

Christian Hartard
Die Subversion frisst ihre Kinder
Notizen beim Spaziergang
durch die Stadt der Zeichen

(2009)

Laugh now, but one day we'll be in charge.
(Banksy)

1

Street Artists scheinen an die Revolution zu glauben. Kaum eine Publikation jedenfalls, die sich der basisästhetischen Bebilderung des Stadtraums annimmt, kommt ohne die Mobilmachung ihres Wortschatzes aus: Rebellion! Subversion! Ziviler Ungehorsam! Widerstand! Guerilla! schreit es von allen Ecken und Enden. Brennen die Barrikaden schon? Sieht man bereits den Strand unter dem Pflaster? Nun, nicht ganz. Vorerst begnügt man sich damit, bunte Aufkleber an Straßenlaternen zu heften. Aber wartet nur...

Mein Vater glaubt übrigens auch an die Revolution. Irgendwo weit links in der Brust des pensionierten Oberamtsrates schlägt ein Revoluzzerherz, das ihn bisweilen drollige Sachen sagen lässt: dass es Zeit sei (zum Beispiel), die Großkopfernten endlich an den Laternenmasten aufzuknüpfen. mein vater glaubt allerdings auch an das revolutionäre potential seiner privatorthographie, deren hauptmerkmal in der konsequenten substantivkleinschreibung besteht. Die über Lichtzeichenanlagen und Beleuchtungseinrichtungen der Stadt hinwegwuchernden Stickersedimentationen hingegen gelten ihm als handfeste Beweise eines rapide um sich greifenden Vandalismus.

Mithin ist, wie man sieht, weder über den Begriff der Revolution noch über die angemessene Verwendung von Laternenmasten so leicht Einvernehmen herzustellen.

2

Dass man sich auf nichts mehr einigen kann, ist eine Signatur der Gegenwart. Man mag das Pluralisierung nennen, mag sich an der anregenden Vielgestaltigkeit der Gesellschaft freuen oder ihre verwirrende Unübersichtlichkeit bedauern. Vor allem aber ist ein Gewinn an Freiheit zu verbuchen, einer Freiheit, der auch die Straßenkunst ihre Existenz verdankt: man darf abweichen, widersprechen, sich an etwas reiben. Und man darf sogar auf Verständnis hoffen für manche nichtlegale Form, diese Differenz zu artikulieren – wenigstens bei jenem Teil des Publikums, der darin seine eigene (tatsächliche oder gewünschte) Differenz zum Normalen, Alltäglichen, Konventionellen abgebildet und gerechtfertigt glaubt. Wer indes Sinn aus dem eigenen Anderssein zieht, braucht nicht darüber zu klagen, dass auch die andern anders sind; dass zwar die alten Konsensbegriffe noch bestehen, sich hinter ihrer Fassade aber das, was sie einmal bezeichnen und zusammenhalten sollten, in einzelne Fragmente aufgelöst hat. Gesellschaft, Moral, Wahrheit, Wirklichkeit, das ganze Arsenal an ehemaligen Unteilbarkeiten ist unter den Fliehkräften der Moderne längst zu disparaten Milieus und Funktionssphären, widerstreitenden Interessen und Weltansichten, moralischen Zwiespälten und doppelten Wahrheiten zerfasert, die mit dem seidenen Faden einer Ein-

heitsterminologie mehr schlecht als recht vernäht sind. Trotzdem gibt es ein Unbehagen an dieser Zersplitterung, gibt es den Wunsch nach einheitsstiftenden Momenten, nach einer Verbindung des Auseinanderfallenden, nach einem archimedischen Punkt, von dem aus diese zerteilte Welt noch einmal als Ganzes und Heiles fassbar würde. Die Ahnung, dass ein solcher Ort Utopie, Nichtort bleiben muss, hindert nicht, ihn im Konkreten zu suchen; im öffentlichen Raum unserer Städte meint man ihn zu finden.

Denn darum drehen sich im Kern alle Totengesänge und Wiederauferstehungsvisionen, die den urbanen Freiraum beschwören: dass hier ein Platz sei, gewesen sei oder doch sein müsse, an dem die Gesellschaft sich wie vor einem Spiegel selbst ins Gesicht sehen könne. Ja, besser noch: ein Platz, an dem sie sich in idealisierter Weise als Miteinander aller ihrer heterogenen Elemente erfahren lasse. Eine solcherart harmonietrunkenen Konzeption des öffentlichen Raums allerdings ist nicht nur naiv, sondern auch gefährlich totalitär, weil sie als Medizin gegen gesellschaftliche Verwerfungen den Traum einer abweichungsfreien, von Widersprüchen gereinigten sozialen Benutzeroberfläche anbietet. Etwas nüchterner, wenngleich nicht ohne blauäugigen Optimismus, ist da die Hoffnung, die öffentliche Sphäre möge wenigstens ein ehrliches Abbild dieser Verwerfungen bieten: ein Kaleidoskop, in dem das Verschiedene zwar nur nebeneinandergestellt erscheint, aber doch gemeinsam sichtbar ist, in dem die Zumutung des Anderen nicht beseitigt, sondern ausgehalten wird, in dem die Konflikte nicht versteckt sind, aber gerade durch ihre Evidenz lösbar bleiben. Die Idee eines öffentlichen Raums jedoch, der das Versprengte an einer Stelle versammelt und vor Augen führt, setzt voraus, dass tatsächlich alle Zutritt zu dieser Bühne haben. Nichts dürfte unterschlagen werden, nicht das Schöne und nicht das Schöne, nicht das Laute oder das Leise, das Wohlgeleitene und das Unleidliche. Was aber, wenn selbst die Minimalforderung einer gleichzeitigen Anwesenheit des Unterschiedlichen Illusion ist? Wenn in der Wirklichkeit der auseinanderdriftenden Stadt keineswegs die Gesellschaft sich selbst begegnet, nicht Anderes auf Anderes, sondern nur Gleiches auf Gleiches trifft, weil der öffentliche Raum längst in Funktionszonen zerschnitten und in soziale Monokulturen separiert ist, weil das Nichtvorzeigbare, Störende an den Rand gedrängt wird und sich selbst überlassen bleibt?

Architektur und Raumgestaltung sind zeichenhafte Repräsentationen von Macht- und Ohnmachtverhältnissen, Abdrücke sozialer Strukturen, Ordnungen, Normen, die sich den Insassen der symbolisch überformten Stadt hochwirksam, aber kaum je bewusst als wahrgenommene und deshalb für wahr genommene Realität einbrennen. Was nicht repräsentiert ist, kommt in dieser Realität nicht vor. Wenn also Graffitizeichner, Schablonensprüher, Stickerbefestiger, Cut-out-Kleber, Open-Air-Skulpturen-Installateure, Guerillagärtner, Werbungszerfetzter, Plakatbemaler und andere Straßenartisten von der Mission getrieben sind, sich in den Ritzen der Stadt einzunisten und gegen die blinden Flecken der Wahrnehmung dissidente Aufmerksamkeitsnischen im öffentlichen Raum zurückzuerobern – dann könnten ihre Hinterlassenschaften als Stellvertreter stehen für alles das, was als urbane Ausschussware ausgesondert wird. Sie könnten vermuten lassen, dass es ein Leben jenseits des funktionalen Getriebes gibt, jenseits der architektonischen Kosmetik und der ökonomischen Zurichtung der urbanen Sphäre. Die Produkte der Street Art würden so selbst zu Zeichen: zu Hinweisen auf Abwesendes, oder genauer: auf die Abwesenheit des Abwesenden.

Sie wären, wenn man so möchte, abstrakte Zeichen in Reinform: Platzhalter nämlich für das im öffentlichen Raum Unsichtbargemachte schlechthin.

Jede Stadt ist ein Buch. Wie über die Zeilen eines Textes läuft unser Blick oder laufen unsere Füße. Die Häuser und Mauern der Stadt, ihre Straßen und Plätze, die weiten

Flächen, die versteckten Hinterhöfe, das Ornament aus Laternen, Litfaßsäulen, Verkehrszeichen, Neonwerbungen: alles das sind Buchstaben, Wörter, Sätze, die gelesen werden wollen. Ausrufezeichen sind darunter wie die Glaspaläste der Banken und Versicherungsunternehmen, die den Kirchen und Rathäusern von einst den Rang abgelaufen haben. Fragezeichen mischen sich dazu: eine Baugrube, eine Brachfläche, die Wohnbatterien der Satellitenstädte – was ist früher hier gewesen, wo geht es weiter, wo geht es hinaus? Dazwischen Gedankenstriche – eine Bank im Park, Abstandsgrün, eine Brücke von hier nach dort. Vorwärts, rückwärts, seitwärts stottert man an Hauptsätzen und Nebensätzen entlang, stolpert über Auslassungen und Einschübe. Man protokolliert die lakonische Mitteilung einer roten Ampel oder das Quengeln der Reklametafeln, das schroffe Nein eines Zauns ebenso wie die freundliche Aufforderung der Shopping-Malls (die, weil die sanfte Gewalt ihres glitzernden, blitzsauberen, blankpolierten Innern ohnehin das Unerwünschte fernhält, auf Zäune verzichten können). Sich in der Stadt zu bewegen, heißt: Teil einer Geschichte zu sein, die zusammengesetzt ist aus einer Unzahl von Zeichen; aus Medien einer sozialen Wirklichkeit, die, je nach der kritischen Distanz des Lesers, hinter ihrer symbolischen Kopie offen zutage tritt oder unentzifferbar verborgen bleibt. Doch wer erzählt die Geschichte? Und wie wären unsere eigenen Geschichten dem Text der Stadt einzuschreiben, die unbedeutenden, nur für uns bedeutsamen Episoden, die kleinen privaten Abenteuer?

Wir müssen uns in dieser Stadt der Zeichen einrichten, um sie bewohnbar zu machen. Alltäglich suchen wir den Raum uns anzuverwandeln, indem wir ihn nach unseren Bedürfnissen nutzen (oder ihm ausweichen), ihn mit subjektiven Erinnerungen bekleiden (oder vergessen), seine Symbole als wichtig wahrnehmen (oder als unwichtig ignorieren). Vielleicht gelingt es uns sogar, Stellen zu entdecken, an denen das Fertigfabrikat des städtischen Designs sich austricksen lässt: der Trampelpfad, den man abseits des Weges zieht, das Skateboard, das über Treppengeländer und Betonrampen gleitet. Einer solchen Personalisierung der urbanen Zeichenwelt freilich sind durch rigide Funktionsdefinitionen und die faktische Zweckhaftigkeit der gebauten Umwelt enge Grenzen gesteckt. Ist die alternative Deutung schon existenter Zeichen noch im Grundsatz möglich, scheitert die alternative Herstellung neuer Zeichen durchweg an administrativen, rechtlichen, nicht zuletzt an finanziellen Barrieren. So bleibt auch der Street Art nur, nach den Haarrissen im symbolisch versiegelten Panzer der Stadt zu fahnden, sich in den Fußnoten und zwischen den Zeilen des urbanen Textes anzusiedeln. Ihre Selbstermächtigungsstrategie ist deshalb parasitär: wenn das Potential einer eigenen Zeichenproduktion limitiert ist, kann man immer noch die Waffenlager des Gegners plündern. Mit eben jener „zersplitterte[n], taktische[n] und bastelnde[n] Kreativität“, die Michel de Certeau *Kunst des Handelns* allen kritischen Konsumenten empfiehlt, wildert die Straßenkunst im Fundus der ohnehin vorhandenen Medien: den Hausfassaden, Brandmauern, Trafokästen, Telefonzellen, Mülleimern, Werbeschildern, Verkehrsmöbeln. Sie versteht sich als blinder Passagier, der die kommerzialisierte und funktionalisierte Stadtoberfläche dreist für seine semiotische Trittbrettfahrerei gebraucht, der mit der „Findigkeit des Schwachen, Nutzen aus dem Starken zu ziehen“ (de Certeau), überall im Bedeutungsdickicht der Stadt jene Lücken wittert, durch die sich unorthodoxe, verfremdende, unvorhergesehene Lesarten des Sozialen einschleusen lassen. Und nicht ohne Schadenfreude vermerken die ungebetenen Gäste, dass ihr geheimer Wirt die Zeche für seine eigene Subversion zu zahlen hat. Das Versprechen dieser Sabotage ist eine Schule des Sehens: eine Anstiftung zum selbstbestimmten Umgang mit dem Raum und seinen Codes, ein Warten auf Augenblicke, in denen hinter der Disziplinierungskraft vermeintlicher Notwendigkeiten eine andere Wirklichkeit als etwas Mögliches aufblitzt.

Ist das schon die Revolution? Vielleicht sollte man eher von Romantik sprechen.

„Wenn *ich* ein Wort verwende“, sagt Humpty Dumpty, das Ei auf der Mauer, zur kleinen Alice, „dann bedeutet es genau das, was ich es bedeuten lasse – nicht mehr und nicht weniger.“ – „Die Frage ist doch“, wirft Alice ein, „ob du den Wörtern einfach so viele verschiedene Bedeutungen geben *kannst*“. – „Die Frage ist“, sagt Humpty Dumpty, „wer die Macht hat – das ist alles.“

Selbst im Wunderland hinter den Spiegeln entpuppen sich Bedeutungsfragen als Machtfragen. Dass sich dies in der realen Welt anders verhält, darf man mit guten Gründen bezweifeln; und vielleicht wird man dann auch eingestehen müssen, dass trotz aller sympathischen Versuche, der Einwegkommunikation des öffentlichen Raums eine poetische Gegenkommunikation unterzuschieben, die symbolische Sprache der Städte im wesentlichen das geblieben ist, was Jean Baudrillard eine „Rede ohne Antwort“ genannt hat. Zu ungleich sind wohl die Gewichte verteilt, als dass sich das urbane Display durch die homöopathischen Infiltrierungen der Street Art tatsächlich umcodieren ließe. Man kann die Tristesse der Wirklichkeit tapezieren, wie man will: eine Mauer bleibt eine Mauer. Weder elende Einkaufszentren noch vulgäre Billboards ändern durch die subversive Bastelei ihre Bedeutung, und die Einschüchterungsgesten der Investorenarchitektur werden durch sie genausowenig einladend wie die öden Trabantsiedlungen erträglich oder die Autobahnklebblätter grün. Ja, nicht einmal die Wut auf alles das findet hier so recht ihr Ventil; denn die Massen eilen an den straßenkünstlerischen Erzeugnissen mit demselben ratlos-apatthischen Desinteresse vorbei, mit dem sie sich auch die Hässlichkeiten des Alltags gefallen lassen (sofern sie nicht das Gekritzel und Geklebe ohnehin zu diesen Hässlichkeiten rechnen). Dass die gutgemeinten Gegenzeichen in eine subkulturelle Selbstbefriedigungsveranstaltung abzudriften drohen, liegt allerdings nicht allein an ihrer Marginalität. Es hat auch mit der kaum auflösbaren Ungereimtheit jeder selbstautorisierten Symbolsetzung im öffentlichen Raum zu tun, einer behaupteten Privatisierung des Urbanen nur die Privatisierung mit anderen Mitteln entgegenzusetzen zu können. Was als kritische Entäußerung gemeint ist, wird andernorts als visuelle Enteignung wahrgenommen; was sich selbst als Beitrag zur Emanzipation begreift, wird als Akt der Bevormundung verstanden. Und man stellt fest, dass den vorgeblichen Zeichen für das Ausgeschlossene selbst ein ausschließender Distinktionsmechanismus innewohnt: nämlich der einer narzisstischen Reviermarkierung, die eine Grenze zwischen dem elitären Netzwerk der Eingeweihten und dem Heer der verständnislosen Spießer ziehen soll. Die Glaubwürdigkeitsfalle schnappt unvermeidlich zu. So sind es schließlich gerade nicht die funktional-ökonomischen Korsetts der Stadt, die zum Ziel des allgemeinen Zorns werden; es sind vielmehr die semiotischen Zweckentfremdungsmanöver, gegen die das Publikum reflexartig eben jene Normalverhältnisse in Schutz nimmt, die zu demaskieren die ästhetischen Aktivisten angetreten waren.

Doch was eigentlich, bei Licht besehen, entlarven die symbolischen Okkupationen der Street Art? Möglicherweise vor allem: sich selbst. Was sofort auffällt, ist ihr unzweifelhaft gutes Gespür für frisches Design, für den griffigen Spruch, den überraschenden Witz, die clevere Idee. Das sind unübersehbare Qualitäten; aber doch eher solche, wie man sie von berufsjugendlichen Kreativdirektoren erwartet, die ihre Büros mit Kickern und Cappuccinomaschinen ausrüsten und mit 35 ihren ersten Herzinfarkt erleiden. Die stilistische Nähe besonders des elaborierteren *Post-Graffiti* zu den Bildwelten der Lifestylemagazine und Werbeagenturen jedenfalls ist irritierend. Ist das nicht alles eine Spur zu modisch, zu glatt, zu cool, zu gutgelaunt – als gäbe es was zu lachen? Ist das noch authentische Dissidenz – oder schon gegenkulturelle Wellness? Vielleicht sind es deshalb ausgerechnet jene stumpfsinnigsten, ungelenksten Hervorbringungen der Szene, die weder eine halbwegs annehmbare Optik aufweisen noch einen vernünftigen Slogan hinbekommen, an denen der gerechte Zorn auf die städtischen Zähmungsapparaturen unverdünnt zu spüren ist. Und vielleicht müsste es ja genau darum gehen: Symbole zu hinterlassen, die *nicht* angenommen werden und *nicht*

vernünftig sein wollen; Spuren, die sich nicht umstandslos als fesches Layout konsumieren oder in eine Botschaft auflösen lassen; Schmierereien, die sich in der Unerträglichkeit ihrer Form gegen die sublimierende Einverleibung sperren; Zeichen, die, weil sie so augenscheinlich gar nichts bezeichnen, offen genug sind, um tatsächlich neue Bedeutungen aufnehmen zu können und als Indikatoren sozialer Exklusion lesbar zu sein. Das nämlich ist das Dilemma einer Urbanismus- und Gesellschaftskritik mit der Sprühdose: dass jeder Versuch, die archaisch verweisungsfreien Nestbeschmutzungen ästhetisch oder inhaltlich zu füllen, aus widerständigen Abwesenheitsnotizen dienst-ergebene Funktionsträger macht. Die *Arbeit an der Aussage* führt so zur schnellverdaulichen Phrasendrescherei, die der Informationsflut des öffentlichen Raums lediglich weitere Parolen hinzufügt: man ist gegen Krieg und für den Frieden, gegen Abschiebung und für die Freilassung von Mumia Abu-Jamal, gegen Atomkraft und für das Recht auf den gepflegten Drogenrausch – und teilt das der Menschheit umgehend mit. Die *Arbeit an der Form* dagegen führt in die Arriviertheit der Kunst: ein Star wie Banksy hat es dann nicht mehr nötig, seine Werke (wie noch vor wenigen Jahren) heimlich in die Museen zu schmuggeln; stattdessen gehen die Originale – nach kurzer Quarantäne im subversiven Durchlauferhitzer – bei Christie's oder Bonhams für fünf- und sechsstellige Pfundbeträge über den Tresen, während den weniger betuchten Fans die Reproduktionen als Coffee-Table-Books feilgeboten werden. Und das ist immerhin noch ehrlicher als etwa die Selbstauslieferung von Street-Art-Größen wie Zevs oder Blu, die im Sommer 2006 das Wuppertaler Stadtgebiet in einer konspirativen Nacht-und-Nebel-Aktion mit ihren Werken überzogen – eingeladen, finanziert, generalstabsmäßig geplant und an der Sicherheitsleine geführt von den PR-Leuten eines österreichischen Koffeinbrausekonzerns.

Nonkonformismus ist käuflich und verkauft sich gut. Wie aber entkommt man einem System, das sich selbst den Dissens noch als *radical chic* einverleiben kann? Man mag davonrennen und Haken schlagen, indem man jedes Jahr eine neue Variante der urbanen Dekoration erfindet: man kachelt Freiluftmosaik, fräst mit Hochdruckreinigern blendendweiße Logos in den Schmutz der Fassaden, baut Miniaturdioramen aus Spielzeugfiguren in die Winkel der Stadt. Doch das wird schnell zum Wettlauf zwischen Hase und Igel, bei dem die Widerspenstigkeit der Street Art sich totläuft und ihre kommerziellen Nachlassverwalter auf eine schöne Leiche warten. Gerade weil die ästhetischen Mittel der „semiologischen Guerilla“ (Umberto Eco) dem Design bisweilen ununterscheidbar nahestehen, gibt es kaum mehr ein Instrument aus dem alternativen Werkzeugkasten, das nicht seinerseits ökonomisch entwendet und mit geborgter *street credibility* unter die Zeichen des öffentlichen Raumes gemischt würde. So wandelt sich die dissidente Geste zum umsatzfördernden Geschmacksverstärker und der *artist* zum nützlichen Idioten einer Werbeindustrie, die er kostenlos mit Ideen beliefert. Die Opfer dieses Diebstahls wiederum dürfen sich über die feindliche Übernahme nicht einmal beklagen, ist doch die Wiedereinsetzung fremder Elemente in eigene Diskurse genau ihre Taktik. Ihre Subversion indes endet tragisch: als affirmativer Wurmfortsatz eben jener Wirklichkeit, die sie einmal unterminieren wollten.

Umso trauriger und umso schöner, umso nutzloser und umso wichtiger, dass überall, Tag für Tag, so viele unverbesserlich Hoffende versuchen, die Möglichkeit des Gegenteils zu beweisen. Es ist ein verdammt schmaler Grat, auf dem sie balancieren wie Humpty Dumpty, das Ei auf der Mauer.

Und selbst das fällt bekanntlich herunter.

Zitierhinweis:

Hartard, Christian: Die Subversion frisst ihre Kinder. Notizen beim Spaziergang durch die Stadt der Zeichen. 2009. <http://www.freischwimmer.net/subversion.pdf>
Englisch in: Stickers #2, Berlin 2009