zu der Unterscheidung der Graffiti-Subkultur und dem Nachweis einer ›Street-Art-World‹ vgl. II.4.

36 Zur Geschichte der Bewegung vgl. auch die Chronik des Internet-Portals Ekosystem, 10 Years Of Ekosystem, 2010, <http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-13>, letzter Zugriff am 17.06.2011.

37 Siegl, Norbert, Definition des Begriffes Graffiti, <http://www.graffitieuropa.org/definition1.htm>, letzter Zugriff am 27.01.2011.

38 Im Deutschen auch Streetart, im Englischen meist Street Art mit und ohne Bindestrich.

und Beobachtern des Phänomens zu erfassen. Erschwerend für eine Definition des Begriffs kommt hinzu, dass sich die Selbstwahrnehmung der Künstler erheblich von der in den wissenschaftlichen Untersuchungen einer außerhalb des Kunstkanons stehenden ›Kunst von der Straße‹ unterscheidet. Eine 2004 angestoßene Begriffsdiskussion ließ auch unter den Akteuren, trotz der Verschiedenheit der vorgeschlagenen Begriffe, die Wahrnehmung der sich in der Street-Art zusammenschließenden Gegenpole von ›Straße‹ und ›Kunst‹ erkennen.³⁹ Die dahinter sichtbare soziale Vernetzung und Zusammenarbeit der Akteure bildet den Ausgangspunkt für das Argument der Einbettung dieser Kunst in einen bestimmten Kontext.

Julia Reinecke sieht in diesem Zusammenhang die Street-Art als Weiterentwicklung von Graffiti. In der ersten größeren Forschungsarbeit im deutschsprachigen Raum weist sie vor allem die sozialen und formal-stilistischen Verbindungen zu Graffiti nach, verortet die Street-Art aber darüber hinaus zwischen Kunst-Kontext und Kommerzialisierung. Für sie bedeutet die Bezeichnung der Street-Art vor allem »visuelle Intervention, die den urbanen öffentlichen Raum auch gelegentlich verläßt und im Kunstkontext, in Galerien und Museen ausgestellt wird.«⁴⁰ Der Unterschied zu Graffiti wird vor allem anhand der sozialen Hintergründe der Akteure herausgestellt, die, ausgehend von Pierre Bourdieus Habitus-Begriff, die Werke in andere soziale, ökonomische und symbolische Kontexte einbetten. Reinecke kommt zu dem Ergebnis, dass die meisten der von ihr

39 Das Wooster Collective, eines der wichtigsten Internetportale für Straßenkunst, ermöglichte dafür eine Online-Diskussion durch die Akteure unter dem Titel »What the hell should we call it?«. Vorgeschlagen wurden u. a. : Urban Intervention Art, Urban Aesthetics, Post Structural Urban Symbolism, Alternative Art, Public Exhibitionist, Free Art. Vgl. Reinecke (2007), S. 13 ff.

40 Ebd., S. 170.

untersuchten Street-Artists im Gegensatz zu *graffiti writers* bereits über Anbindungen zum ›Kunstheld‹ verfügten (Kunststudium, Ausbildung in den Bereichen der angewandten Künste).⁴¹ Der Kontextwechsel von der Straße in die Galerie sei unter der Weiterverwendung des Begriffes Street-Art somit nicht nur möglich, sondern das Ziel. Der Straßen-Kunstkontext begleite die Künstler durch ihre Präsentation auf der Straße als ein Charakteristikum und bleibe ihnen auch im Kunst- oder Kommerz-Kontext als ›spezieller Hintergrund‹ erhalten. Die Präsentation im Straßenraum werde nach Reinecke als Zwischen- oder Nebenschauplatz auf dem Weg dorthin begriffen.⁴²

Nicholas Alden Riggles Definition von Street-Art nähert sich dem Phänomen aus kunstanalytischer Sicht. Er ist der Auffassung, dass das Street-Art-Werk nicht losgelöst von seinem Kontext betrachtet werden kann, der dessen Besonderheit bedingt und damit jede rein formalästhetische Analyse der Werke ausschließt.⁴³ Im Unterschied zu Reinecke begreift er als Werk-Kontext vor allem die Straße. »If a work is street art, then its use of the street is internal to its meaning. [...] If an artistic use of the street is internal to the meaning of a work, then obviously, the work uses the street.«⁴⁴ Diese Bedeutung der Straße für die Street-Art fasst er als inhaltliche (immaterielle) und lokale (materielle) Anbindung beziehungsweise Auseinandersetzung des Werkes mit der Straße als Präsentationsort auf. Die charakteristischen

41 Vgl. ebd., S. 29 ff.

42 Vgl. ebd., S. 169 ff. »Für die meisten Akteure ist Street-Art demnach eine Freizeitbeschäftigung, in der sie sich kreativ durch das ungefragte Anbringen von visuellen Arbeiten im urbanen Raum ausleben können.« ebd., S. 172.

43 »To make sense of street art, the critic is forced to discuss the significance of a work's use of these inflected spaces. This violates the formalist principle, derived from the principle of aesthetic autonomy, that to appreciate a work of art the critic must attend to its aesthetic features alone.« Riggle (2010), S. 249.

44 Ebd., S. 246.

Bedingungen der Straße stünden dabei in antithetischer Position zum Kunstkontext, der seine Kunstwerke unter nahezu gegenteiligen Bedingungen stelle.⁴⁵ Dazu zählen nach Riggle die Konfrontation mit der vermeintlichen Ephemeralität der Objekte, die Anonymität ihrer Produktion, die Illegalität der Handlung und die Einbindung eines überraschten, unvoreingenommenen, diesen öffentlichen Raum nur funktional und in anderen Zusammenhängen nutzenden Passanten. Der Street-Art im Museums- und Galerieraum werde das genommen, was sie ausmache, nämlich die Authentizität der Straßenpräsentation. Das einzige, das hier noch einen Bezug zur Street-Art herstelle, sei die Erinnerung an diesen Präsentationsraum.⁴⁶ Doch nicht jede Street-Art muss sich auch auf der Straße präsentieren, um als solche wahrgenommen zu werden. Auch Videos⁴⁷ oder im Internet angebotene Werke mit Straßenbezug⁴⁸ könnten als Street-Art diskutiert werden, sofern die Straße wesentlicher Bestandteil der Werkkonstitution bleibt.⁴⁹ Diese Konzentration auf den realen oder impliziten Präsentationsort der Straße als Bedingung für die Street-Art sieht Riggle aber nicht im Kontext einer Ablehnung gegenüber gesamtgesellschaftlichen Tendenzen. Die Anbindung von Street-Art an Graffiti innerhalb ihrer Entstehung sei zwar wichtig, genauso müssten aber auch ihre Bezüge zu etablierter Kunst und besonders

45 Ebd., S. 249.

46 Ebd., S. 246.

47 Riggle nennt die Animationen des Street-Artists Blu neben der erwähnten Muto. Vgl. auch Blue, Big Bang Big Boom, 2010, <http://blublu.org/sito/blog/?p=777>, letzter Zugriff am 04.07.2011.

48 Als Beispiel nennt er den Street-Artist Space Invader, der Stadtpläne seiner weltweiten ›Invasionen‹ im öffentlichen Raum anfertigte, um sie im Internet als Kauf-Artikel anzubieten. Vgl. Space-Invader, offizieller Webshop, <http://www.space-invaders.com/laspaceshop/?page=47&categorie=10>, letzter Zugriff am 05.03.2011.

49 Riggle (2010), S. 256, Anm. 5.

den Interventionisten im Straßenraum reflektiert werden.⁵⁰

Riggles Auffassungen von Kontext werden aber für die Street-Artists nicht in derselben Art konsequent angewendet wie für die Künstler aus dem White Cube.⁵¹ Wenn nach Riggle ein Künstler wie Richard Serra sein »Tilted Arc« auf der Straße ausstellt, ist sein Werk durch den speziellen Kontext des Künstlers ein Produkt aus der Kunst-Welt. Der Kontext des Künstlers dominiere die Herstellung des Wahrnehmungsraumes. Auf der anderen Seite verliere die Street-Art im White Cube jeden Bezug zu ihrem Kontext und werde zu konventioneller Galerie- oder Museumskunst.⁵² Der Raum bestimme hier über den Kontext. Darin wird eine Auffassung deutlich, die dem Kunstraum weiterhin eine absolute Vormachtstellung im Prozess der Wahrnehmung und Bewertung von Kunst einräumt.

In diesen Positionen kommt ein Verständnis der Street-Art als künstlerischer und legaler Teil der sich aus Graffiti herausbildenden neuen Formensprache zum Tragen. Wird aber wie in weiteren Berichten und Publikationen zu dem Thema der Straßenkunst versucht, auch die illegalen Arbeiten zu charakterisieren, fällt auf, dass die Street-Art weiterhin dem Begriff von Graffiti untergeordnet bleibt. Einen jüngeren Beleg dafür liefert der Kunsthistoriker Johannes Stahl, der den für ihn »neuen« Begriff trotz herausgestellter Unterschiede in den Motivationen, Stilen und Techniken der Aktivisten im öffentlichen

50 »If my definition is correct, then art historians should not look to early graffiti for street art's predecessors; they should also look to artists whose work materially incorporates the street, artists like Gordon Matta-Clark, Felix Gonzales-Torres, Krystof Wodiczko, Robert Smithson, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Vito Acconci, and Francis Alys, to name a few.« Ebd., S. 253.

51 Sein Kontext-Begriff ist stark an den Ausführungen von Arthur C. Danto orientiert, auf den er bereits im Titel seines Artikels »The Transfiguration of the Commonplace« rekurriert.

52 Riggle (2010), S. 255.

Raum als Ausdruck für eine modifizierte Erscheinungsform von Graffiti verwendet.⁵³ Eine nahezu gegenteilige Tendenz markiert die Definition der Street-Art durch Norbert Siegl, der damit jegliche Ausdrucksmöglichkeiten auf der Straße zusammenfasst – legale, illegale, institutionalisierte wie von der Institution Kunst unabhängige.⁵⁴ Der in dieser Arbeit verwendete Operationsbegriff von Street-Art integriert sowohl legale als auch illegale Ausdrucksformen unter dem Begriff von Street-Art, die ihre Authentizität im Sinne einer (Street-)credibility erhalten. Diese Zugehörigkeit zu einem der Street-Art spezifischen und eigenen Kontext orientiert sich an den Ansätzen Julia Reineckes. Ihre vor allem soziologische Perspektive komplementiert der kunstanalytische Ansatz Nicolas Alden Riggles. Die spezifische Arbeit im und mit dem öffentlichen Raum bleibt nach dieser hier vertretenen Definition ein wesentliches künstlerisches Charakteristikum für die Street-Art. Das Phänomen zeigt allerdings auch Möglichkeiten auf, innerhalb und außerhalb des White Cube Räume zu konstruieren, die ihren Kontext übertragbar und damit authentisch machen, denn dieser Kontext wird als System verstanden, das die Kunst mit sich transportiert.⁵⁵

Zahlreiche Künstler aus dem etablierten Kunstkontext versuchten seit den 1960er Jahren verstärkt, dieses System zu erweitern oder zu durchbrechen, indem sie ihre Arbeit in den öffentlichen Raum verlegten. Die Strategien dafür sind vielfältig und werden unter

53 Vgl. Stahl, Johannes, Street-Art, Potsdam 2009, S. 6–26.

54 Sein Eintrag in der 21. Ausgabe des Brockhaus (2005/2006) zählt zur Street-Art Straßentheater und -musik, Jonglage, Kreidemalerien, die autorisierte Kunst im öffentlichen Raum wie auch »künstlerische anspruchsvolle« Graffiti (»pieces« und »masterpieces«). Vgl. Siegel, Norbert, s. v. Street-Art, in: Der Brockhaus, 21., völlig neu bearb. Auflage, Bd. 26, Leipzig 2006, S. 460 f.

55 Luhmann, Niklas, Die Gesellschaft der Gesellschaft, Bd. 2, Frankfurt am Main 1997, S. 90 ff.

Oberbegriffen wie Kunst im öffentlichen Raum zusammengetragen. Trotzdem, und darin soll der wesentliche Unterschied zur Street-Art im Straßenraum gesehen werden, behielten viele dieser Werke auch im öffentlichen Raum das selbstreferentielle System von Kunst bei, das sie als ›Rahmen‹ weiterhin von der ›Alltagswelt‹ trennte, wie es der Raum des White Cube vorsah. Die Street-Art zeigt sich hier unter anderen Vorzeichen. Sie genießt weder den Schutz noch die daraus resultierende Anerkennung als Kunst. Der Straßenraum ist ihr Kontext. Die Graffiti-Bewegung eignete sich diesen Raum durch ihre Ausdrucksformen in besonders radikaler Weise an. Die Street-Art erwächst aus diesem Nährboden und bringt zusätzlich andere ›Umgangsweisen‹ mit dem öffentlichen Raum ein, die an ortsspezifische, prozessuale und explizit betrachterorientierte Konzepte von Künstlern aus dem Kunstkontext erinnern. Diesen Einflüssen gilt es nachzugehen, um den spezifischen Raum und Kontext von Street-Art herausarbeiten zu können.

II.2 Die Stadt. Vom Raum zum Kontext

»Die Kunstaussstellung ist eine besondere Kontaktebene zwischen Künstler, Kunst und Betrachter (Gesellschaft)«⁵⁶, die den Kunstraum sowohl in seiner Eigenschaft als ihre ›Hülle‹, als auch in seiner Wirkung auf die Wahrnehmung von Kunst definiert. Die Art, wie der Ausstellungsraum genutzt wird, wie Künstler sich in ihm verorten und zu ihm positionieren, ist fortlaufender Wandlung unterworfen und reflektiert die »historisch bedingten Vorstellungen vom Wesen der Kunst und ihrer sozialen Funktion«⁵⁷. Grundlegend für die

⁵⁶ Olbrich, Harald (Hg.), Lexikon der Kunst, Band 4, 2. Auflage, s. v. Kunstaussstellung, Leipzig 2004, S. 117.

⁵⁷ Ebd.

Entwicklung des Ausstellungswesens⁵⁸ waren die sich aus der Tradition der Akademien herausbildenden Salonausstellungen. Sie fanden ab 1737 kontinuierlich zunächst in Paris statt, von wo aus sich dieser Ausstellungstyp über ganz Europa ausbreitete. Am Übergang von 18. zum 19. Jahrhundert wurde die Kunstaussstellung »zum Forum der bewußten Auseinandersetzung und öffentlichen Kunstkritik«⁵⁹ und leistete so einen wichtigen Beitrag zur Herausbildung einer speziellen Kunstöffentlichkeit. Die Entwicklung eines sich in der Folge verselbstständigenden Ausstellungswesens brachte für die Künstler Vorteile wie allgemeine gesellschaftliche Anerkennung oder Möglichkeiten der ökonomischen Verwertung. Die Kehrseite war die sich im Ausstellungsraum nun manifestierende Abhängigkeit vom »Geschmack des bürgerlichen Durchschnittspublikums«⁶⁰, das durch seine Kaufkraft den Kunstmarkt bestimmen konnte. Aus diesen ökonomischen Verflechtungen, der Etablierung der Kunstkritik und dem im Bildungsbürgertum steigenden Status der Kunst als vom Alltag entrückte, ästhetische Sphäre entstand die Institution Kunst,⁶¹ deren Interessen sich der Ausstellungsraum im 20. Jahrhundert

58 Durch die Vorformen des Kapitalismus entwickelten sich ab dem frühen 15. Jh. ideologische Strukturen, aus denen die vermarktbare Kunst als Ware entstand (Werkstatt- und Jahrmarktsverkauf). Verwiesen sei hier auf die Schausstellungen von Kunsthändlern wie Malergilden im 16. Jh. in Italien und den Niederlanden. Vgl. dazu auch: Mai, Ekkehard, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986, S. 25 ff.

59 Olbrich (2004), Bd. 4, s. v. Kunstaussstellung, S. 117.

60 »die Kunstaussstellung wird als Teil des Kunstmarktes gleichsam sein gesellschaftlicher Auftraggeber.« Ebd., S. 118.

61 »Mit dem Begriff Institution sollen hier sowohl der kunstproduzierende und -distributierende Apparat als auch die zu einer gegebenen Epoche herrschenden Vorstellungen über Kunst bezeichnet werden, die die Rezeption von Werken wesentlich bestimmen.« Bürger, Peter, zitiert in: Meinhardt, Johannes, s. v. *Institutionskritik*, in: Butin (2002), S. 126.

anpasste. Nach Brian O'Doherty kann der Ausstellungsraum seit der klassischen Moderne als »Dimension« begriffen werden, die sich durch die darin erzeugte Handlung (der Ausstellung) erst herstellt.⁶² Der White Cube der Moderne, die weiße Zelle, stellt den idealen Präsentationsmodus für die ›Kunstgesellschaft‹ und ihr Verlangen nach einer sakralen Atmosphäre für Kunst dar,⁶³ indem er zur Entfaltung der ›Aura‹ von Kunst beiträgt.⁶⁴ Ziel ist es, den Alltag fernzuhalten, damit die Kunstwerke frei und autonom, für sich und ohne Bezüge zur Außenwelt wirken können. Der Kunstraum wird damit nicht nur physischer Schutzraum für das darin präsentierte Kunstwerk, sondern ein in den Prozess der ›Kunst-Werdung‹ involvierter Tempel. Auf metaphysische Weise soll sich in dieser ort- und zeitlosen Zelle eine Transformation zu Kunst vollziehen: »Hier erreicht die Moderne die endgültige Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte.«⁶⁵ Der Kunstraum ist das »alchemistische[s] Medium«⁶⁶ geworden, welches die Objekte erst in den Status von Kunst erhebt.

⁶² Vgl. O'Doherty, Brian, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996, S. 48, S. 39.

⁶³ »Eine Galerie wird nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten. Die äußere Welt darf nicht hereingelassen werden, deswegen werden Fenster normalerweise verdunkelt. Die Wände sind weiß getüncht. Die Decke wird zur Lichtquelle. Der Fußboden bleibt entweder blank poliertes Holz, so dass man jeden Schritt hört, oder aber er wird mit Teppichboden belegt, so dass man geräuschlos einhergeht und die Füße sich ausruhen, während die Augen an der Wand heften.« O'Doherty (1996), S. 10.

⁶⁴ Ebd., S. 48.

⁶⁵ Ebd., S. 10.

⁶⁶ Stefan Berg verweist auf Ulrich Meisters »Eimer und Putzklumpen«, Otmar Hörls »Rote Besenborsten«, Reiner Ruthenbecks »Fahrstühle in rot und blau«, Guillaume Bijls »Supermarkt«. Vgl. Berg, Stephan, Eine Rose ist eine Rose ist keine Rose. Anmerkungen zu Debatte über die Situation der zeitgenössischen Kunst, in: Kunstforum international, Betriebssystem Kunst, Bd. 125, Frankfurt am Main 1994, S.47.

Es muss damit auf ein Werkverständnis hingewiesen werden, das, entgegen der Behauptung von der Autonomie der Kunst, durch den Raum und den sich darin befindenden Betrachter das autonom wirkende Objekt kontextualisiert.⁶⁷ Durch den White Cube und den Kunstrezipienten wird ein physisch erfahrbarer exklusiver Raum geschaffen.⁶⁸ Diese Auffassung des White Cube ist bis heute aktuell.⁶⁹ Seine Betrachter gehören zu einer ›Kunstöffentlichkeit‹, die regelmäßig Kunsträume frequenziert.⁷⁰ Die Künstler können im Kunstraum mit dieser speziellen Rezipientengruppe rechnen »und dementsprechend auch ihre Rezeptionsangebote auf eine mögliche Neuorientierung der Wahrnehmung bestimmter Themen innerhalb dieser Gruppe ausrichten.«⁷¹ Der Betrachter wird als Teil im Kunstwerdungsprozess erkannt. Das Konzept des White Cube ist somit ein Synonym für die etablierte Kunstinstitution, die Kunst definiert und letztendlich auch vermarktet.⁷²

67 »Die Ideologie des White Cube besteht nun darin, dass sie als neutral ausgibt, was in Wirklichkeit Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Werte ist. Sie repräsentiert die Trennung der Sphäre des Ästhetischen und des Politischen und verschleiert die ökonomischen und sozialen Interessen, mit denen die scheinbare Autonomie der Kunst eine Einheit bildet. In seiner Abgeschlossenheit bestätigt der Galerieraum das Wertesystem derjenigen sozialen Gruppen, die zu ihm Zugang haben und dort ihre Abgrenzungsrituale pflegen.« Kravagna, Christian, s. v. White Cube, in: Butin (2002), S. 303.

68 Vgl. Ullrich, Wolfgang, Marktkunst. Über eine zeitgenössische Erscheinungsweise des Erhabenen, in: *Lettre international. Europas Kulturzeitung*, Heft Nr. 89, 2010, <http://www.lettre.de/archiv/89-Ullrich.html>, letzter Zugriff am: 04.07.2011.

69 Brüderlin, Markus, Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge »in der weißen Zelle« von Brian O'Doherty, in: Kemp (Hg.), *Inside the White Cube*, 1996 Berlin, S. 139.

70 Vgl. Möntmann, Nina, *Kunst als sozialer Raum*, Köln 2002, S. 12.

71 Ebd., S. 12.

72 »Zeitgenössische Kunst muß heute als ein System verstanden werden, das spezifische Strukturen ausgebildet hat, besondere Prozesse kennt und bestimmten Regeln gehorcht. Struktur, Prozesse und Regeln bilden innerhalb des

Institutionskritische Künstler haben vor dem Hintergrund der weitreichenden Umbrüche ab den 1960er Jahren reagiert, indem sie diese Verhältnisse innerhalb des White Cube transparent zu machen suchten (zum Beispiel mit der Kontext-Kunst⁷³) oder gänzlich neue, verwertungsfreie Räume für Kunst mit anderen Rezipientengruppen anvisierten. Die Arbeit im öffentlichen Raum stellte für letztere einen Weg dar, konsequent aus dem Kunstkontext auszubrechen.⁷⁴ Denn der öffentliche Raum bezeichnete auch für sie die allen zugängliche, offene Stadt, genauer den Bereich, in dem sich die allgemeine Öffentlichkeit bildet und diesen Raum ›herstellt‹ – auf Straßen, Bürgersteigen, in Parks, auf Plätzen.⁷⁵ Dem Begriff liegt ein bis heute aktueller, relationaler Raumbegriff zugrunde, in dem physische und soziale Komponenten zusammenwirken.⁷⁶ Die politischen und gesellschaftlichen Debatten dieser Zeit legten auch die Grenzen dieses öffentlichen Raumes offen. Dessen Einschränkungen durch die Privatwirtschaft wurden darin ebenso kritisch betrachtet wie die

gesamtgemeinschaftlichen Gefüges einen relativ eigenständigen Komplex. Die für die Aufrechterhaltung dieses Komplexes notwendigen Bedingungen werden hier unter dem Stichwort ›Betriebssystem Kunst‹ zusammengefaßt.« Wulffen, Thomas, Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum international, Betriebssystem Kunst, Bd. 125 Januar/Februar 1994, Frankfurt am Main 1994, S. 50 f.

⁷³ Zum Zusammenhang von Kunstraum und -kontext vgl. auch: Meinhardt (2002).

⁷⁴ Bereits die Dadaisten sahen in der Präsentation auf der Straße eine Möglichkeit, ohne Auftrag und Genehmigung zu agieren und ihre Kunst wieder in den offenen Teil des Großstadtlebens einzubringen. Vgl. dazu: Korte, Hermann, Die Dadaisten, Reinbek 2007.

⁷⁵ Feldkeller, Andreas, Die zweckentfremdete Stadt – Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums, Frankfurt/Main, 1994, S. 57.

⁷⁶ Vgl. dazu Schubert, Herbert, Ein neues Verständnis von urbanen öffentlichen Räumen, in: Selle, Klaus (Hg.): Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Aachen/Hannover/Dortmund, 2002, S. 141–146. Zur Geschichte der Öffentlichkeit vgl. auch Habermas, Jürgen, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Berlin, 1984.

Herrschaftsansprüche des Staates. Ausgehend vom gesellschaftlichen Begriff der Öffentlichkeit entstanden verbreitet Forderungen, den Raum für die Allgemeinheit zu nutzen und danach zu gestalten. Vor diesem Hintergrund entwickelten Künstler Strategien, die kulturpolitischen Zwecken folgen sollten – eine Kunst, der es um eine »Wiederaneignung der öffentlichen Sphäre«⁷⁷ ging. So schufen unter anderem Daniel Buren, Allan Kaprow und Gordon Matta-Clark ortsspezifische, prozessorientierte und ephemere Projekte in öffentlichen Räumen. Das Konzept der Ortsspezifität stellte für sie die Möglichkeit dar, die Arbeiten an den Ort zu binden und sich damit auf ihn zu beziehen. An Nicht-Kunstorten wurde diese *site-specificity*⁷⁸ von Künstlern aus dem Kunstkontext zu einer »bewußten Arbeit am Kontext«⁷⁹, denn es wurden Rezipienten einbezogen, die nicht aus der Kunstwelt stammten; das Werk arbeitete mit seiner inhaltlichen (historischer Ort, soziale Bedeutung etc.) und/oder formalen (beispielsweise auf die Architektur) Bezugnahme auf einen Ort, der als alltäglich wahrgenommen wurde und ungeschützt war.⁸⁰ Die Mobilität der Werke wurde ausgeschlossen, so dass die Arbeiten nicht mehr in den Warenkreislauf der Kunst einfließen konnten. Das Werk wurde damit mit unterschiedlichen Gewichtungen an Raum und Zeit gebunden. Die Strategie Daniel Burens war es, dafür zunächst

77 Butin, Hubertus, s. v. Kunst im öffentlichen Raum, in: Butin (2002), S. 150.

78 Der Begriff basiert auf der Kombination der Bezeichnung Site, die Robert Smithson 1967 für seine Land-Art Projekte einführte und Donald Judds *specific objects*, mit denen er auf den Raum verweisende Objekte bezeichnete. Vgl. Krystof, Doris, s. v. Ortsspezifität, in: Butin (2002), S. 231–236.

79 Meinhardt, Johannes, s. v. Kontext, (2002), in: Butin (2002), S. 143.

80 »Mit der institutionskritischen ist die ortsspezifische Kunst geboren. Sie reflektiert ihre konkret räumlichen Präsentationsbedingungen, und zwar mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Ort.« Rebentisch, Juliane, *Asthetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003, S. 264.

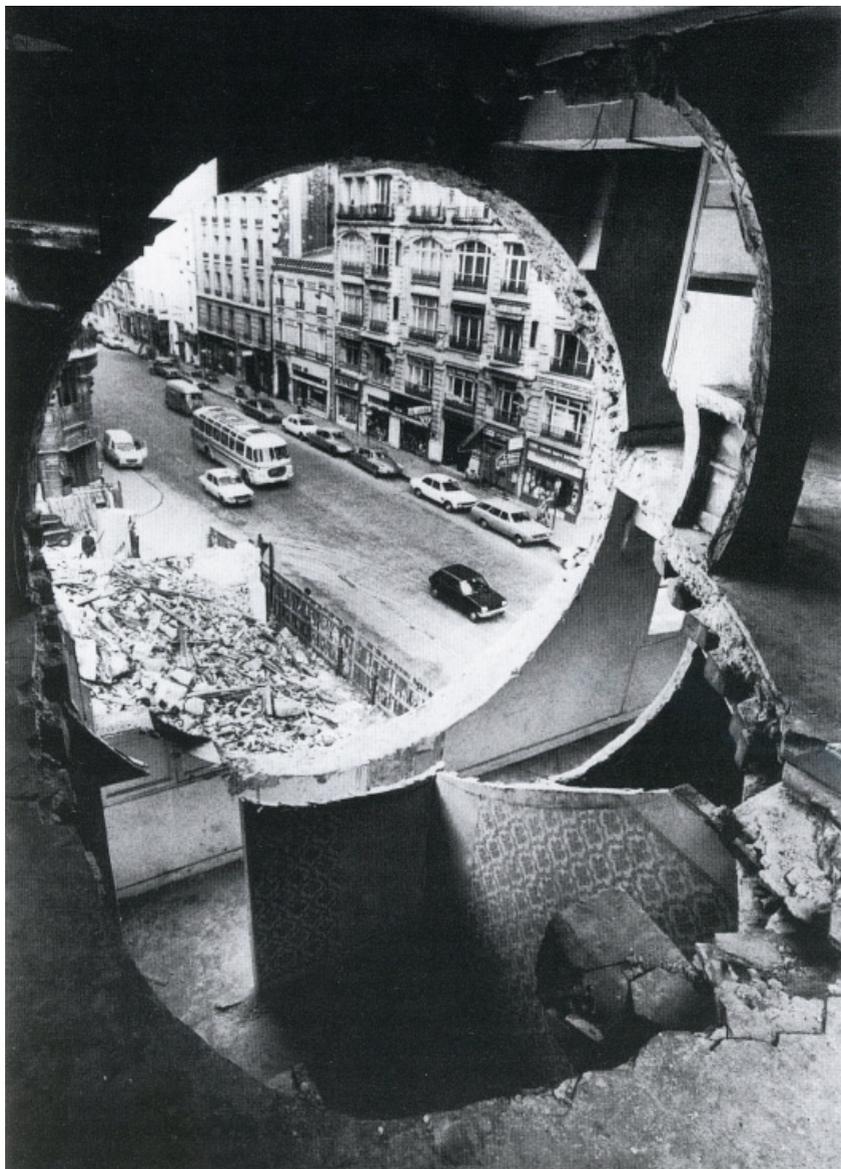


Abb. 04: *Gordon Matta-Clark, »Conical Intersect«, 1975*

den Ort der Straße zum Kunstraum zu erklären, in dem ihr Ort zum Thema wurde. Mit dem Problem des Standpunktes thematisierte er auch die Rezipientenrolle von Kunst in diesem Alltagsraum.⁸¹ Sein Projekt der *outil visuel* bestand aus senkrechten, farbigen Papierstreifen in alternierender Verklebung an Wänden im Straßenraum. Der Blick des Passanten sollte auf den Anbringungsort der Klebestreifen gelenkt werden, der im Zuge der Alltagsnutzung und -wahrnehmung im öffentlichen Raum »unsichtbar« blieb.

Auch die architektonischen Interventionen von Gordon Matta-Clark, der *cuttings* – Einschnitte – in verfallenen Gebäuden ausführte, sollten mittels der Kunst einen neuen Blick auf den urbanen Raum eröffnen (siehe Abbildung 4).⁸² Diese Arbeiten wurden zum Teil der Stadt und konnten damit nur vor Ort erlebt werden.⁸³ Die Ereignisästhetik solcher Werke entsteht vor allem auch durch ihren ephemeren Charakter. Sie stellen dem Kunstbegriff des White Cube andere Qualitäten entgegen:

»Durch seine spezifische Zeitgebundenheit widerspricht das Ephemere einer gängigen Auffassung vom Kunstwerk, und zwar jener, die es ausschließlich auf Dauer und Überlieferung, auf Überzeitlichkeit und Zukunft gestellt sieht, so sehr es auch selbst jeweils nur im Augenblick erlebt wird und zu Geltung und Wirkung kommt.«⁸⁴

81 Buren nennt ein solches Werk eine »proposition«, weiter dazu: Buren, Daniel, in: Fietzek, Gerti/Inboden, Gudrun (Hg.), Achtung! Texte 1967–1991, Dresden/Basel 1995, S. 80 ff.

82 »Matta Clarks Projekte haben versucht, öffentlich sichtbar zu machen, wie der urbane Lebensraum den Grenzen des Eigentums und der allgemeinen »Containisierung« unterworfen ist.« Graham, Dan, Eigenheime für Amerika, in: Wilmes, Ulrich (Hg.), Dan Graham, Ausgewählte Schriften, Köln 1994, S. 123.

83 »Architektonische Interventionen ziehen ihre Stärke aus der Relation zum Vorgefundenen und operieren hierbei – gerade bei temporären Eingriffen – mit der Realzeit« Titz, Susanne, s. v. Architektonische Intervention, in: Butin (2002), S. 22.

84 Diers, Michael (Hg.), Ephemere Mo(nu)mente. Formen und Funktionen

Mit seinen Happenings und Aktionen arbeitete in diesem Sinne auch Allan Kaprow im öffentlichen Raum. Ihm ging es vorrangig darum, die Grenzen zwischen Kunst und den Betrachtern zu durchbrechen. Dafür nutzte er auch das Mittel der Improvisation und ließ sich auf die umgebenden, alltäglichen Gegebenheiten des Raumes ein.

»Ich war bemüht, eine Kunstform zu entwickeln, die wirklich mit den hergebrachten traditionellen Begriffen brach und auch nichts mit der herkömmlichen Kunstgeschichte zu tun hatte. [...] Mir war vor allem wichtig, erst einmal aus den Galerien herauszukommen, aus den Museumsräumen, [...] sich auf die Alltagswelt da draußen vor der Tür einzulassen.«⁸⁵

Mit dem Ziel der Erweiterung des Kunstbegriffes ging es den im öffentlichen Raum wirkenden Künstlern darum, die vermeintliche Werkautonomie zugunsten einer neuen Kontextualisierung mit dem Umraum aufzugeben und auch die ortsansässige Bevölkerung in den Kunstprozess einzubinden.

Projekte wie die II. dokumenta in Kassel, die Kunst am Bau, die New Public Art oder sozial ausgerichtete, künstlerische Partizipationsformen durch Kunst (wie die 7000-Eichen-Aktion von Joseph Beuys) versuchten Ähnliches. Hier fällt aber auf, dass sie durch die Präsentationsweise ihrer Werke, die von Hinweisschildern, kontextualisierenden Beiheften und Presseberichten begleitet wurden, weiterhin die Kennzeichen der Kunst aus dem Kunstkontext beibehielten. Viele dieser Künstler begriffen den öffentlichen Raum als eine Erweiterung des White Cube und wirkten darin in ihrer Funktion »als autonome KünstlerInnen«⁸⁶ im Sinne einer elitären Kunst, die von der Institution

ephemerer Denkmäler, Berlin 1993, Vorwort, S. 2.

⁸⁵ Zitiert aus: Honour, Hugh, Land Art, Happening, Konzeptkunst, in: Ders./ Fleming, John (Hg.), Weltgeschichte der Kunst, 4. neubearb. Ausgabe, München 1992, S. 620.

⁸⁶ Butin (2002), S. 150.

Kunst als solche definiert und autorisiert wurde. Der Unmut der Bevölkerung, wie er beispielsweise Richard Serras Stahlskulpturen oder den *drop sculptures* entgegengebracht wurde,⁸⁷ reflektiert die Kluft zwischen den Rezipienten und den Rezeptionsangeboten.⁸⁸ Solche Kunst behält somit, trotz ihrer Platzierung im öffentlichen Raum, weiterhin die Exklusivität des institutionalisierten Kunstraumes bei und führt die im Kunstsystem notwendige Verherrlichung der Künstlerpersönlichkeit fort. Die einzige Möglichkeit, dem zu entkommen, liegt in der »Anonymität der präsentierten Arbeit selbst«⁸⁹. Sich parallel zum Kunstkontext entwickelnde Strömungen, die den öffentlichen Raum für ihre Ausdrucksformen nutzen, finden sich von Beginn an unter einer anderen Etikettierung als Kunst,⁹⁰ mitunter weil die Akteure und ihre Werke für die Öffentlichkeit anonym bleiben.⁹¹ Dies stellt für sie eine Notwendigkeit dar, weil sie ohne behördliche Genehmigung tätig sind und rechtlich belangt werden

87 »Es ist diese Arroganz, welche den Vandalismus zu einem guten Teil provozierte [...] weil es unterschwellig (und das völlig zu Recht) als Denkmal der kulturellen Hegemonie des Bildungsbürgertums gedeutet wird.« Grasskamp, Walter, Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört? Künstlerischer und kultureller Raum, in: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987, Diskussionsbeiträge anlässlich der Ausstellung Skulpturenboulevard Kurfürstenstrasse Taentzien Berlin 1987, Berlin 1987, S. 22 f.

88 Zur Wahrnehmung von Serras Projekt vgl. weiter: Butin (2002), S. 151.

89 Buren (1995), S. 78. Daniel Buren thematisiert dieses Problem der Vaterschaft der Kunst, eine im Kunstbetrieb notwendige Verherrlichung/Schaffung der Künstlerpersönlichkeit.

90 Vgl. Plagemann, Volker (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989.

91 »Die Tatsache, dass durch die Anonymität das Werk und nicht der Künstler im Vordergrund steht [...] zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Werk. Die Interpretationen der Street Art vollziehen sich aus diesem Grund auch nur durch Fremdinterpretationen, da der ausführende Künstler nicht mehr greifbar ist.« Stahl (1990), S. 21–22.

können.⁹² Solche Arbeiten sind von jeder Verwertung losgelöst, sie bleiben ortsgebunden und ephemere. Die künstlerische Tätigkeit erfolgt freiwillig und unentgeltlich, ist selbstbestimmt und von den Ambitionen einer Karriere im Kunstkontext losgelöst.⁹³

Die Werke der Straßenkünstler sind aber nicht namenlos.⁹⁴ Die Graffiti-Bewegung, die überwiegend mit dem Medium Schrift arbeitet und seit den 1970er Jahren vor allem durch die US-amerikanische Generation von Sprayern in ein allgemeines Bewusstsein gerückt ist, prägt die Verwendung von Pseudonymen, die es zulassen, die Arbeiten zuzuordnen oder miteinander in Beziehung zu setzen.⁹⁵ Die Decknamen ermöglichen es den Akteuren auch, in der entstehenden Szene aus Aktivisten, Involvierten und Bewunderern einen Wiedererkennungswert zu schaffen und unter ihrem Künstlernamen Erfolge zu feiern. Für Graffiti-Aktivisten definiert sich Erfolg (verwendet wird dafür der Ausdruck *fame*⁹⁶) durch eine möglichst große Verbreitung

92 In Deutschland gilt dafür StGB § 303 und § 304, nach denen mit der Verschärfung ab 2006 Graffiti und Street-Art im öffentlichen Raum als Sachbeschädigung gelten.

93 »This anarchic spirit, this self reliant get-up-and-go approach, and this refusal to be tied down by a framework or definition«. Klanten, Robert, In Limbo, in: Beyond the Street, Berlin 2010, S. 7. Vgl. dazu auch Reinecke (2007), S. 27 ff und S. 41.

94 Anders verhält es sich mit dem seit Existieren der Menschheit bestehenden Mitteilungsdrang Einzelner an »fremden« und als öffentlich wahrgenommenen Wänden. Vgl. dazu: Metzger-Prou, Sybille/Treack, Bernhard van (Hg.), Pochoir: Die Kunst des Schablonen-Graffiti, Berlin 2000, S. 56.

95 Zur Entwicklung von Graffiti vgl. Chalfant, Henri/Prigoff, James, Spraycan Art, New York 1987. Stahl hebt für die Bewegung in Europa unter den illegalen Sprühern neben den an der US-amerikanischen Hip-Hop Kultur Interessierten auch die anarchistisch gesinnten Hausbesetzer oder auch mit künstlerischem Hintergrund arbeitende Aktivisten wie Harald Naegeli hervor. Vgl. Stahl (1989), S. 62–88. Zur Graffiti-Subkultur in den USA vgl. auch Macdonald, Nancy, The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York, London/New York 2001.

96 Der Ausdruck stammt vom englischen fame = Ruhm. »Das Streben nach Fame ist für viele Writer Hauptmotiv und Ziel ihrer Anstrengungen.« Domentat, Tamara,

des eigenen Namens auf öffentlichen Flächen, besonders ausgefallene Stile innerhalb des Buchstabendesigns⁹⁷ und die Wahl besonderer Orte (schwer zu erreichen, gut zu sehen, gefährlich in der Ausführung wie bei Zugsprüher). Ihrem Selbstverständnis nach nutzen die Sprüher die Trägerflächen des öffentlichen Raumes als »Leinwände ihrer urbanen Kalligraphie«⁹⁸. Besonders die minimalistisch ausgeführten *tags*, geschriebene oder geritzte Pseudonyme, werden von der Bevölkerung größtenteils als Vandalismus wahrgenommen. Dem Normalbürger ist ihre Sprache nicht verständlich, weil sich das Wort in unleserlicher Schrift ausdrückt. Graffiti werden als nicht ästhetisch und somit als Beschmutzung beziehungsweise Zerstörung der »sauberen Flächen« des öffentlichen Raumes gesehen. Auf viele wirkt das Ziel der *writer*⁹⁹ (im Jargon: *getting-up*), ihren Namen möglichst häufig in den öffentlichen Raum einzubringen, als »animalistisches Markieren des eigenen Territoriums«. Besonders in den USA wurde diese Praxis von Gangs geprägt, die damit tatsächlich ihre Reviere kennzeichneten.¹⁰⁰ Die Kultur der Afroamerikaner und Latinos griff diese Praxis insofern auf, als dass sie sich damit unter ihren fiktiven Namen in einer Gesellschaft »sichtbar« zu machen suchten, die sie vielfach diskriminierte und ausschloss. Die *writer* heute sehen darin eine Möglichkeit, einer durch Werbung und Eigentumsgesetze

New York City: Als die Buchstaben Laufen lernten, Glossar, in: Akademie der Künste Berlin (Hg.), *Spray City. Graffiti in Berlin*, Berlin 1994, S. 10.

97 Davon in Richtungen unterteilte Stile sind z. B. der »bubble-style«, »wild-style« oder »3-D-style«.

98 Adrian Nabi, Interview mit Irena Katadzic, geführt am 31.01.2009.

99 Ausdruck für Graffiti-Akivist, der den Rückbezug zum Medium der Schrift kennzeichnet.

100 Vgl. Nungesser, Michael, *Ich sprühe – also bin ich. Elementare Bildsprache auf Wänden*, in: *Elementarzeichen: Urformen visueller Information*, Ausstellung vom 31.08.–6.10.1985, Neuer Berliner Kunstverein e.V., Berlin 1985, S. 172.

aufgedrückten visuellen Ordnung als Teil einer Subkultur oder als politisches Individuum etwas Eigenes entgegenzusetzen.¹⁰¹ Die sich durch Graffiti verbreitenden Zeichen bleiben für die breite Öffentlichkeit dennoch Codes, die sich nur der eigenen Szene erschließen.¹⁰² Der *writer* Akit bezeichnet damit das Selbstverständnis des Graffiti: »You're not doing it for the people on the street«¹⁰³, sondern eben nur für die eine verstehende Öffentlichkeit. Anders wahrgenommen werden im Allgemeinen die aufwendiger gestalteten *pieces*, aus Sprühfarben gestaltete Wandbilder. Im Vordergrund steht auch hier meist der Künstlername, dem figurale *characters*¹⁰⁴ und Symbole beigelegt werden. Mit ihnen schaffte die Graffiti-Szene auch kurzweilig einen Einzug in den Kunstmarkt, verschloss sich der Institution Kunst aber weitestgehend. Ihr Wirken versteht sich nicht immer als Kunst, ihr Ziel ist nicht die Gesellschaft, welche als Teil eines Systems begriffen wird, das man ablehnt. Mit dieser Einstellung wird ein Wertkodex transportiert, der bis heute den Zusammenhalt dieser Subkultur ausmacht. Die Abgrenzung gegenüber der Allgemeinheit und ihrem System, zu dem auch die institutionalisierte Kunst zählt, unterstützt

101 »The subculture turns inwards and positions itself as a ›world apart, a society distinct from the one which houses it. While this turns external criticism into a distant and irrelevant mumble, it makes the critics themselves distant and irrelevant too. Writers band and bond together as a private and elite society. Anyone outside of this is faded into the background«, MacDonald (2001), S. 157.

102 »Wahrscheinlich werden Graffiti so immer eine Ausdrucksweise des Andersseins oder Anders-sein-wollens bleiben, ein sicheres Anzeichen, daß nicht alle gesellschaftlichen Fragen gelöst sind.« Stahl (1989), S. 12.

103 Ebd., S. 90.

104 Der Ausdruck des *character* steht in der Sprache des Graffiti für eine meist nur großen Schriftzügen beiwohnende Gestalt. »Mancher character ist die Erkennungsgestalt eines bestimmten Graffiti-Künstlers, repräsentiert ihn, ist seine Identifikationsfigur«. Kreuzer, Peter, s. v. *character*, in: Das große Graffiti-Lexikon. Wandkunst von A–Z, München 1986, S. 58.

dabei die Identitätsbildung der Gruppe.¹⁰⁵ Die Straße stellt in den Biographien der *writer* die einzige legitime Ausbildungsstätte dar,¹⁰⁶ wo sie lernen, mit Farben und Raum umzugehen, sich zu präsentieren, miteinander zu kommunizieren und in der ›dynamischen Arena‹ des Straßenraumes gestalterisch aufeinander Bezug zu nehmen sowie in den öffentlichen Raum künstlerisch hineinzuwachsen.

Street-Artists sind oftmals ehemalige *writer*, die neue Ausdruckswege beschreiten wollen und damit nach neuem Publikum suchen (siehe Abbildung 5).¹⁰⁷ Andere wandten sich bereits zu Beginn ihrer Straßenaktivität neben den dafür entworfenen Ausdrucksformen neuen Techniken und Medien zu.¹⁰⁸ So kristallisieren sich verschiedene Perioden der Street-Art heraus, wobei die erste Generation zu Beginn der 1990er Jahre stark unter dem Einfluss der Hip-Hop-Kultur stand, während spätere Künstler eher von der Skateboarding- und der Punk-Kultur beeinflusst wurden. Darüber hinaus stellen auch gewisse Kunstrichtungen des Mainstream Inspirationsquellen und Vorbilder dar. In diesem Zusammenhang erfolgte ein Bruch mit

105 Zu Aspekten der Gegenkultur und Argumenten für eine hinter den Werken miteinzubeziehende Bewegung vgl. Stahl (1990), S. 33 ff. und S. 41 ff.

106 »Am meisten machte dem Vorwärtskommen der Sprayer in Europa zu schaffen, daß sie kaum einen theoretischen Überbau aufwiesen. Genaugenommen hat es nie im 20. Jahrhundert eine Kunstrichtung gegeben, die sich der Theorie derart verschloß wie die Graffiti.« Stahl, Johannes, *Coming from the Subways*. New York Graffiti, Katalog der Ausstellung im Groninger Museum, Groningen 1992, S. 30.

107 Vgl. D-Face, Vorwort, in: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 6 f.

108 Zu den bekanntesten Beispielen der Street-Art können die figuralen Wesen Harald Naegelis, Keith Harings, Jean-Michel Basquiats, die besonders in den 1980er Jahren auch auf der Straße aktiv waren, gezählt werden. Sie wurden zwar vom Graffiti geprägt, gehörten aber nie explizit zu dieser Szene. Harald Nageli erklärt im in einem Interview mit Walter Grasskamp seinen explizit künstlerischen Anspruch. Grasskamp, Walter, Interview mit Harald Naegeli, »Unser Museum ist die Stadt«, in: *Kunstforum International*, Band 50, 1982, S. 125–133.

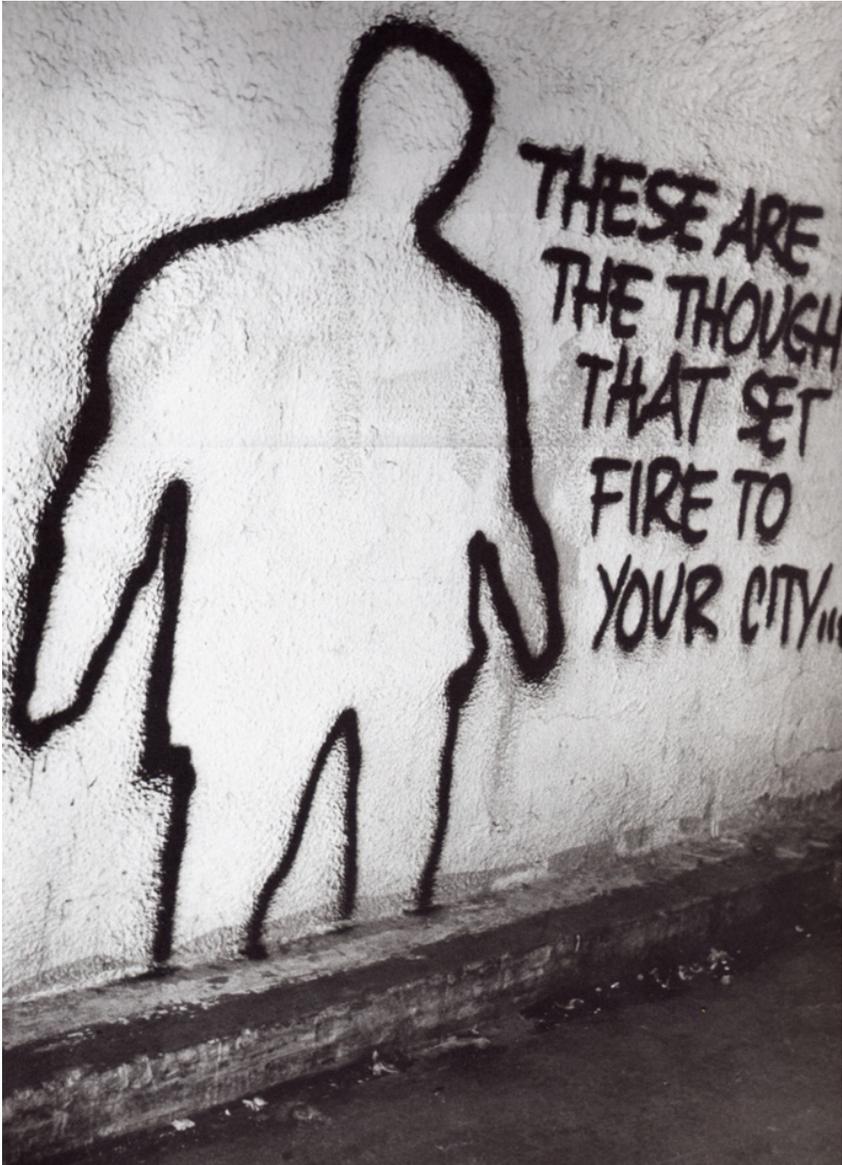


Abb. 05: John Krebs, »The Phantom Street Artist«, 1999.

Graffiti: »Through these influences they lost some of the values and associations of the purist graffiti writers and their own hybrid development.«¹⁰⁹ Der Verlust des Graffiti-Wertecodex ermöglichte es der Street-Art, ein viel offeneres System von Ausdruck, Künstler und Betrachter zu entwickeln. Gleichzeitig kann bis heute innerhalb der Street-Artists keine dem Graffiti vergleichbare Identitätsbildung beobachtet werden – die Gruppe ist überwiegend heterogen und umfasst viele unterschiedliche Strömungen.¹¹⁰ Zudem gehen Street-Artists und Sprayer heute weitgehend aus unterschiedlichen sozialen Hintergründen hervor, aus denen Konsequenzen für Selbst-, Fremdbild und Werk erwachsen:

»Die größte Gruppe der Street-Art Subkultur besteht aus jungen Erwachsenen, die von der Graffitikultur und oft auch von der Skatekultur kommen (oder damit aufgewachsen sind), mittlerweile Kommunikationsdesign, Grafikdesign, Illustration oder ähnliches studieren (oder bereits beendet haben) und nun Logos, Schriftzüge oder characters in die Straßen kleben, plakatieren, sprühen oder malen.«¹¹¹

Aus den unterschiedlichen Biographien ergeben sich Differenzen in der Technik und den Sujets. Anstatt der Konzentration auf an Wände gesprühte Schrift verwenden Street-Artists überwiegend figurale, zeichenhafte Formen wie den *character* und direkte Zeichen in Form von Abbildungen von Menschen, Tieren, Fabelwesen, Pflanzen, abstrakten Symbolen. Die so transportierten Botschaften können von Außenstehenden leichter entschlüsselt werden, weil die benutzten, einfachen Umrisslinien auf Erkennbarkeit setzen. Durch

109 Lewisohn (2010), S. 81.

110 Die Feldstudie von Julia Reinecke stellt die Verschiedenheit der sozialen Hintergründe zwischen Graffiti-Akteuren und Street-Artists heraus, mit Konsequenzen für Selbst-, Fremdbild und Werk. Vgl. Reinecke (2007), S. 105 f.

111 Reinecke (2007), S. 105.



Abb. 06: *D-Face, ohne Titel, ohne Jahr.*



Abb. 07: *The London Police, ohne Titel, ohne Jahr.*

Wiederholung oder im Stil erkennbare Modifizierung werden die *characters* zu einem Logo, der Marke eines Künstlers¹¹² wie bei D-Face (siehe Abbildung 6), The London Police (siehe Abbildung 7) und Mr. André (siehe Abbildung 8). Diese Street-Artists (siehe Abbildung 9)

¹¹² Stiltzuordnungen durch Linienführungen, Farbwahl, spezielle Gestaltungsmerkmale treten dagegen eher bei den *Muralistas* wie OS Gemeos, den ›Roll on Pieces‹ wie von Akim und anderen sich eher durch direkten Farauftrag auf die Wand (wie beim Graffiti) auszeichnenden Techniken auf.

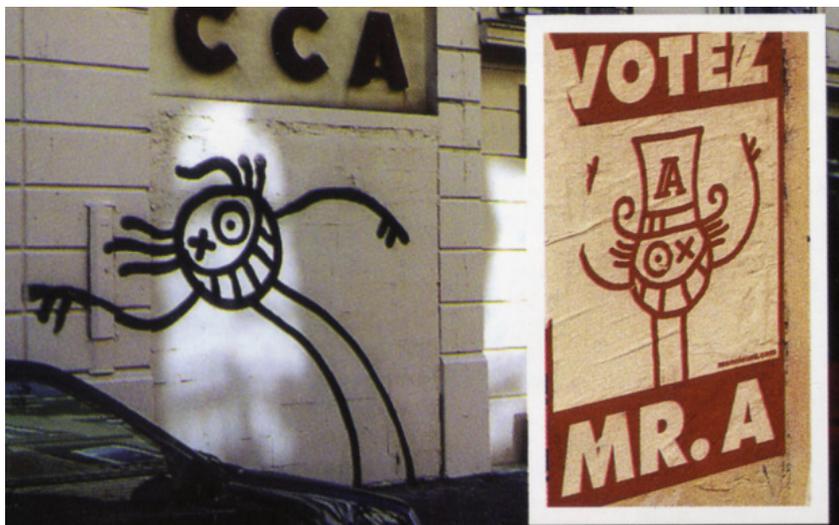


Abb. 08: *Mr. André, ohne Titel, ohne Jahr.*



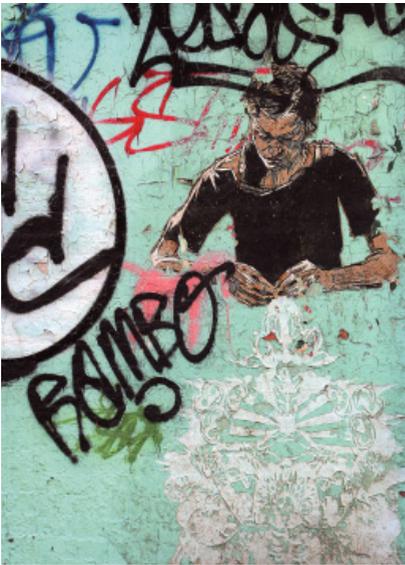
Abb. 09: *D-Face, »Ha Ha Ha, Not so Superman«, 2008.*



Abb. 10: *Seen, ohne Titel, 1986.*

zeigen sich, wie viele *writer* (siehe Abbildung 10) auch, stark von der Comicästhetik beeinflusst. Anders aber als beim Graffiti setzen Street-Artists diese Formen mit einer Vielzahl verschiedener Techniken um. Der direkte Farbauftrag auf Trägerflächen im öffentlichen Raum stellt dabei nur eine Arbeitsweise dar. Mit der Street-Art assoziierte Praktiken sind unter anderen *stickering* (von Hand bemalte oder nach eigenen Vorlagen bedruckte Aufkleber, siehe Abbildung 11), *postering* (Plakat-Gestaltung, siehe Abbildung 12), *cut-outs/paste-ups* (filigrane Scherenschnitte und figurale ›Ausschnitte‹ aus Papier, siehe Abbildung 13 und 14) und *stencils/pochoirs* (Schablonen-Sprüh-Bilder, siehe Abbildung 15), interventionistische Aktionen (siehe Abbildung 16) und Installationen.¹¹³ Street-Artists bereiten diese Arbeiten meist

¹¹³ Zu den Techniken der Street-Artists, die Verbindungen zur etablierten Kunst



Vorherige Seite von links oben nach rechts unten:

Abb. 11: *Meat Love, ohne Titel, ohne Jahr.*

Abb. 12: *Shepard Fairey, »The Obey Campaign«, 1996.*

Abb. 13: *Swoon, »Allison the Lace Maker«, 2005.*

Abb. 14: *Armsrock, ohne Titel, 2008.*

im Atelier oder in Gemeinschaftswerkstätten vor, um sie dann auf der Straße zu vollenden (siehe Abbildung 17 und 18).

Street-Art verfolgt einen gesellschafts- und konsumkritischen Anspruch, der der breiten Öffentlichkeit in Form künstlerischer Aktionen wie der flächendeckenden, werbeähnlichen Plakatierung angetragen wird. Dabei werden bekannte Bilder aus den Massenmedien durch verschiedene Druck- und Kopiertechniken modifiziert oder verfremdet und dann vervielfältigt.¹¹⁴ Auf Plakaten oder Stickern nehmen sie, wie beispielsweise Shepard Faireys »André the Giant« oder die O-Bey-Campaign (siehe Abbildung 12) den öffentlichen Raum für sich ein und bilden damit »symbolische Angriffe auf das Disziplinar- und Kontrollregime des urbanen Raumes«¹¹⁵ ab. Noch eindeutiger formulieren diesen kulturpolitischen Impetus die Rich-

herstellen, vgl. Lorenz, Annika, Verboten ist verboten! Kunsthistorische Perspektiven auf Street Art, in: Street Art. Legenden zur Straße, Berlin 2009, S. 34–51.

¹¹⁴ »They are not trapped by their own brand that they must repeat ad infinitum.« Manco (2004), S. 43.

¹¹⁵ Schmidt, Christian, Street Art – Zeichen der Stadt, in: Amann, Marc (Hg.), GO.STOPACT!, Die Kunst des kreativen Straßenprotests, Grafenau/Frankfurt am Main 2007, S. 196.



Abb. 15: *Blek le Rat, »The Man who walks through the walls in London«, 2008.*



Abb. 16: *Adams & Itso, Intervention, 2005.*



Abb. 17: *Ateliers von Street-Artists.*



Abb. 18: *Ateliers von Street-Artists.*

tungen des *adbusting* oder *subvertising* (siehe Abbildung 19 und 20). Sie arbeiten explizit konsumkritisch und politisch gegen Konzerne und die deren Einflussnahme legitimierende Politik.¹¹⁶

Der Street-Artist ZEVS führte in diesen Zusammenhängen seine Aktion »Visual Kidnapping« aus, wofür er das Bild des Lavazza-Modells aus einem Werbeplakat am Berliner Alexanderplatz ausschnitt und »entführte« (siehe Abbildung 21 und 22). Er inszenierte eine medienwirksame Entführung, die er als Geiselnnehmer in Videos dokumentierte und veröffentlichte. Von der Konzernführung verlangte er ein Lösegeld, das nach vier Jahren Öffentlichkeitsarbeit des Künstlers schließlich an ein von ZEVS begründetes Kulturzentrum ausgezahlt wurde, für ihn ein symbolischer Betrag, den eine solche Werbekampagne kostet.¹¹⁷ Ähnliche Angriffe auf die Macht der Werbung im öffentlichen Raum verfolgt auch seine Serie der »Liquidated Logos« (siehe Abbildung 20).

»I use the original colours and re-paint the logo with excess. By pouring paint over them, the logo dissolves in front of the viewer's eyes, drawing attention to, and visually disturbing the recognisable and omnipresent

¹¹⁶ Eine Darstellung zu diesen weltweiten Bewegungen findet sich bei: Manco (2004), S. 11. Graffiti-Aktivist*innen zeigen sich hier vielfach engagierter als die Street-Artists; sie arbeiten mit politischen Gruppen zusammen. Z. B. fand im Dezember 2002 ein gemeinschaftlicher »visueller Angriff« auf zahlreiche Werbeflächen in Berlin statt. Vgl. dazu den Artikel auf Indimedia: Manne vom Imbiss, Berlinweiter Aktionstag gegen Werbung – Bilder und Zusammenfassung, Artikel auf indymedia.org vom 16.12.2002, <http://de.indymedia.org/2002/12/37022.shtml>, letzter Zugriff am 09.03.2011. Eine sich dazu bekennende Kommunikationsguerilla-Gruppe stellt auf der Seite republicart.net ihre v. a. auch politischen Ziele dar. Vgl. Communication Guerilla – Transversality in Everyday Life?: http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.htm, letzter Zugriff am 27.03.2011.

¹¹⁷ Ein Video von 2008 dokumentiert in einer Selbstdarstellung die einzelnen Schritte und Hintergründe dieser Aktion. Vgl. ZEVS, Visual Kidnapping, <http://www.gzzgl.com/video-visual-kidnapping.html>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Vorherige Seite von links oben nach rechts unten:

Abb. 19: *Kaws, ohne Titel, 2000.*

Abb. 20: *ZEVs, »Liquidated Logos«, 2004.*

Abb. 21: *ZEVs, »Visual Kidnapping«, 2004.*

Abb. 22: *ZEVs, »Visual Kidnapping«, 2004.*

trademark. By doing so, I try to investigate the logo's visual power.«¹¹⁸

Im Sinne Henri Lefebvres ließe sich die Missachtung der mit dieser urbanen Kunstpraxis verbundenen Vorschriften und Gesetze als ein geltend gemachtes Recht an der Stadt formulieren.¹¹⁹ Derartige Eingriffe haben Konsequenzen für die Wahrnehmung der Bürger innerhalb einer Stadt, deren Nutzung von Regeln und Gesetzen bestimmt wird:

»Sie [die Street-Artists] unterlaufen die herrschende Sinnstruktur eines Ortes, die sich entlang der kapitalistischen Funktionalität der Stadt ausrichtet, und weisen diesem Ort einen neuen Sinn zu. Sie ziehen damit neue Bedeutungsebenen in den Raum ein und ermöglichen dadurch die symbolische Selbstermächtigung über den ›Urban Space‹.«¹²⁰

¹¹⁸ ZEVs, Interview mit Ping Mag, vom 11.08.2011, <http://pingmag.jp/2008/08/11/zevs-visual-kidnapping>, letzter Zugriff am 17.06.2011.

¹¹⁹ »The right to the city [...] can only be formulated as a transformed and renewed right to urban life«. Lefebvre, Henri, *Writings on Cities*, Oxford 1996, S. 158. Für Kunst bedeute das: »To put art at the service of the urban does not mean to prettify urban space with works of art. [...] In other words the future of the art is not artistic, but urban.« Ebd., S. 173.

¹²⁰ Schmidt (2007), S. 196.

Die Street-Art stört so die gewohnte Ordnung und kann dazu führen, dass der Einzelbürger letztendlich selbst zum Handeln animiert wird.¹²¹ Tatsächlich reagieren die Betrachter nicht selten selbst auf die Werke oder nehmen Bezug darauf, wie das Beispiel der ›Linda-Kampagne‹ zeigt, in der ›Lindas Ex‹ seinen Liebeskummer zum Thema seiner Plakatkunst machte und diese im Berliner Bezirk Friedrichshain ausbreitete. Es folgten ›Antworten‹ anderer Street-Artists und Bürger mit Nachrichten wie »vergiss Linda« oder »Lieber Lindas Exfreund, ich freue mich sehr über jedes schöne Plakat, aber denk doch auch mal an dich«, die die Passanten direkt auf die Plakate schrieben.¹²² Der Betrachter ist somit frei, zu reagieren wie er möchte, das Objekt gegebenenfalls zu beschädigen, ihm etwas hinzuzufügen oder es einfach mitzunehmen,¹²³ er tritt mit der Kunst in Kontakt, freiwillig und unkontrolliert. Dies ist ganz im Sinne der Street-Artists, für die der öffentliche Raum einen Interaktionsraum abbildet, dessen Bedeutung vom Funktionalen, Repräsentativen zum Individuellen

121 Ebd., S. 149.

122 Vgl. dazu auch: Gerdes, Jens, Der öffentliche Phantomschmerz, in: TAZ, Ausgabe vom 16.11.2004, <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/11/16/a0237>, letzter Zugriff am 15.06.2011.

123 In der Dokumentation »Street-Art. Die Vergängliche Rebellion« wird u. a. auch ein Wiener Street-Art Sammler portraitiert, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die ›besten‹ Arbeiten für seine eigene Kollektion aus dem Straßenraum zu entfernen. Ein derartiges Handeln ist, vor allem seit der enormen Wertsteigerung der Werke mancher Street-Artists, in Sammler- und Kunsthandelskreisen sehr verbreitet. Sie wecken damit den Unmut vieler Akteure, die wie Nomad diese Arbeiten für die Straße und alle Passanten, nicht nur für Einzelne anfertigen. Der Sinn der Street-Art wird damit entstellt. Vgl. Nomad, in: Cantu, Benjamin/Bürger, Anne, Street-Art. Die Vergängliche Rebellion, Dokumentarfilm 2009; Faile sagt dazu: »The whole culture changed [...] Back then you never worried that if you put a piece up on wood or something vaguely removable you'd end up seeing it on auction somewhere.« Faile, in: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), Beyond the Street, The 100 Leading Figures in Urban Art, Berlin 2010, S. 65.

und Sozialen verschoben wird. Street-Artists bringen sich mit ihrer Kunst somit persönlich in den Stadtraum ein und hinterlassen dort Spuren, die aus dem Stadtbewohner einen mit diesen Ausdrucksformen interagierenden Betrachter machen. Dafür versuchen sie ihm mit Innovation, Humor und sich wiederholenden Motiven zu begegnen. Das Wiederaufgreifen immer derselben Zeichen und Symbole basiert aber nicht nur auf Kopien. Die dargestellten *characters* zeigen sich in neuen Zusammenhängen, die den Betrachter in Geschichten um sie involvieren und sich so bei ihm einprägen. Der wohl bekannteste Street-Artist Banksy¹²⁴ erklärt unter anderem eine Ratte zum Protagonisten seiner ›Bildergeschichten‹ im Straßenraum, deren ›Abenteuer‹ durch die einzelnen Arbeiten zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Innerhalb der Erzählung wird auch der reale Ort zum Bildinhalt, indem unter dem jeweils vom Betrachter gewählten Ausschnitt ein bildlicher Zusammenhang zwischen dem in *pochoir*-Technik gesprühten Tier und seinem Umraum entsteht (siehe Abbildung 23 und 24).

Jedes dieser Projekte verfolgt nach Miwon Kwon in einem besonderen Maße das Konzept der Ortsspezifität, weil es »die Kontextbedingungen und die Bezugsmöglichkeiten auf verschiedene ökonomische, politische, gesellschaftliche und kulturelle Register reflektiert.«¹²⁵

Banksy und ZEVS arbeiten trotz ihres Erfolges im Kunstkontext auch weiterhin anonym auf der Straße, weil ihnen bei Preisgabe ihrer Identität hohe Strafen drohen. Somit bleiben die Künstler Phantome,

124 Nach Aussage vieler Kenner der Szene hat Banksy den Wert der Street-Art vergrößert und sie für den Kunstmarkt erst attraktiv gemacht. Vgl. Circleculture Gallery, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 95.

125 Kwon, Mikwon, Living in a Box. Ein E-Mail Austausch geführt von Beatrice von Bismarck, in: Texte zur Kunst, Raum, 12. Jahrgang, Heft 47, 2002, hier S. 3, <http://www.textezurkunst.de/47/living-in-a-box>, letzter Zugriff am 02.07.2011.

die temporär aus Alltagsräumen wieder Diskussions- und Kunsträume machen können. Eine Konsequenz ihres ›versteckten Arbeitens‹ im Straßenraum ist, dass sie dabei nie direkt mit dem Betrachter in Kontakt treten. Paradox erscheint das insofern, als dass sich ihre Kunst maßgeblich an den Raum des Betrachters richtet und ihre Reaktion auf die Gegebenheiten dieses Umraumes, zu dem auch der Passant zählt, für ihre Kunst essentiell ist. Ihre Strategien versuchen diesen ›unsichtbaren Betrachter‹ zu unterhalten, zum Lachen, Nachdenken oder gesellschaftsverantwortlichen Handeln zu bringen.

Den gewohnten Wahrnehmungsrahmen der Stadt zu irritieren und mit ihren Bürgern direkt in Kontakt zu treten, verfolgt im Besonderen die Street-Artistin Swoon. Ihre Zeichnungen von Menschen, die sie in metergroßen filigranen Scherenschnitten und *paste-ups* in der Stadt verklebt (siehe Abbildung 13), sollen die Anwohner selbst abbilden. Street-Art ermöglicht es ihr »To push against the staidness and the limitations of daily lives. [...] I want to cut a little window in reality, however tiny, and let the sense of another world slip through.«¹²⁶ Die graduierte Künstlerin möchte mit ihrer Arbeit im öffentlichen Raum die Konstanten dieses Raumes hervortreten lassen (die Flächen und Menschen), um der Konformität der durch Werbung und Eigentumsgesetze dominierten Wahrnehmung auch andere, persönliche Realitäten entgegenzusetzen. »Für mich ist das Beste an Graffiti und Streetart, [...] dass es die Erfahrung vom Leben in der Stadt visuell reflektiert und menschlich macht.«¹²⁷ Für Institutionen und Galerien zu arbeiten sieht sie nicht als Widerspruch an, sondern vielmehr als Möglichkeit, die Räume miteinander zu verbinden

¹²⁶ Swoon, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 327.

¹²⁷ Swoon, Interview mit Arranca Magazins, Ausgabe 28, Winter 03/04, auf: [reclaimyourcity.net](http://www.reclaimyourcity.net), <http://www.reclaimyourcity.net/interview/interview.php?iid=6>, letzter Zugriff am 17.06.2011.



Abb. 23: Banksy, ohne Titel, ohne Jahr.



Abb. 24: Banksy, ohne Titel, ohne Jahr.

und weitere Öffentlichkeiten anzusprechen. Gleichzeitig machte sie die Erfahrung, dass auch Passanten zu Kunstbetrachtern werden, die, angeregt durch ihre Arbeiten auf der Straße, ihr in die Galerien folgen. Das wertet sie als Erfolg.¹²⁸ Der öffentliche Raum birgt für sie aber Besonderheiten in sich, die sie nur hier verwirklicht sieht. Dazu zählt für sie vorrangig das eigene Ablassen von der Konservierung und dem Besitzanspruch der Kunst.¹²⁹

Einen ähnlichen Gedanken verfolgen die Macher des Projektes »Finders Keepers« (siehe Abbildung 25). Dafür verteilen sie *giveaways* ihrer Street-Art im öffentlichen Raum, und fordern die Passanten auf, sie zu suchen, um sie als Fundstücke dann behalten zu können. Durch die Mitnahme werden die Passanten direkt in den Kunstprozess einbezogen, dem ein »Erkunden« der Umgebung vorausgeht.¹³⁰ Symptomatisch für den öffentlichen Raum ist aber, dass nicht jeder Passant oder eben nur sehr wenige unter ihnen, solche partizipativen Angebote annehmen wollen. Auch Know Hope machte eine solche Erfahrung mit seinem »Library Project«. Mehrere mit doppelseitigem Klebeband auf Häuserwände angebrachte Bildtafeln sollten von den Betrachtern mitgenommen und nach eigenem Ermessen für andere wieder in den öffentlichen Raum zurückgegangen werden (siehe Abbildung 26 und 27).¹³¹ Der öffentliche Raum wäre so zu

128 Vgl. ebd.

129 »Ich denke, dass ich sehr davon beeinflusst wurde, etwas zu schaffen, das total situationsabhängig ist und was kein Objekt ist, das du nicht mit nach Hause mitnehmen kannst, sondern dessen Aussage darin liegt, dass es im Moment da ist und dann ist es weg.« Ebd.

130 Das Projekt »Finders Keepers 2« umfasste zum zweiten Mal in einer Aktion die Werke mehrerer bereits bekannter Street-Artists wie Dave the Chimp, Mysterious Al, D-Face, Flying Fortress etc., die ihre mobilen Werke im Stadtraum von East London verteilten (Leinwände, Bilder auf Gebrauchsgegenständen wie Schränken, Holztafeln...), um sie an die glücklichen Finder zu verschenken.

131 Das Abnehmen machte den Blick auf einen Aufkleber oder auf die Wand

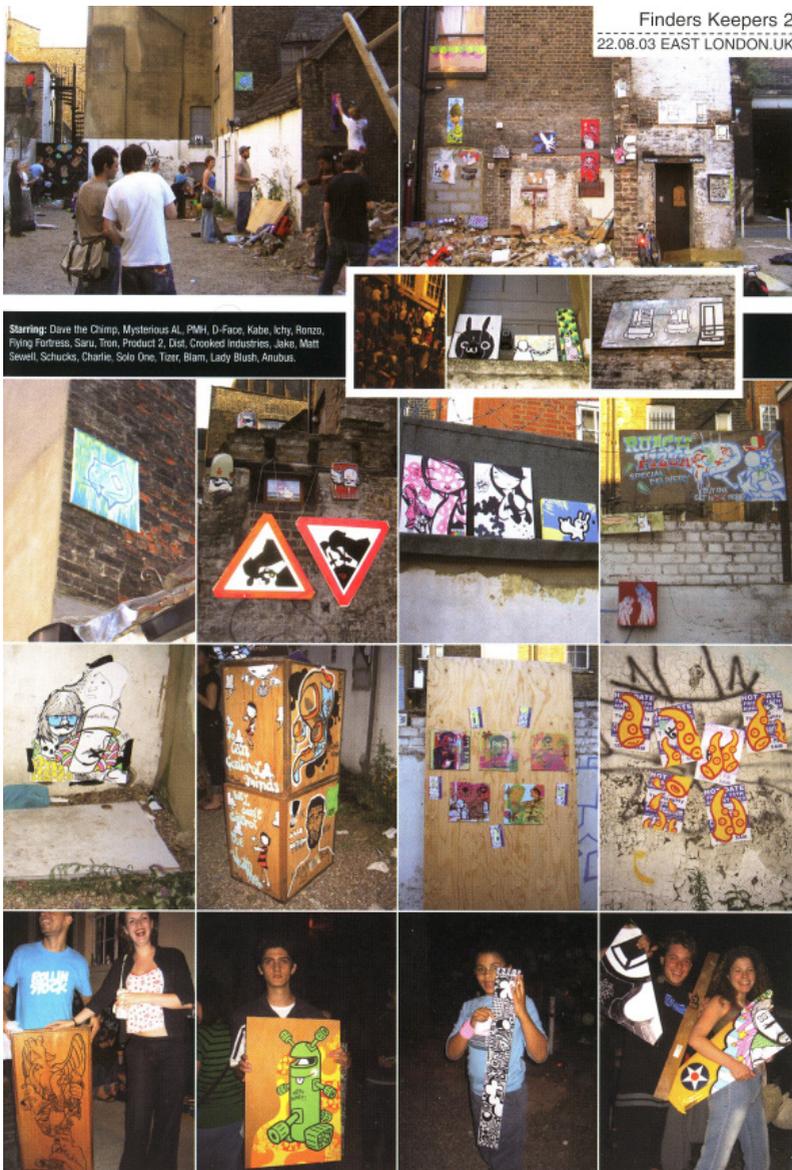


Abb. 25: »Finder Keepers 2«, 2008.



Abb. 26: *Know Hope*, »Library Project pt.5.2«, 2007.



Abb. 27: *Know Hope*, »Library Project pt.4.2«, 2007.

einer demokratischen Ausleihstelle für Kunst geworden. Das Projekt konnte aufgrund mangelnder Beteiligung der ortsansässigen Bevölkerung letztendlich aber in seinen Zielsetzungen nicht verwirklicht werden. Solche Street-Art wird wie auch die offizielle ›Kunst im öffentlichen Raum‹, direkt mit dem Interesse oder eben Desinteresse der Bevölkerung an ihr konfrontiert. Während der Kunstraum – vielleicht auch aus Verlegenheit – eine Abwendung von partizipativen Angeboten von Künstlern erschwert, bildet im Gegensatz dazu die Freiheit von Handlung und Rezeption im öffentlichen Raum die realen Bedürfnisse der durchschnittlichen Bürger ab. Das Bild des öffentlichen Raumes stellt sich somit immer als ein Abbild der ihn nutzenden Gesellschaft dar. Ein Ziel der Street-Art ist es, auf Bild und Gesellschaft des öffentlichen Raumes einzuwirken. Die einzelnen ›Erfolge‹ der Anteilnahme durch Passanten besitzen aufgrund ihrer absoluten Freiwilligkeit somit eine viel weitere Wirkungskraft, die auf diesen Raum zurückwirkt und ihn verändert.

II.3 Kontexte im Wechsel – die ›Street-Art-World‹ zwischen Graffiti und White Cube

Street-Artists begreifen sich, anders als viele im öffentlichen Raum tätige Künstler aus dem Kunstkontext, als Teil dieses Raumes selbst, den sie nach eigenen Vorstellungen konstant umgestalten.¹³² Neben den an Street-Art nicht interessierten Passanten verfügen sie über eine an diese Kunstform gewöhnte und interessierte Betrachtergruppe, die ›Street-Art-Community‹, die innerhalb ihres ›sozialen Rahmens‹ die Street-Art als solche kenntlich macht.¹³³ Die Differenz, die der

geschriebenen Spruch frei, der in poetischer Weise die Handhabe des »Library Projects« durch den Künstler formulierte.

132 Die Straße ist für ZEVS »nachts ein Atelier, Tags eine Galerie«, ZEVS (2001), S. 15.

133 Vgl. dazu: Plumpe, Gerhard, Kann man Kunst erkennen? Arthur C. Dantos

Betrachter hier zum Umraum wahrnimmt, stellt das Werk der Street-Art (als Text) heraus, indem es mit dem sie bedingenden Kontext verbunden wird.¹³⁴ Diese Street-Art ist einerseits an ihren speziellen Kunstkontext gebunden, der den öffentlichen Raum definiert, sie sucht aber auch ihre Präsentation beispielsweise in den Räumen des Internets, wohin ihr die ›Street-Art-Community‹ folgt beziehungsweise in denen sie sich maßgeblich auch herausgebildet hat. Hier verfolgt die Street-Art selbstbestimmt ihre Öffentlichkeitsarbeit, ihre Distribution und Vermarktung. Die Figur der ›Art-World‹ kann herangezogen werden, um die Street-Art innerhalb der sich daraus ableitenden Bereiche zu beschreiben: Erstens bezeugen die zahlreichen Web-Seiten, Publikationen und Ausstellungen der Street-Artists eine unter diesem Begriff zusammengefasste, gemeinsame Tätigkeit, zweitens transportieren sich darin für die Kunstform spezifische Werte, die mit der Frage um ihre Authentizität und damit *street-credibility* einen anderen Kanon und Kontext als den der etablierten Kunst abzeichnen, drittens ergeben sich aus den auf die Verbreitung und den Vertrieb ausgerichteten Wahrnehmungsfelder für Street-Art verschiedene Wirkungsmöglichkeiten zwischen alternativen und kommerziellen Konzepten. Die genannten Punkte bedingen einander und greifen vielfach ineinander über, womit die Street-Art im Sinne einer ›Art-World‹ ein komplexes Gefüge abbildet.

Ein wesentliches Kennzeichen von ›Art-Worlds‹ ist, dass die Akteure ihre Tätigkeit im öffentlichen Raum als Kunstschaffen begreifen. Diese Auffassung wird in der Gruppe zum Konsens, auf dem ihr

Ästhetik der Transfiguration, in: Hecken, Thomas/Spee, Axel (Hg.), Nutzen und Klarheit. Angloamerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert, Paderborn 2002, S. 152 ff.
134 Vgl. dazu weiter Danto (1981): Danto, Arthur C., *Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Cambridge, 1981, S. 88 ff.

Zusammenhalt basiert.¹³⁵ Konstituierend für die Verbreitung dieser Kunstform ist neben dem Selbstverständnis auch ihre Außenwahrnehmung als solche: »Art worlds consist of all people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art.«¹³⁶ Dies bildet die Voraussetzung dafür, eigene Verbreitungsstrukturen auszubilden, mit denen die Akteure einen höheren Wirkungsgrad erreichen können. Ein mit der ›Art-World‹ verbundenes Publikum ermöglicht, im Sinne einer Kunstöffentlichkeit die ökonomische Verwertung der Werke. Charakteristischerweise entwickelt die von der etablierten Kunstwelt unabhängige ›Art-World‹ somit alternative Vertriebsstrukturen, die sich nichtsdestotrotz stark am System der institutionalisierten Kunst orientieren.¹³⁷

Street-Artists vermitteln ein Verständnis ihrer Tätigkeit, das sie in den Kontext von Kunst rückt. Gleichzeitig ist ihnen Einbindung und Bezugnahme auf einen Nicht-Kunstraum wichtig. Daraus ergeben sich ihre Beschreibungen von der »Stadt als Museum«¹³⁸ oder der »Stadt als Galerie«¹³⁹, die dieses künstlerische Selbstverständnis

135 »If they act under the definition of ›art‹, their interaction convinces them that what they produce are valid works of art.« Becker, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkley/Los Angeles 1982, S. 39.

136 Becker (1982), S. 34. Becker erarbeitete bereits in den frühen 1980er Jahren ein Konzept von parallel existierenden »Kunstwelten« und führte damit Arthur Dantos These fort. Arthur C. Danto, der den Begriff 1964 prägte, beurteilte im Gegensatz zu Becker den Diskurs um die Kunst (»an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art«, S. 580) im Prozess der Kunstwerdung als wichtiger als den Einfluss der beteiligten Institutionen und ihrer Akteure (»museums, connoisseurs, and others«). Vgl. dazu: Danto, Arthur, *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy*, Bd. 61, 1964, S. 571–584.

137 »An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public.« Dickie, George, *Art-Circle*, New York 1984, S. 82.

138 Vgl. Grasskamp (1982), S. 125–133.

139 Nabi/Katadzic (2009).

in ihren ›Kommunalräumen‹ wie Internetportalen, Zeitschriften, Publikationen und Ausstellungen unterstreichen.¹⁴⁰ Die Street-Artists arbeiten somit nicht nur mit der Stadt innerhalb ihrer Flächen, sondern halten sich die Möglichkeit offen, diese Räume auch zu verlassen. Im Stadtraum wird eine vorgefundene Situation zu einem Raum zweiter Ordnung, weil in ihr ein wahrnehmbarer Kunstraum entsteht.¹⁴¹ Die Künstler können unabhängig von den Beschränkungen eines White Cube ausstellen: den Öffnungszeiten, räumlichen Begrenzungen, den Vorgaben durch Galeristen und dem Einfluss ihrer Kuratoren. Sie können ein Publikum erreichen, welches nicht nur auf diesen Raum ausgerichtet ist. Street-Artists begreifen den Raum der Straße als einen Kontext, in den sie ihre Kunst betten und welchen sie durch die Arbeit mit den vielfachen Ebenen des Konzeptes von Ortsspezifität und die Ausrichtung auf den sich in diesem Raum bewegendenden Passanten reflektieren können. Eine Verbindung künstlerischer Praktiken mit gesellschaftspolitischer Ausrichtung wird so möglich und verwirklicht. Das Wiederaufgreifen derselben Techniken wie auch ihre Weiterentwicklung spricht für gemeinsame Kunstpraktiken, die trotz aller Divergenzen und heterogener Ziele dennoch eine Gruppenwahrnehmung der Street-Artists erzeugen. Somit kann die Street-Art auch als subkulturelle Praxis begriffen werden, die einen eigenen sozialen Kontext innerhalb der dominierenden Gesellschaftsform abbildet.¹⁴² Die Akteure arbeiten selbstauthorisiert

140 »Das Zusammenspiel der urbanen Kräfte fordert die Fantasie der Künstler heraus, die Stadt als riesige Leinwand zu sehen.« Schiller, Marc/Schiller, Sara (Wooster Collective), Vorwort zu: Seno, Ethel (Hg.), Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst, Köln 2010, S. 10.

141 Übertragung eines Gedankens nach Juliane Rebentisch, die damit den innerhalb einer Installation entstehenden Raum beschreibt. Vgl. Rebentisch (2003), S. 263.

142 Sarah Thornton beschreibt die Subkultur auch als eine soziale Gruppe, die sich unter einem Titel/Namen zusammenfindet und durch ein gemeinsames Handeln ein

an der Umdeutung der ursprünglichen Funktionen der Stadt, um sie nach ihren Vorstellungen zu beeinflussen und zu verändern. Ihr erklärtermaßen gemeinsames Ziel ist, über das selbst- und gruppenbezogene Mitteilungsbedürfnis hinaus, die Kommunikation mit dem Raum herzustellen und nicht als zerstörerische Kraft wahrgenommen zu werden. Die Umsetzung von ›Geschenken an den Betrachter im Straßenraum‹ verkörpert diese Herangehensweise. Sie ermöglicht über die direkte Partizipation hinaus einen Brückenschlag zu im Kunstkontext üblichen Praktiken.¹⁴³ Daneben spielt auch die oft intendierte Verbreitung der Werke und die Selbstvermarktung der Street-Artists eine Rolle, da diese mobilen Arbeiten von der Straße in andere Räume übertragen werden können.

Der Anspruch, auch im Kunstkontext anerkannt zu werden und sich zu vermarkten, bringt die Street-Art in Konflikt mit dem aus der Graffiti-Bewegung übernommenen Konzept der *street-credibility*, der ›Loyalität gegenüber der Straße‹, die als Authentizitätssiegel für die Straßenkunst gilt. In Galerien und im Kunstkontext ausstellende *writer* würden den ›Kontext der Straße‹ verraten, weil sie damit ihren Ausverkauf fördern würden. Mit dem Vorwurf des *sell-out* verlieren sie die Glaubwürdigkeit und damit den Respekt der Untergrund-Szene, die sich von der Allgemeingesellschaft und ihrem kommerziellen System abzugrenzen sucht.¹⁴⁴ Vielen Street-Artists geht es allerdings nicht um eine Abwendung von der kommerziellen Nutzung ihrer Kunst. Nicht nur die eigene Szene, sondern auch der Kunstkontext und die breite Öffentlichkeit sollen mit dieser Kunst angesprochen werden. Dies wird am besten durch das Beispiel Banksys illustriert,

kommunizierendes Anliegen definiert. Vgl. Thornton, Sarah, *Club Cultures-Music, Media and Subcultural Capital*, Hannover/London 1996, S. 162.

¹⁴³ Zu Giveaways vgl. weiter: Penzel, Joachim, *Giveaway*, in: Butin (2002), S. 99–103.

¹⁴⁴ Vgl. dazu weiter: Thornton (1996), S. 162.

der von vielen Graffiti-Aktivist*innen für seinen großen Erfolg im Kunstkontext stark kritisiert wurde. Als er im Straßenraum von London das *piece* eines ›Altvaters‹ des Graffiti mit einem seiner *paste-ups* überklebte, wurde dem ›sell-out Banksy‹ durch die *writer* der Kampf angesagt, mit dem Ziel, seine Arbeiten im Straßenraum im Gegenzug zu *crossen*, im Grunde aber organisiert zu zerstören.¹⁴⁵ Für die heterogene Gruppe der Street-Artists sind solche Reaktionen unverständlich,¹⁴⁶ denn im Vergleich zum Graffiti mangelt es ihnen an Zusammenhalt, der auf solchen Codes beruht. Sie orientieren sich eher an gemeinsamen Kunst- und Lebenspraktiken.¹⁴⁷ Trotzdem bildet die *street-credibility* – wenn auch uneinheitlich und vom Graffiti modifiziert – auch für sie einen Wert ab. Während ein Teil der Street-Artists auch weiterhin als »linked with a caring, sharing ›no logo‹ anti-capitalist rebelliousness«¹⁴⁸ bewertet wird, sieht der andere in der Arbeit im Kunstkontext eine Möglichkeit, den Wirkungsrahmen ihrer Kunst zu erweitern, sie anders und einem anderen Publikum zu präsentieren. Manche von ihnen verbinden

¹⁴⁵ Vgl. dazu den Artikel auf dem Graffoto Blog: graffoto.co.uk, Banksy v Robbo – War Continues, 2010, <http://graffoto1.blogspot.com/2010/04/banksy-v-robbowar-continues.html>, letzter Zugriff am 16.04.2011.

¹⁴⁶ Auch Know Hopes Arbeiten werden ›gecrossed‹; wie er vermutet, seines Erfolges im Kunstkontext wegen. Ihm selbst seien solche ›Kämpfe‹ nicht wichtig. Know Hope, Interview mit Irena Katadzic, E-Mail vom 08.06.2010.

¹⁴⁷ Die Gruppen-Mitgliedschaft stellte eine Charakteristik des Graffiti dar. »Die meisten Crews wählen englische Gruppennamen. Es ist üblich, den Namen abzukürzen«. Akademie der Künste (Hg.), *Spray City – Graffiti in Berlin*, S. 9. Die C.A.F. (Children Against Frustration)-Crew aus Ost-Berlin wäre ein Beispiel für derartige Abkürzungen. Sie charakterisieren Gemeinsamkeiten in der sozialen Herkunft, politischen Zielen, Musikgeschmack etc., auch wenn solche Pauschalisierungen nie als repräsentativ betrachtet werden können. Vgl. Stahl (1990) S. 137; Nungesser (1985), S. 172.

¹⁴⁸ Lewisohn (2010), S. 81.

mit der Street-Art auch einen Beruf.¹⁴⁹ Hier wird die Arbeit im öffentlichen Raum zur Möglichkeit, für sich zu werben, indem sie auf die oft kunstverbundenen Tätigkeiten der Artists in anderen Räumen und Kontexten als dem der Straße verweist.¹⁵⁰ Letztere wird als ›verweisender Kontext‹ in diese Räume transportiert. Fotografie und für die Präsentation im Internet digitalisierte Bilder spielen für diesen Prozess eine wichtige Rolle, da die Arbeit auf der Straße durch dieses Bilddokument archiviert wird. Gleichzeitig wird das Bild als Verweis auf die Straße benutzt, indem es die Ortsspezifität konserviert und den Künstlern als Merkmal zuschreibt.¹⁵¹ Der Street-Artist erhält damit sein symbolisches Kapital¹⁵² der verbindlichen Straßennutzung und kann trotzdem aus diesem Raum heraustreten.

Die Street-Art auf der Straße, in der Galerie oder im Internet ermöglicht es demnach, die Werke durch die der Tätigkeit des Künstlers anhaftende Authentizität als Straßenkunst zu kennzeichnen. Die mit der Szene verbundenen Verbreitungsformen von Zeitschriften,

149 Verstärkt bemerkt ab 2004. Vgl. die ›Street-Art Chronik‹ des Online-Portals Ekosystem, Ekosystem (2010), <http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-23>, letzter Zugriff am 22.01.2011.

150 Dazu Dav auf Ekosystem: »Lots of people in the streetart thing (...) are art school students. It brings some various techniques & references. But this means that when they put their graphic activities in the streets it's not completely with a ›free mind‹. It's not a complete ›leisure‹. It's related to their career.« Dav, Ekosystem (2010), <http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-23>, am 22.03.2004.

151 Der Street-Artist ZEVS beschreibt die Bedeutung der Fotografie für sein Werk auf der Straße: »In meinem Job sind diese Fotos ein Speicher, eine hinterlassene Spur, denn alle meine Aktionen sind vergänglich. [...] Sie haben zweierlei Wert: Einige sind Erinnerungsphotos, andere sind Kreationen, verkauft, unterschrieben und nummeriert.« ZEVS (2001), S. 19.

152 Nach Pierre Bourdieu setzt sich dieses innerhalb des White Cube aus dem sozialen Hintergrund, der Ausbildung, dem diskursiven Vermögen und den sozialen Kreisen des Künstlers zusammen, die seinem Werk als Kontext hinzugefügt werden. Das Werk erscheint als Produkt all dieser Faktoren, die für seine Wahrnehmung der Kunst eine Rolle spielen. Vgl. Bourdieu (1968), S. 589–612.

Ausstellungen und Internetseiten werden zu Institutionen, die ihre Tätigkeiten als solche präsentieren und legitimieren.¹⁵³ Das flexiblere und veränderte Konzept der *street-credibility* macht dies für Street-Art anders als in der Graffitisubkultur möglich.

Die sich durch die neuen Möglichkeiten der Street-Art auftuenden Spannungsfelder und Widersprüche können sie sehr interessant machen, weil sie zahlreiche Fragen aufwerfen: Kann ein Foto als Ersatz für das Erlebnis der Kunst vor Ort gelten?¹⁵⁴ Inwiefern ist die Nutzung der Straße nur noch ein Mittel zum Zweck der Produktbildung oder weiterhin künstlerischer Aktivismus im und mit dem öffentlichen Raum? Anders als die Graffiti-Subkultur, aus der sie erwachsen ist, muss die Street-Art daher »the sometimes precarious balance between gallery or agency affiliation and perceived sell-out – between street cred and public commissions, between artist and collector and between creative destruction and commercial production«¹⁵⁵ meistern.

Essentiell für die ›Street-Art-World‹ sind in diesem Zusammenhang soziale Netzwerke, Ausstellungen, Magazine, Publikationen und ein durch das Internet ermöglichter Selbstvertrieb. Auch Graffiti prägte solche vom Mainstream, Kommerz und Kunstkontext unabhängige Strukturen aus, die von Street-Artists übernommen oder weitergeführt wurden. Sie entstanden auf der Basis einer weltweiten, an Street-Art beteiligten oder interessierten *community*, die mithilfe dieser Medien

153 George Dickie beschreibt diesen Prozess für die Kunst aus dem Kunstkontext: »although an artist can withdraw from contact with various of the institutions of society, he cannot withdraw from the institution of art because he carries it with him.« Dickie, George, *Art Circle*, New York 1984, S. 49.

154 »In einer Zeit [...] in der Orte häufig nur noch Konstrukte zu sein scheinen, stellt sich die Frage nach dem Raum in der Kunst höchst aktuell.« Keiper, Elke, in: *Changing Spaces*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.9.–11.11. 2007 in der Städtischen Galerie Waldkraiburg, Bonn 2007, S. 33.

155 Klanten, Robert, *In Limbo*, in: *Beyond the Street*, Berlin 2010, S. 6.

die Arbeit der ›Street-Art-World‹ unterstützt und verfolgt.

Durch die digitalisierte Fotografie und die sich über Internetportale erschließenden Möglichkeiten wird diese sonst ortsspezifische und vergängliche Kunst weltweit schnell und meist kostenlos einsehbar, was in den letzten Jahren zur Vernetzung zwischen Akteuren, Involvierten und dem Publikum dieser Kunst beitrug. Die neuen virtuellen Kommunikationsräume heben die Konstanten von Ort und Zeit auf,¹⁵⁶ sie dematerialisieren und konstruieren Raum gleichermaßen.¹⁵⁷ Für die Street-Art bedeutet das, dass sie den realen Ort der Straße, mit dem sie arbeitet, aufgibt und sich – davon losgelöst – in neuen Internet-Kontexten zeigt.

Das Online-Portal Wooster Collective gibt dafür seit 2003 ein markantes Beispiel ab.¹⁵⁸ Es entstand aus der seit 2001 zusammengetragenen Fotosammlung des New Yorker Paares Marc und Sara Schiller, ist aber mehr als ein Fotoarchiv. Das Konzept beinhaltet Interviews mit den Künstlern und ist auf eine Kommunikation zwischen ihnen und den Usern ausgerichtet.¹⁵⁹ Die Betreiber organisieren Street-Art-Führungen und Ausstellungen, sind Herausgeber und Verfasser von Büchern und Artikeln, Aktivitäten, die das Portal zu einem Angelpunkt der Szene gemacht haben. So ist die 2006 durch das Wooster-Collective initiierte Einnahme eines Abbruchhauses in New York zur künstlerischen Umgestaltung unter dem Titel

156 Vgl. Mörtenbeck, Peter, Die virtuelle Dimension. Architektur, Subjektivität und Cyberspace, Wien/Köln/Weimar 2001, S. 76 f.

157 Vgl. Maresch, Rudolf/Werber, Niels, Permanenzen des Raumes, in: Dies. (Hg.), Raum. Wissen. Macht, Frankfurt am Main 2002, S. 7–32.

158 Zu Wooster Collective vgl. die offizielle Webseite <http://www.woostercollective.com>. Vgl. auch Ekosystem, <http://www.ekosystem.org>, Stickernation, <http://stickernation.net>, letzter Zugriff am 23.05.2011.

159 »The Five Tips«-Rubrik z. B. Vgl. auf Wooster Collective: http://www.woostercollective.com/five_tips, letzter Zugriff am 01.07.2011.

»11 Spring Street«, der Adresse des Hauses, legendär und war wichtig für die öffentliche Anerkennung der Street-Art.¹⁶⁰ Die Ausstellung hatte Tausende von Besuchern und erhielt selbst in der bürgerlichen Presse eine breite Berichterstattung.¹⁶¹ Seit diesem Erfolg gilt das Wooster Collective als Autorität und fungiert als Ratgeber und Vermittler auch für Museen und Ausstellungshäuser, die sich zum ersten Mal der Street-Art nähern. Vor allem in dieser Funktion begründete es viele Karrieren von Street-Artists im Kunstkontext mit.¹⁶² Das Portal besitzt eine Trigger-Funktion, die die Anerkennung bis dahin unbekannter Künstler sowie ihre Vernetzung mit relevanten Persönlichkeiten, den »Akteuren der Szene, des Marketings oder des Kunstmarktes«¹⁶³ ermöglicht.

»Für Street Art insgesamt sind sie zu einem internationalen Knotenpunkt mit machtvollen Verbindungen geworden, die sich durch den Blog manifestieren.«¹⁶⁴ Die in den letzten Jahren enorm vereinfachte Erstellung von Webseiten beziehungsweise Webauftritten ermöglicht es auch den Street-Artists selbst, weitestgehend autark eigene Präsentationsplattformen im Netz zu schaffen. Beliebt sind Portale wie Flickr, auf denen ein eigenes Profil erstellt werden kann, welches als Archiv, Präsentationsmappe, Werbefläche, Kommunikationsweg etc. genutzt werden kann (siehe Abbildungen 28, 29, 30). Die Bedeutung

¹⁶⁰ Zur Ausstellung vgl. den Bericht auf Wooster: http://www.woostercollective.com/2006/10/11_spring_street.html, letzter Zugriff am 23.05.2011.

¹⁶¹ Vgl. Ekosystem (2010), <http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-33>, letzter Zugriff am 22.05.2011.

¹⁶² »We've profiled hundred of artists on the site who all share a common bond – the passion for creating art for the street.« Interview mit den Betreibern von Wooster Collective in: Trespass (2010), S. 140 ff.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Derwanz, Heike, »Was es nicht online gibt, gibt es nicht.« Tausch und Selektion in Street-Art-Blogs, in: Bierwirth, Maik/Leister, Oliver/Wieser, Renate (Hg.), Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation, München 2010, S. 217.



Abb. 28: Filippo Minelli, »Facebook«, 2007.

dieser Seiten für die Künstler ist nicht zu überschätzen.¹⁶⁵ Die Ephemeralität ihrer Arbeit im öffentlichen Raum wird überwunden, ein selbstgesteuerter Vertrieb möglich:

»Für Street-Art-Künstler der jüngeren Generation gehört das Betreiben eines Blogs und das Fotografieren der im öffentlichen Raum installierten Werke zu ihrer künstlerischen Praxis. [...] Wenn ein Bild nur eine Stunde an einer Wand in Berlin hängt, kann es durch ein einziges Foto in den

165 Sie werben als Inter-Aktivisten in Blogs für sich bzw. bieten hier ihre Produkte an, welche sie zu speziellen Nutzertypen des Internets macht. Vgl. dazu auch: Haas, Sabine/Trump, Thilo/Gerhards, Maria, Web 2.0: Nutzung und Nutzertypen. Eine Analyse auf der Basis quantitativer und qualitativer Untersuchungen, in: Media Perspektiven, Heft 4 2007, http://www.media-perspektiven.de/uploads/tx_mppublications/04-2007_Haas.pdf, letzter Zugriff am 03.07.2011, S. 215–222; hier besonders S. 221.



Abb. 29: *Filippo Minelli, »Myspace«, 2007.*



Abb. 30: *Filippo Minelli, »Flickr«, 2007.*

*Archiven des Internets unsterblich werden. [...] ohne von Kunsthistorikern für eine Publikation oder gar den Ankauf durch ein Museum für das kulturelle Archiv auserwählt worden zu sein.*¹⁶⁶

Durch die Erstellung von Kategorien kann der Autor Schwerpunkte setzen, die Reihenfolge der Bilder bestimmen oder Werkgruppen bilden. Mithilfe von Bildkommentarfunktionen können Titel, ein Ort und Datum oder Gedanken und weitere Links (zum Beispiel zu YouTube: oft Videos aus dem Atelier, der ortsspezifischen Anfertigung des Werkes, Dokumentationen von Ausstellungen etc.) angefügt werden. Eine mehrere Millionen Mitglieder starke ›Street-Art Netz-Community‹ besucht solche Seiten regelmäßig, um sich online über neue Werke, Künstler, Veranstaltungen oder Ausstellungen zu informieren. Der Blogger spielt in diesem Prozess die wichtigste Rolle. Er wird zum Nadelöhr, durch das die Daten in Form von Bildern und Veranstaltungshinweisen in die eine oder andere Richtung kanalisiert werden.¹⁶⁷

Die Street-Art hätte sich ohne das Internet nie zu einer derart populären Strömung entwickeln können.¹⁶⁸

Reale Ausstellungen stellen demgegenüber eine Möglichkeit dar, Street-Art ›vor Ort‹ zu erleben. In ihrem Kontext agierende »Independent-Galerien«¹⁶⁹ oder als unkommerziell geltende Kunsträume

¹⁶⁶ Derwanz (2010b), S. 207 und 219.

¹⁶⁷ Ebd., S. 218.

¹⁶⁸ Ebd., S. 203.

¹⁶⁹ Der Begriff *independent* wird von seinen Vertretern als Ausdruck für sich vom Geschmack des Mainstream abgrenzen wollende Strukturen verwendet, die unabhängig und nicht rein gewinnorientiert sein wollen. Viele alternative Projekte in Musik, Film, Journalismus und dem Bereich der bildenden Kunst sind vor diesem Hintergrund entstanden. Allerdings drückt sich darin auch häufig die Utopie eines losgelösten Systems aus, welches seine Abhängigkeit und Anbindung zu dem dominierenden vielfach verschleiert.

arbeiten mit meist szeneverbundenen Akteuren. Einer *do-it-yourself*-Mentalität folgend, zeichnen sie sich durch den Glauben an Selbstorganisation und eine nicht unbedingt profitorientierte Arbeitsweise aus. Sie genießen einen hohen Zuspruch innerhalb der Szene, indem sie diesen Kontext herausstellen und mit ihm arbeiten.¹⁷⁰ Als lokales Beispiel kann die von Adrian Nabi kuratierte, seit 2004 jährlich im Kunsthaus Bethanien in Berlin stattfindende »Backjumps – The Live Issue« gelten.¹⁷¹ Mit der Backjumps wollte Nabi »eine Kultur [vorstellen], die sich in den letzten 30 Jahren jenseits der traditionellen Kunstdiskussionen und des Kunstmarktes weiterentwickelt hat.«¹⁷² Die aus allen Teilen der Welt angereisten Akteure werden eingeladen, das Berliner Stadtbild außerhalb der Kunsträume zu gestalten. Die Ausstellungsbesucher können diese ortsspezifischen Werke mit Hilfe von markierten Stadtplänen aufsuchen.

Die Backjumps gab vielen kommerziellen Galerien den Anstoß, sich auf Street-Art zu spezialisieren. Sie begreifen die Street-Art als Genre und stellen sie, angepasst an die Bedingungen des White Cube, für das Kunstpublikum aus.¹⁷³ Street-Art erscheint hier verglast in Bilderrah-

170 Vgl. z. B. Resist, Matte, Do it yourself or don't do it yourself, in: Bravo, Kyle/LeBlanc, Jenny, Making Stuff and Doing Things, Portland 2005, S. 5; weiter dazu das Kapitel: Ebd., Self-Publishing and Producing, S. 15–24.

171 Als Herausgeber der Zeitschrift Backjumps prägte er seit 1994 das Profil einer neuen Kunstform mit, die sich immer mehr vom klassischen Graffiti unterschied.

172 »Ziel ist es, einem breitem Publikum und der jungen Szene zu zeigen, in welchen Verzweigungen und Variationen »Street Art« international gedacht, gelebt und weiterentwickelt wird. Das Projekt soll einen Prozess einleiten und dokumentieren: die Suche nach neuen Formaten und Medien, um die Kommunikation in der Szene und über die Szene hinaus voranzutreiben und zu vernetzen.«, Backjumps – The Live Issue, Preetext, Berlin 2003, <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=2341&action=termin>, letzter Zugriff am 23.05.2011.

173 Die Verwendung der Street-Art als Genre-Begriff geht aus einer Reduzierung auf eine symbolische Übereinkunft (*pochoir*-Stil, *paste-up*-Stil, *objets trouvés* als Material etc.) unter Anpassung an den Kontext des White Cube hervor, von der sich

men, als transportierbares Objekt. Der Ort der Straße bleibt lediglich als Idee und Verweis auf einen ›rebellischen Hintergrund‹ der Akteure erhalten.¹⁷⁴ Die Street-Art hat damit ihre eigene ›Art-World‹ verlassen und ist in den Kunstkontext eingetaucht: »Art works [...] come to be what the art world's distribution system can handle because, for the most part, work that doesn't fit doesn't get distributed.«¹⁷⁵

die Definition in dieser Arbeit distanziert. Denn ein Künstler wie Matt Small sollte nicht wie derzeit üblich als Street-Artist verstanden werden, da er nie auf der Straße gearbeitet hat. Vgl. Nguyen, Patrick/Mackenzie (2010), S. 24.

¹⁷⁴ Im Sinne O'Doherty's läßt sich feststellen: »ortsbezogene, ephemere, nicht verkäufliche, außerhalb des Museums angesiedelte, an ein kunstfernes Publikum gerichtete Kunst [...] all diese Ausweichversuche haben sich dem Verwertungsinteresse der Galerie nicht total entziehen können.« O'Doherty (1996), S. 113 f.

¹⁷⁵ Becker (1982), S. 94.

III. Know Hope. Zu Künstler und Werk

Know Hope ist ein Künstler, der sich als Street-Artist zwischen Straßen- und Kunstkontext etabliert hat. Er arbeitet in beiden Räumen unter unterschiedlichen Bedingungen für voneinander verschiedene Betrachtergruppen. Die Bezugnahme des Raumes auf das Werk wie auch Brückenschläge zwischen Straßen- und Kunstkontext stellen für ihn eine besondere Charakteristik dar. Er arbeitet dafür einerseits werkimmanent durch die Zeichen und Sujets, die verwendeten Techniken, Medien und Materialien, andererseits mit verschiedenen Medien, die beispielsweise durch den virtuellen Raum des Internets die Kontexte in einer für Street-Artists üblichen Art zusammenführen können. Dem Rezipienten kommt darin eine Schlüsselfunktion zu.

III.1 Zum Künstlerwerdegang eines Street-Artists

Know Hope alias Adam Yekutieli wird 1986 als Sohn zweier weltweit tätiger Künstler in Huntington Beach, Kalifornien geboren und zieht als Zehnjähriger mit seinen israelischen Eltern zurück nach Tel Aviv. Inspiriert von dem künstlerisch geprägten familiären Umfeld beginnt er bereits als Kind, sich künstlerisch zu betätigen.¹⁷⁶ Die notwendigen technischen Fähigkeiten eignete er sich teilweise während seiner Schulzeit an, insgesamt kann er aber weitgehend als Autodidakt beschrieben werden.¹⁷⁷ In seinem Schaffen wurde er

¹⁷⁶ »I've been making art and exposed to it ever since I can remember, but the amount of art I've been producing ever since I got into it [Art, Anm. d. Aut.] is multiplied than from before [sic!].« Know Hope, Korrespondenz mit Irena Katadzic, E-Mail vom 08.01.2008.

¹⁷⁷ »I took art classes in high-school, but other than that I haven't had any training/



Abb. 31: *Know Hope*, »20's of october 040«, 2006.

dabei vor allem von seinem Vater Adi Yekutieli, einem besonders in Israel und den USA erfolgreichen Konzept- und Installationskünstler, beeinflusst: »My dad is like my coach, we're very close, both art/work related and not. A lot of my influence comes from my dad I think, from his thought process and way of thinking/mindset.«¹⁷⁸ Früh interessiert er sich für die Möglichkeiten künstlerischer Darstellungen im Straßenkontext, der es ihm ermöglicht, den Wirkungsgrad seiner Arbeiten zu vervielfachen.¹⁷⁹ Die Straße, deren künstlerische Sprache

went to school for it [...] I always thought that if there is enough stimulants and the drive to communicate, technique habitually grows into it's own skin«. Ebd.

¹⁷⁸ Know Hope, Korrespondenz mit Irena Katadzic, E-Mail vom 06.12.2010.

¹⁷⁹ »I could take the art I'd been making up to that point and continue its lifespan by displaying it in new contexts.« Know Hope, Interview in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.



Abb. 32: Know Hope, »See Through«, 2004.

er in sein Werk integriert, entwickelt sich daher schnell zur Bühne und zum Projektraum, innerhalb dessen er seinen Stil entwickelt und festigt.¹⁸⁰ Sein frühestes Wirken im öffentlichen Raum datiert von 2004, wobei er zunächst mit *paste-ups*, direkt auf die Wand geklebten Ausschnitten eines *characters*, Schriftarbeiten aus Gaffa-Band, die vor allem seine Signatur beinhalten (siehe Abbildung 31), und *murals*, in denen beides kombiniert wird, arbeitet. In diesem frühen Stadium seines Schaffens bewegt sich der Künstler vor allem in den Kreisen der israelischen Skater- und Punkkultur, die eng mit der israelischen ›Street-Art-World‹ verwoben ist und in der er schnell Berühmtheit erlangt. Die weltweite Vernetzung dieser Off-Szene ermöglicht es Know Hope auch, von Anfang an in den USA, insbesondere New York, tätig zu werden, wo 2004 eines seiner frühesten dokumentierten Werke im öffentlichen Raum entsteht (siehe Abbildung 32).¹⁸¹

Parallel zu den eigenmächtigen Interventionen im Straßenraum stellt er zusammen mit anderen Street- und Graffiti-Artists in Gruppenausstellungen, vor allem in sogenannten *independent venues* aus (siehe Abbildung 35).¹⁸² Es treten zunehmend Abweichungen

180 »He attended an arts high school, but he describes his post-high school move to the city of Tel Aviv as the real beginning of his work.« Fridman, Leora S., Out and about Israel's Adam Yekutieli Puts a Fresh Spin on Street Art, veröffentlicht am 07.08.2008 in: The Jewish Daily Forward, <http://www.forward.com/articles/13919>, letzter Zugriff am 01.12.2010.

181 Vgl. <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/1097832288/in/datetaken>, letzter Zugriff am 28.06.2011.

182 Damit gemeint sind meist mitunter zweckentfremdete Gebäude, die in einem nicht-kommerziellen Rahmen temporär zu einem Ausstellungsort umgestaltet werden. Ein neueres Beispiel einer solchen Ausstellung von Know Hope dokumentiert das Portal Flickr. »The house that became a home« kommentiert dort eine Hausruine, die über Jahre innen wie außen zur Leinwand und Präsentationsfläche für Know Hope und seinen Kollegen geworden ist. 2009 wurde es unter dem Titel »Kindred Times and Future Goodbyes« zum Ausstellungsort ausgerufen, in dem sich an die 100 Gäste einfanden. Die Berichterstattung verblieb innerhalb der szeneverbundenen



Abb. 33: *Know Hope, »Lend yr. Heart«, 2007.*

von den üblichen Street-Art Techniken auf. Bei der im Winter 2006 begonnenen Werkreihe der »retired lanterns« zeigt Know Hope freistehende Laternen,¹⁸³ die er schrittweise in erweiterte Bild- und Objektformate zu integrieren beginnt (siehe Abbildung 33). Ferner ist ein verstärktes Interesse an der Ausgestaltung dreidimensionaler

Medien. Vgl. den Artikel im Magazin Juxtapoz: <http://www.juxtapoz.com/Features/kindred-times-and-future-goodbyes-in-tel-aviv>, letzter Zugriff am 06.12.2010. Vgl. auf Flickr auch die ältere Dokumentation von »The Echo of the Cave. Street-Art and Graffiti Exhibition«, eine von drei Gruppenausstellungen in 2006, an welcher auch Know Hope teilnahm. Vgl. <http://www.flickr.com/photos/nirtober/507340696>, letzter Zugriff am 16.04.2011.

¹⁸³ »Before the winter over here started I handmade a series of about 200 lanterns out of paper, and lit the images stenciled on them with candles lighting them up. [sic!].« Vgl. <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/sets/72157600304331427>, letzter Zugriff am 22.04.2011.

Objekte zu bemerken: Es entstehen Skulpturen hauptsächlich seines Protagonisten, die in installative Zusammenhänge gebettet werden.¹⁸⁴

Kaum eine der Arbeiten bleibt seitdem unsigniert.

Ab 2007 beginnt Know Hope mit gezielten Textarbeiten im öffentlichen Raum, die er seltener direkt auf Wände und Stromkästen, häufiger auf Aufkleber und meistens auf an separate Pfosten und Pfähle angebrachte Pappen schreibt (Abbildung 34). Sie werden dafür überwiegend nur mit weißer Farbe grundiert, worauf der Künstler handgeschriebene Aussagen von poetischer bis politischer Tragweite platziert. Die von den Werkreihen unabhängigen Tafeln können sowohl ausschließlich Texte enthalten, als auch mit Zeichnungen zusammenwirken.¹⁸⁵ Insgesamt spielt die Arbeit mit Text eine tragendere Rolle; Sprüche oder Kommentare, Aphorismen oder Gedichte stehen immer in enger Verbindung zu seinen Bildwerken, ob in Kombination mit ihnen, als Teil von Installationen oder zur Kontextualisierung von Abbildungen der Werke im Internet. Auch vom Text gelöste bildliche Darstellungen finden in diese Tafeln Einzug. Die Tafel als Bildträger im öffentlichen Raum bildet den Ausgangspunkt seiner Bildformate, die er heute vorrangig für den Verkauf herstellt.

Nachdem sich ab September 2007 das Augenmerk des offiziellen Kunstkontextes auf ihn zu richten beginnt, wird er beauftragt, unter einem Pseudonym eine Straßeninstallation für die Biennale für zeitgenössische Kunst in Herzliya anzufertigen (siehe Abbildung 37). Auf einer Fläche von ca. 20 Metern zeigt er dort mehrere seiner

184 Vgl. das Set 3-D-Installations, dass das Augenmerk mit über einem Dutzend Installationen besonders auf diese Gattung richtet, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/sets/72157600281988782>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

185 Auf die jeweils unterschiedliche inhaltliche Gewichtung zwischen Bild und Text beziehungsweise ihre narrative Korrespondenz im Werk von Know Hope wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.



Abb. 34: *Know Hope*, »#4 011«, 2007.

Protagonisten aus Pappmaché, die zu überlebensgroßen Figuren gefertigt wurden, verbunden durch Seile mit stilisierten Pfählen und Pfosten.¹⁸⁶ Vorlage für die Arbeit ist nach eigenen Aussagen eine Zeichnung, die er einige Monate zuvor im Straßenraum von Tel Aviv präsentiert hatte.¹⁸⁷

Diesen Durchbruch bestärken Werkschauen in vielen anderen Institutionen. So werden seine Arbeiten 2008 vom »Museum of Caricature and Comics« in Holon (Israel) ausgestellt. Es folgen internationale Street- und Urban-Art Events wie das »Nuart Festival« im norwegischen Stavanger und die Teilnahme an der »Biennale for Urban Landscaping« des Bat Yam Museums (Israel). Daneben findet er auch in Verkaufsgalerien immer mehr Beachtung: Seine erste Soloausstellung findet im Oktober 2008 in der Galerie Anno Domini in San José (Kalifornien) unter dem Titel »Know Hope – Temporary Residence« statt.¹⁸⁸ Die Zahl der Ausstellungen im internationalen Kunstkontext nimmt seitdem stetig zu.¹⁸⁹ Dass Know Hope sich immer mehr in den offiziellen Kunstmarkt integriert, wird nicht nur durch seine Beachtung in Ausstellungen renommierter Museen

186 Die Installation trug den Titel »This is for the politicians not capable of holding their alcohol« und wurde auf »The Rear«, der ersten Biennale des »Herzliya Museums« in der Stadt vom 16.09.–23.09. 2007 gezeigt. Vgl. die Dokumentation auf Flickr, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/sets/72157602398850991>, letzter Zugriff am 16.04.2011.

187 Auf den Zusammenhang der beiden Arbeiten verweist er selbst in der Dokumentation der Ausstellung auf Flickr. Vgl. dazu <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/521479689>.

188 Vom 3.10.–22.11.2008. Vgl. (zur Ausstellung) Anno Domini gallery, Anno Domini presents Know Hope – Temporary Residence, San Jose 2008, http://www.galleryad.com/past_exhibits/knowhope08/index.html, letzter Zugriff am 30.06.2011.

189 Weitere Kunsthandelsmessen folgen: So nimmt Know Hope 2008, 2009 und im Mai 2010 an der »Fresh Paint – Contemporary Art Fair« in Tel-Aviv sowie, ebenfalls im Mai 2010, an der Stroke – Urban Art Fair in München teil.

unterstrichen. So organisiert das Museum für zeitgenössische Kunst in Tel Aviv für den Sommer 2011 eine große Schau von Street-Artists, unter denen seine Werke besondere Beachtung finden sollen.¹⁹⁰ Die Einflussnahme durch den White Cube zeigt sich allerdings auch an der Wahrnehmung und Präsentation des Künstlers in den offiziellen Ausstellungsankündigungen und Katalogbeiträgen, denen seit 2010 ein tabellarischer Lebenslauf angefügt wird, der seinen künstlerischen Werdegang vor allem in Form von Teilnahmen an Ausstellungen und Kunstbiennalen definiert.¹⁹¹ Gleichzeitig wird auf sein Renomé als »internationally known street artist« zurückgegriffen, während man seine Kunst im Straßenraum mit »paste ups and in situ installations«¹⁹² umschreibt. Dazu kommt eine Präsentation mit Portraitfoto und vereinzelt personengebundenen Daten. Um sich im Kunstkontext besser behaupten zu können, tritt der Künstler von der Straße somit endgültig aus seiner vermeintlichen Anonymität in die Welt der Selbstbeschreibung und wird zur greifbaren Person.¹⁹³ Trotz dieser Anpassung an die Regeln des White Cube produziert Know Hope auch weiterhin weltweit eigenmächtig Kunst in urbanen Räumen.

190 Die Ausstellung findet im August 2011 im Helena Rubinstein Pavillon for Contemporary Art des Tel Aviv Museum of Art unter dem Titel »Inside Job« statt. Vgl. Know Hope, Newsletter, Juni 2011, auf Anfrage per E-Mail.

191 Vgl. beispielsweise den CV der Edition Copenhagen: <http://editioncopenhagen.com/default.asp?Action=Details&Item=795>, oder der Londoner KuratorInnengruppe Jaffa Cakes: <http://www.jaffacakeslv.com/KnowHopeCV.pdf>, letzter Zugriff am 15.04.2011.

192 Anno Domini gallery, 2008, http://www.galleryad.com/past_exhibits/knownwho08/index.html, letzter Zugriff am 30.06.2011.

193 Vgl. dazu auch den Artikel von Heike Lüken, in welchem sie den Übergangsprozess der Street-Art von der Straße in die etablierte Kunst-Welt beschreibt, worin auch der Punkt der Künstleridentität Beachtung findet. »Street Artists können sich beim Transfer in die Welt der Galerien dieser Anforderung nicht entziehen.« Lüken, Heike, Street Art und der etablierte Kunstkontext, in: Legenden zur Straße, Berlin 2009, S. 61.

III.2 Kennzeichen, Charakteristika, Inspirationen

Die Werke von Know Hope besitzen einen starken Wiedererkennungswert, ob sie auf der Straße oder innerhalb des White Cube präsentiert werden. Er selbst sagt dazu: »I deal with the same narrative and nuances in both settings«. ¹⁹⁴ In den folgenden Abschnitten soll versucht werden, den Stil des Künstlers anhand der Herausarbeitung medialer und inhaltlicher Gemeinsamkeiten zu charakterisieren.

Text und Bild

Ein stilistisches Merkmal, das sich durch das Werk des Künstlers zieht, ist sein Spiel mit dem Medium der Sprache. Wesentliches Charakteristikum ist in diesem Zusammenhang, dass er seine Texte auf Englisch verfasst, sowohl was die Werke im White Cube, als auch die auf der Straße anbelangt. Dies ist zum einen darauf zurückzuführen, das Englisch eigentlich seine Muttersprache ist, zum anderen spricht er damit ein eher junges, internationales Publikum an. Dies wird schon an Yekutielis Künstlernamen Know Hope ersichtlich. Das Pseudonym ist mehr als nur Schutz seiner persönlichen Identität. ¹⁹⁵ Es erzeugt, im Sinne des aus dem Graffiti stammenden *tagging*, Präsenz im Straßenraum und gewährt Anonymität. Als Signatur seiner Werke wird der Name zur Marke und transportiert selbst eine Bedeutung, die auf das Wortspiel und damit auf seinen persönlichen

¹⁹⁴ Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.

¹⁹⁵ Weitere von ihm benutzte Pseudonyme sind »This is Limbo« und »I Believe«. Dass er letztendlich »Know Hope« als offiziellen Namen wählte, ist eher der Tatsache geschuldet, dass seine Arbeiten von der Street-Art-Berichterstattung in der großen Mehrheit diesem Pseudonym zugeordnet wurden und er sich daraufhin auch selbst dazu entschloss, den Namen beizubehalten. Allerdings trat er noch 2008 als »This is limbo« bei der Bat Yam Biennale für zeitgenössische Kunst auf. »I Believe« ist dagegen nur zeitweilig als Signatur auf der Straße verwendet worden. Die Informationen basieren auf einem Gespräch zwischen Künstler und Autorin vom 08.06.2010.

Stil verweist. Ausgesprochen besitzt das Pseudonym eine doppelte Bedeutung, die sowohl »no hope«, also Hoffnungslosigkeit, als auch das Gegenteil bedeuten kann. Erst in der Schriftform eröffnet sich die wahre Bedeutung des Künstlernamens zweifelsfrei: »Know Hope«, Hoffnung kennen, steht für eine zuversichtliche Erwartungshaltung und die positive Ausrichtung auf Hoffnung.¹⁹⁶ Die Homophonie zwischen [know] und [no] kann als intendierte Klangtäuschung gewertet werden, bei der der Rezipient zunächst zu einer Antithese der eigentlichen Aussage geführt wird. In der Schriftform verkehrt sich die zunächst als negativ verstandene Aussage in eine imperative Aufforderung zu Hoffnung und Optimismus. So wird »Know Hope« zum Motto und durch die wiederholte Präsenz im öffentlichen Raum inmitten von Werbe- und Wahlsprüchen aller Art auch zum Slogan. Das Pseudonym verweist ferner auf die Vorliebe des Künstlers für Sprachbilder, die er gerne auch als ›visuelle Metaphern‹ umsetzt. Letztere schaffen einen Übergang zwischen den Textsequenzen und den Bildern. Text und Bild gehen dabei meist fließend ineinander über und schaffen ein ›Gesamtbild‹, in dem sie jeweils unterschiedliche Funktionen übernehmen. Diese Bezugnahme zwischen Text und Bild zeigt sich explizit in Werken von Know Hope, die mit beiden Medien gleichzeitig arbeiten. Wie auf Panels von Comics werden sie zueinander in Beziehung gesetzt und kontextualisieren die sich in seinen Sätzen häufenden Metaphern. Die Metapher entwickelt sich zu einer Denkfigur, die ins Visuelle übersetzt wird.¹⁹⁷ Der

196 »Während die Sprache ganz allgemein ihre Form als Differenz von Laut und Sinn findet, ermöglicht die Schrift eine Symbolisierung genau dieser Differenz in einem anderen Wahrnehmungsmedium, im Medium der Optik. Unter ›Symbol‹ wollen wir hier nicht ein Zeichen verstehen und auch nicht die Repräsentation von etwas anderem auf Grund einer naturgegebenen Ähnlichkeit. Symbole markieren eine Form.« Luhmann (1997), S. 255 f.

197 »Metaphorisches Denken und metaphorische Erkenntnis ereignen sich dort, wo

Text kann dabei auch das oft vieldeutige Bild auf eine spezielle Art interpretieren. Im Gegenzug dient das Bild dem meist sehr abstrakten und poetischen Text, um ihn zu deuten. Beide wirken dann wie in Emblemen aufeinander. Ein Beispiel dafür wäre die Arbeit »#4 011« (siehe Abbildung 34), in welcher der Textteil fast zwei Drittel des Bildes einnimmt. Die darunter befindliche, im Verhältnis dazu viel kleinere Zeichnung scheint auf den ersten Blick nur der Untermalung zu dienen. Der Text »Because these times are dramatic and commercial« stellt jedoch nur ein Satzfragment dar und bleibt ohne Hauptsatz unverständlich und grammatikalisch unselbständig. Die Hauptaussage wird demnach durch die Zeichnung selbst – einen mit dem Stromnetz verbundenen Fernseher, dessen Bildschirm in der Mitte zerschlagen wurde – vermittelt und ließe sich mit ›Smash your TV‹ in Text übersetzen.

Diese und andere Bild-Text-Kombinationen im Werk des Künstlers erinnern an die Erzählweise von Comics, denn beide Elemente komplettieren die Narration. Zwar bildet er im Unterschied keine direkte wörtliche Rede und die Texte werden nicht in extra umrissenen Sprechblasen abgebildet, dennoch entstehen enge Beziehungen der Texte zum Bild, auch durch die unmittelbare Positionierung im Bildbereich. Anstatt der Abgrenzung in für Comic typische *balloons* weißt Know Hope die Textuntergründe in solchen Arbeiten meist ein und trennt sie damit von den übrigen Bildflächen.¹⁹⁸ Er stellt aber auch zwischen separaten Bildträgern, die jeweils Bilder und Texte zeigen, Bezüge her. Die Werkreihe »The Library Project« bildet

eine Beziehung der Ähnlichkeit zwischen Merkmalen und Eigenschaften hergestellt wird, auch ohne Sprache.« Brandstätter, Ursula, *Metaphorische Erkenntnis*, in: *Grundfragen der Ästhetik*, Wien 2008, S. 24–28, hier: S. 27.

¹⁹⁸ Blum, Paul von, *Comic-Strip Art*, in: Turner, Jane, *The Dictionary of Art*, Bd. 7, London/New York 1996, S. 648.



Abb. 35: *Know Hope, »Kindred Times and Future Goodbyes«, 2009.*

dieses Prinzip im öffentlichen Raum beispielhaft ab, da die jeweiligen Zeichnungen auf Pappe wie auf Panels auf die darunter befindlichen Texte bezogen erscheinen (siehe Abbildungen 26 und 27). In Ausstellungen in Kunsträumen bindet er den direkt auf Wände oder auf separate Tafeln geschriebenen Text zum Beispiel in seine Installationen ein (siehe Abbildung 52) oder bezieht ihn auf die daneben hängenden Zeichnungen, Bilder und Kollagen.

Know Hope erwähnt als Inspirationen für seine Arbeit überwiegend Künstler, die selbst Berührungspunkte zum Comic haben.¹⁹⁹ Sein

¹⁹⁹ In dem Interview mit der Autorin vom 31.07.2010 gab Know Hope als Hauptinspirationen für seine Kunst Raymond Pettibon, Shel Silverstein, Barry Mcgee, Chris Johanson, William Schaff, A Silver Mt. Zion, Godspeed You! Black Emperor

zeichnenhafter, auf schwarze Umrisslinien reduzierter Darstellungsstil wird innerbildlich als deutlicher Bezug dazu erkennbar. Besonders sein Vorgehen in Ausstellungen erinnert in diesem Zusammenhang stark an eines seiner Vorbilder, Raimond Pettibon, und die von ihm oft benutzte Präsentationsweise von separaten Bild- und Textwerken, die sich dennoch aufeinander beziehen sollen. Pettibons Ausstellungen wird »eine Interaktion, die sowohl die Visualität des isolierten Bildes als auch den rein informativen Gehalt des Textes überwinden möchte«²⁰⁰, bescheinigt, die auch in Know Hopes Ausstellungen beobachtet werden kann.

Die Bildunterschriften, mit denen Know Hope die Abbildungen seiner Werke auf seiner Web-Seite bei Flickr versieht, können ebenfalls als deren inhaltliche Komplementierung verstanden werden, wie der Kommentar des Künstlers zu seiner Außeninstallation »Sedating our case of phantom limb« von 2007 (siehe Abbildung 36) verdeutlicht:

»By using a prosthesis made of plastic, wood, cardboard or anything we can get our hands on and mending them with such temporary/timeless means. The end of the world will never come, or it has come and gone without us noticing. Like one person keeping fingers crossed while reciting the national anthem, or like forgetting to confess a secret love for this world.«²⁰¹

Die Beschreibung des Materials wird hier mit der Narration in

an. Vgl. Katadzic, Irena, E-Mail Interview mit Know Hope vom 31.07.2010. Die meisten dieser Künstler stehen in der Tradition von Comic, Cartoon, Illustration, Tattoo-Kunst, Graffiti- und Mail Art, während es sich bei Silver Mt. Zion und Godspeed You! Black Emperor durch Band-Mitglieder miteinander zusammenhängende Punk-Bands handelt.

²⁰⁰ San Martin, Francisco Javier, Apologien des Antihelden, in: Raimond Pettibon, V-Boom, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 22.09.–03.12.2006 in Malaga und 16.02.–06.05.2007 in Hannover, Heidelberg 2007, S. 15.

²⁰¹ Bildunterschrift bei Flickr. Vgl. <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2068792531>, letzter Zugriff am 21.06.2011.



Abb. 36: Know Hope, »Sedating our case of phantom limb«, 2007.

Verbindung gesetzt und gibt gleichzeitig Einblick in die Aussage, welche der Künstler mit dem Werk treffen möchte. Über die inhaltliche Vervollständigung der jeweiligen Oeuvres hinaus geben die Bildunterschriften, wie in einem Galeriekatalog, zusätzliche Informationen, zum Beispiel den Ort oder die Anbringungsumstände, zur Arbeit preis.

Eine weitere am Comic orientierte Verbindung zwischen Bild und Text bildet auch die Narration durch den Protagonisten in Know Hopes Werk ab. Durch seine Wiederkehr als Hauptgestalt, eingebettet in eine eigene Welt von Symbolen und Zeichen, wird mit ihm eine Erzählung transportiert, die der Künstler in mehreren Interviews erläuterte. Die Bezüge, die er durch inner- oder außerbildliche Texte zu ihm schafft, setzen die einzelnen Arbeiten, vom Gesamtwerk des Künstlers aus betrachtet, in einen Zusammenhang zueinander.

Ikonomie und Sujets

Wesentliches Element für den werkübergreifenden Zusammenhalt von Know Hopes Schaffen ist der *character*, der im Zentrum von Know Hopes Ikonomie steht (siehe Abbildung 38). Ähnlich wie bei anderen Bildelementen verwendet der Künstler bei der Darstellung seines Markenzeichens einen comichaften, graphisch einfachen Zeichenstil, der naiv erscheint, weil er auf plastische Konturierung und komplexe Details verzichtet. Der Künstler zeigt sich mehrfach inspiriert von Sujets, Motiven und Darstellungsarten einer ›Kinderwelt‹. In einem Interview führte er mitunter den Kinderbuchautor und Illustrator Shel Silverstein als großen Einfluss auf sein Werk an, der durch Bücher wie »The missing piece« oder »The giving Tree« bekannt wurde.²⁰² Mit dicken schwarzen Umrisslinien wird ein junger Mann mit übernatürlich langen Gliedmaßen skizziert, der in enge Jeans und einen gestreiften Kapuzenpullover gekleidet ist. Sein Gesicht kennzeichnen geschlossene Augenlider; eine Linie verbindet die Augenbrauen mit der verhältnismäßig groß hervortretenden Nase. Der Mund schließt sich an sie schematisch von unten als Halbkreis an. Know Hope zeichnet diese Gestalt auf zweidimensionale Bildträger, formt sie in freistehende Skulpturen oder fügt sie in Installationen ein. Sie wird zum Protagonisten verschiedener, alltagsverbundener Situationen, die in unterschiedlichsten Variationen existenzielle Themen metaphorisch verhandeln.²⁰³ Know Hope möchte mit dieser Hauptfigur ein Identifikationsobjekt für den Betrachter schaffen, dessen

²⁰² Vgl. Katadzic, Irena, E-Mail Interview mit Know Hope vom 31.07.2010. Vgl. auch die Web-Seite von Shel Silverstein, <http://www.shelsilverstein.com/indexSite.html>, letzter Zugriff am 21.06.2011.

²⁰³ »Through the character I hope to somehow portray the minor human conditions that compose the larger issues, such as love, the complexities of war, regret and defence mechanisms in their various embodiments - all this alongside the hope for better times.« Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.



Abb. 37: Know Hope, »This is for the politicians not capable of holding their alcohol«, 2007.



Abb. 38: Know Hope, »Scouts Honor«, 2008.

Geschichte er zu seiner eigenen in Beziehung setzen und verfolgen soll: »The character is a visual manifestation of a general or collective struggle. It functions as a sort of representative, an everyman.«²⁰⁴ Dieser ›Repräsentant eines jeden von uns‹ wird in Know Hopes Werk nur stellenweise und geringfügig modifiziert.²⁰⁵ In seiner allgemeinen Funktion als Personifikation des menschlichen Wesens bleibt er in der innerbildlichen Interaktion mit anderen, ähnlich gestalteten Figuren erkennbar (siehe Abbildung 33).

In Verbindung mit anderen für Know Hope charakteristischen Bildelementen verweist der *character* auf einen narrativen Zusammenhang zwischen den einzelnen Teilen des Gesamtwerks. Know Hope selbst spricht von der Entwicklung des Protagonisten, von seiner Reifung und seinem Erwachsenwerden. Dahinter steht die Beschäftigung mit individueller und kollektiver menschlicher Existenz und Erinnerung sowie mit Zeit und Vergänglichkeit, welche für den Künstler bedeutende Sujets darstellen. Zu diesem Themenkomplex gehören Text wie ikonographisch aufgeladene Bildmotive, welche durch eine ephemere technische Ausführung und die starke Ausrichtung auf ein den Moment betonendes Betrachtererlebnis noch unterstrichen werden.²⁰⁶

»The notion of temporality is one of my main fascinations at the moment – how things take shape and inevitably change form, that way a dramatic moment of today changes to nostalgia tomorrow. Trying to figure out how a memory is created stimulates my work and affects how I view the present.

204 Ebd.

205 Zum Beispiel durch einen sichtbaren oder unsichtbaren Haaransatz unter der Kapuze, die Betonung der Musterung des Pullovers mit stärkerem Kontrast etc..

206 Beispielsweise vielfach das Auftreten der Begriffe »times« und »memory« in seinen Texten, die Wiederholung von Sanduhren und Blumen als Vanitassymbole, die Arbeiten mit Kerzenlicht und anderen ephemeren Materialien wie Pappe im urbanen Raum.

[...] *There is a need to communicate this process, and that's how I see my work.*«²⁰⁷

Der Künstler legt es dabei auf die Übertragung an, welche beim Betrachter durch Auseinandersetzung mit den Angelegenheiten des Protagonisten erfolgen soll. Ein wesentlicher Hinweis auf den temporären Zusammenhang, in dem sich der *character* befindet und die dahinter stehenden Themen des menschlichen Daseins, ist die Positionierung des Herzens, dem mit jedem Protagonisten verschmolzenen Leitmotiv.

»*The placement of the heart hints on the characters experience level. [...] The characters with their hearts in place are the most inexperienced and are sometimes seen guarding their hearts. As natural dynamics tend to go, the heart will eventually go missing at some point: it's either given away or taken away, creating a state of heartbreak – not necessarily in a romantic sense, but more a disillusionment that is necessary in the growing up process. With the empty space left by the missing heart, the character is capable of things that it wasn't beforehand [...] The hearts on the sleeves are not only a representation of vulnerability but also of memories; these characters are the more experienced ones.*«²⁰⁸

Als Attribut des Protagonisten wird das Herz entweder an seinem anatomisch korrekten Platz oder auf seinem rechten Oberarm platziert, wo es in Form eines durch sichtbare Nähte angebrachten Flickens erscheint. Im Gegensatz zu der Positionierung innerhalb der Brust, dem ›Herz am rechten Fleck‹ und dem damit verbundenen Pathos, wirkt die äußere Anstückung an den Arm mit der zurückgebliebenen ›Leerstelle‹ (siehe Abbildung 38) wie eine Wunde, die an anderer Stelle als Erinnerung verheilt ist. Know Hope übersetzt so

²⁰⁷ Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.

²⁰⁸ Ebd.



Abb. 39: *Know Hope*, »Carry this heavy heart as if it were yours«, 2008.

symbolisch die Aussage des Verlustes naiver Ideen und Glaubenssätze, einer emotionalen, idealistischen oder gutgläubigen Haltung im Prozess des Älterwerdens. Das Herz repräsentiert für ihn Ideale von Werten und damit verbunden Vorstellungen, die im Laufe des Lebens enttäuscht wurden und rückblickend kindisch und naiv erscheinen. Know Hope sieht es in diesem Zusammenhang als Symbol für die

Verletzlichkeit und somit auch als Bürde, die zu tragen ist (siehe Abbildung 39).²⁰⁹ Dieses Zeichen kann bei ihm auch, losgelöst von anderen Bildinhalten, in der Art eines Logos zum Beispiel, neben seiner Signatur erscheinen (siehe Abbildung 45). In vielen seiner Werke ist dieses Herz oft der einzige Farbfleck innerhalb einer sonst monochromen Bild- oder Installationsfläche, erzeugt durch unbehandelte Materialien wie Pappe und Karton. Das Rot wird hier zum Blickfang für den Betrachter, weil es im Kontrast zu seiner Trägerfläche steht.²¹⁰

Material und Technik

Know Hope arbeitet auf der Straße wie im White Cube mit verschiedensten papiernen Medien, vor allem mit Pappe und Karton. Das Material findet sich als Abfallprodukt leicht im öffentlichen Raum. Für Street-Artists wie ihn stellt es ein einfach zu beschaffendes, billiges Produktionsmittel dar, das eine Zugehörigkeit zu dem Alltagsraum besitzt, in dem es für Transport- und Verpackungszwecke benutzt wird.²¹¹ Den Künstler interessiert die Zweckentfremdung, die er mit

209 »I also see the heart as a sort of anchor, burden or excess weight, representing the stubborn nature of wanting to hold on to a moment in an ever-changing world.« Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.

210 Eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema des Herzens, seiner Entfernung und Anfügung könnte im Zuge einer Erfahrung im Kindesalter zusammenhängen. 2001 verstarb der Onkel des Künstlers, während er in New York auf eine Herztransplantation wartete. Diesen Aspekt zieht der Kurator einer Ausstellung des Vaters von Know Hope, Adi Yekutieli, heran, der sich mit dem Tod seines Bruders auch künstlerisch auseinandersetzte. Vgl. Nativ, Yael, Gut Reflections. Israel. Palestine. 2002, Besprechung der gleichnamigen Ausstellung und Installation von Adi Yekutieli, Mideast Web, <http://www.mideastweb.org/guts.htm>, letzter Zugriff am 01.12.2010.

211 »I started using it because it was around me. I'd find boxes and take them from my job. If I want to make something it's very immediate, I just cut it out and I have it.« Carmichael, Elisa, Interviews: Know Hope, Arrested Motion, 3. August 2009, <http://>

der Bearbeitung dieses Materials zu einem Kunstobjekt erreicht.²¹² Durch die Verwendung dieses als wertlos geltenden Mediums für die Anfertigung von Kunstobjekten und damit Luxuswaren entsteht besonders im White Cube ein Spannungsverhältnis, das den Kontextwechsel zwischen Kunst- und Alltagsraum plakativ abbildet. Künstler der Arte Povera, der Combined Paintings, der Objets Trouvés und Readymades produzierten in Kunsträumen ähnliche Rezeptionsmodi. Die Verweise und Assoziationen, die von den Materialien ausgehen, transportieren alltägliche Kontexte in den diese eigentlich abschirmenden Raum des White Cube. Kunst und Künstler stellen damit Verweise her, die auf ihre Wahrnehmung rückwirken.²¹³ Für einen Street-Artist wie Know Hope schafft die Verwendung dieses Materials im White Cube somit auch Bedeutungszusammenhänge zum Kontext der Straße. Ihn faszinieren an dem Material die Gegensätze: »It's very fragile as much as it is very raw«²¹⁴. Je nach Präsentationsraum spielen sie für ihn unterschiedliche Rollen. So sorgt die Fragilität des Materials im Straßenraum für einen schnellen Verfall der Werke. Im White Cube rahmt er dafür manche Bildwerke hinter Glas, obwohl er bei anderen die unverfälschte, raue Materialität offenlegt. Damit behält er die Gegensätze bei, die auch bei der Umwandlung eines Gebrauchsgegenstandes zu einem Kunstobjekt sichtbar werden. Aus Pappe formt Know Hope auch seine in raumgreifende

arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope, letzter Zugriff am 07.06.2011.
212 Vgl. ebd.

213 So wird durch die Verwendung von Abfallprodukten als Kunstmateriale die »Vorstellung des ›ex-nihilo-Schöpfers‹ obsolet«. Vgl. Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Modernen Kunst von Abfall bis Zinn, s. v. Abfall, München 2002, S. 13.

214 Carmichael, Elisa, Interviews: Know Hope, Arrested Motion, 3. August 2009, <http://arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

Installationen eingebundenen Figuren, die aufgrund ihrer Zerbrechlichkeit im Straßenraum besonders auffallen. Für Street-Artists stellen Installationen ein verhältnismäßig wenig verbreitetes Medium dar, was dazu führt, dass Know Hope sich mit der Installation als für ihn charakteristische Technik auch innerhalb des Street-Art-Kontextes abhebt. Zugleich charakterisiert ihn diese Technik für den Kunstkontext als institutionskritischen Künstler²¹⁵, der sein Werk explizit an einen bestimmten Präsentationsraum außerhalb des neutralen White Cube bindet.²¹⁶ Mit der Installation gelingt dem Künstler im Kunstraum aber auch eine unmittelbare Einbindung und Einflussnahme auf den durch sie eingenommenen beziehungsweise beschriebenen Raum von Betrachter und Umgebung. Denn die Installation ist aufgrund der physischen wie mentalen Anteilnahme des Betrachters mehr als nur ein Objekt.²¹⁷ Der Raum entsteht aus diesem Erfahrungsraum immer wieder neu.²¹⁸ Die Untersuchung der Erfahrungsgestaltung durch die Installation ist somit unmittelbar mit der Rolle verbunden, die der Betrachter in diesem Prozess einnimmt.²¹⁹

215 »The site of the installation becomes a primary content of the work itself, but it also posits a critique of the practice of art-making within the institution«, Sudenburg, Erika (Hg.), *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, Minnesota 2000, S. 5. Der Diskurs über die Kunst wurde automatisch zu einem über den Raum.

216 Das Konzept der Ortsspezifität wurde in diesem Sinne herangezogen und erweitert. »Mit der institutionskritischen ist die ortsspezifische Kunst geboren. Sie reflektiert ihre konkret räumlichen Präsentationsbedingungen, und zwar mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Ort.« Rebentisch (2003), S. 264.

217 Claire Bishop benennt in ihrer Studie zur Installationskunst eine sowohl physische wie mentale Anteilnahme des Betrachters an ihr. Vgl. Bishop, Claire, *Installation Art. A Critical History*, London 2005, S. 10.

218 Bishop, Claire, *Installation Art. A Critical History*, London 2005, S. 10; S. 14–47.

219 »Im Unterschied zur herkömmlichen Auffassung, die im Werk ein Ziel sieht, betrachtet die Erfahrungsgestaltung die Installation als Mittel zur Auslösung eines Erfahrungsprozesses.« Bättschmann, Oscar, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 232 f.

Nach Juliane Rebentisch müsse für die Installationskunst somit ein »antiobjektivistischer Werkbegriff«²²⁰ eingeführt werden. Know Hope stellt mit seinen Installationen eine entsprechende Herangehensweise vor.

III.3 Know Hope. Kunst im urbanen Raum

Im öffentlichen Raum ist Know Hopes Kunst in spezieller Art in der Lage, den Diskurs direkt von der Kunst aus auf gesamtgesellschaftlich relevante Themen auszuweiten. Technisch arbeitet er dafür vor allem mit Kontrasten, die in diesem Raum auffallen – fragile Materialien, entfernbare Anbringungstechniken (Binden, Kleben), vergängliche Effekte (Kerzenlicht) – sowie mit einem für nichtkommerziell ausgerichtete Tätigkeiten ungewöhnlich hohen Produktionsaufwand: »those pieces attempt to embody the ephemeral nature of art on the street and possibly create a more personal moment between me and the viewer.«²²¹ Die meist kurze Ausstellungs- und Lebensdauer der Werke im öffentlichen Raum²²² wird durch die Rezeption des Betrachters mit seinen Erfahrungs- und Erinnerungsräumen ausgedehnt.²²³ Für Know Hope interagieren das Werk im öffentlichen Raum und der meist kunstkontextfremde Passant, der in der Lage ist, an diesem Ort

220 Rebentisch (2003), S. 11. Eine explizite Übertragungen auch auf andere Kunstformen findet sich bei ders., Die anti-objektivistische Wende. Kunst nach 1960, in: Blunck, Lars, (Hg.), Werke im Wandel, Bonn 2005, S. 23–38.

221 Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.

222 In Zusammenhang mit dem Werk »Unearth installation« gab er eine Einschätzung über die Dauer der Ausstellung seiner Werke an »illegalen Orten« ab: »surprisingly it [Unearth installation, Anm. d. Aut.] was my longest lasting »illegal« street installation, which was about two days, maybe three. They usually last anywhere from five hours to 15 mins.« Know Hope in: Katadzic (08/2010).

223 »I could take the art I'd been making up to that point and continue its lifespan by displaying it in new contexts.« Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.

damit neue Zusammenhänge herzustellen:

»Not only concept-wise, but the location often dictates the piece technically. [...] In the street context is very important, as you join an existing reality, with all its motions and dynamics, and it is meant to converse with the passers by. In a way it very much humbles the work, because the piece is not only the piece, but a smaller part of something so much larger.«²²⁴

Die Straße schreibt die Möglichkeiten vor, mit denen das Werk in den öffentlichen Raum eingebunden werden kann.²²⁵ Präsentation und Wahrnehmung von Kunst ist hier sehr kontextgebunden und im White Cube nicht zu imitieren.²²⁶ Der für seine Arbeiten ausgewählte Ort wird beispielsweise in die für ihn charakteristischen Erzählungen um seinen Protagonisten integriert: »In these installations, the character interacts physically with the surroundings, climbing across Tel Aviv's landmarks or feeling out crosswalks as if they were Braille.«²²⁷ Know Hope geht es dabei darum, den Alltagsraum des Betrachters zu verfremden und gleichzeitig auf ihn zu verweisen.

Für die Street-Art im öffentlichen Raum hat die Dokumentation durch Fotografien eine konservierende Bedeutung im Sinne eines Nachweises der meist nur kurze Zeiträume währenden Kunst. Die Veröffentlichung von Bildern und Videos durch Portale im Internet überwindet neben der zeitlichen auch jede örtliche Determinante der Werke als jederzeit und überall abrufbare Ausstellung, die eine Zusammenführung verschiedener Kontexte wie des subkulturellen, etablierten, kommerziellen etc. im virtuellen Raum erreicht. Auch

224 Know Hope in: Katadzic (08/2010).

225 »I soon fell in love with the notion of becoming part of the dynamic arena that is public space.« Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.

226 »The street also allows a certain accessibility that isn't possible in a gallery setting.« Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.

227 Fridman (2008), in: The Jewish Daily Forward, <http://www.forward.com/articles/13919>, letzter Zugriff am 01.12.2010.

wenn das Erlebnis der Kunst vor Ort damit nicht nachgebildet werden kann, bewahrt die Dokumentation das ortsspezifische Werk in gewisser Weise doch vor dem Verfall und trägt zu einer kontextualisierenden Erinnerung bei.

Einen Nachweis von Know Hopes künstlerischer Produktivität im Straßenraum stellt in diesem Zusammenhang das Internetportal Flickr dar. Unter dem Namen »This is Limbo« veröffentlicht der Künstler hier seit 2007 seine Arbeiten, die er ab 2004 fotografisch zu dokumentieren begann. Er selbst ordnet sein Schaffen auf dieser Web-Seite in elf verschiedene Sets ein.²²⁸ Dafür lädt Know Hope die digitalen, von den Werken an ihren Standpunkten aufgenommenen Fotografien innerhalb der entsprechenden Kategorien hoch.²²⁹ Die Bilder werden mit Unterschriften und Kommentaren versehen. Durch eine Kalenderfunktion kann sich der Besucher der Seite durch Tage, Wochen und Monate der letzten sechs Jahre seines Schaffens klicken und einzelne Arbeiten oder ganze Werkgruppen einsehen. Der Betrachter erhält damit eine Chronologie seiner künstlerischen Entwicklung, kann Aktualisierungen von Werken und Ankündigungen von Ausstellungen mitverfolgen, Vernetzungen beobachten oder selbst durch Kommentare und die Bestellung von Werken mit

228 Die Web-Adresse www.thisislimbo.com wird automatisch auf das Flickr-Portal verlinkt, welches somit die Funktion seiner offiziellen Web-Seite erhält während erstere lediglich die Sicherung des Namens als Domain gewährleistet. Vgl. Know Hope, Flickr-Seite, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo>, letzter Zugriff am 10.12.2010. Eine genaue Vorstellung dieser Werkreihen erschien hier auch deswegen ungeeignet, da sich in ihnen zum Teil Arbeiten wiederholen und in der vorliegenden Untersuchung unter anderen Gewichtungen und Aspekten zusammengeführt vorgestellt werden sollen.

229 Die Einteilung in »Taken on« und »Posted to Flickr« belegt im Einzelfall die zeitliche Diskrepanz zwischen getätigter Fotografie und damit meist Entstehungsdatum des Werkes und auf dem Portal hochgeladenem Bild, zwischen denen bis zu vier Jahren Unterschied liegen können.

dem Künstler in Kontakt treten. Auch über Facebook²³⁰, Twitter²³¹, Youtube²³² und regelmäßige Newsletter, die er auf Anfrage verschickt, informiert der Künstler in ähnlicher Weise über sein Schaffen. Die direkte Möglichkeit der Kontaktaufnahme ermöglicht es Know Hope ferner, seine Arbeiten in Eigenregie zu verkaufen.²³³ Das Internet wird so zum Vertriebsraum des unabhängigen Künstlers, der sich hier als eigenständiger Macher, Kulturarbeiter und Verkäufer bewährt.²³⁴ Die Anzahl aller seiner je hergestellten Werke erfasst das Flickr-Portal aber nicht. Nach dem Stand vom Juni 2011 konnten an die 1000 verschiedene Fotografien von etwa 500 unterschiedlichen Arbeiten eingesehen werden, wobei die Anzahl der Werke sich tendenziell erhöht.²³⁵ Die reale Zahl seiner hergestellten Werke liege weit darüber, so der Künstler: »I've made more than are on the flickr page [...] about gallery pieces, I would say about an average of 130 a year, with about five gallery installations.«²³⁶ Für den Versuch, ein Werkverzeichnis anzulegen, spricht aber, dass er, neben der Einordnung der Werke in

230 Vgl. Know Hope, Facebook-Profil, <http://www.facebook.com/thisislimbo>, letzter Zugriff am 04.07.2011.

231 Know Hope, Twitter-Profil, <http://twitter.com/thisislimbo>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

232 Hier veröffentlicht er vor allem Videos von Ausstellungen, Interviews und kurze Clips.

233 Explizit als Verkaufsergebnisse erkennbar: »Prints and Sentiments for sale«, »Books«, »T-Shirt-Designs«, doch auch unter den anderen Sets finden sich Verkaufswerke aus Galerien, Ausstellungsstücke von Kunstfestivals und Biennalen, neben illegal ausgestellten Arbeiten aus dem öffentlichen Raum. Vgl. dazu: <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo>, letzter Zugriff am 22.10.2010.

234 Vgl. Held, Jutta/Schneider, Norbert, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche-Institutionen-Problemfelder, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 183 f.

235 Den Rest bilden Fotos verschiedener Werkansichten, Präsentationsorte und damit verbundene Ereignisse wie Ausstellungseröffnungen und ihre Ankündigungen (z. B. in Form von Flyern).

236 Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 06.11.2010.

thematische Serien und Entstehungszeiträume, fast alle Fotografien mit einer speziellen Notiz versieht.

Das Portal gibt dem User die Möglichkeit durch dokumentierende Fotoserien²³⁷ und Videoclips²³⁸ einen Einblick in Know Hopes ortsspezifische Werke zu bekommen. Der Künstler ist in dieser virtuellen Galerie frei von Raumbegrenzungen, Vorgaben oder Limitierungen jeglicher Art. Wie selbstverständlich stellt er die Arbeiten aus dem öffentlichen Raum gleichberechtigt neben denjenigen aus den Galerien vor. Es erfolgen Verlinkungen zu den Web-Seiten von institutionellen Kunsträumen, Kunstmessen oder anderen Künstlern, mit denen eine Zusammenarbeit erfolgte.²³⁹ Flickr bildet demnach für den Künstler einen übergeordneten Raum ab, in dem die unterschiedlichen Richtungen seiner Tätigkeit zusammengefasst werden, auch, um zwischen Straßen-, Verkaufs- und Kunstkontext zu vermitteln. Auf das Raumerlebnis der Werke, wie es besonders durch seine Installationen erzeugt wird, kann es aber nur verweisen. Dieses gilt es im Folgenden nahezubringen.

237 Vgl. die Foto-Dokumentation des Entstehungsprozesses der ortsspezifischen Installation für das Debüt des Künstlers in der Anno Domini gallery, <http://www.flickr.com/photos/villagesavant/sets/72157607620013554>, letzter Zugriff am 14.04.2011.

238 Vgl. Dokumentation des Entstehungsprozesses einer ortsspezifischen Installation im Außenraum von Know Hope, »Take at least one burden from me«, 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=if2IsRctQew>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

239 Vgl. Know Hope, Dokumentation einer künstlerischen Zusammenarbeit mit Aakash Nikhalami in Wien 2009: <http://www.youtube.com/watch?v=dCX1NrIeEK0>, letzter Zugriff am 10.12.2010.



Abb. 40: *Know Hope*, »Bound by the ties of paper cup phones – connected«, 2007.

IV. Installationen zwischen Straße und White Cube

Know Hopes Arbeiten charakterisieren die Räume, mit denen sie arbeiten, in besonderer Weise. Interessant dabei ist, dass der Künstler Rezeptionsbrücken zwischen den verschiedenen Kunstsphären herstellt und so innerhalb der Kontextwechsel Verbindungen schafft. Über das Medium der Installation, die für Know Hopes Werk sowohl im White Cube, als auch auf der Straße charakteristisch ist, kann die Verbindung von Raum und Betrachter in seinem Werk anschaulich beleuchtet werden und soll auch hier im Mittelpunkt stehen. Besondere Bedeutung wird dabei der Frage beigemessen, welche Vorgaben Know Hope in seinem Werk für den Kontextwechsel anlegt und welchen inneren Zugangsbedingungen der Betrachter auf der Suche nach Folge und Konsequenz gegenübersteht.

Um die Bedingungen des jeweiligen Raumes, in den die Werke eingebettet sind, genauer zu untersuchen und schließlich miteinander zu vergleichen, werden im Folgenden Straßen- und Galerieinstallationen von Know Hope analysiert und miteinander in Beziehung gesetzt.

IV.1 »Bound by the ties of paper cup phones – connected«

Im Juli 2007 montiert Know Hope unter dem Titel »Bound by the ties of paper cup phones – connected« in der Michal, einer kleinen, ruhigen Straße mit Kiezcharakter in der Innenstadt Tel Avivs, eine Installation, die sich zwischen dem öffentlich zugänglichen Dach eines vierstöckigen Wohnhauses und dem Balkon einer Privatwohnung im zweiten Stock des gegenüberliegenden Hauses erstreckt



Abb. 41: *Know Hope*, »Bound by the ties of paper cup phones – connected«, 2007.

(siehe Abbildungen 40, 41 und 42).²⁴⁰ Beide Standpunkte werden von jeweils einem seiner *characters* besetzt, die durch eine über die Straße gespannte, etwa 15 Meter lange, gelbe Schnur miteinander verbunden sind. Die Schnur bildet mit zwei Bechern an ihren Enden ein Dosentelefon nach, das die *characters* wie Kinder beim Spielen als Fernsprengerät benutzen.²⁴¹

²⁴⁰ Vgl. <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/787733145/in/photostream>, letzter Zugriff am 20.04.2011.

²⁴¹ Die Fotodokumentation auf Flickr zeigt jedoch drei Ansichten dieser Installation: eine Abbildung des Protagonisten auf dem Dach, eine Aufnahme des Verlaufes der Schnur von oben rechts zum Balkon, auf dem der zweite Protagonist steht, und eine Nahaufnahme von diesem. Diese zwar nur geringfügige Verstellung des Balkon-Telefonierenden hätte Konsequenzen für den Winkel der Schnur und damit den Aufstellungsort der Skulptur auf dem Dach. Die Unstimmigkeit konnte nicht geklärt



Abb. 42: *Know Hope, »Bound by the ties of paper cup phones – connected«, 2007.*

Die ca. einen Meter großen, einander ähnelnden Figuren aus Pappe entsprechen Know Hopes typischen Protagonisten, deren Form auf der Pappe mit von Hand gezeichneten Umrisslinien aus schwarzem Filzstift gemalt ist. Beide besitzen dieselbe Statur und sind, Know Hopes *characters* entsprechend, in Kapuzenpullover und enge Jeans gekleidet; Variationen ergeben sich nur aus den Mustern der Pullover. In die Stirn des Balkon-Protagonisten reicht unter der Kapuze ein durch stilisierte Haarsträhnen dargestellter Scheitel; bei dem »Dach-Protagonisten« sieht lediglich das blanke Gesicht unter

werden. Es muss angenommen werden, dass keine zwei Varianten der Installation existieren, sondern nur Variationen des zweiten Protagonisten versucht wurden. Vgl. <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/787733145/in/photostream/>, letzter Zugriff am 30.05.2011.

der Kapuze hervor. Der linke Unterarm der »Balkon-Figur« liegt auf der Betonbrüstung, die Hand hängt herab, während er sich mit der Rechten den »Telefonhörer« an das rechte Ohr hält. Die Figur auf dem Dach steht unter einer Antenne; ihr rechter Arm windet sich leicht um den Mast. Den linken Arm angewinkelt, hält sie das andere Ende des Telefons an ihr Herz.

Die Herzen beider Protagonisten leuchten in ihrer Brust, durch das Licht jeweils einer Kerze, welche durch eine von der Vorderseite aus nicht zu erkennende Vorrichtung auf der Rückseite der Objekte angebracht ist. Bei optimalen Lichtverhältnissen kann der Blick eines neugierigen Betrachters den Protagonisten auf dem Balkon in seiner telefonierenden Haltung von weitem erkennen, wobei das Licht in seiner Brust einen zusätzlichen Blickfang darstellt. Sein Gegenüber hingegen kann von der Straße aus nur eingeschränkt wahrgenommen werden, allerdings ist die Begehung und damit ein besserer, bestenfalls vollständiger Blick auf die Figur über das öffentlich zugängliche Treppenhaus möglich.²⁴² Der Künstler hofft, dass ein interessierter Betrachter so dazu eingeladen wird, sich auf die Suche nach der Dach-Figur zu begeben. Der Protagonist auf dem Balkon, eine als Teil einer Privatwohnung nur dem Künstler zugängliche, exklusive Ausstellungsfläche, bleibt einer Begehung durch Passanten jedoch verschlossen und damit diese Hälfte der Installation nur von außen sichtbar.²⁴³

Das Kunstwerk enthält immer wieder in Know Hopes Schaffen auftauchende ikonographische Elemente und damit verbundene thematische Verweise. So ist das »Dosentelefon« auch in anderen Zeichnungen und Installationen zu finden, während der Titel

²⁴² Vgl. Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 06.11.2010.

²⁴³ Es handelte sich um die Wohnung eines Freundes. Vgl. ebd.

»Bound by the ties of Paper Cup Phones – connected« auf das Motiv des Telefonierens als Variation des Themas Bindung, Verbindung und Kommunikation verweist, das bei Know Hope eine tragende Rolle spielt.²⁴⁴ Aus dem motivisch durch das Spieltelefon abgebildeten Verbinden wird ein thematisches In-Verbindung-Treten. Im Zentrum der Installation selbst steht daher die Kommunikation der beiden durch das Seil physisch vernetzten, Protagonisten. Das Herz des einen bildet das Sprachrohr, dem der andere zuhört. Im hebräischen wie im englischen Sprachgebrauch existiert das geflügelte Wort »Speaking from your heart«. Die Aktion des Sprechens wird durch die Flamme angedeutet. Gleichzeitig bildet der Schein der Kerze einen in das Werk integrierten besonderen, weil vergänglichen Moment ab. Dies verkörpert für Know Hope das Wesen der Straßenkunst an sich:

»What I like about the lanterns is that it deals with the frail temporary aspect of putting up art in street. [...] the longest life span of these pieces will be that of the candles, which is probably just a few hours. Therefore, when someone runs into it on the street they know that it was placed there not so long ago and they, by coincidence, got there in the small time frame that the piece was ›active‹, hopefully giving them the feeling that it was placed there especially for them [sic!].«²⁴⁵

Die hier von Know Hope angesprochene ›fragile Temporalität‹ bezieht sich auf die mit der Präsentation im Straßenraum einhergehende Ephemeralität der Werke. Der ungeschützte Ausstellungsort der Installation zwischen Balkon und öffentlichem Dach, die Zerstörbarkeit

244 Das Motiv zweier mit einem Dosentelefon miteinander kommunizierender Protagonisten tritt auch in anderen Arbeiten des Künstlers auf. Vgl. z. B. die Installation an der israelischen Mauer »This is for the broken confessions lost in translation« (Dez. 2007), siehe Abb. 44, oder das Buch-Cover von »Just because you are listening« (Jan. 2008), siehe Abb. 43.

245 Know Hope, Kommentar zu der Werkreihe: <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/sets/72157600304331427/comments>, letzter Zugriff am 21.12.2010.

des Materials, aus dem die Figuren bestehen, verstärkt durch die fragile Kerzenflamme, deutet auf die limitierte Lebensdauer dieser Installation hin. Aus dem Bewusstsein um diese Vergänglichkeit resultiert das Gefühl von Besonderheit, das der von ihm beschriebene Betrachter empfinden soll. Die zufällige Begegnung mit einem solchen Werk soll überraschen. Das Brennen der Kerze verstärkt ein romantisches Kunsterlebnis vor Ort: »hopefully giving them the feeling that it was placed there just for them.«(Zitat siehe oben). Ein Effekt, der im White Cube nur schwer zu imitieren ist und mit den Gegebenheiten der Alltagswahrnehmung des Betrachters im beschrifteten Raum spielt.

Der Bedeutungsrahmen dieses öffentlichen Raumes ist für den Betrachter dominierend, die Konfrontation mit einem aus Privatinitiative entstandenen Kunstwerk eher ungewöhnlich. Sein Verhalten kann hier weder gefordert, noch kontrolliert oder kalkuliert werden. Er kann weitergehen, das Werk beschädigen, es mitnehmen. Der von Know Hope anvisierte Rezipient charakterisiert sich dadurch, dass er einen Zugang zu oder zumindest Interesse an Kunst hat, Straßenkunst als solche betrachtet oder bereit ist, sich während seiner Alltagsgeschäfte auf die Rezeptionsvorgaben des Künstlers einzulassen. Er kann demzufolge diesen temporären, fragilen Moment einer brennenden Flamme wahrnehmen und reflektieren. Die Bewertung des Werkes als ›Geschenk‹, welches nur für den Betrachter im Straßenraum platziert wurde, wäre als Resultat eines derartigen Betrachtererlebnisses zu deuten. Das Brennen der Kerze spielt in diesem Prozess eine Schlüsselrolle. Konzeptuell betont sie die zeitliche Ebene der Ortsspezifität – das Werk existiert hier und in diesem Moment. Es zu finden, ist nicht jedem vorbehalten und somit besonders. Die weiter im Zitat angesprochene ›Aktivität‹ des Werkes durch das Feuer projiziert eine andere Realität, die der Wahrnehmung

der fiktiven Welt seiner Protagonisten zuspießt. Die Flamme haucht den sonst leblosen Figuren für eine kurze Dauer eine ›Seele‹ ein. Diese Fiktion wird aber in für Know Hope symptomatischer Weise nahe an der Realität platziert, denn die Protagonisten erscheinen in einem realen Raum und imitieren eine darin übliche Handlung. Ihr Gespräch kann als Austausch über Gefühle und Dinge, die einem womöglich ›auf dem Herzen liegen‹, gelesen werden. Das Symbol des Herzens verkörpert allgemein eine emotionale Weisheit des Fühlens gegenüber der im Kopf verorteten, rationalen Sichtweise.²⁴⁶ Für Know Hope spielt diese Deutung insofern eine Rolle, als dass innerhalb der von ihm entworfenen Erzählung um den Protagonisten ab einem bestimmten ›Alter‹ der Verlust des Herzens und damit seiner naiven, emotionalen und kindlichen Sicht- und Lebensweise erfolgt, die gleichzeitig aber auch als unverfälscht, ehrlich und wahr bewertet werden kann. Die hier gezeigten Charaktere sind noch nicht ›erwachsen‹, sie tragen ihr Herz noch in der Brust (siehe Abbildungen 40 und 41). In Zusammenhang mit der Vergänglichkeit des Kerzenlichtes hinter den Herzen wird allerdings auch auf das Festhalten an dem Moment, den die Erinnerungen im Herzen konservieren wollen, verwiesen: »I also see the heart as a sort of anchor, burden or excess weight, representing the stubborn nature of wanting to hold on to a moment in an ever-changing world.«²⁴⁷ Das im Licht verkörperte Leben wird an sein Vergehen gekoppelt, das Herz zum Zentrum dieser existenziellen Prozesse erklärt. »Im Grunde ist dies der Versuch, durch die Gleichsetzung von Sein und Licht, von ›Licht vor allem Licht‹ (phos prò photós) und schauendem Denken, eben das Denken

²⁴⁶ Vgl. Zerbst, Marion/Kafka, Werner, s. v. Herz, in: Dierkesmann, Rainer (Hg.), Seemans Lexikon der Symbole, 2. Auflage, Leipzig 2003, S. 222.

²⁴⁷ Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.

mit dem Sein zu identifizieren.«²⁴⁸ In der Kunstgeschichte mahnt die Vanitas-Darstellung vor dem Verlust der ›wahren‹ (christlichen) Werte, versinnbildlicht durch glimmendes Feuer und Kerzen als Metaphern für das vergängliche Leben.²⁴⁹ Das in die Protagonisten der Installation projizierte Wissen um ihre Endlichkeit (denn die Flamme brennt nur begrenzt, ihr Erlöschen ist jederzeit möglich) verkörpert die ›Absenz in der Präsenz‹ oder die Möglichkeit, die Zeit als vergänglichen Raum sichtbar und zugleich erfahrbar zu machen.²⁵⁰ Die Zeit wird materiell an die Aktivität der Flamme gebunden. Durch das Verweilen des Betrachters vor dem Werk taucht er in diesen ›Zeit-Raum‹ ein. Indem er sich existenziellen Werten zuwendet, wird sein termingebundener Alltag durch das Abtauchen in die Parallelwelt von Know Hopes Ikonographie für einen Moment irrelevant. Die Installation schafft dabei für einige Augenblicke innerhalb der durch sie erfassten Bezugspunkte einen sich von den Straßen, den Häusern und der Stadt lösenden Kunstraum.²⁵¹ Resultat der dem bekannten Bedeutungsrahmen entrückten, ästhetischen Sprache der fiktiven Realität des Protagonisten kann eine neue Wahrnehmung des Ortes

²⁴⁸ Böhme, Hartmut/Dürkop, Marlis (Hg.), *Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation*, Antrittsvorlesung am 02.11.1994, Berlin 1996, S. 10–11.

²⁴⁹ Olbrich (2004), Bd. 7, s. v. Vanitas-Darstellung, S. 552–553.

²⁵⁰ Vgl. dazu James Turrell zu seinen Lichtarbeiten: »Dieses Bewußtsein, das den Raum bewohnt, ist der durch das visuelle Eindringen ermöglichte Zugang des Selbst zu diesem Raum. [...] Es ist gleichzeitig der Zugang des Selbst auf das, was wir sehen und wie wir es sehen [...] Indem man einen Raum in seine Wahrnehmung aufnimmt, wird es möglich, sich selbst beim Sehen zuzuschauen. Dieses Sehen, dieses willentliche Wahrnehmen, erfüllt den Raum mit Bewußtsein«. Turrell, James, zitiert in: Böhme (1996), S. 27.

²⁵¹ »In gewissem Sinne konstituiert jede Skulptur, aber auch jede installative Intervention in einem öffentlichen oder institutionellen Raum, tatsächlich einen ›eigenen‹ Raum [...], indem, Anm. d. Aut., sie ihn ästhetisch ›einräumt‹, ihn durch sich zu lassen gibt.« Rebutisch (2003), S. 271.

sein, der zuvor nur in funktionalen Zusammenhängen genutzt, nie aber bewusst erlebt wurde. Am besten eignet sich der Ausdruck »Ephemere Denkmäler [...] zur Kennzeichnung von Arbeitsformen zeitgenössischer Künstler, die für befristete Zeit jeweils auf den Ort bezogene Installationen realisieren. Kunstwerke dieser Art können Funktionen von Denkmälern übernehmen, indem sie öffentliche Orte des Nachdenkens schaffen.«²⁵²

Künstlerisches Schaffen und mit dem öffentlichen Raum arbeitende Werke machen den partizipierenden Betrachter zu einem notwendigen Teil der Umsetzung und Ausführung, wodurch der Werkbegriff bedeutend erweitert²⁵³ und die Werkautonomie zugunsten der Finalisierung im Rezeptionsprozess aufgehoben wird.²⁵⁴

Neben der für Know Hopes Schaffen wesentlichen Interaktion mit dem Publikum, ist die Wahl des Ortes eine grundlegende Voraussetzung für seine Kunst, weil er die Inspiration für seine Werke häufig auch aus den Gegebenheiten in ihrer späteren Umgebung zieht. Know Hope nimmt den Ort physisch wie inhaltlich zur Vorlage, fotografiert oder zeichnet ihn und gestaltet danach im Atelier die Elemente, welche er später *in situ* installiert.²⁵⁵ Insofern kann von

252 Dickel, Hans, Installationen als ephemere Form von Kunst, in: Diers (1993), S. 223.

253 »Solche Installationen sind meist schwieriger zu realisieren als gewöhnliche Galerie-Kunst, denn die Entstehung wird von Behörden meist blockiert, und außerdem bleibt sie von der Möglichkeit der kommerziellen Verwertung meist ausgeschlossen.« Ebd., S. 233.

254 Ebd., Fußnote 11.

255 Im Falle der »Week 044« (aus der Serie seiner »Unearth Installations«), einer ortsspezifischen Installation auf einer Baustelle in Tel Aviv, erklärt der Künstler, dass ihn der Ort erst zu dem Werk inspirierte. Innerhalb eines solchen Prozesses fotografiert er ihn, fertigt Einzelteile in seinem Atelier an und installiert sie vor Ort zu einem ortsspezifischen Gefüge: »I saw the location and it looked amazing, and while I was photographing it, it hit me that I should make a piece there. I went back home (at the time my bedroom was my studio) made all the hands and bought the lightbulbs

einer Ortspezifität der Werke Know Hopes im Straßenraum gesprochen werden, die auch »Bound by the Ties of Paper Cup Phones – connected« kennzeichnet. Die Installation korrespondiert mit dem bereits existierenden Umgebungsraum, der auch ihre Form bedingt, und richtet sich auf den Passanten aus, dessen Aufmerksamkeit hier in einer speziellen Art angezogen werden möchte. Innerhalb des Alltagslebens muss das Werk auffallen und den Betrachter aus dieser Wahrnehmung entführen. Der von der Straße zu erkennende Protagonist auf dem Balkon fordert den Betrachter zur Erkundung dieses Ortes auf, um die aus der beschränkten Wahrnehmung nur einer Installationshälfte entstehende ›Leerstelle‹ mit der Suche nach dem Gesprächspartner am anderen Ende der Leitung zu füllen.²⁵⁶ Indem er der Rezeptionsvorgabe folgt und sich durch das Treppenhaus zum Dach auf Entdeckungstour begibt, interagiert er bereits mit dem Werk. Das Ziel stellt die Sichtperspektive vom Dach aus dar, von der aus das Ausmaß der raumübergreifenden Installation erkennbar wird. Sie verbindet einen privaten mit einem öffentlichen Raum und zeichnet so zwei gleichermaßen reale Facetten des öffentlichen

and went to install it. All this happened within the following hour and a half that I saw the spot.« Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 02.08.2010.

²⁵⁶ Gemeint ist damit der Anteil des Betrachters, der im Werk vorgesehen wird, in dem ein »Zusammennähen« von Betrachter und Werk erfolgt. Vgl. Kemp, Wolfgang (Hg.), *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 313 und weiter Ebd. S. 307–332. Der Begriff stammt von Wolfgang Iser und steht für eine Unbestimmtheit im Sinne funktionaler Auslassungen im Werk, die der Rezipient mit Sinn/Bedeutung ausfüllt. Eine Kritik an diesem Konzept wurde von Samuel Weber vorgelegt, denn es setzt die einem Kunstwerk implizierte Intention voraus (hier literarisches Objekt). Mit der von einem Rezipienten vervollständigten und entschlüsselten Rezeptionsvorgabe käme es zu einer paradoxen Wiederherstellung des Autorenbegriffs. Vgl. dazu Ilka Becker, *Rezeptionstheorien*, in: Butin (2002), S. 270–271.



Abb. 43: Know Hope, »Just because you are listening«, 2007.



Abb. 44: Know Hope, »This is for the broken confessions lost in translation«, 2007.

Raumes nach. Die fortschreitende Privatisierung der öffentlichen Sphäre nimmt den Bürgern das Recht an und auf diesen für sie bestimmten Raum.²⁵⁷ Zahlreiche Bereiche sind nur mit Ausweis oder Genehmigung zugänglich und nutzbar sowie an Reglementierungen orientiert. Übertragen auf die Kunst im White Cube, einem theoretisch öffentlichen, wenn auch nicht als solcher wahrgenommenen Raum, kann derselbe Ausschluss der breiten Öffentlichkeit beobachtet werden. Der Teil der Installation im öffentlichen Raum, der selbst nicht öffentlich zugänglich ist, versinnbildlicht diesen Umstand und gibt »neuen Anlass zu eben denjenigen Diskussionen, die diese öffentliche Sphäre konstituieren bzw. heutzutage: wiederherstellen.«²⁵⁸ »Bound by ties of Paper Cup Phones« fordert dazu auf, diese öffentliche Sphäre innerhalb der vielfältigen Ebenen zwischen Objekt, Raum und Betrachter mental wie physisch zu erkunden.

IV.2 »This Times wont save you (this Rain smells of memory)«
2007 beginnt Know Hope verstärkt, auch für Kunsthandelsmessen, Verkaufsgalerien, Museen und Privatsammlungen zu arbeiten. Sein Stil gleicht in diesem Kontext dem seiner Arbeit auf der Straße, dennoch hat der Wechsel des Raumes Konsequenzen für sein Werk

²⁵⁷ »The right to the city [...] can only be formulated as a transformed and renewed right to urban life.« Lefebvre (1996), S. 158.

²⁵⁸ »Nicht zuletzt, um dieser Vereinnahmung der öffentlichen Sphäre durch Privateigentümer etwas entgegenzusetzen – nämlich ein Konzept von »freier« Kunst – sind Graffiti und Street Art bestrebt, diese öffentliche Sphäre »zurückzuerobern«. Das kritische Hinterfragen von »Kunst im öffentlichen Raum«, das durch Graffiti und Street Art ermöglicht wird, bietet weiteren, neuen Anlass zu ebenjenen Diskussionen, die diese öffentliche Sphäre konstituieren, bzw. heutzutage: wiederherstellen.« Danko, Dagmar, Wenn die Kunst vor der Tür steht. Ansätze zu notwendigen Differenzierungen des Begriffs »Kunst im öffentlichen Raum«, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr.1, 2009, hier S. 5, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/danko-dagmar-0/PDF/danko.pdf>, letzter Zugriff am 26.01.2011.

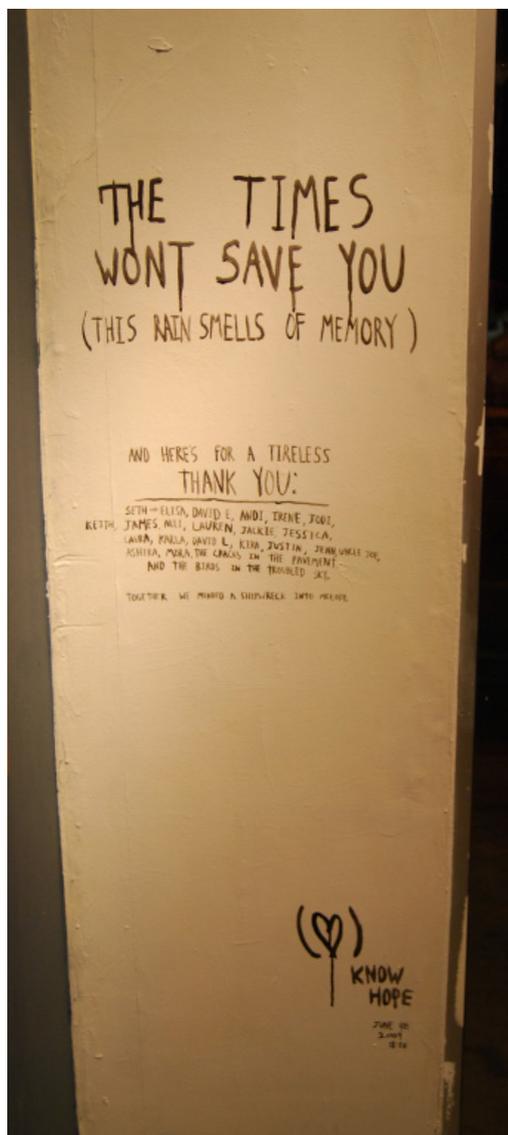


Abb. 45: Know Hope, aus: »This Times wont save you (This rain smells of memory)«, 2009.

und die damit verbundene Rezeption. Diesen Veränderungen gilt es exemplarisch mit der Besprechung einer Soloausstellung des Künstlers nachzugehen, in deren Zentrum die Installation »This Times wont save you (this Rain smells of memory)«²⁵⁹ steht. Im Verlauf der Interpretation wird insbesondere herausgearbeitet, wie sich die Einbindung der Installation in den Ausstellungsraum und die Bezugnahme auf den Betrachter gestalten, inwiefern sich die Rezeptionshaltung im White Cube im Vergleich zur Straße ändert, mit welchen Rezeptionsvorgaben gearbeitet und wie die Verbindung zum Außenraum hergestellt wird.

Präsentationsort der Ausstellung ist die Carmichael Gallery in Los Angeles (West Hollywood). Das renommierte Haus präsentiert sich als »Gallery for Contemporary Art«²⁶⁰, die nur »Künstler« und keine »Street-Artists« ausstelle, obwohl sie vorrangig mit Kunst von der Straße operiert.²⁶¹ Nach Ansicht der Betreiber limitieren entsprechende Kategorisierungen die Künstler und sind für ihren Erfolg auf dem etablierten Kunstmarkt hinderlich.²⁶² Zudem verändert

259 Die im Werktitel enthaltene Verkürzung zu »wont« ist vom Künstler selbst gewählt und wird innerhalb der Anführungsstriche so auch übernommen.

260 »Carmichael Gallery of Contemporary Art exhibits emerging international contemporary artists with a focus on narrative and figurative painting, mixed media and sculpture.« Web-Seite der Galerie, <http://www.carmichaelgallery.com>, letzter Zugriff am 23.04.2011.

261 Das Kunstportal »Artnet« listet die Carmichael Galerie unter den »Urban Art« Galerien. Vgl. <http://www.artnet.de/galerien/bildende-kunst/urban-art>, letzter Zugriff am 26.04.2011. In der Publikation

»Beyond the Street. The 100 leading figures in Urban Art« wird sie zwischen zahlreichen Künstlern, Zeitschriften, Sammlern als eine der wichtigen Galerien für »Street- und Urban Art« portraitiert.

262 »Labels like »street art« and »urban art« have helped to market theses artists, but we believe it's important to recognise the potential danger of boxing and branding the work so narrowly. Such division suggests that the artist don't fit into the mainstream art world an we simply don't think this true.« Interview mit den Inhabern Seth und

der Ortswechsel von der Straße in die Galerie die ›Straßenkunst‹ grundlegend: »Once you take a street artist off the street and put them into a gallery, they're no longer creating street art – they are just creating art.«²⁶³ Der ›Artist‹ Know Hope wird hier im Sommer 2009 mit der Soloschau »This Times wont save you (This rain smells of memory)« präsentiert.²⁶⁴ Auf den spezifischen ›Straßenkunstkontext‹ des Künstlers verweist das Haus auf seiner Web-Seite in Form von Links zu Flickr dennoch und betont in der kurzen biographischen Einführung seine Tätigkeit im Straßenraum.²⁶⁵ Das Publikum der Carmichael Gallery ist in der Regel ein straßenkunstinteressiertes, woraus sich die erste Rezeptionsvorgabe ergibt, die abstrakt gesagt, vom Präsentationsort selbst ausgeht. Im Idealfall lässt sich der Besucher, sofern er nicht schon informiert ist, darauf ein und betritt den Ausstellungsraum mit Wissen um den Hintergrund des Künstlers. Know Hope zeigt hier eine mit dem Umgebungsraum verbundene Installation, die als Gesamterlebnis für den Betrachter konzipiert ist (siehe Abbildung 46): »I wanted to try to integrate the wall pieces visually and tie it all together to make a complete show.«²⁶⁶ Der Künstler, der auch als Kurator auftritt, betont weiter, dass er die Ausstellung vor Ort erarbeitet hat. Das Ergebnis beschreibt er in der Ausstellungsankündigung als »An Installation and other

Elisa Carmichael in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 39.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Die Ausstellung fand vom 04.06.–02.07.2009 statt. Zu einem Werküberblick vgl: <http://www.carmichaelgallery.com/shows/june42009preview.html>, letzter Zugriff am 23.04.2011.

²⁶⁵ So wird Know Hopes Straßenaktivität parallel zu der Teilnahme an internationalen Ausstellungen bei der Künstlercharakterisierung auf der Web-Seite der Galerie erwähnt: »He has worked in the streets for several years and participated in exhibitions in Israel, UK, Norway, Italy, Canada, and the US.« <http://www.carmichaelgallery.com/shows/june42009preview.html>, letzter Zugriff am 23.04.2011.

²⁶⁶ Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 02.08.2010.



Abb. 46: *Know Hope*, »This Times wont save you (This rain smells of memory)«, 2009.

Moments«²⁶⁷. Innerhalb des Ausstellungsraumes der Galerie befindet sich die Installation abgetrennt durch separate Stellwände, zwischen einer Bildwand jeweils links und rechts.²⁶⁸ Darauf werden etwa 140 einzelne Bildformate von verschiedener Art und Größe, die »other moments« gezeigt. Die größten sind Kollagen in DIN A3, welche als einzige hinter Glas gerahmt wurden (siehe Abbildung 52). Die übrigen Bilder bestehen aus Zeichnungen und Schriftarbeiten (rund 90 einzelne Tafeln) auf Karton und Pappe, die jeweils nur ein Wort tragen. Die asymmetrisch angeordneten Kollagen, Bild-, Schrifttafeln werden dicht und unmittelbar nebeneinander präsentiert. Sie verleihen der Blickführung zum zentralen Schau-Raum hin eine fragmentarische Wirkung. Der komplette Ausstellungsbereich wird durch die blau gestrichenen

²⁶⁷ Auf der Web-Seite der Carmichael Gallery wird im Ankündigungstext mitunter auch Know Hope zitiert. Vgl. ebd.

²⁶⁸ Bilddokumentation <http://www.flickr.com/search/?ss=2&w=94813087%40N00&-q=this+times+wont+save+you&m=text>, letzter Zugriff am 25.05.2011.



Wände markiert, während der übrige Galerieraum weiß bleibt.²⁶⁹ Die dermaßen erfolgte Dreiteilung wird als dramaturgisch inszenierte Erzählfolge wahrgenommen: von der Eingangstür entlang der linken Bilderwand zur zentralen ›Hauptbühne‹ (der Installation) und zurück entlang der rechten Bilderwand. Das Ende der Ausstellung markiert die cinematographische Danksagung des Künstlers an alle Beteiligten (siehe Abbildung 45). Trotz der visuell zentralen Rolle der Installation im Raum ist damit eine Leserichtung von links nach rechts vorgegeben, die so auch durch die Fotos und das Video auf Flickr beibehalten wird.

Der nach vorn offene Installationsraum von etwa vier mal vier mal vier Metern kann nur von außen besichtigt werden, um ein Zerstören der Anordnung zu verhindern, und zeigt die Momentaufnahme eines aus Pappe geformten Schauspiels vor einer Stadtkulisse

²⁶⁹ Die sonst weißen Untergründe des Galerieraumes treten vor allem an den Übergängen und Ecken der Wände hervor.



Abb. 47: *Know Hope*, aus »*This Times wont save you (This rain smells of memory)*«, 2009.

(siehe Abbildung 47). Die einzigen Darsteller sind Know Hopes figurale *characters*. Die Nachbildung dichten Regens dominiert die Szenerie. Dafür wurden tausende einzeln gefertigter, hellblauer Papier-Tropfen in Reihen von zirka 25 auf über 1200 Schnüre gefädelt.²⁷⁰ Den Angelpunkt der Schnur bildet jeweils die spitze Seite des Tropfens, so dass die runde Seite, der Gravitation folgend, nach unten weisen kann.²⁷¹ Durch Gewichte beschwert hängen diese Tropfenketten in dichten Abständen von der Decke auf den Boden herab und füllen den kompletten Installationsraum aus. Die von außen

²⁷⁰ Insgesamt sollen es 30000 Tropfen sein. Vgl. <http://www.carmichaelgallery.com/shows/june42009preview.html>, letzter Zugriff am 23.04.2011.

²⁷¹ Diese symbolische Form des Tropfens stellt in der Realität den kürzesten und instabilsten Zustand eines sonst runden Wassertropfens dar.



Abb. 48: *Know Hope, aus »This Times wont save you (This rain smells of memory)«, 2009.*

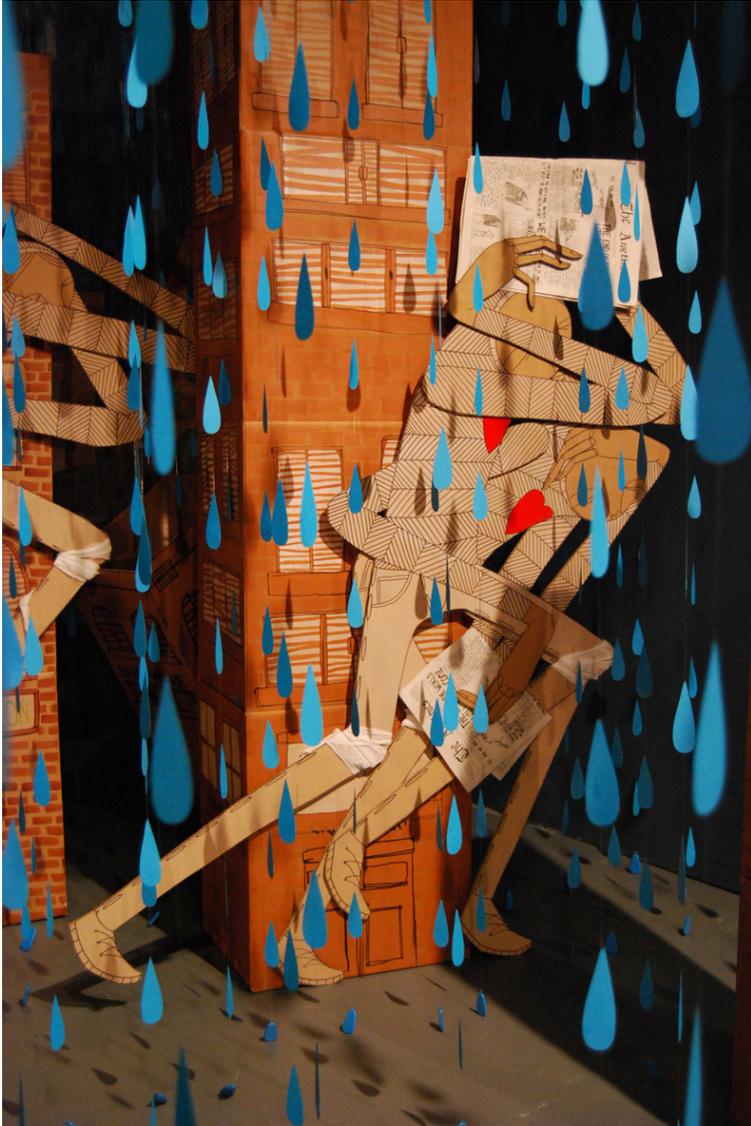


Abb. 49: *Know Hope*, aus «*This Times wont save you (This rain smells of memory)*», 2009.

hereinströmende, zirkulierende Raumluft bringt sie in Bewegung und unterstreicht dadurch ihre Leichtigkeit und Fragilität.²⁷² Oberlichter und ein Scheinwerfer unten rechts beleuchten diese Szenerie, wodurch sich die unzähligen Schatten der beweglichen Regentropfen in der Stadtkulisse bewegen. Die Darsteller sind dagegen in ihren Posen eingefroren, so dass insgesamt der Eindruck einer der Realität entrückten Zeit entsteht. Gleichzeitig weist die phantastische Welt der Protagonisten Bezüge zur Wirklichkeit des Betrachters auf.

So ist der abgebildete Ort durch sieben Hochhäuser in Form von etwa zwei bis zweieinhalb Meter hohen, rechteckigen Karton-Säulen als urbaner Raum zu erkennen. Auf diese sind die Umrisslinien von Fenstern mit geschlossenen Läden, Backstein-Mauerwerk und Türen gemalt, über denen vereinzelt, schildartig umrahmte Wörter wie ›Disturbed‹, und ›In to Melody‹ stehen. Einige Häuser sind umgestürzt oder in Schiefelage, wie im Fall begriffen, andere werden von im Hintergrund angedeuteten Fluten mitgerissen. Am Himmel der Stadtkulisse zeigt sich ein Schwarm Vögel, der aus dem rechten Bildhintergrund nach links vorne fliegt. Mit schwarzen Konturen skizziert Know Hope auf den zirka zehn Zentimeter langen Pappstücken Vögel, die ein auch in anderen seiner Werke wiederkehrendes Motiv darstellen. Die Befestigung erfolgt in der Art der Regenstränge durch unsichtbares Garn, das bis zum oberen Drittel des Raumes herabgelassen wurde.

Fünf *characters*, alle rund 1,70 Meter groß und riesenhaft wirkend, sind vor und hinter der halbkreisförmig angeordneten Häuserkette zu sehen und in einer nach rechts gerichteten Bewegung dargestellt. Dem Betrachter am nächsten steht einer davon im Bildvordergrund

272 Vgl. Know Hope, Dokumentation der Ausstellung »This Times wont save you« in der Charmichael Gallery Los Angeles, 04.06.–02.07.2009: <http://www.youtube.com/watch?v=5vENm4-392o>, letzter Zugriff am 22.06.2011.



Abb. 50: *Know Hope*, aus »*This Times wont save you (This rain smells of memory)*«, 2009.

links erhöht auf einem stilisierten Zeitungsstapel. Er ist in seinem rechten Dreiviertelprofil zu sehen und balanciert auf seinem rechten, angewinkelten Bein, das linke Bein hängt über der Erde in der Luft. Beide Knie sind mit weißen Bandagen verbunden. Sein nach hinten gebeugter Oberkörper erweckt den Eindruck, als würde er jeden Moment sein Gleichgewicht verlieren. Der Blick ist nach oben gerichtet. Die Arme breitet er in Schulterhöhe bis zu den Ellenbogen aus. In einer dramatisch anmutenden Geste greift er mit den Händen in ein herzförmiges Loch in seiner Brust, das darin fehlende Herz ist mit roter Farbe auf seinem rechten Oberarm gemalt. Die beiden Protagonisten auf der anderen Seite des Bühnenraumes



Abb. 51: Know Hope, aus »This Times wont save you
(This rain smells of memory)«, 2009.



Abb. 52: Know Hope, aus »This Times wont save you
(This rain smells of memory)«, 2009.

scheinen zwischen den Häusern, nach rechts fliehen zu wollen. Dabei stützen sie sich aufeinander und sind ineinander verschlungen: der hintere, rechts außen Stehende, greift dem vorderen, links Stehenden, mit dem rechten Arm um die Hüfte, die Beine erscheinen wie umeinander gewunden. Auch an ihren Kniegelenken zeigen sich Verbände. Der äußere *character* hält in der Hand, mit der er seinen Partner umarmt, eine Zeitung. Der andere hält zum Schutz vor dem Regen ebenfalls eine über ihre Köpfe. Im Gegensatz zu dem Protagonisten am linken Bildrand sind ihre Körper unversehrt, ihre Herzen erscheinen, in roter Farbe gemalt, auf der Brust.

Links von den beiden, mehr zur Bildmitte, weiter nach hinten versetzt, ist ein einzelner *character* zu sehen. Auch er befindet sich in einer nach rechts gerichteten Bewegung und schützt den Kopf mit seinem linken, unnatürlich langen Arm. Auf dem rechten Unterarm hält er in waagerechter Position eine Sanduhr, in der rote Herzen aus dem gelb angedeuteten Sand herausragen. Auch seine Knie sind verbunden, sein Körper mit dem auf der Brust abgebildeten Herzen unversehrt. Der letzte und am schwersten zu erkennende Protagonist befindet sich im Bildhintergrund. Er hält mit ausgestreckten Armen eine geöffnete Zeitung. Einer der Tropfen verläuft dabei mitten in die Seiten, als wenn es sein Ziel sei, den Regen mit der Zeitung aufzufangen. Wie bei den anderen dreien ist auch sein Herz auf der Brust erhalten, allerdings zeigt sich auf seinem, in das Bühnenbild ragenden, rechten Knie kein Verband (siehe Abbildung 50).

Die die Protagonisten begleitende Zeitung stellt die von Know Hope entworfene »Anytimes« dar. In Layout und Schrift erinnert sie stark an die New Yorker oder Los Angeles Ausgabe der »Times«.²⁷³

²⁷³ Viele Zeitungen weltweit tragen den Titel »Times«. Allerdings findet sich eine der »Anytimes« vergleichbare Typographie vor allem in der New York und Los Angeles Times. Dieser barock-antiquierende Schrifttyp ist dem Schreiben mit



Abb. 53: *Know Hope*, »Keep your head above the water«, 2009.

Auch der Werktitel mit dem gewählten Singular spielt auf sie an: »This Times wont save you«, eine Zeitung, die keinen Schutz bietet. Gleichzeitig transportiert der Ausdruck ›Times‹ auch die Bedeutung von Zeit. Während ›Times‹ aber konkrete Zeiträume meint, verschwimmt dieser Bezug mit dem Ausdruck ›Anytimes‹, ›jederzeit‹ oder ›irgendwann‹. Genauso versetzt sie die Datumszeile im Vergleich zu realen Zeitungen, in den Bereich des Irrealen, denn die Zeitung

Breitfeder nachempfunden. 1931 wurde er im Auftrag des Blattes zur Schrifttypologie »Times« entwickelt. Durch die Verwendung als Computerschrift prägt »Times« heute das Schriftbild der modernen Zivilisation. Vgl. <http://www.linotype.com/259/times.html?PHPSESSID=f3698a469f7ec284df3b44e2bdb61ccc>, letzter Zugriff am 02.05.2011.



Abb. 54: Know Hope, »Anytimes«, Titelseite, 2009.

ist gedruckt in »anywhere« an »any given day«. Auf der Titelseite steht die Schlagzeile: »The End of the World will never come. In Times of dramatic downpour. This Rain smells of Memory« (siehe Abbildung 54). Der letzte Satz stellt einen unmittelbaren Bezug zum Titel der Ausstellung dar, den er in Klammern wieder aufnimmt. Somit bildet die Zeitung innerbildlich zwei Funktionen ab: Erstens stellt sie als Element des Installationsbildes Bezüge zu einem sich auch außerhalb dieser Szenerie befindlichen Text dar, dem Ausstellungstitel, der den Besucher an diese Installation heranführt. Zweitens deutet die Schlagzeile den Regen anders als zunächst wahrgenommen.

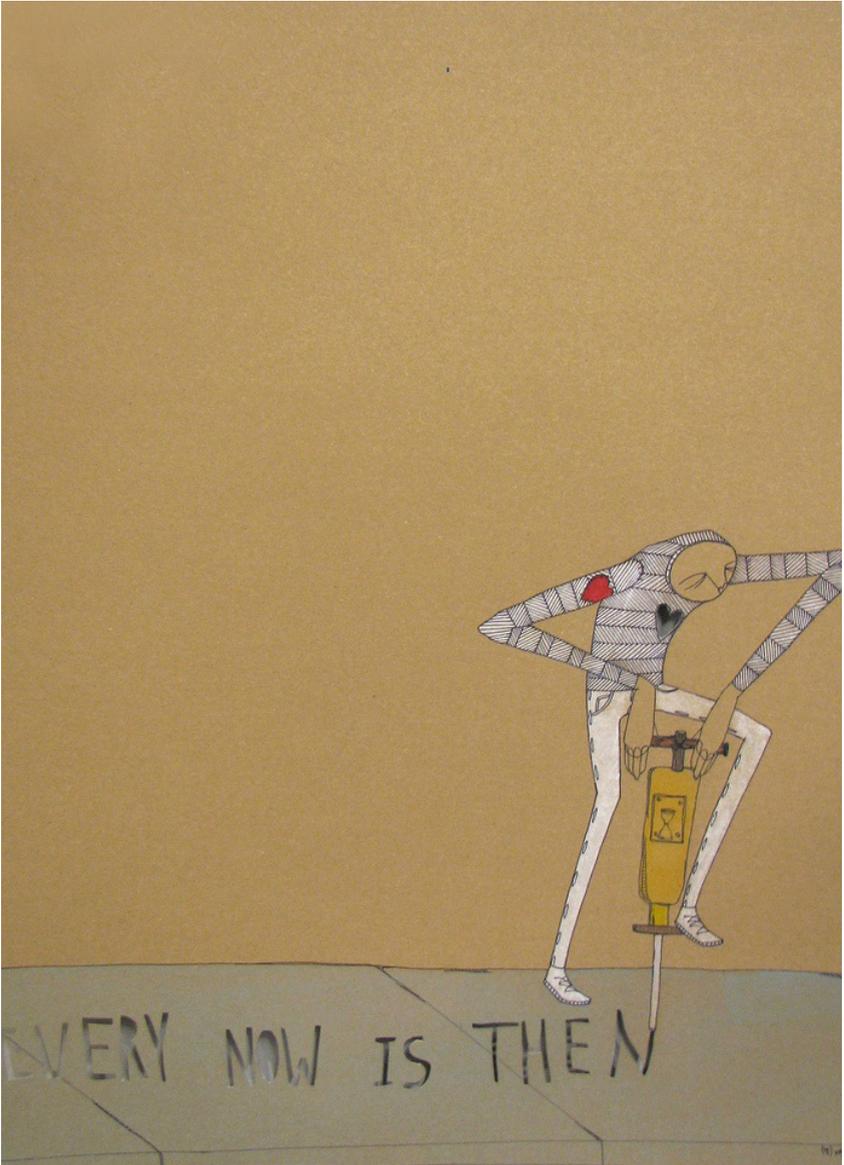


Abb. 55: Know Hope, »Every now is then«, 2008.



Abb. 56: *Know Hope*, »Anytimes«, 2009.

Die Angst vor ›dramatischen Regenfällen‹, die auf eine Sintflut und damit einen Weltuntergang hinweisen, stellt diesen Gedanken trotz Verneinung zur Diskussion. Die von den Fluten im Hintergrund des Installationsbildes mitgerissenen Häuser rücken näher an die Bildinterpretation heran. Dieser Deutungszusammenhang macht die Aussage auf der letzten Seite der Zeitung, die von dem Protagonisten im Hintergrund in den Bildmittelpunkt gerückt wird, lesbar: »Take only what you can carry« (siehe Abbildung 50) – ein Satz, wie er im Katastrophenmanagement genutzt wird.

Der Einfluss des Textes auf die Wahrnehmung des Bildes wird hier deutlich. *Know Hope* spielt auch in dieser Ausstellung mit den Ebenen, die sich aus der Verbindung beider Medien ergeben. Im



Abb. 57: *Know Hope*, »Anytimes«, 2009.

Kleinen bildet die »Anytimes« diese Korrelation selbst ab.²⁷⁴ Wie in einem Comic ergänzen die Bildfenster die Textfelder.²⁷⁵ Das Titelbild zeigt zwei hintereinander verhasste *characters*, von denen der

274 Das Zeitungslayout erscheint wie der Träger von Panels eines Comics, in den Bildfenstern zeigen sich die *characters* von Know Hope, während die Texte in Spalten in poetisch-metaphorischer Sprache (siehe Abb. 54) geschrieben wurden.

275 Auch wenn sich auf der Seite die einzelnen Bilder und Texte nur indirekt miteinander verbinden und der Text innerhalb des Handlungsraumes der Zeitung überwiegt. Vgl. Mahne, Nicole, *Comic*, in: Dies., *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen 2007, S. 70–74. »There is a different cognitive process between reading word and pictures. But in any event, the image and the dialogue give meaning to each other – a vital element in graphic storytelling.« Eisner, Will, *Graphic Storytelling*, Tamarac 1995, S. 59.

vordere in derselben Art gestikuliert, wie der sein Herz Berührende im Installationsvordergrund. Die Bildunterschrift dazu lautet: »A Recommendation. A gesture to overcome.«²⁷⁶ Inhaltlich berichtet die »Anytimes« somit aus der fiktiven Welt von Know Hopes Protagonisten, die sich auf die reale Darstellung in der Installation bezieht, die wiederum eine fiktive Welt zeigt.²⁷⁷ Durch den handschriftlichen Stil der Zeitung wird eine persönliche Vermittlungssprache eingeführt, die der Normierung von Schrift und damit vermittelter Botschaften in realen Zeitungen entgegenwirkt.²⁷⁸

Eine persönliche, weil emotionale Erfahrungen betreffende Deutungsebene erschließt sich aus der Motivik der Herzen. Das Symbol für Gefühl, für etwas Wahres und Schützenswertes²⁷⁹ oder für Naivität, in anderen Werken des Künstlers auch als Last bezeichnet (siehe Abbildung 34), geht, nach der von Know Hope konstruierten, fiktiven Entwicklungsgeschichte seiner *characters*, im Prozess des »Erwachsenwerdens« verloren. Das Herz erscheint zum Abschluss der Reife nur noch als Abbild auf dem Oberarm eines Protagonisten. Dieses Abbild, wie auch die in der Brust hinterlassene Leerstelle, werden zu Erinnerungsträgern an diesen Verlauf in der Vergangenheit.²⁸⁰

276 Ohne hier weiter auf die unterschiedlichen Relationsmöglichkeiten von Text und Bild im Comic eingehen zu können sei für eine genauere Darstellung dieser Sachverhalte auf Scott McCloud verwiesen: »Je mehr mit Worten gesagt wird, desto mehr Freiheit, sich zu entfalten, bleibt den Bildern und umgekehrt.« McCloud, Scott, Comics richtig lesen, Hamburg 1995, S. 163.

277 Die sich darin überschneidenden semantischen Ebenen sind vielfältig und komplex und können hier nur exemplarisch vorgestellt werden.

278 Zu der Bedeutung von Schrift in Comics vgl. Mahne (2007), S. 47 f.

279 »The heart, to me, is a universal symbol for something that's precious and needs to be handled with consideration.[sic!]<« Carmichael, Elisa, Interviews: Know Hope, Arrested Motion, 03.08.2009, <http://arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

280 »With the empty space left by the missing heart, the character is capable of things

Damit kann die exponierte Geste des Protagonisten in der Installation mit dem Griff zum Herzen als Phantomschmerz oder Ziehen in einer noch nicht verheilten ›Narbe‹ gedeutet werden. Das Bild eines Verletzten unterstreichen auch die Bandagen an den Knien. Know Hope deutet den Umstand des Herzverlustes nicht nur negativ. Das Annehmen dieses Umstandes bedeutet auch eine Chance, die Realität besser denn zuvor zu meistern. Die Referenz der Motivik in der »Anytimes« erklärt sie als Geste des Akzeptierens, die empfohlen wird (»A Recommendation. A gesture to overcome«).²⁸¹

Die erhöhte, exponierte Position dieses Protagonisten, der als einziger in der Szenerie sein Herz bereits verloren hat und damit zu den ›Erfahrenen‹ zählt, wird ihm nur durch den Stapel der Zeitungen möglich. Sein nach oben gerichteter Blick zu den Vögeln ermöglicht ihm eine erweiterte Perspektive. Die Vögel können in diesem Zusammenhang als Verkörperung von neuer Freiheit gedeutet werden. Eine Metapher in der »Anytimes« wirkt erläuternd: »A born again birdwatcher«.²⁸² Der Verlust wird als Neuanfang gewertet, das Loch, welches die Vergangenheit hinterlässt, kann in der Gegenwart und Zukunft mit neuen Erfahrungen gefüllt werden, gemäß der Bewegung eines nicht mehr schmerzerfüllten, sondern sein Herz erweiternden Protagonisten.

Die ›unerfahrenen‹ *characters*, deren Herzen noch unversehrt sind, beschäftigen sich im Gegensatz dazu allesamt damit, sich vor dem Regen zu schützen oder ihre Aufmerksamkeit, wie derjenige im mittleren Hintergrund, der Zeitung zu widmen. Sie tragen ihre

that it wasn't beforehand [...] The hearts on the sleeves are not only a representation of vulnerability but also of memories; these characters are the more experienced ones.« Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.

²⁸¹ Zitat aus der »Anytimes«, siehe Abb. 54.

²⁸² Ebd.

Zeitungen wie Attribute mit sich herum, die sie charakterisieren. Der einzige unter ihnen ohne Zeitung hält eine Sanduhr in waagerechter Position, durch die er den Lauf der Zeit sinnbildlich anhält. Hinter dem Glas wird der sich stauende Sand sichtbar, aus dem wiederum rote Herzen ragen. Dies kann auf ein hinausgezögertes Erwachsenwerden verweisen, wobei der damit verbundene Schmerz des brechenden Herzens und die Ernüchterung etwas länger aufgehalten werden sollen. Die Handlungen dieser Charaktere können als Art des Flüchtens vor der Zeit gedeutet werden. Sie versuchen, sich mit der ›Times‹ von dem Vergehen der ›Zeit‹ zu verstecken, ein für den Künstler typisches, mehrdeutiges Wortspiel. Der Werktitel klingt in diesem Zusammenhang wie eine Mahnung: »This Times wont save you«, die Zeitung wird dir keinen Schutz bieten vor dem Regen und damit der Zeit. Somit wäre der Regen als Zerstörer zu deuten, eine Naturerscheinung, die zu einem ›dramatic downpour‹, also einer Flutkatastrophe, werden kann. Bereits im Hintergrund der Szenerie kann der Betrachter sehen, wie er Teile der Stadt mit sich spült. Eine in der Ausstellung gezeigte Kollage greift dieses Thema ebenfalls auf. Eine andere integriert die Abbildungen eines Rettungsbootes, das auf dem Wasser treibt (siehe Abbildung 53).²⁸³

Während der Periode seines Schaffens, in die auch die Installation fällt, stellen Zeit und Vergänglichkeit im Werk Know Hopes wiederkehrende Themen dar²⁸⁴: »The notion of temporality is one of my main

²⁸³ Mit der ersten hier erwähnten Kollage »Keep your head above the water« zeigt Know Hope eine in Fluten untergehende Stadt mit zwei Protagonisten, die einander vor der Katastrophe zu retten versuchen. Hinter ihnen erstrecken sich die Masten von Hochspannungsleitungen. Auch die anderen beiden Kollagen greifen das Thema von Flut, Zerstörung und der damit verbundenen Endlichkeit des Lebens (das Symbol der Sanduhr) auf.

²⁸⁴ Eine der Bildtafeln von der Ausstellung trägt den Titel »Time on my mind«, eine andere »Magnifying Glass«. Auch in anderen Texten (Bild-, Ausstellungstitel und

fascinations at the moment – how things take shape and inevitably change form, that way a dramatic moment of today changes to nostalgia tomorrow.«²⁸⁵ Erst der Rückblick auf einen vergangenen Moment, der das Gefühl von Nostalgie erzeugen kann, ermöglicht die Erinnerung, welche der Künstler mit dem Begriff Zeit verknüpft. Sie ermöglicht es, ein Bild, trotz des Verlustes und Vergehens eines Momentes, zu speichern und damit von der Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren.²⁸⁶ Erinnerung und Vergänglichkeit sind binär gekoppelt, wie die Metapher im Ausstellungstitel von »This Rain smells of Memory« andeutet.²⁸⁷

Die Zeitung ist vor diesem Hintergrund ein Erinnerungsspeicher für das kollektive Gedächtnis. Sie ist Zeugnis wichtiger Nachrichten und dokumentiert so die Vergangenheit der Allgemeinheit. Zwar bildet die »Anytimes« die phantastische Welt von Know Hopes Protagonisten nach, doch zeigen sich in ihr auch indirekte Bezüge zu globalen politischen Themen wie Nationalismus, mit denen sich der Künstler in den letzten Jahren verstärkt beschäftigt. Er sieht in solchen Verfremdungen eine Möglichkeit, auch wirklichkeitsrelevante Themen anzusprechen, ohne sie tatsächlich ausbreiten zu müssen.²⁸⁸ Die

-unterschriften) oder im Bild integrierten Worten, (vgl. z. B. einen Werktitel von einer Ausstellung in der Anno Domini gallery: »Every Now is Then«, siehe Abb. 55) tauchen in hoher Frequentierung Zeitwörter wie »now«, »then«, »tomorrow«, »never«, »anytime« etc. auf. Sie richten sich an Umständen von Bewegung, Veränderung und Entwicklung aus, befragen die modalen Zeiteinteilungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

285 Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.

286 Das Motiv der Erinnerung greift in seinem Werk darüber hinaus auch in die Zukunft ein. Der Ausstellungstitel »This Times wont save you« deutet im ersten Teil eine zukünftige Handlung an (»won't« als nicht werden), während der zweite mit dem Ausdruck von »memory« auf eine Speicherung der Vergangenheit verweist.

287 Know Hope, Interview, in: Nguyen/Mackenzie (2010), S. 191.

288 Im Interview antwortet er auf die Frage nach den Themen in der »Anytimes«:

Distanz zur Wirklichkeit, die durch die Welt seiner Protagonisten möglich wird, ermöglicht dem linkspolitisch eingestellten Israeli eine Politisierung seiner Kunst, ohne unmittelbar in die Kritik zu geraten.²⁸⁹ Die Fiktion seiner phantastischen Welt spiegelt die reale in der Rückkoppelung durch die Augen des Betrachters wider,²⁹⁰ der Rezeptionsprozess wird zum Erinnerungsprozess.

Der Künstler arbeitet auch in dieser Ausstellung vielfach mit der Bezugnahme auf den Betrachter und spricht durch die im Werk angelegten Rezeptionsvorgaben dessen persönlichen Erfahrungsschatz an. Innerhalb des White Cube fühlt sich der Rezipient auf mehreren Ebenen an den Straßenraum erinnert. Der Prozess wird semantisch durch die Nachbildung des urbanen Raumes in der Kulisse oder durch die Bilder des Außenraumes in den Kollagen ausgelöst. Ein mit Know Hopes Werk vertrauter Rezipient erkennt in zahlreichen Text- und Bildarbeiten Bezüge zu vergleichbaren Arbeiten im Straßenraum. Sie werden vom Künstler als natürliche Konsequenz der Beschäftigung mit seinem Werk begriffen und fortlaufend zu diesem Zweck in für ihn erkennbarer Weise fortgeführt.

»I don't really expect people to see the symbolism and metaphors and immediately figure it out, but once you see the same character and it's reoccurring, you develop a long term relationship. That's when you start

»a lot of it is based on political and social happenings. I don't want to address these issues directly.« <http://arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

²⁸⁹ Dazu mehr auf: <http://arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

²⁹⁰ Jede Erklärung der Fiktion hängt mit der jeweiligen Auffassung von Realität zusammen (aus Metaphysik oder Erkenntnistheorie). Der »Weltentheorie« zu Folge ließe sich die Fiktion als Verfahren bezeichnen, eine andere Welt zu kreieren und damit andere Betrachterstandpunkte zu erzeugen. Vgl. dazu weiter: Ryan, Marie-Laure, *Narrative as virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press 2001.

to pick up on the nuances, just like with a good friend or family members. [...] In order for that to happen, it's very important to keep it immediate and accessible.»²⁹¹

Auch das Material der Pappe wird zum ästhetischen Assoziations- und Erinnerungsträger. Es verweist auf seinen Gebrauch als Verpackungsmaterial, wie es als Abfall im Straßenraum zu finden ist, und ist damit ein Hinweis auf den Raum, in dem der Künstler bevorzugt arbeitet. In den Kunstraum übertragen, ist das Material in der Lage, eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen und das Kunstobjekt mit dem Kontext der Straße zu verbinden.²⁹² Die objektgebundene Narration funktioniert über die Vorstellungskraft des Betrachters. Sie wird aus sich selbst heraus – im Sinne eines ortsverweisenden authentischen *pars pro toto* – vermittelt, durch den Kunstraum aber so erst möglich. Denn auf der Straße ist dies »normal«, im White Cube erst verweisend aktiv. »In a gallery, you can create an environment of your own in a manner that is almost total, which isn't possible in the street for various reasons – the unexpected, legalities etc.«²⁹³ Die Galerie ermöglicht dem Künstler, die Wahrnehmung des Betrachters gezielter zu steuern, da er hier eher bereit ist, seinen Rezeptionsvorgaben zu folgen. Eine Ausstellungs-dramaturgie wie bei »This Times wont save you« kann ihn durch die einzelnen Bereiche lotsen und dabei eine Atmosphäre kreieren, die in Sequenzen geteilt (Bilderwand, Installationsraum,

291 Aus dem Interview auf: <http://arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

292 Mit der Verwendung von Abfallmaterialien vollzieht sich im Kunstraum eine Übersetzungsleistung, denn die Materialien werden der Sphäre des Alltäglichen enthoben und in die Kunst überführt. Damit werden sie materialästhetisch wie funktional umgedeutet. »Dieses Interesse an wertlosen Stoffen erweitert den Bereich der zu verwendenden Materialien erheblich und verschiebt die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst.« Wagner (2002), S. 14.

293 Nguyen/Mackenzie (2010), S. 189.



Abb. 58: Know Hope, »Survival kit // the willing parents and the wincing child«, 2009.



Abb. 59: Know Hope, ohne Titel, 2009.

Textausklang) als Akte eines Theaterstückes wahrgenommen werden. Die Ausstellung hat so die Möglichkeit, einen inneren Zusammenhang zwischen den verschiedenen Medien herauszustellen:

»Know Hope sees gallery work as a completely different mindset as that of working in the street. [...] the gallery is a much safer environment, which can function as a greenhouse in some manners. [...] The same process is valid for the viewer himself, because the context in which the pieces are seen inevitably affects the experience.«²⁹⁴

Die Ausstellung kann durch die starke Bezug- und Anteilnahme auf und durch den Betrachter auf mehreren Rezeptionsebenen zu einem Erlebnis werden. Bereits der Titel spricht den Rezipienten über die pronominale Anrede direkt an: »This Times wont save YOU«. Die vom Künstler intendierte Identifikation mit den Erfahrungen des Protagonisten wird hier deutlich. Genauso können die einzelnen, die Installation rahmenden Schrifttafeln wie Imperative, die an den Betrachter gerichtet sind, gelesen werden. Auch sie sollen Assoziationsketten auslösen (vergleiche »convert, regret, confess, deliberate« etc.), die in den Rezeptionsprozess der Bilder einbezogen werden.²⁹⁵

Der Ausstellungsbesucher ist, über die mentale Ebene hinaus, ebenso physisch involviert, indem er am Ende der Ausstellung zur Mitnahme eines *giveaways* in Form eines Exemplars der »Anytimes« aufgefordert

²⁹⁴ Vgl. auf: http://www.artiscontemporary.org/features_detail.php?id=87, letzter Zugriff am 06.06.2011.

²⁹⁵ Wie auch in den Textarbeiten Jenny Holzers rufen diese Schlagworte den individuellen Erlebniskontext des Betrachters ab und arbeiten mit den Strategien der Werbung. Die Künstlerin stellt für viele Street- und Graffiti Artists ein erklärtes Vorbild dar und arbeitet selbst mit Texten im öffentlichen Raum. »Jenny Holzer's ›Truism‹ are a daily inspiration to us on so many different levels. As an artist, Jenny uses only text – without any images – to produce incredible emotions. [...] So much of today's street art can be traced back to Jenny Holzer.« Interview mit Woostercollective, in: *The Art of Rebellion* (2003), S. 138.



Abb. 60: *Know Hope*, aus «*This Times wont save you (This rain smells of memory)*», 2009.



Abb. 61: *Know Hope*, »Rain on me. Discard these troubles and let them be«, 2009.

wird.²⁹⁶ Mit diesem Giveaway und seiner Mitnahme durch den Besucher wird der Ausstellungskontext wieder in den Außenraum getragen. Dieses Ziel verfolgten auch die *paste-ups*, die Know Hope mit derselben »Anytimes«-Titelseite im Umkreis der Carmichael Gallery anbrachte. In der Zeit vor der Ausstellungseröffnung trug diese Aktion auch einen Werbecharakter (siehe Abbildung 57). Genauso konnte der Satz »This rain smells of memory« in urbanen Räumen einen die Ausstellung kennenden Betrachter an die Ausstellung in der Carmichael Gallery erinnern (siehe Abbildung 59). Know Hope schrieb ihn als einzelne Aussage oder in größere Textzusammenhänge gebettet auf Aufkleber, Wände und Betonblöcke. Darüber hinaus integrierte der Künstler die »Anytimes« auch andernorts in seine Bilder im Straßenraum (siehe Abbildung 58). Der Künstler kann damit die Präsentationsräume von Galerie und Straße über eine einheitliche Bildsprache miteinander verbinden (siehe Abbildung 60 und 61) oder zumindest ihre Parallelisierung ins Bewusstsein des Betrachters rücken.

²⁹⁶ Eine Zeitung derselben Art fertigte Know Hope bereits einige Monate zuvor für eine Ausstellung in New York an und ließ sie den Passanten innerhalb der Innenstadt zukommen. Diese Art des *giveaways*, das vom öffentlichen Raum in den Kunstinnenraum verwies, trägt darüber hinaus den Charakter eines Werbeblattes. Eine Inspiration für eine derartige Verfremdung des realen Tagesblattes der Times könnte die Aktion der interventionistischen Gruppe »The Yes Man« gewesen sein. Das Künstlerkollektiv stellte im Jahr 2008 eintausend gefälschter Exemplare der New York Times her und verteilte sie incognito in der Stadt. Die dem Original perfekt nachgeahmte Ausgabe trug Schlagzeilen wie: »Iraq War ends« und andere Bezüge und Verkehungen von Real-Ereignissen, die einen politischen Kommentar zur aktuellen Lage des Landes herstellten. Vgl. http://www.artiscontemporary.org/features_detail.php?id=87, letzter Zugriff am 17.05.2011.



Abb. 62: *Know Hope, »You are a conductor«, 2009.*

IV.3 Von »You are a conductor« bis »Through these vacant spaces we can see anywhere«

Im Frühjahr 2009 fertigt Know Hope in Rom miteinander vergleichbare Installationen an: eine in einem institutionalisierten Innenraum und eine Serie im Straßenraum der Stadt. Die entsprechende Fotodokumentation stellt er auf Flickr aus und ermöglicht damit ein direktes In-Beziehung-Setzen der Werke (zueinander). Nicht nur durch die Gegenüberstellung von Fotos, sondern auch das Einfügen von Videos wird hier ein lebendiger Eindruck, ein Ablaufen der Installation in Echtzeit suggeriert, während beispielsweise Bilddokumentationen in Katalogen den Zeitpunkt nur als Momentaufnahme wiedergeben. Am Beispiel der in Rom präsentierten Arbeiten soll im Folgenden

dieser Wirkung der Präsentation bei Flickr auf die Rezeption der Werke durch den Betrachter nachgegangen werden.

Der Photostream auf seinem Flickr Portal stellt zuerst die Straßenarbeiten in Rom vor. Unter dem Titel »You are a conductor« werden hier zwei separate Installationen desselben Schemas vorgestellt. Die erste zeigt sich auf einem öffentlichen Platz vor einem Denkmal, welches sich im Hintergrund durch einen monumentalen Betonquader inmitten einer anscheinend verkehrsberuhigten Zone der römischen Innenstadt andeutet (siehe Abbildung 62). Der Quader läuft über eine Treppe unten aus. An seiner Ecke erscheint vor der untersten Stufe ein zirka 20 Zentimeter hoher Boller. Auf ihm platziert Know Hope wie auf einem Sockel einen etwa zehn Zentimeter großen Vogel aus Papier. Auf dem weißen Grund des im Profil gezeigten Tierkörpers markiert er mit schematischen Linien die Flügel, den Kopf und ein Auge. Aus der Mitte dieses nur durch einen leeren Kreis stilisierten Auges führen hellblaue Wollfäden, die als Schnüre in Richtung Boden verlaufen. Sie sind innerhalb der kantigen Fugen zwischen den Pflastersteinen befestigt und bilden darin eine Art Rinnsal ab, das nach einigen Zentimetern in der Erde verläuft. Links von dem Boller zeigt sich im Abstand von maximal einem Meter eine scheinbar aus dem Pflaster herauswachsende Pflanze. Sie ist ca. 30 Zentimeter hoch und besteht aus Pappe oder Altpapier. Auf ihr bilden sich die einfachen Umrisslinien einer blumenartigen Kontur ab, deren rote Blüten wie Tulpenhäuse nach unten hängen. Dieselbe Anordnung mit nur leicht modifizierten Installationselementen zeigt das darauf folgende Foto an einem anderen Ort in Rom (siehe Abbildung 63). Ein zusätzliches Video verdeutlicht dabei die Blickrichtung. Der Vogel ist hier auf einem Steinpoller vor einer Häuserwand aufgestellt. Wie zuvor verläuft die fadenartige Schnur zu einer Blume links von ihm, die nur eine Blüte und ein Blatt trägt. Das Wehen des Windes



Abb. 63: *Know Hope*, «*You are a conductor*«, 2009.

hebt die Fragilität der Gebilde, bedingt durch ihr leichtes Material, noch hervor.

Beide Straßeninstallationen werden in der Fotodokumentation auf Flickr mit dem selben Titel unterschrieben und zu dem jeweils durch einen Text in der Art eines Katalogbeitrages erläutert: »You are a conductor...of anything discarded or exorcised. and as it usually goes; set out to anywhere we cant see from where we are, channeled, between these scars and mid-areas (one mans trash is anothers treasure) [sic!].«²⁹⁷

²⁹⁷ Wörtlich übersetzt: »Du bist der Leiter von allem Verworfenen und Exorzierten. Und wie es gewöhnlich läuft; an einen anderen Ort aufbrechen, den wir von hier aus nicht sehen können, kanalisiert, zwischen diesen Narben

Die Erwähnung des Mülls für den einen, (»one mans trash«) der zum Schatz für den anderen wird, ist eine Anspielung auf die billigen Materialien, die als Abfall leicht im Straßenraum gefunden werden können. In diesem Zusammenhang lässt sich auch »anything discarded and exorcised« deuten, nach dem Motto: Aus dem, was die einen ausrangieren oder von dem sie sich abwenden, lassen andere Schätze entstehen, die als Kunstwerke auf der Straße wahrgenommen werden können. Der Betrachter, der hier direkt als Leiter oder Medium angesprochen wird (»You are a conductor«), bestimmt über diesen relativen Wert der Objekte selbst, die Kunstwerken innewohnen. Know Hope spricht weiter von einem »WIR«. Ohne Erläuterungen und durch das direkt an den Leser gerichtete »YOU« entsteht der Eindruck, als sehe er sich mit dem Rezipienten gemeinsam in dieser WIR-Gruppe, ausgesetzt an einen undefinierten Ort (dem Irgendwo), denn WIR erkennen nicht, von wo WIR kommen. Der Sinn dieses Textes ist somit vielfach deutbar.

Weiter wird von einer Kanalisierung, »channeled«, gesprochen, zwischen den »Narben« und den »mid-areas« – einer Wortschöpfung des Künstlers, die als »Bereich der Vermittlung« oder »Überlagerung« übersetzt werden kann. Auf das Bild übertragen, lässt sich damit die sich zwischen den Fugen ziehende blaue Schnur als Symbol für einen Kanal deuten. Der Kommentar des Künstlers zur Installation bestätigt diese Vermutung. Demnach sammeln sich darin die Tränen des Vogels, die schließlich im Boden versickern. Er charakterisiert diese Tränen als fragile und vergängliche Gebilde, die zu anderen Orten führen können: »Tears, something so tentative and timely, find their way into the cracks, channeled to elsewhere.«²⁹⁸

und Übergangsräumen.« <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3439535735>, letzter Zugriff am 29.11.2010.

²⁹⁸ Ebd.

Diese Aussage, die der Bilddokumentation zu »You are a Conductor« wie ein Kommentar beigefügt wurde, scheint ferner in Zusammenhang mit der jener nun folgenden Innenraum-Installation »Through these vacant spaces we can see anywhere« zu stehen. Der sich ergebende Zusammenhang durch die bewußte Positionierung von Bild und Text kann als Anspielung auf den Rezeptionsprozess des Betrachters interpretiert werden, indem die inneren (in der Erinnerung) und tatsächlichen Bilder (zum Beispiel auf Flickr) von Straßen- und Ausstellungsraum mit denen der vor Ort gezeigten (Realerlebnis mit den Kunstwerken) zusammengebracht werden.

Der Raum des Kulturzentrums Rialto San Ambrogio (auch: Rialto St. Ambrogio), in dem sich diese Innenraum-Installation zeigt,²⁹⁹ ist innerhalb der ›Independent-Szene‹ Roms zu einer Institution für Kunst und Kultur geworden.³⁰⁰ Dieser Raum ist kein White Cube im klassischen Sinne, trotzdem ist die Ausweisung als klassischer Kunstraum in vergleichbarer Weise gegeben: Es handelt sich um einen geschützten Ort mit weißen Wänden, der die Werke isoliert und bedeutungsvoll präsentiert. Der Rezipient besichtigt die Arbeiten

299 Das Rialto versteht sich als autonomes Kulturzentrum, welches seine Räumlichkeiten je nach Bedürfnissen der darin zu beherbergenden Kunstformen zur Verfügung stellt: »Here evolves this ›non state-owned public area‹: [...] It is an autonomous place [...] In so doing, that mechanism that demands an official version of knowledge and intelligence, that decides who may authorize and distribute a version and who may not, is broken. Therefore, the constant pursuit of interrelations with the city raises the awareness of a deep crisis of traditional, cultural places that are unable to break into contemporary, contaminated forms of art and reality or to face the newly-arisen needs and wishes of a new ›public‹ made up of complex users no longer definable into distinct categories.« <http://www.rialto.roma.it/chi-siamo>, letzter Zugriff am 06.04.2011.

300 Zu der Position des Hauses in Abgrenzung zu der staatlich geförderten Kultur, vgl. den Artikel »The SIC (coordination of the Contemporary Independent Scene)«, <http://www.rialto.roma.it/news/dettaglio/18/the-sic-is-born>, letzter Zugriff am 06.05.2011.



Abb. 64: *Know Hope*, »Through these vacant spaces we can see anywhere«, 2009.

in dem Wissen, dass es sich dabei um Kunst handelt. Know Hope zeigt hier im März 2009 eine Soloausstellung³⁰¹, die als ortsspezifische Installation unter dem Titel »Through these vacant spaces we can see Anywhere« entstanden ist. Ähnlich wie auch bei der Ausstellung in der Carmichael Gallery wurde der Ausstellungsraum im Rialto in drei visuelle Abschnitte geteilt (siehe Abbildung 64). Know Hope verzichtet in diesem wenig verkaufsorientierten Kontext jedoch auf mobile Bildformate und schreibt direkt auf die Wand. Je ein an Metaphern reicher Spruch kennzeichnet die linke (siehe Abbildung 66) und rechte Wand des Ausstellungsraumes (siehe Abbildung 65). Die Buchstaben sind mittig mit schwarzer tropfender Farbe auf den weißen Grund gepinselt. Der großformatige Text der linken Wand ist ca. eineinhalb mal zwei Meter groß; zu lesen ist hier: »In these stumbling and crumbling times we are our surroundings«. Der Text auf der rechten Wand steht dem der linken Wand direkt gegenüber, ist aber nur halb so groß und wurde zusätzlich in Klammern gesetzt (siehe Abbildung 65). Hier steht »It is trough these breaking points that we

301 Die Ausstellung fand von 21.03.2009–28.03.2003 innerhalb der Räumlichkeiten des RialtoSanambrogio statt. Vgl. auch das Video zur Ausstellung: <http://www.youtube.com/watch?v=X2kUogCT0Vc>, letzter Zugriff am 06.05.2011.

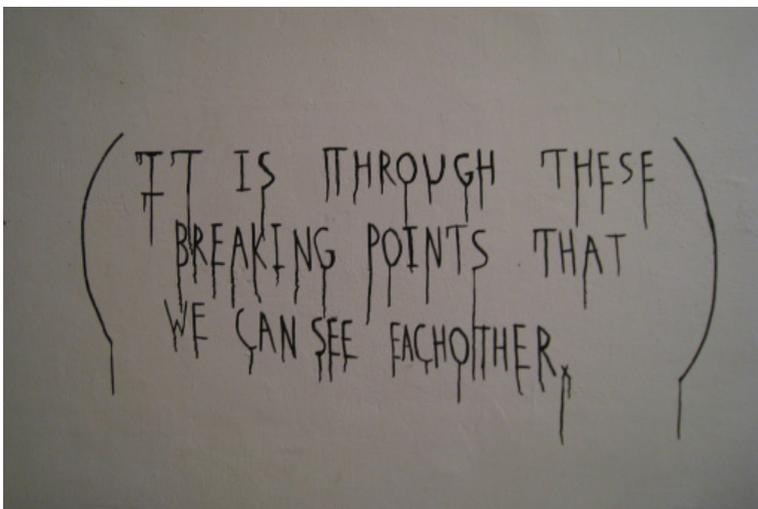


Abb. 65: *Know Hope, »Through these vacant spaces we can see anywhere«, 2009.*

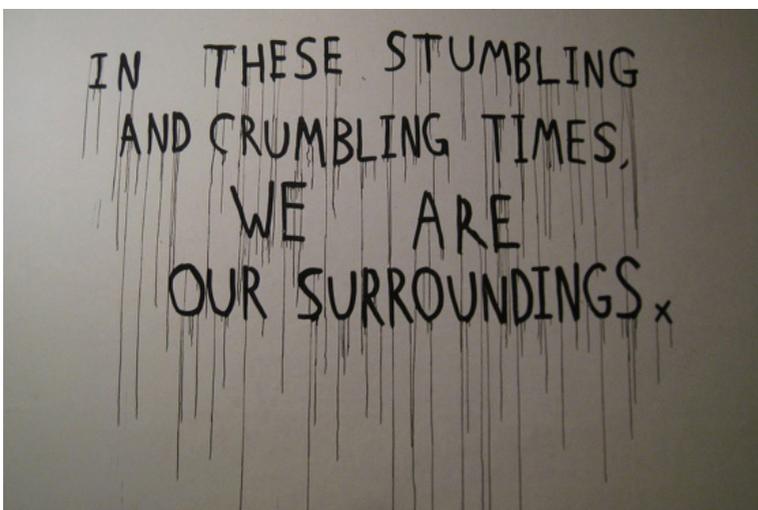


Abb. 66: *Know Hope, »Through these vacant spaces we can see anywhere«, 2009.*

can see each other«. Weiterhin befinden sich in der unteren rechten Ecke der rechten Wand das Datum (21/3/2009) und die Signatur (mit Logo) des Künstlers. Die Texte markieren Anfangs- und Endstation der Installationsbegehung und flankieren den Blick des Betrachters auf die sich vor ihm erstreckende Szenerie im Raum. Diese wird von einem chaotisch zusammengewürfelten Haufen Kartons dominiert, welche fast alle mit Fenstern und Türen bemalt sind und Häuser darstellen sollen (siehe Abbildung 67). Vor diesem Hintergrund sind drei der *character* Know Hopes zu sehen, ein einzelner links und zwei rechts. Den vorderen Abschluss der Kulisse, die damit etwa eineinhalb Meter in den Ausstellungsraum reicht, bildet eine horizontal angeordnete Kette von Erdhaufen, aus denen zum Großteil Blumen herauswachsen. Die Rückwand des Raumes wurde komplett mit großflächigen Fetzen aus Pappe verkleidet, die den Eindruck von abblätterndem Putz erzeugen. Die gesamte Wandfläche ist mit hunderten hellblauer (Regen)-Tropfen bemalt.

Im Bildraum sind zwei Lichtquellen installiert, eine mittig an der Decke, die zweite am Boden vor den Figuren, aber verdeckt von einem der Erdhaufen im Bildvordergrund. Das Spotlicht an der Decke wiederum wird von einem Paar Vögel verdeckt, welche auf ein unter der Decke verlaufendes Heizungsrohr montiert wurden. Von den Augen der Vögel aus führen blaue Fäden in den Bildvordergrund, streifen dabei die Hände der Protagonisten und enden im Wurzelansatz der Pflanze auf dem Erdhaufen vor der unteren Lichtquelle.

Die Häuserkulisse besteht aus 30–40 Pappkartons, die unregelmäßig übereinander gestapelt und in Schiefelage angeordnet sind. Auch zwischen ihnen befinden sich zusammengefaltete Kartons. Die Vorderseiten der Kisten zeigen Umriss von Fensterläden und Türen, mit schwarzem Marker einfach und reduziert gezeichnet. Vereinzelt finden sich auf diesen stilisierten Häuserfronten einzelne Worte, meist



Abb. 67: *Know Hope*, »Through these vacant spaces we can see anywhere«, 2009.

über den Türen, die, wie Schilder gerahmt, Ausdrücke tragen. Von links nach rechts sind deutlich erkennbar: »TENTATIVE«, »BELIEVE«, »PLEASE«, »TRANSPARENT« und »ELSEWHERE«. Zwei der Wortschilder der linken Bildhälfte (»BELIEVE« und »PLEASE«) sind in Spiegelschrift geschrieben.

Die Protagonisten sind etwas rechts vom Bildzentrum positioniert, in Höhe des Erdhaufens mit der Blume, bei der die von der Decke kommenden Fäden enden. Alle drei Protagonisten knien und werden jeweils im dreiviertel Profil gezeigt. Auf ihren, dem Betrachter zugewandten Oberarmen, zeigen sich die Abbilder ihrer rot leuchtenden Herzen, während sie an den anatomischen Stellen Löcher tragen. Die einzelne Figur links breitet ihre Arme in Richtung der beiden anderen aus. Die Gruppe rechts erscheint in einer Umarmung miteinander verkeilt und verbunden. Dabei greift der Hintere und Größere dem Vorderen, Kleineren mit seinem linken Arm in die Leerstelle seines Herzens und damit durch den Körper hindurch. Auf der anderen Seite angekommen, greift er nach den blauen Fäden, die sich vor ihm von den Vögeln zur Blume ziehen. Sein anderer Arm hängt als lebloser Stumpf nach unten. Der vordere Protagonist hält seinen rechten Arm wie schützend vor die Augen, mit dem anderen berührt auch er die blauen Fäden. Ihre Stränge winden sich wie eine Schnur um seine gekreuzten Mittel- und Zeigefinger, vielleicht als Geste des Hoffens und damit als Anspielung auf das im Künstlernamen integrierte »Hope«. Die vordere und dritte Bildebene besteht aus sieben, in einer Reihe nebeneinander angeordneten Erdhaufen. Bis auf die zwei rechts außen liegenden wachsen aus jedem Haufen einfach gestaltete Pflanzen heraus, dargestellt durch einen stilisierten Stängel und einer bis drei rote Blüten oder Blätter.

Die Installation wird von einer braunen Farbigkeit dominiert, nur einzeln stechen Farbakzente hervor: das Gelb der Vögel, das

Hellblau der Tropfen und der Schnur, das kräftige Rot der Herzen der Protagonisten; das Rot der Blüten ist dagegen blass und wässrig. Die den stilisierten Formen der Blumen, Vögel und Häuser zugrunde liegenden, einfachen Zeichnungen erinnern an Darstellungen in Kinderbuchillustrationen. Sie alle sind eindimensional und simpel und auf die notwendigen Umrisslinien reduziert gestaltet.

Linienhaft wirkt auch die Fadenführung, die den Blick durch das Bild lenkt: von den Wurzeln der Blume entlang der Hände der Protagonisten bis hin zu dem über allem thronenden Vogelpaar und in parallelem Verlauf wieder zurück. Es entsteht eine Art Kegel- oder Kreisbewegung der Blickführung, die sich zwischen der Achse der Lichtquellen bewegt und das zentrale Thema markiert. »From the bird's eyes, a feeble stream of yarn tears falls down to the ground.«³⁰² Die gemalten Tropfen auf der Rückwand unterhalb der Vögel sind somit als ihre Tränen zu deuten, die in die Erde der Blumen fließen. Für den Künstler verbirgt sich darin eine Lebensphilosophie, nach der aus jedem Leid im Leben auch etwas Gutes entsteht. Das Wachsen der Blume versinnbildlicht auch einen Neuanfang oder das Schöne in allem Hässlichen.

Es wird zum einen mit der Verbindung von Blume und Vogel durch blaue Fadenstränge ein Motiv aus »You are a conductor« aufgegriffen. »Tears, something so tentative and timely, find their way into the cracks, channeled to elsewhere«³⁰³ wird Know Hope auf slamxhype.com zitiert, wo beide Arbeiten als Zeugnisse seines Aufenthaltes in Rom nebeneinander ausgestellt werden. Es ist auch das Vokabular, welches die Installationen von Straßen- und Kunstraum durch die

302 <http://slamxhype.com/art-design/know-hope-in-rome>, letzter Zugriff am 06.05.2011.

303 <http://slamxhype.com/art-design/know-hope-in-rome>, letzter Zugriff am 17.05.2011.

Benutzung einer verschlüsselten und damit poetischen Sprache miteinander verbindet. Worte wie »tentative« und »elsewhere«, mit denen Know Hope die Tränen der Vögel im Kommentar zur Straßeninstallation auf *slamxhype* charakterisiert³⁰⁴, zeigen sich als Aufschriften der Häuser gleich zu Anfang des angedeuteten Stadtpanoramas und direkt hinter der angeleuchteten Blume in der Installation im Rialto. Ähnlich verhält es sich auch mit »anywhere«, das im Ausstellungstitel und im Kommentar zu »You are a conductor« auftaucht. Dazu kommt das angesprochene Gegenüber, mit welchem sich der Künstler scheinbar als zu einer Gruppe zugehörig identifiziert; es tritt im Ausstellungstitel, auf beiden Galeriewänden und dem Kommentar bei Flickr zu den Straßeninstallationen auf.³⁰⁵ Die Wiederholung dieser speziellen Worte in beiden Präsentationsräumen wird zu einer Brücke, die inhaltliche Verbindungen schafft. Auch das Thema des Örtlichen deutet sich in den erwähnten Sätzen immer wieder an: als leere Räume (»Vacant Spaces«), das überall hin (»Anywhere«) sehen Können, das andernorts (»Elsewhere«) und die Mittler-Räume der »mid-areas«. Sie werden zu Synonymen für die Kontextzusammenführung zwischen Straße und Kunstraum, mit dem Verweis auf die Rezeption zum jeweils anderen Ort. Der Betrachter wird zum aktiven Mitgestalter, dem Vermittler zwischen diesen Welten beziehungsweise dem Leiter dieser Prozesse. Damit werden die Grenzen zwischen Straßen- und Galerieraum transparent, können durch »breaking points« gesehen werden (siehe Abbildung 65). Durch die inneren

304 »From the bird's eyes, a feeble stream of yarn tears falls down to the ground [...] Tears, something so tentative and timely, find their way into the cracks, channeled to elsewhere.« Ebd.

305 »Wir« könnten durch die leeren Räume überall hin sehen, »wir« seien unsere Umgebung, »wir« könnten auch durch die Bruchstücke einander sehen, genauso wie »Wir« ausgesetzt ins »Irgendwo« nicht sehen könnten, woher wir kommen.

Bilder des Betrachters kann während der Rezeption in dem einen Raum die Erinnerung an den anderen gespiegelt werden, worauf auch die im linken Bildrand der Innenrauminstallation dargestellte Schrift hindeuten könnte. Als Spiegel des Außenraumes fungiert auch die Illusion der Straße in der Stadtkulisse, der realen urbanen Umgebung von »You are a conductor«. Eine ähnliche Funktion erfüllen die Erdhaufen, die in ihrer Materialästhetik den Straßenkontext in die Galerie holen. Während die Blumen sich auf der Straße aber ihren Weg durch die Pflastersteine bahnen müssen, wird die Erde als ihr natürlicher Nährboden im Galerieraum aufgeschüttet. Dies kann als Kommentar zur Ausgrenzung der Natur in der Stadt und zu ihrer künstlichen Übertragung in den Innenraum verstanden werden. Die persönlichen, existenziellen und zwischenmenschlichen Themen werden in diesen Installationen gleichfalls thematisiert. Besonders die Innenrauminstallation mit ihren vielen Motiven und Metaphern gibt Anlass, die Bilder innerhalb der Narration des sich entwickelnden *characters* zu deuten: »The title refers to the heart and the placement/missing placement of it.«³⁰⁶ Das Herz zu verlieren, bedeutet auch die Möglichkeit, etwas Neues zu erkennen, in sich zu sehen oder es mit etwas anderem »anzufüllen«: »in this context as a space to see places that couldn't be seen (anywhere)«. ³⁰⁷ Die Leere des Herzens des kleineren Protagonisten rechts wird durch das Eingreifen des anderen wieder an das Geschehen angebunden und mit neuer Interaktion »gefüllt«. Das fehlende Herz symbolisiert darin den Schmerz, der auf Erfahrung beruht, die Narben der Zeit werden zu Erinnerungen. Bei derartig betrachterorientierten Botschaften liegt es nahe, die Metapher der »vacant spaces« in einem kunsthistorischen Kontext

306 Korrespondenz mit Know Hope, E-Mail vom 02.08.2010.

307 Ebd.

auf den Begriff der ›Leerstelle‹ aus der Rezeptionsforschung zu übertragen. Denn durch die parallele Wahrnehmung von Straßen- und Galeriewerk im Internet und die zahlreichen Anreize zur Kontextzusammenführung desselben kommt dem Betrachter auch eine werkverwirklichende Funktion zu. Die Straßen- und Galerieinstallation erscheinen im Internet in einem inhaltlichen und örtlichen Zusammenhang und können deswegen als einander ergänzend, aufeinander verweisend oder einander komplementierende Teile eines Werkes verstanden werden. Der virtuelle Raum hat die realen Raumkonstanten dematerialisiert und miteinander vernetzt. Die Ortsspezifität wird in einem visuellen Eindruck der Werke durch die Bilder übertragen, und bleibt im Prozess der Rezeptionserfahrung des Betrachters als ein der Street-Art inkorporiertes Konzept erhalten. Ein zeitgenössisches Verständnis der Multiplizität von *site*, mit welchem Künstler aus dem Kunstkontext eine Verbindung von Räumen und Kontexten innerhalb ihrer Werkkonzeptionen anstreben, bildet den Ausgangspunkt eines solchen Vorgehens ab.³⁰⁸ Bilder von Street-Art in Büchern oder den Portalen des Internets, genauso wie die mentalen, durch Texte erzeugten, führen dieses Konzept weiter. Ihre Ephemeralität und Ortsanbindung innerhalb des Straßenraumes werden so aufgehoben und können in neue Räume wie den White Cube übertragen werden. Die Kontextzusammenführung kann es Künstlern wie Know Hope somit auch im Kunstraum ermöglichen, ihre Authentizität im Sinne einer Anbindung an den Straßenkontext

³⁰⁸ »In this way different cultural debates, a theoretical concept, a social issue, a political problem, an institutional framework (not necessarily an art institution), a neighborhood or seasonal event, a historical condition, even particular formations of desire are deemed to function as sites.« Kwon, Miwon, *Genealogy of Site Specificity*, in: *One Place after another. Site specific art and locational identity*, Cambridge/Massachusetts/London 2004, S. 28 f.

zu erhalten. Die Rezeptionsvorgabe kann durch den Street-Artist durch eine Betonung und Erhaltung der Anbindung an seine eigene, für die Street-Art charakteristische ›Art-World‹ erfolgen. Know Hope steuert in diesem Zusammenhang den Rezeptionsprozess somit durch die Möglichkeiten seiner Webpräsenz wesentlich mit. Die Entscheidung über seine tatsächliche *street-credibility* beziehungsweise ihrer Relevanz für seine Kunst im Kunstkontext liegt letztendlich aber im Betrachter und seinem Rezeptionsprozess (selbst), denn dieser bleibt so unberechenbar wie die Arbeit auf der Straße.

V. Fazit

»Noch immer gehören Street Artists zu den Outlaws und Underdogs der Kunstgeschichte. Dabei sind diese jungen Künstler die gelebte Radikalität. Sie fürchten weder Polizei, noch Unfälle aufgrund halsbrecherischer Aktionen, sie bereisen die ganze Welt und arbeiten illegal im Stadtraum, um ihre Botschaft zu verkünden. Und diese Kraft und Energie, diese Lust und Leidenschaft merkt man den Werken dieser jungen Wilden an.«³⁰⁹

Diese Bewertung der Street Art in einem renommierten Kunstmagazin spiegelt zweierlei wider: Zum Einen ist die ›Kunst von der Straße‹ in der Institution Kunst angekommen und wird von Galerien, Kritik und Markt ernst genommen. Zum Anderen verweist das Zitat auf ihre Ursprünge und ihren eigentlichen Wirkungsort, den öffentlichen Raum. Wie zwischen diesen zwei Welten eine Brücke geschlagen und in beiden Kontexten künstlerisch gearbeitet werden kann, ohne die Glaubwürdigkeit als Street-Artist zu verlieren und trotzdem in den Kunstkontext integriert zu sein, zeigt das Beispiel Know Hope eindrucksvoll. Seine künstlerische Prägung erhält er vor allem durch die Street-Art und die damit verbundene ›Art-World‹, die es ihm ermöglicht, zunächst auf den Straßen Israels und den USA zu wirken und bekannt zu werden. Das darauf folgende Schaffen im White Cube bleibt seinem Stil treu und reflektiert insbesondere die für die Street-Art typische Einbeziehung und Repräsentation des Raumes in den einzelnen Installationen, allerdings wird ersichtlich, dass eine vollständige künstlerische Übertragung von einem Kontext

³⁰⁹ Bieber, Alain, Riks Streichelzoo, in: Art. Das Kunstmagazin, 29.01.2008, http://www.art-magazin.de/kunst/3616/street_art_osnabrueck, letzter Zugriff am 04.10.2010.

in den anderen nicht vollzogen werden kann. Know Hope vernetzt beide Räume, den des White Cube und den der Straße, miteinander und schafft durch den Rezeptionsprozess und die Wahrnehmung des Betrachters Beziehungen zwischen den einzelnen Werken im jeweiligen Raum. Von seinem Beispiel ausgehend, wurden in der vorliegenden Arbeit die Grenzen wie die Möglichkeiten der Zusammenführung beider Kunstwelten aufgezeigt. Im Mittelpunkt stand dabei das komplexe Wechselverhältnis zwischen den Wirkungsebenen der einzelnen Räume, dem Künstler, dem Objekt und dem Betrachter sowie die Einflussnahme des Künstlers selbst auf den Prozess der Raumgestaltung, der am Ende die Rezeption durch den Betrachter bedeutet.

Wie die theoretische Einführung zu dem Thema zeigte, stellen die Räume von Straße und White Cube unterschiedliche Ansprüche an und Möglichkeiten für Künstler und Werk dar. Die exemplarisch vorgestellten Street-Artists zeichnen sich dadurch aus, dass sie mit ihrer Werkstätigkeit die Besonderheiten des öffentlichen Raumes zu erfassen suchen. Die Parallelen, die sich dadurch zu Künstlern aus dem Kunstkontext zeigen, die ebenfalls im öffentlichen Raum wirken und ihn in ihre Werke einbinden, sollten die Aspekte der ›Kunstsprache‹ verdeutlichen, mit denen die Street-Artists arbeiten. Festgehalten werden konnte als Schlussfolgerung, dass die Kontexte, aus denen diese Künstler jeweils kommen und mit denen sie in Verbindung gebracht werden, letztendlich darüber entscheiden, ob es sich im öffentlichen Raum um Street-Art, Graffiti oder institutionalisierte Kunst handelt. Die Möglichkeiten der Rezeption durch den Passanten beziehungsweise die Negierung desselben als Kunstbetrachter gewährleisten diesen Transformationsprozess von Alltags- zu Kunstwahrnehmung aber keinesfalls. Der White Cube wiederum lenkt als Raumkontext die Wahrnehmung direkt auf die Kunstrezeption. Street-Artists

müssen sich hier an die physischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen anpassen. Trotzdem, und das sollte das Beispiel von Know Hope zeigen, sind Künstler wie er darum bemüht, dem Betrachter im White Cube den Kontext der Straße in Erinnerung zu rufen und dadurch eine Verbindung zwischen beiden Kunstwelten herzustellen. In diesem Sinn ist ein Kennzeichen der Werke Know Hopes in Kunstinnenräumen, dass sie vielfach mit dem Sujet Straße oder dem öffentlichen Außenraum arbeiten. Dies zeigt sich in verschiedenen Bildelementen, insbesondere den Hintergründen seiner Kollagen von Art realer Abbildungen aus Zeitschriften oder von Fotografien, die er, wie in der Carmichael Gallery, zu ganzen Kulissen ausgestaltet.³¹⁰ Wie auf einer Bühne bilden sie dort eine Straßenszene ab, die durch die äußere Raumgestaltung wie die inneren Zugangsbedingungen des Betrachters zum Werk kontextualisiert wird. Den rezeptionistischen Idealfall bildet hier ein mit Know Hopes Werk auf der Straße vertrauter Betrachter, der die Rezeptionsvorgaben des Künstlers als Hinweis auf eine Verbindung zum Straßenraum versteht. Dafür führt Know Hope in der Galerie seine stilistisch erkennbaren Zeichen weiter, die sich in der von ihm eingeführten Ikonographie, den Materialien und medialen Verbindungen zwischen Bild und Text zeigen. Sie werden innerhalb des Rezeptionsprozesses zu Reminiszenzen der Straße mit physischer, mentaler oder atmosphärischer Wirkung. Die Installationen werden zu räumlichen Erfahrungen, die sich vom White Cube auf die Straße ausweiten.³¹¹ Eine Einflussnahme auf den

³¹⁰ »In the gallery pieces the photographic backgrounds function as a substitute for the urban background which is provided organically in the street works.« Besprechung einer Ausstellung von Know Hope bei X-Initiative in New York (2009), http://www.artiscontemporary.org/features_detail.php?id=87, letzter Zugriff am 26.06.2011.

³¹¹ Vgl. Geimer, Peter, Theorie der Gegenstände: Die Menschen sind nicht mehr unter sich, in: Huber, Jörg (Hg.), Person/Schauplatz (Reihe Interventionen 12),

Betrachter wird hier möglich, die auf der Straße nicht gewährleistet ist. Der Künstler verwirklicht darin eine besondere Raumerfahrung, die aber immer nach der Erweiterung dieses Raumes nach außen sucht. Die Richtung der Rezeption bestimmt letztendlich jedoch der Betrachter selbst beziehungsweise der Kontext seiner eigenen Zugangsbedingungen zum Werk.

»The piece itself, even when completed at home isn't fully completed, in my eyes. The placing in a certain environment gives both the piece and its surroundings a new meaning, and the fact that it is ›transplanted‹ as part of some sort of collective reality, one which everybody experiences through their own perspective, ›wearing the glasses of their personal experiences‹, is a beautiful thing in my eyes.«³¹²

Der Betrachter, der sich für Kunst auf der Straße interessiert und deswegen Ausstellungen besucht, die die Street-Art zum Thema haben, nimmt eine gewisse Erwartungshaltung mit in die Galerie. Die im Werk angelegten Hinweise werden zu Auslösern einer Kontextherstellung zwischen Straße und White Cube. Die Materialästhetik spielt als Assoziationskraft in diesem Prozess eine starke Rolle.³¹³ Auch etablierte Installationskünstler wie Ilya Kabakov nutzen in Ausstellungen solche Effekte, um die speziellen Kontexte der gezeigten Gegenstände zum Teil der Wahrnehmung vor Ort zu machen.

Street-Artists rechnen in Galerien mittlerweile mit einem Publikum, das, wie sie selbst, zu den ›Kontextwechslern‹ zählt. Auch

Zürich/New York 2003, S. 209–222.

³¹² Know Hope, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/464350078/in/set-72157600228504290>, letzter Zugriff am 05.01.2008.

³¹³ »The use of cardboard makes the content of the pieces physical – the urgency of creating temporary art for the street, and the liability and rough fragility of the same struggle addressed before.« Besprechung einer Ausstellung von Know Hope bei X-Initiative in New York (2009), http://www.artiscontemporary.org/features_detail.php?id=87, letzter Zugriff am 26.06.2011.

der Kunstmarkt kommt dieser neuen, an Street-Art interessierten Generation der Betrachter und Kunstkäufer auf unterschiedliche Weise entgegen. Es liegt die Vermutung nahe, dass die Kontextzusammenführung von Street-Art und White Cube von den Künstlern, Kuratoren, Galeristen etc. intentional gelenkt wird. In den meist unter dem Label ›Graffiti‹, ›Street-Art‹ oder ›Urban-Art‹ stattfindenden Präsentationen finden sich sowohl innerhalb, als auch außerhalb der Ausstellungsräume Bezüge zum Straßenkontext. Als Vorbereitung der Erwartungshaltung können Ausstellungsankündigungen fungieren, wie die für den durch seine interventionistischen Aktionen im urbanen Raum bekannten Brad Downey, in denen darauf verwiesen wird, dass er in seinen Werken das Thema des Schwellenübertritts zwischen öffentlichem und privatem Raum aufbereitet.³¹⁴

Auch Olafur Eliasson spielt auf den Außenraum der Stadt an, beispielsweise indem er, ähnlich wie Downey, Versatzstücke von der Straße in den Ausstellungsraum einfügt.³¹⁵ Für Eliasson ergibt sich daraus eine Möglichkeit, das Verhältnis von Präsentation und Repräsentation in Verbindung mit der Rolle, die Kunst in dieser Wechselbeziehung spielt, wieder neu zu überdenken und die Frage

314 »Unter Verwendung gefundener und vergessener Überreste städtischer Architektur definiert Downey öffentliche Objekte neu und fügt sie erneut in die Alltagslandschaft ein. Diese temporären Brüche, die wenige Minuten oder monatelang bestehen bleiben, spielen mit den Wechselbeziehungen zwischen Individuen, die sowohl öffentlichen als auch privaten Raum bewohnen.« Ausstellungsankündigung auf der Web-Seite von Reinkingprojekte für »Brad Downey – Broken Horizons«, vom 28.08.2009, Ende o. A., <http://www.reinkingprojekte.com/de/2009/03/broken-horizons.html>, letzter Zugriff am 19.11.2010.

315 Im Berliner Martin Gropius-Bau zeigte er Aufnahmen eines verspiegelten Lastwagens bei seiner Fahrt durch Berlin und pflasterte die Wege der Ausstellungsbegehung mit Betonplatten. Vgl. auch den Ausstellungskatalog: Birnbaum, Daniel (Hg.), Olafur Eliasson: Innen Stadt Außen, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 29.04.2010–09.08.2010, Berlin 2010.

aufzuwerfen, ob Museen und Galerien wirklich eine zeitgemäße und »entscheidende Schnittstelle zwischen Architektur, Werk und Publikum«³¹⁶ darstellen können.

Die Street-Artists erweitern mit der Ausstellung im institutionalisierten Kunstkontext zwar ihre Präsentationsmöglichkeiten, nutzen die Straße aber darüber hinaus als Alternative zu den Räumen des White Cube weiter und nehmen ihre Betrachter dorthin mit. Darin begründet sich auch ihre Authentizität, die bei den Graffiti-Writern noch gleichbedeutend war mit der absoluten Abwendung von Kommerz und White Cube, von den Street-Artists aber zugunsten einer gewissen Selbstvermarktung modifiziert werden konnte. In diesem Zusammenhang spielen die Räume des Internets eine große Rolle, da sie den Street-Artists Möglichkeiten und Alternativen bieten, um ihre ortsspezifischen und ephemeren Arbeiten durch Fotografien von Ort und Zeit zu lösen und daraus Präsentationsmappen ihrer Arbeiten zusammenzustellen, die auch die Werkstätigkeit im Straßenraum belegen und damit die ›Loyalität zur Straße‹ – ihre *credibility* als Street-Artists – erhalten. Diese Plattformen geben Know Hope wie anderen Street-Artists die Chance, ihre Unabhängigkeit von Galeristen, Managern, Kunsthändlern etc. zumindest in einem gewissen Maß beizubehalten und ihre Verbindungen zu anderen Kontexten selbst zu wählen. Das Internet erlaubt es ihnen weiterhin, eine spezielle und weltweite Fan-Gemeinde zu erreichen, die sich von den Präsentationsformen der Street-Art im Netz angesprochen fühlt und für die die Werke damit, gelöst von ihrem tatsächlichen Entstehungsort, greifbar werden. Der Ort wird dematerialisiert, die Zeit, die zur Ephemeralität dieser Werke beiträgt, eingefroren.

³¹⁶ Eliasson, Olafur, A Laboratory of Mediating Space, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, vom 02.06.–20.07.2006 im Pfefferberg Berlin, Berlin 2006, S. 5.

Beides bleibt als Eindruck dokumentiert und durch den Raum des Internets zu jeder Zeit von überall zugänglich. Street-Art schafft sich so Wege, ihren Kontext übertragbar zu machen. Anders als an den Ausstellungskontext des White Cube gebundene Künstler können die Street-Artists damit ein wesentlich breiteres Publikum erreichen und ihren Status als Künstler von der Straße international festigen. Mit den Künstlern kooperierende Fotoportale werden Plattformen für die Verbreitung wie die Anerkennung von Street-Art und damit in gewisser Hinsicht auch zu ihren Institutionen.³¹⁷ Ein Street-Artist bleibt somit auch im White Cube ›authentisch‹, solange er vom kulturellen Kapital seiner ›Street-Art-World‹ profitiert. Die Subjektivität dieser Einschätzung demonstriert aber auch einen Umgang mit Street-Art, der sie letztendlich auf dem Kunstmarkt vielfach auf ihre stilistischen Implikationen und ein Image reduziert.³¹⁸

Street-Art stellt, dem Verständnis dieser Arbeit nach, weder eine ›Endstation‹, noch ein Genre im White Cube dar. Sie definiert vielmehr eine künstlerische Bezugnahme auf die sich im urbanen Raum abzeichnenden Gegebenheiten. Sie wird nicht von ›außen‹ an diesen Kontext herangetragen, sondern fügt sich als Teil davon in diesen ein. Die Werke verschmelzen mit dem Raum, vergehen darin

³¹⁷ »Wenn ein Bild nur eine Stunde an einer Wand in Berlin hängt, kann es durch ein einziges Foto in den Archiven des Internets unsterblich werden. Und dies geschieht, ohne von Kunsthistorikern für eine Publikation oder gar den Ankauf durch ein Museum für das kulturelle Archiv auserwählt worden zu sein. Durch zunächst Tausch und schließlich gezielte Selektion konnte sich eine alternative Verbreitungsstruktur für Kunst herausbilden.« Derwanz (2010a), S. 219.

³¹⁸ »The commercial success of urban art at galleries and major auction houses demonstrates that the appropriated aesthetics of street artworks can work in this new institutional site without losing credibility among collectors.« Bengtsen, Peter, Site Specificity and Street Art, Lund University 2011, Disserationsprojekt, Text ist der Autorin durch den Verfasser zur Verfügung gestellt worden.

und konstruieren sich und ihn durch die dort präsenten Dynamiken immer wieder neu. Die Präsentationsebene des Internets kann die Kontexte von Straßen- und Galeriarbeit miteinander parallelisieren. Nichtsdestotrotz muss das digitalisierte Bild im virtuellen Raum des Internets immer nur auf die Erfahrung des Werkes vor Ort verweisen. Der Nicht-Kunstraum stellt das Werk der Street-Art in einen besonderen Zusammenhang, der die Bruchstellen zwischen Kunst- und Alltagsraum und in der damit verbundenen Wahrnehmung zwischen privatem und öffentlichem Besitz von Kunst und zu diesen Räumen selbst offen legt. Die ›Leerstelle‹, welche, wie die Werkbesprechungen von Know Hopes Arbeiten gezeigt haben, für den Betrachter daraus entsteht, stellt die Möglichkeit dar, eine Gleichwertigkeit in der Differenz dieser Räume abzubilden. Sie kann darüber hinaus als eine weitestgehend vom Kunstkontext unabhängige Kunstform in einem Nicht-Kunstraum neue Handlungsräume entwerfen, die nicht nur den Kunstbetrachter, sondern auch den Bürger zu anderen Sichtweisen und Einflussnahmen auf sein Umfeld bewegen können. Die Kunst von Street-Artists wie Know Hope kann in diesem Sinn als Chance begriffen werden, die Räume von Kunstwahrnehmung und Öffentlichkeit zu erweitern.

VI. Anhang

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Alpers, Svetlana*: Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.
- Amman, Jean-Christophe*: Plädoyer für eine Kunst im öffentlichen Raum, in: Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987, Diskussionsbeiträge anlässlich der Ausstellung Skulpturenboulevard Kurfürstenstrasse Tauentzien Berlin 1987, Berlin 1987, S. 9–19.
- Angel, Sherry*: Couple has a knack for the Art of collaboration, in: Los Angeles Times, 11.03.1992, http://articles.latimes.com/1992-03-11/news/vw-3670_1_fine-arts, letzter Zugriff am 06.12.2010.
- Anno Domini gallery*: Anno Domini presents Know Hope – Temporary Residence, San José 2008, http://www.galleryad.com/past_exhibits/knowhope08/index.html, letzter Zugriff am 30.06.2011.
- Augé, Marc*: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994.
- Avrilla, Jean-Marc*: Interview mit ZEVS und Invader, in: Backjumps. Urban Communications and Aesthetics 003, Berlin 2001, S. 12–19.
- Backjumps – The Live Issue*: Pressetext, Berlin 2003, <http://www.kunstaspekte.de/index.php?tid=2341&action=termin>, letzter Zugriff am 23.05.2011.
- Bätschmann, Oscar*: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.
- Banksy*: Wall and Piece, London 2006.
- Becker (1982): Becker, Howard Saul*: Art Worlds, Berkley/Los Angeles 1982.
- Becker, Ilka*: s. v. Rezeptionsästhetik, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002,

S. 270–272.

Bengtson, Peter: Site Specificity and Street Art, Lund University 2011, Disserationsprojekt, Text ist der Autorin durch den Verfasser zur Verfügung gestellt worden.

Benjamin, Walther: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1977.

Berg, Stephan: Eine Rose ist eine Rose ist keine Rose. Anmerkungen zur Debatte über die Situation der zeitgenössischen Kunst, in: Kunstforum International, Betriebssystem Kunst, Bd.125, Frankfurt am Main 1994, S. 46–48.

Beuys, Joseph: Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der sozialen Kunst, Wangen 1987.

Bieber, Alain: Riks Streichelzoo, Art Online, 29.1.2008, http://www.art-magazin.de/kunst/3616/street_art_osnabrueck, letzter Abruf am 04.10.2010.

Birnbaum, Daniel (Hg.): Olafur Eliasson: Innen Stadt Außen, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 29.04.2010–09.08.2010, Berlin 2010.

Bishop, Claire: Installation Art. A Critical History, London 2005.

Bierwirth, Maik/Leistert, Oliver/Wieser, Renate (Hg.): Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation, München 2010.

Bismarck, Beatrice von: Hoffnungsträger – Foucault und de Certeau, Beitrag zum Artikel: Aufräumen. Raumklassiker neu sortiert, in: Texte zur Kunst. Sonderheft: Raum, 12. Jahrgang, Heft 47, Wien 2002, S. 137–139.

Blue: Big Bang Big Boom, 2010, <http://blublu.org/sito/blog/?p=777>, letzter Zugriff am 04.07.2011.

Blum, Paul von: Comic-Strip Art, in: Turner, Jane, The Dictionary of Art, Band 7, London/New York 1996, S. 648–650.

- Böhme (1996): Böhme, Hartmut/Dürkop (Hg.): Marlis Das Licht als Medium der Kunst. Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation, Antrittsvorlesung am 02.11.1994, Berlin 1996.*
- Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart, Köln 2004.*
- Bourdieu (1968): Bourdieu, Pierre: Outline of a Sociological Theory of Art Perception, in: International Social Science Journal 20 (1968), S. 589–612.*
- Brandstätter, Ursula: Grundfragend der Ästhetik, Wien 2008.*
- Bravo, Kyle/LeBlanc, Jenny: Making Stuff and Doing Things, Portland 2005.*
- Brüderlin, Markus: Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge »In der weißen Zelle« von Brian O'Doherty, in: Kemp (Hg.), Inside the White Cube, Berlin 1996, S. 139–166.*
- Bürger, Christa: Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA, in: Bürger, Christa und Peter (Hg.), Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde, Frankfurt am Main 1987, S. 41–46.*
- Bürger, Peter: zitiert von: Meinhardt, Johannes, s. v. Institutionskritik, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 126.*
- Buren (1995): Buren, Daniel: Achtung! in: Fietzek, Gerti/Inboden, Gudrun (Hg.), Daniel Buren, Texte 1967–1991, Dresden/Basel 1995.*
- Butin (2002): Butin, Hubertus (Hg.): Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.*
- Butin, Hubertus, s. v. Kunst im öffentlichen Raum, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 149–155.*
- Cantu, Benjamin/Bürger, Anne: Street-Art. Die vergängliche Rebellion,*

Dokumentarfilm 2009.

Cantu, Benjamin/Bürger, Anne: Interview mit Katadzic, Irena/Langefeld, André, zum Dokumentarfilm *Street-Art. Die vergängliche Rebellion*, Berlin 2010.

Carmichael, Elisa: Interviews: Know Hope, Arrested Motion, 30.09.2009, <http://arrestedmotion.com/2009/08/interview-know-hope/>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

Chalfant, Henri/Prigoff, James: *Spraycan Art*, New York 1987.

Circleculture Gallery: in: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), *Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin 2010, S. 94 f.

Clark-Langager, Sarah Ann: *Sculptural Tableaux of the Sixties*. Edward Kienholz, Claes Oldenburg and George Segal, New York 1988.

Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996

Danko, Dagmar: Wenn die Kunst vor der Tür steht. Ansätze zu notwendigen Differenzierungen des Begriffs »Kunst im öffentlichen Raum«, *kunsttexte Sektion Gegenwart*, Nr.1, 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/danko-dagmar-0/PDF/danko.pdf>, letzter Zugriff am 26.01.2011.

Danto, Arthur C.: *The Artworld*, in: *The Journal of Philosophy*, Heft 61, 1964, S. 571–584.

Danto (1981): Danto, Arthur C.: *Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art*, Cambridge 1981.

Datnow/Katadzic (2010): Datnow, Yasmine: Interview mit Katadzic, Irena, E-Mail vom 07.06.2010.

Dav: auf *Ekosystem*, <http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-23/>, letzter Zugriff am 22.03.2004.

D-Face: Vorwort, in: *Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 6 f.

Derwanz (2010a): Derwanz, Heike: Was es nicht online gibt, gibt es nicht. Tausch und Selektion in Street-Art-Blogs, in: Bierwirth, Maik/Leistert, Oliver/Wieser, Renate (Hg.), Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation, München 2010, S. 202–221.

Derwanz (2010b): Derwanz, Heike: Selling work is one thing... Street Art an der Innenseite der Außenseite der Kunst, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2010, 15 Seiten, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2010-1/derwanz-heike--9/.../derwanz.pdf>, letzter Zugriff am 02.07.2011.

Dickel, Hans: Installationen als ephemere Form von Kunst, in: Diers, Michael (Hg.), Ephemere Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993, S. 223–240.

Dickie, George: Art-Circle, New York 1984.

Diers, Michael (Hg.): Ephemere Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler, Berlin 1993.

Domentat, Tamara: New York City: Als die Buchstaben Laufen lernten, in: Akademie der Künste Berlin (Hg.), Spray City. Graffiti in Berlin, Berlin 1994, S. 7–14.

Edition Copenhagen: Biography – Know Hope, 2010, <http://editioncopenhagen.com/default.asp?Action=Details&Item=795>, letzter Zugriff am 15.04.2011.

Eisner, Will: Graphic Storytelling, Tamarac 1995.

Ekosystem (2010): Ekosystem: 10 Years Of Ekosystem, 2010, <http://blog.ekosystem.org/2010/04/10-years-of-ekosystem-org-part-13>, letzter Zugriff am 17.06.2011.

Eliasson, Olafur: A Laboratory of Mediating Space, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, vom 02.06.–20.07.2006 im Pfefferberg Berlin, Berlin 2006.

Faile: Interview, in: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art, Berlin 2010, S. 64–67.

Fekner, John: Art of Trespass, Research Archive, <http://johnfekner.com/feknerArchive/?p=421#more-421>, letzter Zugriff am 05.02.2011.

Feldkeller, Andreas: Die zweckentfremdete Stadt – Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums, Frankfurt/Main 1994.

Foucault, Michel: Andere Räume, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder andere Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34–46.

Freie Universität Berlin (Hg): Sonderforschungsbereich 447 Kulturen des Performativen – vertreten durch die Sprecherin Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte, <http://www.sfb-performativ.de/>.

Fridman (2008): Fridman, Leora S.: Out and about Israel's Adam Yekutieli Puts a Fresh Spin on Street Art, veröffentlicht am 07.08.2008, in: The Jewish Daily Forward, <http://www.forward.com/articles/13919/>, letzter Zugriff am 01.12.2010.

Gablik, Suzi: Has Modernism failed?, 2. veränderte Auflage, New York/London 2004.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960.

Geimer, Peter: Theorie der Gegenstände: Die Menschen sind nicht mehr unter sich, in: Huber, Jörg, Person/Schauplatz (Reihe Interventionen 12), Zürich/New York 2003, S. 209–222.

Gerdes, Jens: Der öffentliche Phantomschmerz, in: TAZ, Ausgabe vom 16.11.2004, <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2004/11/16/a0237>, letzter Zugriff am 15.06.2011.

Graffoto.co.uk: Banksy v Robbo – War Continous, 2010, <http://graffoto1.blogspot.com/2010/04/banksy-v-robbo-war-continues.html>, letzter Zugriff am 16.04.2011.

Graham, Dan: Public Space/Two Audiences (1976), in: Wilmes, Ulrich (Hg.), Ausgewählte Schriften, Köln 1994, S. 90–94.

Graham, Dan: Eigenheime für Amerika und Gordon Matta Clark, in:

Wilmes, Ulrich (Hg.), Dan Graham, *Ausgewählte Schriften*, Köln 1994.

Grasskamp (1982): Grasskamp, Walter: Interview mit Naegeli, Harald, Unser Museum ist die Stadt, in: *Kunstforum International*, Band 50, 1982, S. 125–133.

Grasskamp, Walter: Warum wird Kunst im Aussenraum zerstört? Künstlerischer und kultureller Raum, in: *Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987*, Diskussionsbeiträge anlässlich der Ausstellung *Skulpturenboulevard Kurfürstenstrasse Tauentzien Berlin 1987*, Berlin 1987, S. 21–24.

Grasskamp, Walter: Wem gehört der öffentliche Raum? Der Aachener Wandmaler, in: *Plagemann, Volker (Hg.), Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Köln 1989, S. 227–230.

Gröner, Veit: Einfach, in: *Raimond Pettibon, V-Boom*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 22.09.–03.12.2006 in Malaga und 16.02.–06.05.2007 in Hannover, Heidelberg 2007.

Gronau (2010): Gronau, Barbara: Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov, München 2010.

Haas, Sabine/Trump, Thilo/Gerhards, Maria: Web 2.0: Nutzung und Nutzertypen. Eine Analyse auf der Basis quantitativer und qualitativer Untersuchungen, in: *Media Perspektiven*, Heft 4 2007, http://www.media-perspektiven.de/uploads/tx_mppublications/04-2007_Haas.pdf, letzter Zugriff am 03.07.2011, S. 215–222.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Berlin 1984.

Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter: Neue Urbanität, Frankfurt/Main 1987.

Heck, Kilian/Jöchner, Cornelia (Hg.): Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp, Berlin 2006.

Held, Jutta/Schneider, Norbert: Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln/Weimar/

Wien 2007.

Hess, Barbara: s. v. *Arte povera*, in: Butin, Hubertus (Hg.), *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 31–36.

Hohendahl, Peter Uwe u. a. (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000.

Honour, Hugh: *Land Art, Happening, Konzeptkunst*, in: Ders./John Fleming (Hg.), *Weltgeschichte der Kunst*, 4. neuberarb. Auflage, München 1992, S. 619–622.

Hopf, Judith: *Revisiting the White Cube*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 24, 6. Jahrgang, Köln 1996, S. 139–141.

Hoppe, Ilaria: *Die junge Stadt, Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Urban Art*, in: Klitzke, Katrin/Schmidt, Christian (Hg.), *Legenden zur Straße*, Berlin 2009, S. 98–107.

Hoppe, Ilaria: *Street Art als urbane ästhetische Praxis*, in: *Verband Deutscher Kunsthistoriker (Hg.), Tagungsband. Kanon 30. Deutscher Kunsthistorikertag*, Universität Marburg, 25.–29.03.2009, Bonn/Marburg 2009, Sektion: Subkultur. *Das kritische Vergnügen an den Alternativen*, S. 126–128.

Hoppe, Ilaria: *Street Art und ›Die Kunst im öffentlichen Raum‹*, in: *kunsttexte.de*, Ausgabe 01/2009, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/hoppe-ilaria-6/PDF/hoppe.pdf>, letzter Zugriff am 08.01.2011.

Hundertmark, Christian (C100) (Hg.): *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005.

Internationale Gesellschaft der Bildenden Künste (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit, Kunst im öffentlichen Raum. Ein Kunstprogramm der freien Hansestadt Bremen*. München 1984, S. 5–14.

Jaffa Cakes TLV: *First group show of Contemporary Tel Aviv Art in the UK*, vom 16.04.–15.05.2010, <http://www.jaffacakestlv.com/index.htm>, letzter Zugriff am 28.06.2011.

- Jauß, Hans Robert*: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Warning, Rainer (Hg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, 4. unveränderte Auflage, München 1994.
- Jöchner, Cornelia (Hg.)*: Räume der Stadt. Von der Antike bis heute, Berlin 2008.
- Juxtapoz (2009)*: Kindred Times an Future Goodbyes in Tel Aviv, 28.09.2009, <http://www.juxtapoz.com/Features/kindred-times-and-future-goodbyes-in-tel-aviv>, letzter Zugriff am 05.07.2011.
- Kabakov, Ilya*: Die Theatralik der Installation und die Installation des Theatralischen: Ilya Kabakov im Gespräch mit Boris Groys, in: Kabakov, Ilya & Emilia, Installation und Theater, München 2006, S. 13–22.
- Keiper, Elke*: Changing Spaces, in: Changing Spaces, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.09.–11.11.2007 in der Städtischen Galerie Waldkraiburg, Bonn 2007, S. 33–37.
- Kemp, Wolfgang*: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Kemp (1991)*: *Kemp, Wolfgang*: Kontexte, in: Texte zur Kunst, Jahrgang Nr. 2, Wien 1991, S. 89–101.
- Kemp, Wolfgang*: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang/Sauerländer, Willibald/Warnke, Martin (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin/Reimer 1996, S. 241–258.
- Kemp, Wolfgang*: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992.
- Klanten, Robert*: In Limbo, in: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art, Berlin 2010, S. 5–7.
- Klitzke (2009)*: *Klitzke, Katrin/Schmidt, Christian (Hg.)*: Legenden zur Straße, Berlin 2009.

Know Hope: Dokumentation der Ausstellung »The Insecurities of Time« in der Ad Hoc Gallery New York, 16.01.–15.02.2009: <http://www.youtube.com/watch?v=ldZ2h4aeqQI>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

Know Hope: Dokumentation der Ausstellung »This Times wont save you« in der Carmichael Gallery in Los Angeles, 04.06.–02.07.2009, <http://www.youtube.com/watch?v=5vENm4-392o&feature=related>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

Know Hope: Dokumentation des Entstehungsprozesses der Installation »Take at least one burden from me«, ohne Ortsangabe, 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=if2IsRctQew>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

Know Hope: Dokumentation einer künstlerischen Zusammenarbeit mit Aakash Nikhalami in Wien 2009, <http://www.youtube.com/watch?v=dCX1NrIeEK0>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

Know Hope: Facebook-Profil, <http://www.facebook.com/profile.php?id=525829379&ref=ts>, letzter Zugriff am 07.06.2011.

Know Hope: Flickr-Profil, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/sets/>, letzter Zugriff am 05.06.2011.

Know Hope: Interview in: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), *Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin 2010, S. 188–191.

Know Hope: Interview anlässlich der Ausstellung »Temporary Residence« in der Anno Domini gallery in San José / Kalifornien vom 27.08.–22.11.2008, sezioTV 2008, <http://www.youtube.com/watch?v=7YjxTrY-zdk>, letzter Zugriff am 10.12.2010.

Know Hope: In Between Unlearned Anthems and Littered Flags // a Know Hope Newsletter //, Juni 2011, auf Anfrage per E-Mail.

Know Hope: Korrespondenz mit Irena Katadzic:

Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 08.01.2008.

- Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 08.06.2010.
- Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 02.08.2010.
- Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 06.11.2010.
- Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 06.12.2010.
- Know Hope/Katadzic, E-Mail vom 28.12.2010.
- Know Hope*: Skype-Interview mit Irena Katadzic vom 08.06.2010.
- Know Hope*: Twitter-Profil, auf: <http://www.twitter.com/thisislimbo>, letzter Zugriff am 10.12.2010.
- Kommunikationsguerilla*: Communication Guerilla – Transversality in Everyday Life?, republicart.net 2002, http://www.republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe01_en.htm, letzter Zugriff am 27.03.2011.
- Korte, Hermann*: Die Dadaisten, Reinbek 2007.
- Kravagna, Christian*: 76-86-96, in: Texte zur Kunst, Nr. 24, 6. Jahrgang, Köln 1996.
- Kravagna, Christian*: s. v. White Cube, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 302-305.
- Kreuzer, Peter*: Das große Graffiti-Lexikon. Wandkunst von A-Z, München 1986.
- Krümmel, Clemens/Rebentisch, Juliane/Söntgen, Beate (Hg.)*: Texte zur Kunst, Raum, Heft Nr. 47, Wien 2002.
- Krystof, Doris*: s. v. Ortsspezifität, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 231-236.
- Kwon, Mikwon*: Living in a Box. Ein E-Mail Austausch geführt von Beatrice von Bismarck, in: Texte zur Kunst, Raum, 12. Jahrgang, Heft 47, Wien 2002, <http://www.textezurkunst.de/47/living-in-a-box>, letzter Zugriff am 02.07.2011.
- Kwon, Miwon*: One Place after another. Site specific art and locational identity, Cambridge/ Massachusetts/London 2004.
- Lange, Barbara*: s. v. Soziale Plastik, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts

Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 276–279.

Lefebvre (1996): Lefebvre, Henri: Writings on Cities, Oxford 1996.

Lewisohn (2008): Lewisohn, Cedar: Cedar Lewisohn On Street Art, 24.06.2008, in: Saatchi Online Magazine, <http://magazine.saatchi-online.com/reviews/books/cedar-lewisohn-on-street-art>, letzter Zugriff am 04.02.2011.

Lewisohn (2010): Lewisohn, Cedar: Street Art: The Graffiti Revolution, London 2010.

Lewitzky, Uwe: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität, Bielefeld 2005.

Liebst, Holger: Das Ende des Kanons. Die Hysterie des Kunstbooms ist vorbei – Rückblick auf ein Jahrzehnt verlorengegangener Gewissheiten, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 300, 30.12.2009, S. 11–15.

Lorenz, Annika: Verboten ist verboten! Kunsthistorische Perspektiven auf Street Art, in: Klitzke, Katrin/Schmidt, Christian (Hg.), Legenden zur Straße, Berlin 2009, S. 34–51.

Lüken, Heike: Street Art und der etablierte Kunstkontext, in: Klitzke, Katrin/Schmidt, Christian (Hg.), Legenden zur Straße, Berlin 2009, S. 58–65.

Luhmann (1997): Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft, 2 Bände, Frankfurt am Main 1997.

Macdonald, Nancy: The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York, New York 2001.

Mahne, Nicole: Comic, in: Dies., Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007.

Mai, Ekkehard: Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens, München 1986.

Manco (2004): Manco, Tristan: Street-Logos, London 2004.

Manne vom Imbiss: Berlinweiter Aktionstag gegen Werbung – Bilder und Zusammenfassung, Artikel auf indymedia.org vom 16. 12. 2002,

<http://de.indymedia.org/2002/12/37022.shtml>, letzter Zugriff am 30.03.2011.

Maresch, Rudolf/Werber, Niels: Permanenzen des Raumes, in: Dies. (Hg.), Raum. Wissen. Macht, Frankfurt am Main 2002, S. 7–32.

McCloud, Scott: Comics richtig lesen, Hamburg 1995.

Meinhardt, Johannes: s. v. Institutionskritik, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 126–130.

Meinhardt, Johannes: s. v. Kontext, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 141–144.

Mer, Marc/Feuerstein, Thomas/Strickner, Klaus (Hg.): Translokation, Wien 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1976.

Metze-Prou, Sybille/Treack, Bernhard van (Hg.): Pochoir: Die Kunst des Schablonen-Graffiti, Berlin 2000.

Möntmann, Nina: Kunst als sozialer Raum, Köln 2002.

Mörtenbeck, Peter: Die virtuelle Dimension. Architektur, Subjektivität und Cyberspace, Wien/Köln/Weimar 2001.

Morgensztern, Maïa: Interview mit Irena Katadzic, E-Mail vom 01.06.2010.

Nabi, Adrian (Hg.): Backjumps. Urban Communication and Aesthetics, Heft 002, Berlin 2002.

Nabi/Katadzic (2009): *Nabi, Adrian*: Interview mit Irena Katadzic, 31.01.2009.

Nativ, Yael: Gut Reflections. Israel. Palestine. 2002, Besprechung der gleichnamigen Ausstellung und Installation von Adi Yekutieli, auf: Mideast Web, <http://www.mideastweb.org/guts.htm>, letzter Zugriff am 01.12.2010.

Nguyen/Mackenzie (2010): *Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.)*:

Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art, Berlin 2010.

Nomad: in: Cantu, Benjamin/Bürger, Anne, Street-Art. Die Vergängliche Rebellion, Dokumentarfilm 2009.

Nungesser (1985): Nungesser, Michael: Ich sprühe – also bin ich. Elementare Bildsprache auf Wänden, in: Elementarzeichen: Urformen visueller Information, Ausstellung vom 31.08.–06.10.1985, Neuer Berliner Kunstverein e.V., Berlin 1985, S. 167–186.

O'Doherty (1996): O'Doherty, Brian: In der weißen Zelle. Inside the White Cube, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), Berlin 1996.

Olbrich (2004): Olbrich, Harald (Hg.): Lexikon der Kunst, 7 Bände, 2. Auflage, Leipzig 2004.

Ott, Michaela: Raum – ein heterogenisierender Relationsbegriff, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Band 5, Stuttgart 2003, S. 113–149.

Penzel, Joachim: s. v. Giveaway, in: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 99–103.

Plagemann, Volker (Hg.): Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre, Köln 1989.

Plodeck, Judith: Bruce Naumann und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen, Potsdam 2009.

Plumpe, Gerhard: Kann man Kunst erkennen? Arthur C. Dantos Ästhetik der Transfiguration, in: Hecken, Thomas/Spee, Axel (Hg.), Nutzen und Klarheit. Anglo-amerikanische Ästhetik im 20. Jahrhundert, Paderborn 2002, S. 152–172.

Rebentisch, Juliane: Ortsspezialisten – O'Doherty und Heidegger, ein Beitrag zum Artikel Aufräumen: Raum-Klassiker neu sortiert, in: Texte zur Kunst, Raum, Nr. 47, Berlin 2002, S. 140–143.

Rebentisch (2003): Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.

Rebentisch, Juliane: Die anti-objektivistische Wende. Kunst nach 1960,

in: Blunck, Lars, (Hg.), *Werke im Wandel*, Bonn 2005, S. 23–38.

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

Reinkingprojekte: Urban-Art Katalog, <http://www.reinkingprojekte.com/de/2009/02/urban-art-katalog.html>, letzter Zugriff am 04.07.2011.

Reinkingprojekte: Sammlung Reinking, <http://www.sammlungreinking.de>, letzter Zugriff am 04.07.2011.

Resist, Matte: Do It Yourself or Don't Do It Yourself, in: Bravo, Kyle/LeBlanc, Jenny, *Making Stuff and Doing Things*, Portland 2005, S. 5.

Riggle (2010): Riggle, Nicholas Alden: Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63:3, 2010, S. 243–257.

Ryan, Marie-Laure: Narrative as virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media, o. O. 2001.

San Martin Francisco Javier: Apologien des Antihelden, in: Raimond Pettibon, *V-Boom*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 22. 09.–03.12.2006 in Malaga und 16.02.–06.05.2007 in Hannover, Heidelberg 2007, S. 15–21.

Schiller, Marc und Sara (Wooster Collective): Vorwort, zu: Seno, Ethel (Hg.), *Tresspass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Berlin 2010, S. 10–14.

Schimmeck, Tom: Lachs oder Fladenbrot, in: *Der Spiegel*, Nr. 36, 1988, S. 64–75.

Schmidt (2007): Schmidt, Christian: Street Art – Zeichen der Stadt, in: Amann, Marc (Hg.), *GO.STOP.ACT!*, *Die Kunst des kreativen Straßenprotests*, Grafenau/Frankfurt am Main 2007, S. 194–205.

Schmidt-Wulffen, Stephan: Kunst ohne Publikum, in: Kemp, Wolfgang (Hg.), *Die zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Köln 1996, S. 185–194.

Schubert, Herbert: Ein neues Verständnis von urbanen öffentlichen

Räumen, in: Selle, Klaus (Hg.), Was ist los mit den öffentlichen Räumen? Analysen, Positionen, Konzepte. Aachen/Hannover/Dortmund 2002, S. 141–146.

Schwalbe, Marco: Interview mit Irena Katadzic vom 11.02. 2010.

Schwartzman, Allan: Street Art, New York 1985.

Seno, Ethel (Hg.): Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst, Köln 2010.

Siegl, Norbert: Definition des Begriffs Graffiti, <http://www.graffitieuropa.org/definition1.htm>, letzter Zugriff am 27.01.2011.

Siegl, Norbert: s. v. Street-Art, in: Der Brockhaus, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Band 26, Leipzig 2006, S. 460 f.

Silverstein, Shel: The giving Tree, o. O. 1964.

Silverstein, Shel: offizielle Web-Seite, <http://www.shelsilverstein.com/indexSite.html>, letzter Zugriff am 17.12.2010.

Söntgen, Beate: Einrichten – Adorno und Merleau-Ponty, ein Beitrag zum Artikel: Aufräumen: Raum-Klassiker neu sortiert, in: Texte zur Kunst, Raum, Nr. 47, Berlin 2002, S. 142 f.

Space-Invader: offizieller Webshop, <http://www.space-invaders.com/laspaceshop/?page=47&categorie=10>, letzter Zugriff am 05.03.2011.

Stahl (1989): Stahl, Johannes: An der Wand: Graffiti zwischen Anarchie und Galerie, Köln 1989.

Stahl (1990): Stahl, Johannes: Graffiti: Zwischen Alltag und Ästhetik, Beiträge zur Kunstwissenschaft Band 36, Dissertation, 1990 München.

Stahl, Johannes: Coming from the Subways. New York Graffiti, Ausstellungskatalog der Ausstellung im Groninger Museum, Groningen 1992.

Stahl, Johannes: Raum für eigene Eintragungen, in: Mer, Marc/Feuerstein, Thomas/Strickner, Klaus (Hg.), Translokation. Der verrückte Ort. Kunst zwischen Architektur, Wien 1994, S. 65–74.

Stahl (2009): Stahl, Johannes: Street-Art, Potsdam 2009.

Staniszewski, Mary Anne: The Power of Display: A History of Museum Exhibitions at the Museum of Modern Art, Cambridge/

Massachusetts 1998.

Stooss, Toni (Hg.): Ilya Kabakov, Installationen 1983–2000, Werkverzeichnis, Düsseldorf 2003.

Street Art: Öffentliche Wandmalereien in den USA, Katalog anlässlich der Ausstellung im Amerika Haus Berlin, Berlin 1974.

Stroh, Susanne: Vorsicht frisch gestrichen, Artikel vom 15.12.2010 in: Art. Das Kunstmagazin, http://www.art-magazin.de/kunst/36509/moca_los_angeles, letzter Zugriff am 17.12.2010.

Sudenburg, Erika (Hg.): Space, Site, Intervention, Situating Installation Art, Minnesota 2000. Swoon, Interview, in: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), *Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin 2010, S. 324–327.

Swoon: Interview mit Arranca Magazins, 28. Ausgabe, Winter 2003/2004, in: *Reclaim your City*, <http://www.reclaimyourcity.net/interview/interview.php?iid=6>, letzter Zugriff am 17.06.2011.

Thomas, Karin (Hg.): Dumont's kleines Sachwörterbuch zur modernen Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1973.

Thornton (1996): Thornton, Sarah: Club Cultures–Music, Media and Subcultural Capital, Hannover/London 1996.

Thornton, Sarah: The social logic of subcultural capital (1995), in: Gelder, Ken/Thornton, Sarah (Hg.), *The Subcultures Reader*, New York 1997, S. 184–192.

Titz, Susanne: s. v. Architektonische Intervention, in: Butin, Hubertus (Hg.), *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln 2002, S. 18–23.

Ullrich, Wolfgang: Marktkunst. Über eine zeitgenössische Erscheinungsweise des Erhabenen, in: *Lettre international. Europas Kulturzeitung*, Heft Nr. 89, 2010, <http://www.lettre.de/aktuell/89-Ullrich.html>, letzter Zugriff am 06.09.2010.

Ursprung, Philip: Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit,

in: Christian Janecke (Hg.), Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin 2004.

Valena, Tomás: Beziehungen, Über den Ortsbezug in der Architektur, Berlin 1994.

Verband Deutscher Kunsthistoriker (Hg.): Tagungsband. Kanon 30. Deutscher Kunsthistorikertag, Universität Marburg 25.–29.03.2009, Bonn/Marburg 2009.

Vieth, Anne: Da sein, Positionen zeitgenössischer Kunst aus der Sammlung Reinking, Hamburg 2003.

Wagner (2002): *Wagner, Monika/Rübel, Dietmar/Hackenschmidt, Sebastian (Hg.)*: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der Modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.

Wieder, Axel: Der relationale Raum, in: Changing Spaces, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 28.09.–11.11.2007 in der Städtischen Galerie Waldkraiburg, Bonn 2007, S. 38–45.

Wilmes, Ulrich (Hg.): Dan Graham, Eigenheime für Amerika, in: Dan Graham, Ausgewählte Schriften, Köln 1994.

Wooster Collective: offizielle Webseite: <http://www.woostercollective.com/>, letzter Zugriff am 02.07.2011.

Wooster Collective: Interview, in: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), The Art of Rebellion, Mainaschaff 2005, S. 138.

Wulffen, Thomas: Betriebssystem Kunst – Eine Retrospektive, in: Kunstforum International, Betriebssystem Kunst, Band 125 01./02. 1994, Frankfurt am Main 1994, S. 59–58.

Zerbst, Marion/Kafka, Werner: s. v. Herz, in: Dierkesmann, Rainer (Hg.), Seemanns Lexikon der Symbole, 2. Auflage, Leipzig 2006, S. 220–223.

ZEVS (2001): *ZEVS*: Interview mit Jean-Marc Avrilla, in: Backjumps. Urban Communication and Aesthetics, Heft 003, Berlin 2001, S. 15–19.

ZEVS: Visual Kidnapping: <http://www.gzzglz.com/video-visual-kid->

napping.html, letzter Zugriff am 01.07.2011.

ZEVs: Interview mit Ping Mag, 11.08.2011, <http://pingmag.jp/2008/08/11/zevs-visual-kidnapping/>, letzter Zugriff am 17.06.2011.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 01: Vorderseite des Flyers für »Detective Show« (mit allen teilnehmenden Künstlern, organisiert und kuratiert von John Fekner), 1978, Ausstellung verschiedener Installationen im Stadtraum von New York/Gorman Park, alle hier verwendeten Fotos dazu (Abb. 01–03): Len Bellinger, Quelle: vom Fotografen freundlicherweise der Autorin dieser Arbeit zur Verfügung gestellt; im Folgenden für »Detective Show« New York.

Abbildung 02: John Fekner assistiert Gary Hutter, ohne Titel, 1978, ohne Material- und Maßangaben, für »Detective Show« New York.

Abbildung 03: Karen Shaw, ohne Titel, 1978, ohne Material- und Maßangaben, (auf der Gedenktafel: »To a memory of art no longer with us, wracked by raging rain. We remember!«), für »Detective Show« New York.

Abbildung 04: Gordon Matta-Clark, »Conical Intersect«, 1975, architektonische Intervention, ohne Maßangabe, Paris/Les Halles, für die Biennale, Quelle: Butin, Hubertus (Hg.), Dumonts Begriffslexikon der zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 19, Bildnachweis: Gordon Matta-Clark/VG Bild-Kunst.

Abbildung 05: John Krebs, »The Phantom Street Artist«, 1999, Sprühfarbe auf Wand, ohne Maßangaben, Los Angeles, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst, Berlin 2010, S. 28, Foto: Anthony Friedkin.

Abbildung 06: D-Face, ohne Titel, ohne Jahr, *paste-up*: Sieb- oder Linoleumdruck auf Papier, ohne Maßangaben, London, Quelle: Hundertmark, Christian (C 100) (Hg.), The Art of Rebellion. World of Street Art, Mainaschaff 2005, S. 27.

Abbildung 07: The London Police, ohne Titel, ohne Jahr, *paste-up*:

Sieb- oder Linoleumdruck auf Papier, ohne Maßangaben, Amsterdam, Quelle: Hundertmark, Christian (C 100) (Hg.), *The Art of Rebellion. World of Street Art*, Mainaschaff 2005, S. 106.

Abbildung 08: Mr. André, ohne Titel, ohne Jahr, links: Sprühfarbe auf Wand, rechts: *paste-up*: Sieb- oder Linoleumdruck auf Papier, ohne Maßangaben, Paris, Quelle: Hundertmark, Christian (C 100) (Hg.), *The Art of Rebellion. World of Street Art*, Mainaschaff 2005, S. 22.

Abbildung 09: D-Face, »Ha Ha Ha, Not so Superman«, 2008, Decklack und Acrylfarbe auf Holz, 254x153cm, Quelle: Nguyen, Patrick/Mackenzie, Stuart (Hg.), *Beyond the Street*, Berlin 2010, S. 43.

Abbildung 10: Seen, ohne Titel, 1986, (Vorder- und Rückseite einer Wand), Sprühfarbe auf Wand, ohne Maßangaben, New York, Quelle: Stahl, Johannes, *Street Art*, Potsdam 2009, S. 161.

Abbildung 11: Meat Love, ohne Titel, ohne Jahr, *stickering*: Drucktechnik auf Aufkleber, ohne Maßangaben, München, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 109, Bildnachweis: <http://www.meatlove.de>.

Abbildung 12: Shepard Fairey, »The Obey Campaign«, 1996, *postering*: Siebdruck auf Papier, ohne Maßangaben, Philadelphia/Pennsylvania, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), *Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln 2010, S. 157, Foto: Adam Wallacavage.

Abbildung 13: Swoon, »Allison the Lace Maker«, 2005, *cut-out-* und *paste-up*-Technik: Linoleumdruck auf Papier, ohne Maßangaben, New York, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), *Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln 2010, S. 80.

Abbildung 14: Armsrock, ohne Titel, 2008, Kohle und Ölkreide auf Papier, ohne Maßangaben, Bremen, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), *Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln 2010, S. 94 f.

Abbildung 15: Blek le Rat, »The Man who walks through the walls in London«, 2008, *pochoir*: Sprühfarbe auf Wand, Quelle: Seno, Ethel (Hg.),

Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst, Köln 2010, S. 239, Foto: Sybille Prou.

Abbildung 16: Adams & Itso, Intervention, 2005, (selbstgebaute Wohnung im Untergrund des Kopenhagener Hauptbahnhofes), verschiedene Techniken, ohne Maßangabe, Kopenhagen, <http://field-work.dk/freeculture/adams.html>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 17: Ateliers von Street-Artists (im Uhrzeigersinn: Acamonchi, Eko, Space3, Flying Fortress), verschiedene Orte, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 140.

Abbildung 18: Ateliers von Street-Artists (im Uhrzeigersinn: W/Remote, Above, Gomes, Crooked Industries, The London Police, D-Face), verschiedene Orte, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 141.

Abbildung 19: Kaws, ohne Titel, 2000, Werbeplakat übermalt mit Acrylfarbe und Marker, ohne Maßangaben, vermutlich in New York, Quelle: Lewisohn, Cedar, *Street Art. The Graffiti Revolution*, London 2010, S. 110.

Abbildung 20: ZEVS, aus der Serie der »Liquidated Logos«, 2004, Sprühfarbe auf Werbeplakat, ohne Maßangabe, ohne Ortsangabe, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 69.

Abbildung 21: ZEVS, »Visual Kidnapping«, 2004, Intervention, Berlin, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 69.

Abbildung 22: ZEVS, »Visual Kidnapping«, 2004, Intervention, Berlin, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 69.

Abbildung 23: Banksy, ohne Titel, ohne Jahr, *stencil*: Sprühfarbe und Acrylfarbe auf Wand, ohne Maße, ohne Ortsangabe, Quelle: Banksy,

Wall and Piece, London 2006, S. 97.

Abbildung 24: Banksy, ohne Titel, ohne Jahr, *stencil*: Sprühfarbe auf Wand und Beton, ohne Ortsangabe, Quelle: Banksy, Wall and Piece, London 2006, S. 99.

Abbildung 25: »Finders Keepers 2«, 1. Aktion 2003, 2. Aktion 2008, verschiedene Medien und Materialien, (teilnehmende Künstler: Dave the Chimp/Mysterioius Al/PMH/D-Face/Kabe/Itchy/Ronzo/Flying Fortress/Saru/Tron/Product2/Dist/Crooked Industries/Jake/Matt/Sewell/Charlie/Solo One/Tizer/Blam/Lady Blush/Anubus), London, Quelle: Hundertmark, Christian (C100) (Hg.), *The Art of Rebellion*, Mainaschaff 2005, S. 139.

Abbildung 26: Know Hope, »Library Project pt.5.2«, 2007, Acrylfarbe und Marker auf Pappe, ca. 30x40cm, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/498425701>, letzter Zugriff am 22.12.2010.

Abbildung 27: Know Hope, »Library Project pt.4.2«, Marker auf Aufkleber, ca.10x10cm, 2007, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/498383396/in/photostream>, letzter Zugriff am 22.12.2010.

Abbildung 28: Filippo Minelli, »Facebook«, 2007, Farbe auf Erduntergrund, ohne Maßangabe, Bamako/Mali, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), *Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln 2010, S. 75.

Abbildung 29: Filippo Minelli, »Myspace«, 2007, Farbe auf Metalluntergrund, ohne Maßangabe, Phnom Penh/Kambodscha, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), *Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln 2010, S. 75.

Abbildung 30: Filippo Minelli, »Flickr«, 2007, Farbe auf Holzuntergrund, Phnom Penh/Kambodscha, Quelle: Seno, Ethel (Hg.), *Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst*, Köln 2010, S. 74.

Abbildung 31: Know Hope, »20's of october 040«, 2006, Gaffa-Band auf Strassenabspernung, ohne Maßangaben, Habima Parkplatz in Tel

Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/347738662>, letzter Zugriff am 04.07.2011.

Abbildung 32: Know Hope, »See Through«, 2004, *paste-up*: Acrylfarbe und Marker auf Papier, ohne Maßangabe, New York, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/1096979781>, letzter Zugriff am 22.12.2010.

Abbildung 33: Know Hope, »Lend yr. Heart«, 2007, Acrylfarbe und Marker auf Pappe, Lichtkasten mit Kerze vor Reispapier rückseitig anmontiert, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/548976040>, letzter Zugriff am 03.07.2011.

Abbildung 34: Know Hope, »#4 011«, 2007, Acrylfarbe und Marker auf Pappe, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/347725691>, letzter Zugriff am 03.07.2011.

Abbildung 35: Know Hope, »Kindred Times and Future Goodbyes«, 2009, Ausstellungseröffnung einer Gemeinschaftspräsentation von Street-Artists, hinten rechts ein *paste-up* von Know Hope (Acrylfarbe und Marker), Hausruine in Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3969528905>, letzter Zugriff am 03.07.2011.

Abbildung 36: Know Hope, »Sedating our case of phantom limb«, 2007, Installation mit Baumstumpf, Gaffa-Band, Acrylfarbe und Marker auf Pappe, ohne Maßangaben, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2068792531>, letzter Zugriff am 22.12.2010.

Abbildung 37: Know Hope, »This is for the politicians not capable of holding their alcohol«, 2007, Straßeninstallation aus Pappmaché und Pappe mit Acrylfarbe, 3,5 x 4 m, im Rahmen der Herzliya Biennale für zeitgenössische Kunst, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/1558609829>, letzter Zugriff am 03.07.2011, Foto: Itamar Giladi.

Abbildung 38: Know Hope, »Scouts Honor«, 2008, Acrylfarbe und Marker auf Pappe mit Lichtkasten mit Kerze vor Reispapier

rückseitig anmontiert, Bildunterschrift: »candle-lit lantern on an pseudo candle-lit avenue«, Los Angeles, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2631740228>, letzter Zugriff am 03.07.2011.

Abbildung 39: Know Hope, »Carry this heavy heart as if it were yours«, 2008, *paste-up*: Acrylfarbe und Marker, New York/Brooklyn, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2675181557>, letzter Zugriff am 03.07.2011.

Abbildung 40: Know Hope, »Bound by the ties of paper cup phones – connected«, 2007, Installation, Schnur, Ölfarbe und Marker auf Pappe, Lichtkasten mit Kerze vor Reispapier rückseitig anmontiert, auf ca. 15 Metern verbunden, Ansicht des linken Protagonisten auf einem Dach in Tel Aviv/Micha l, Foto: Guy Pitchon, Quelle: von dem Fotografen freundlicherweise der Autorin dieser Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abbildung 41: Know Hope, »Bound by the ties of paper cup phones – connected«, 2007, Installation, Schnur, linke Skulptur, Ölfarbe und Marker auf Pappe, Lichtkasten mit Kerze vor Reispapier rückseitig anmontiert, auf ca. 15 Metern verbunden, Ansicht des rechten Protagonisten auf einem Balkon in Tel Aviv/Micha l, Foto: Guy Pitchon, Quelle: von dem Fotografen freundlicherweise der Autorin dieser Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abbildung 42: Know Hope, »Bound by the ties of paper cup phones – connected«, 2007, Installation, Schnur, linke Skulptur, Ölfarbe und Marker auf Pappe, Lichtkasten mit Kerze vor Reispapier rückseitig anmontiert, auf ca. 15 Metern verbunden, Ansicht des rechten Protagonisten vom Dach zum Balkon, Tel Aviv/Micha l, Foto: Guy Pitchon, Quelle: von dem Fotografen freundlicherweise der Autorin dieser Arbeit zur Verfügung gestellt.

Abbildung 43: Know Hope, »Just because you are listening«, 2007, Buchprojekt, von Hand bedruckt und gebunden, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2162611662/in/set-72157603619661354>,

letzter Zugriff am 09.10.2010.

Abbildung 44: Know Hope, »This is for the broken confessions lost in translation«, 2007, Installation aus Pappe und Schnur an der Mauer zwischen Israel und Palästina in Bethlehem, Bildunterschrift des Künstlers: »Bound by the ties of paper cup phones; revisiting ghosts of old ideas in a new context.«, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2115790120>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 45: vgl. Abb. 46, Abspann, Ölfarbe auf Wand, ohne Maßangabe, letzter Teil der Ausstellung, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3757052873/in/photostream>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 46: Know Hope, aus »This Times wont save you (This rain smells of memory)«, 2009, Ausstellung in der Carmichael Gallery vom 04.06.–02.07.2009, Gesamteindruck des Galerieraumes, (Zuschnitt aus: 1. Ansicht linke Galeriewand, 2. Installationsbereich in Raummitte, 3. Ansicht rechte Galeriewand, 4. Wandgestaltung neben der Galerietür: Abspann), <http://www.flickr.com/photos/unurth/3597580706/sizes/l/in/photostream>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 47: vgl. Abb. 46, Installationsraum, verschiedene Materialien: Acryl- und Ölfarbe auf Pappe, Schnur, ca. 4 x 4 cm, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3757050741/in/photostream>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 48: vgl. Abb. 46, Ansicht des linken Protagonisten, Acrylfarbe auf Pappe, Zeitungspapier, ohne genaue Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3756983127/in/photostream>, letzter Zugriff am 01.07.2011

Abbildung 49: vgl. Abb. 46, Ansicht der beiden rechten Protagonisten, Acrylfarbe auf Pappe, Zeitungspapier, ohne genaue Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3757029273/in/>

photostream, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 50: vgl. Abb. 46, Detailansicht des Protagonisten Mitte hinten, Acrylfarbe auf Pappe, Zeitungspapier, ohne genaue Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3757820948/in/photostream>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 51: vgl. Abb. 46, Ansicht des Protagonisten mit Sanduhr (Mitte rechts), Acrylfarbe auf Pappe, Zeitungspapier, ohne genaue Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3757831422/in/photostream>, letzter Zugriff am 05.07.2011.

Abbildung 52: vgl. Abb. 46, rechte Seitenwand, verschiedene Materialien, <http://www.flickr.com/photos/unurth/3597580706/sizes/l/in/photostream>, letzter Zugriff 01.07.2011.

Abbildung 53: vgl. Abb. 46, »Keep your head above the water«, Kollage, verschiedene Materialien auf Karton und Papier, 87x70cm, <http://www.carmichaelgallery.com/shows/june42009preview.html>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 54: Know Hope, »Anytimes«, Titelseite, 2009, bedrucktes Zeitungspapier, ohne Maßangaben, <http://americanterroristapparel.blogspot.com/2009/06/art-exposed-know-hopes-anytimes.html>, letzter Zugriff am 05.07.2011.

Abbildung 55: Know Hope, »Every now is then«, 2008, Ölfarbe und Tinte auf Pappe, ca. 30x40cm, für die Ausstellung »Temporary Residence« in der Anno Domini gallery in San José/Kalifornien vom 27.08.–22.11.2008, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/2997147047>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 56: vgl. Abb. 46, »Anytimes«, *giveaway*, bedrucktes Zeitungspapier, ohne Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3578422770/in/photostream>, letzter Zugriff am 05.07.2011.

Abbildung 57: Know Hope, »Anytimes« im Straßenraum, 2009, ohne Maßangaben, geklebt auf Zeitungsboxen vor der Carmichael Gallery

Los Angeles, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3771163710/in/photostream>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 58: Know Hope, »Survival kit // the willing parents and the wincing child«, 2009, *paste-up*: Marker und Acrylfarben auf Papier mit integrierter »Anytimes«, vgl. Abb. 54, verklebt im Straßenraum von Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3925920882>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 59: Know Hope, ohne Titel, 28.03.2009, Ölkreide auf geweißter Wand, ohne Maßangaben, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3461531010/in/datetaken>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 60: wie Abb. 48.

Abbildung 61: Know Hope, »Rain on me. Discard these troubles and let them be«, 2009, *paste-up* und Farbe auf Wand, ohne Maßangaben, Tel Aviv, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/4219828324>, letzter Zugriff am 01.07.2011.

Abbildung 62: Know Hope, »You are a conductor«, 2009, Acrylfarbe auf Pappe, Schnur, Rom, ohne Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3439535735/sizes/o/in/photostream>, letzter Zugriff am 02.07.2011.

Abbildung 63: Know Hope, »You are a conductor« 2. Teil, 2009, Acrylfarbe auf Pappe, Schnur, Rom, ohne Maßangaben, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3440329964/in/photostream>, letzter Zugriff am 02.07.2011.

Abbildung 64: Know Hope, »Through these vacant spaces we can see anywhere«, 2009, Gesamtansicht des Ausstellungsraumes, (die Ausstellung war Teil des »Urban Portraits« Projektes, kuratiert von Fabio Campagna), Rom, Foto: Valerio Iacobini, Mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Abbildung 65: wie Abb. 64, rechte Ausstellungswand, Foto: Valerio

Iacobini, Mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Abbildung 66: wie Abb. 64, linke Ausstellungswand, Foto: Valerio Iacobini, Mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Abbildung 67: wie Abb. 64, Nahaufnahme, <http://www.flickr.com/photos/thisislimbo/3431338909/in/photostream>, letzter Zugriff am 02.07.2011.

Cover: Know Hope, »Lend yr. Heart«, 2007, siehe: Abbildung 33 im Abbildungsverzeichnis.

