

# ASTA ZEITUNG

U N I F R A N K F U R T - W I N T E R 2 0 2 1



asta  UNI  
FFM

(Sub-)Kultur



Hrsg. ASTA der Universität Frankfurt am Main

V. i. S. d. P. ASTA-Vorstand:  
Melissa Dutz  
Kyra Beninga  
Nils Zumkley  
Pia Troßbach  
Sebastian Heidrich  
Mathias Ochs

Anschrift Mertonstr. 26–28,  
60325 Frankfurt a. M.

Web [www.asta-frankfurt.de](http://www.asta-frankfurt.de)

Mail [info@asta-frankfurt.de](mailto:info@asta-frankfurt.de)

Redaktion ASTA-Zeitungsreferat:  
Malte Tübbecke  
Finn Gölitzer  
Alexander Toumanides

Korrektorat [lektorat-pilcrow.de](http://lektorat-pilcrow.de)

eMail [zeitung@asta-frankfurt.de](mailto:zeitung@asta-frankfurt.de)

Gestaltung [gegenfeuer.net](http://gegenfeuer.net)

Druck Bechtle Verlag & Druck

Auflage 46 839

Jahrgang 2021

Die Inhalte der Artikel spiegeln nicht  
zwangsläufig die Meinung der Mitglieder  
des ASTA oder der Redaktion wieder.  
Die Rechte der Artikel liegen bei den Autor\*innen.

Eigentumsvorbehalt Liegen bei niemanden. Geben Sie diese  
Zeitung jeder x-beliebigen Person  
für x Äquivalente weiter.

Bildnachweise Titelseite + Seite 5: <https://www.pexels.com/> (Stand: 02.12.21)  
Seite 7–8: Die Sprosse. Magazin für Kunst, Medien, Kultur  
Seite 9: Hasseldorno, Gegenfeuer  
Seite 12: <https://de.wikipedia.org/> (Stand: 02.12.21)  
Seite 13: <https://der-edelstein.tumblr.com> (Stand: 02.12.21)  
Seite 14: <https://www.diariovivo.com/la-iconica-obra-de-banksy-que-se-autodestruia-volvera-a-ser-subastada/>  
(Stand: 02.12.21)

# Editorial

Michael Jekel

## **Gegenkultur und Repräsentation**

3

Sophia Stier

## **... auf der Suche nach meiner Subkultur**

5

Luca Schepers

## **Ein kleines Stück Utopie.**

7

Benjamin Lothar Sachs

## **Die Rettung der Kultur in der in der verwalteten Welt**

9

Adrian Baczyk und Finn Gölitzer

## **Über das (Un-)Politische von Graffiti**

11

Liebe Studierende und Interessierte,

die Ausgabe, die ihr in den Händen haltet, widmet sich dem weitgefächerten Thema der (Sub-)Kultur. Den Einstieg bildet Sophia Stiers Text »... auf der Suche nach meiner Subkultur«. Sie nähert sich dabei im Rahmen einer persönlichen Reflexion dem Phänomen der sogenannten »Bubble« an.

Der zweite Beitrag widmet sich in Anknüpfung an Adornos Kulturkritik der Frage nach der Möglichkeit von Kultur abseits der Verwertungs- dynamiken des Kapitalismus.

Der Text »Gegenkultur und Repräsentation« gewährt einen Rückblick auf die Debatten rund um die Repräsentationskritik innerhalb des französischen Kinos der 60er und 70er Jahre.

Anlässlich des Erscheinens der ersten Ausgabe stellt Luca Schepers schließlich das Projekt der kritischen Kulturzeitschrift »Die Sprosse. Magazin für Kunst, Medien, Kultur.« vor.

Wir wünschen viel Spaß beim Lesen!

Eure Redaktion

# Gegenkultur und Repräsentation

Ein anarchistisch-maoistisches  
Kollaborationsprojekt im Zeichen  
radikaler Repräsentationskritik

Rückblick auf die gescheiterte  
Zusammenarbeit von Jean-Luc  
Godard und Daniel Cohn-Bendit  
in *Le Vent d'Est* (1970)

Bei dem Filmwissenschaftler Colin McCabe findet sich eine Bemerkung über den Versuch einer fehlgeschlagenen filmischen Kooperation zwischen Jean-Luc Godard und Daniel Cohn-Bendit, nachdem die gegenkulturelle Bewegung der späten 60er Jahre ihren Zenit überschritten hatte. Cohn-Bendit, den McCabe als das „mediale Gesicht“ des Mai '68 in Paris bezeichnet, war aufgrund seiner politischen Aktivitäten aus Frankreich ausgewiesen worden, woraufhin mit dem filmischen Vorhaben nach Italien ausgewichen wurde. Cohn-Bendits Erwartung scheint es gewesen zu sein, in einem revolutionär gewendeten Anti-Western eine schauspielerische Hauptrolle zu übernehmen, in Anlehnung an zeitgenössische Vorbilder des gegenkulturell geprägten Italo-Western, dessen überlebensgroße und zugleich zwiespältige Anti-Helden wie Jean-Louis Trintignant oder Clint Eastwood bis heute auf den Kinoleinwänden präsent bleiben. Godard jedoch durchkreuzt diese Vorstellung, wobei er sich unter dem Einfluss seiner maoistischen

Geliebten Anne Wiazemsky stattdessen einer radikalen Ideologiekritik zuwendet, mit welcher er eine rücksichtslose Dekonstruktion des bürgerlichen Repräsentationsparadigmas in Angriff zu nehmen beabsichtigt. Als filmisches Resultat dieses aufgrund der unvereinbaren Absichten wohl bereits von vornherein zum Scheitern verurteilten Kollaborationsexperiments findet schließlich der Anti-Western *Le Vent d'Est* (1970) seinen Weg in die Kinosäle, für den Cohn-Bendit immerhin als Drehbuchautor mit aufgeführt ist; McCabe kommentiert:

“Anne Wiazemsky, who remained constantly skeptical of the wilder revolutionary rhetoric, had little faith that the film could be made in this fashion. Meeting after meeting opposed by the anarchists, led by Cohn-Bendit, the media ‘face’ of '68, to the Maoists. Whatever their disbelief in institution of representative democracy, the anarchists did not have a problem with representation as such; they wanted a left-wing Western which would be able to represent the class struggle in the most popular of genres. The Maoists, schooled in Althusser and Brecht, wanted none of this.”

Cohn-Bendit galt als *Anarchist*, nachdem er in der kommunistischen Parteizeitung *L'Humanité* als ein solcher beschimpft

worden war<sup>2</sup>; McCabe gibt diese Einordnung der Gruppe um Cohn-Bendit herum als ‚anarchistisch‘, in der ein Echo der im politischen Handgemenge entfesselten Polemik nachklingt, hier in unbekümmerter Weise unkritisch weiter.<sup>3</sup> Anne Wiazemsky andererseits präsentiert sich hier als eine ‚Maoistin‘, in deren Aktivitäten am filmischen Drehort der Einfluss der Lehren von Mao hinter den Theorien von Althusser und Brecht deutlich zu verblasen scheint. Im Gespräch mit Jean Narboni erinnert sich der ‚Anarchist‘ Cohn-Bendit zurück:

« C'était après Mai, j'étais en Italie, il y avait Bertolucci et je vois son producteur, qui me dit : < Tu veux pas faire un film ? > [...] Et moi je répondais toujours : < Je veux bien faire un western avec Godard. > Je dis ça au producteur. Il connaissait Godard, et Jean-Luc a répondu : < Bon, pourquoi pas ? > On s'est vus... [...] j'étais déjà expulsé [...]. On s'est dit : < On va faire un film à Rome. >»<sup>4</sup>

Sodann scheint der Versuch der basisdemokratischen Zusammenarbeit in erster Linie daran zu scheitern, dass sich die ‚anarchistische‘ Gruppe um den Roten Dany herum der pseudo-maoistischen Parole der „Unmöglichkeit der Repräsentation“ verweigert. Vor dem Hintergrund der allgegenwärtigen und unentrinnbaren gesellschaftlichen Repression kann die Problematik der Repräsentation unter Umständen als eine akademisch-scholastische Spitzfindigkeit erscheinen, die für die konkreten Kämpfe um Emanzipation nicht nur irrelevant ist, sondern diesen vielmehr besserwisserisch in den Rücken fällt; durch die mit der Stigmatisierung des Repräsentationsbegriffs einhergehende Tabuisierung des Realitätsbezugs wird dem legitimen Interesse an auf Wirklichkeitsveränderung zielender Welterkenntnis ein unverzichtbares Werkzeug entzogen. In den Augen des Filmstudenten Holger Meins an der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin, der mit dem dreiminütigen Dokumentarfilm *Wie baue ich einen Molotow-Cocktail?* (1968) auffällig wird, führt die poststrukturalistische Repräsentationsverweigerung mit ihrer „radikale[n] Abkehr [...] von Formen filmischer Repräsentation und expliziten soziopolitischen Inhalten in einen bürgerlichen Ästhetizismus“<sup>5</sup> zurück. Andererseits steht Cohn-Bendit als zentraler politischer Akteur des Jahres 1968/69 weiterhin unter dem Eindruck des filmischen Werks Godards und der ‚Nouvelle Vague‘; so bekennt er im Gespräch mit Narboni, dass er Godards Erstlingswerk *À bout de souffle* (1960) wohl an die dreißig 30 Mal angeschaut habe:

« Mais que ce soit Godard, Truffaut ou leurs acteurs, ils m'ont accompagné dans mon évolution post-adolescente. Les cinéastes

et les acteurs faisaient partie de notre imaginaire. *À bout de souffle*, c'était pour moi l'un des plus grands films du cinéma ; j'ai dû le voir trente fois. Il faisait partie de notre histoire. »<sup>6</sup>

Jedoch geht Godard zu seinem von Cohn-Bendit rückhaltlos bewunderten Frühwerk in ikonoklastischer Weise radikal auf Distanz, wobei er sich wünscht, dass er sein weithin bewundertes Erstlingswerk durch Vernichtung sämtlicher Kopien ganz aus der Welt schaffen könnte: « *À bout de souffle*, c'est le film le plus horrible qui existe, et si je pouvais détruire toutes les copies pour que plus personne ne puisse le voir, je le ferais. »<sup>7</sup> Die anti-repräsentationalistische Schaffensphase Godards hält Cohn-Bendit, der sich als politischer Aktivist des Mai '68 auch an den studentischen Protesten gegen die Entfernung von Henri Langlois als Leiter der *Cinéma-thèque française* beteiligt, andererseits für wenig bewundernswert; so bewertet er, im Unterschied zu *À bout de souffle* (1960), Godards pseudo-maoistisches Werk *La Chinoise* (1967) als einen misslungenen Film: « Le film ne m'a pas vraiment plu. C'était la période très idéologique de Jean-Luc ; c'était essentiellement un pamphlet. »<sup>8</sup> Auch die Filmkritikerin Pauline Kael, an der sich beispielsweise der junge Quentin Tarantino in seiner Rezeption der *Nouvelle Vague* orientiert, klagt hier darüber, dass Godard in seinem Spätwerk, trotz weiterhin erkennbarer handwerklicher Meisterschaft, gewissermaßen der ‚Lebenssaft‘ abhandengekommen sei:

“In the series of fifteen full-length movies that Jean-Luc Godard made in eight years – from *Breathless*, in 1959, through *Weekend*, at the end of 1967 – he burned away the fat of conventional filmmaking. His films were fine-drawn, quick, lyrical. After a twelve-year stretch of polemical movies and experiments with film and video, he made *Every man for himself*. This 1979 picture [...] has been widely hailed as a return to his great, innovative work of the sixties. It's wonderful to feel the pull of Godard's images again [...]. In *Every man for himself*, he demonstrates his nonchalant mastery; he can still impose his own way of seeing on you. But the movie may also make you feel empty. More than the fat has been burned out of *Every man for himself*, the juice is gone, too.”<sup>9</sup>

Mit ihrer weitgehenden Zurückweisung von filmischen Praktiken der Repräsentation zielten die ‚Maoisten‘ um Anne Wiazemsky herum darauf ab, der bürgerlich-patriarchalen Herrschaftsweise in radikaler Weise die ideologische Grundlage zu entziehen; andererseits scheuten die ‚Anarchisten‘ um Cohn-Bendit herum keineswegs davor zurück, womöglich als bürgerlich zu entlarvende Praktiken der

Repräsentation auch weiterhin im Kampf gegen Formen der bürgerlichen Repression einzusetzen. Während sich am Rande der Filmarbeiten zu *Le Vent d'Est* eine Affaire zwischen Cohn-Bendit und der Schauspielerin Marie-France Pisier entwickelt, macht Anne Wiazemsky mit Godard Schluss; Godard fällt es zu, das gemeinsam mit Cohn-Bendit begonnene Filmwerk sodann ohne diesen fertigzustellen, in dem Anne Wiazemsky als Revolutionärin eine Hauptrolle spielt.<sup>10</sup> Während aus ‚anarchistischer‘ Sicht filmische Techniken der Repräsentation für die gesellschaftsverändernde Praxis auch weiterhin als unverzichtbar erschienen, dienten diese in den Augen der ‚maoistischen‘ Kritik der Konstituierung des bürgerlichen Subjekts und erwiesen sich damit auch dort als repressiv, wo sie dem Augenschein nach emanzipative oder revolutionäre Inhalte weitertransportierten.

Allerdings lässt Godards einstiger Kollaborateur Cohn-Bendit auch mit seinem jüngsten filmischen Werk *Wir sind alle deutsche Juden* (2020)<sup>11</sup> wenig Zweifel daran aufkommen, dass er, wie bereits schon im Fall von *Le Vent d'Est*, dem schein-radikalen Slogan der Unmöglichkeit der Repräsentation in seiner filmischen Praxis auch weiterhin die Gefolgschaft verweigert; der zeitgeschichtliche Rückbezug zur gegenkulturellen Umbruchszeit des Jahres 1968/69 klingt in expliziter Weise hier bereits schon im Filmtitel an, der die bekannte Parole des Mai '68 aufnimmt: « Nous sommes tous des juifs allemands ! »<sup>12</sup> Cohn-Bendit erläutert den zeithistorischen und politischen Kontext:

« Slogan qui reprenait une phrase de Georges Marchais, qui m'avait traité d'anarchiste allemand pour faire jouer la phobie antiboche: les étudiants à Nanterre ont crié ce qu'il n'avait pas osé dire: < juif allemand >. [...] Et ce slogan a servi de support au refus de l'exclusion sous toutes ses formes: < Nous sommes tous des immigrés >, < Nous sommes tous des étrangers >, < Nous sommes tous des sans-papiers >. Il traduit une identification d'une partie de la jeunesse avec ceux qui sont en marge de la société. »<sup>13</sup>

Entsprechend dieser Interpretation von Cohn-Bendit scheint sich der bekannte Slogan auch an Konfliktkonstellationen der aktuellen Gegenwart anpassen zu lassen: *Nous sommes tous ...* – wir alle sind jüdisch-deutsche Maoisten und Anarchisten!

Michael Jekel

- 1 Colin MacCabe, Godard. A Portrait of the Artist at 70, 2003, 224.
- 2 Vgl. George Marchais, De Faux Révolutionnaires à Démasquer, in: L'Humanité, 1968, Leitartikel.
- 3 Bei Demirovic findet sich darüber hinaus auch die folgende Deutung: „So machte auch das Bekenntnis von Daniel Cohn-Bendit seinen Sinn, wenn er mit Blick auf die Niederschlagung des Matrosenaufstandes durch die Bolschewiki davon sprach, er sei Antikommunist. Heute verwischt er jenen Sinn und gibt ihm die Bedeutung, als sei er immer schon ein Liberaler gewesen, während es damals darum ging, an linkssozialistische, anarchistisch-libertäre Traditionen anzuschließen und eine Form der Emanzipation jenseits des Parteikommunismus herauszuarbeiten.“ Alex Demirovic, Die ‚Ideen von 1968‘ und die inszenierte Geschichtslosigkeit, in: Alfred Schmidt / Iring Fetscher (Hrsg.), Emanzipation als Versöhnung. Zu Adornos Kritik der ‚Warentausch‘-Gesellschaft und Perspektiven der Transformation, 2000, 40.
- 4 Daniel Cohn-Bendit, Godard, Bardot & moi, in: Sofilm, 2017. Online verfügbar unter: <https://sofilm.fr/cohn-bendit-godard-bardot-moi> (Stand: 29.10.2021). Übersetzung von M.J.: „Der Mai war vorüber; ich war in Italien, wo ich mich mit dem Produzenten von Bertolucci traf. Der sagte zu mir: ‚Möchtest du nicht einen Film machen?‘ [...] Darauf habe ich [...] geantwortet: ‚Ich möchte gerne einen Western-Film mit Godard machen.‘ Dies sagte ich zu dem Produzenten, der mit [Jean-Luc] Godard bekannt war, und Godard antwortete sodann: ‚Gut, warum nicht?‘ Wir haben uns dann getroffen, [...] da war ich bereits schon [aus Frankreich] ausgewiesen worden. Wir kamen überein: ‚Wir werden einen Film in Rom machen.‘“
- 5 Henning Engelke, Metaphern einer anderen Filmgeschichte. Amerikanischer Experimentalfilm 1940–1960, 2018, 19.
- 6 Cohn-Bendit, Godard, Bardot & moi, 2017. Übersetzung von M.J.: „Ganz gleich, ob Godard, Truffaut oder deren Schauspieler, sie waren für mich Begleiter über die Zeit meiner Entwicklung als Heranwachsender hinaus. Diese Filmregisseure und Schauspieler waren ein Bestandteil unserer Vorstellungswelt. *À bout de souffle* war für mich einer der großartigsten Kinofilme überhaupt; ich muss ihn mir bestimmt 30 Mal angesehen haben. Er ist zum Bestandteil unserer Geschichte geworden.“
- 7 Ebenda. Übersetzung von M.J.: „*À bout de souffle*, das ist der furchtbarste Film, den es gibt, und wenn ich eine Möglichkeit hätte, sämtliche Kopien davon zu zerstören, so dass niemand mehr diesen Film anschauen kann, dann würde ich dies tun.“
- 8 Ebenda. Übersetzung von M.J.: „Dieser Film [*La Chinoise*] hat mir nicht wirklich gefallen. Das war die sehr ideologische Phase von Jean-Luc [Godard]; das war im Grunde genommen ein Pamphlet.“ Ergänzungen in eckigen Klammern.
- 9 Pauline Kael, Taking It All In, 1980, 101.
- 10 Vgl. Cohn-Bendit, Godard, Bardot & moi, 2017.
- 11 Unter der Regie von Niko Apel.
- 12 Übersetzung von M.J.: „Wir sind alle deutsche Juden!“
- 13 Daniel Cohn-Bendit, Nous sommes tous des juifs allemands, in: L'Express, 1998. Online verfügbar unter: [https://www.lexpress.fr/informations/nous-sommes-tous-des-juifs-allemands\\_628699.html](https://www.lexpress.fr/informations/nous-sommes-tous-des-juifs-allemands_628699.html) (Stand: 29.10.2021). Übersetzung von M.J.: „[Es handelt sich um eine] Parole, die einen Ausspruch von George Marchais [des späteren Generalsekretärs der Kommunistischen Partei] aufgreift, der mich als deutschen Anarchisten bezeichnet hatte, womit er germanophobe Resentiments bediente: In Nanterre riefen daraufhin die Studenten, dass er [Marchais] sich bloß nicht getraut habe, mich als ‚deutschen Juden‘ zu beschimpfen. [...] Die genannte Parole hat seither dem Protest gegen die Ausschließung [von Menschengruppen] in all ihren Formen als Stütze gedient: ‚Wir sind alle Migranten‘, ‚Wir sind alle Ausländer‘, ‚Wir sind alle ohne gültige Aufenthaltspapiere hier! In ihr kommt eine Identifizierung eines Teils der jugendlichen Generation mit denjenigen zum Ausdruck, die am Rande der Gesellschaft stehen.“ Ergänzungen in eckigen Klammern.

# ... auf der Suche nach meiner Subkultur

Es ist immer dasselbe Thema innerhalb der eigenen Zwanziger: Was bin ich und was mache ich damit? Aber vor allem, zu wem gehöre ich und wer gehört zu mir?

Seit zwei Wochen bin ich in Frankfurt... auf der Suche nach *meiner* Subkultur.

Da, wo ich herkomme, ist jede\*r Mitte/Ende 20, legt auf, gendert, ist politisch aktiv, isst wenige oder gar keine tierischen Produkte und schmeißt sie vor allem nicht unnötig weg (geht eher noch *containern*)!

Da, wo ich herkomme, ist es ganz normal in unabhängige, linksgerichtete Techno Clubs zu gehen und den bekannten DJ\*anes befreundeter Kollektive beim Auflegen zuzuhören.

Es ist ganz normal, dass man sich künstlerisch und politisch engagiert und Möbel vom Trödelmarkt und der Oma rumstehen hat, anstatt in ein schwedisches Möbelhaus zu gehen – da, wo ich herkomme – macht jede\*r Kunst, ob in Wort, Schrift, Musik, Bild, Film, körperlich, politisch...

... und nun bin ich hier: Wo Leute in rot- oder schwarz-weiß geringelten Schals rumbrüllen, pöbeln, nonstop Fußball schauen und grüne Soße essen. Wo Leute in hochhackigen Schuhen zu EDM (Elektronischer Dance Music) feiern gehen und niemand chemische Drogen, dafür aber umso mehr Apfelwein konsumiert. Wo die linke Szene zwar laut eigener Aussage da sein soll, man sie aber nur nie sieht, wo meine neuen Mitbewohner\*innen niemanden kennen, der\*die auflegt, und FLINTA\*, was heißt das nochmal?

## WOHIN IST MEINE SUBKULTUR?!?!

Die, die ich nie als eine solche verstand, weil ich sie für kompletten Mainstream und kommodifiziert hielt, entpuppt sich nun als eine Abweichende, als eine Nicht-Offensichtliche, eine, die man erst suchen muss...

Alles, wovon ich dachte, dass es „ganz normal“ sei, gibt es um mich herum nicht mehr. Meine Bubble hat sich aufgelöst.

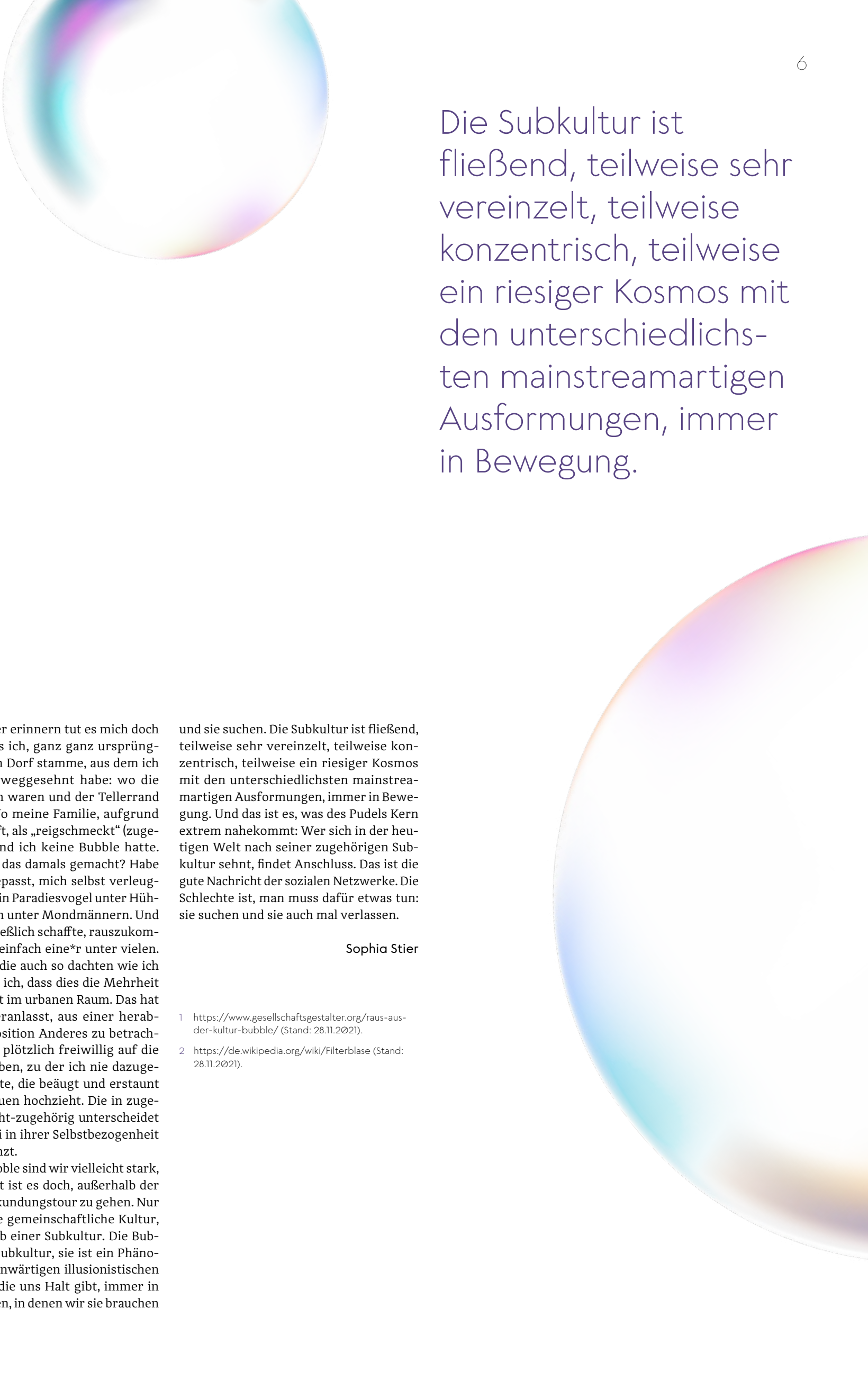
Wait – BUBBLE, ist das eine Subkultur?

Google sagt: „Bubble“ nennt sich das Phänomen, das auftritt, wenn man sich in den sozialen Medien in homogenen Gruppen aufhält. Es entsteht eine Filterblase, in der man nur noch Informationen sieht, die dem eigenen Weltbild, den persönlichen Anschauungen und Vorlieben entsprechen.“<sup>1</sup> Wikipedia bemüht wird mein *Freundeskreis-Umfeld-Social-Life* aka Bubble „[a]uch Informationsblase genannt. [Es

ist] ein Begriff der Medienwissenschaft, der vom Internetaktivisten Eli Pariser [...] verwendet wird. Laut Pariser entsteht die Filterblase, weil Webseiten versuchen, algorithmisch vorauszusagen, welche Informationen der Benutzer auffinden möchte – dies basierend auf den verfügbaren Informationen über den Benutzer (beispielsweise Standort des Benutzers, Suchhistorie und Klickverhalten). Daraus resultiert eine Isolation gegenüber Informationen, die nicht dem Standpunkt des Benutzers entsprechen.“<sup>2</sup>

Bedeutet das, dass ich, weil ich aus der Geisteswissenschaft komme und einen bestimmten Bildungsgrad, eine bestimmte soziale Herkunft, ein bestimmtes Alter habe, immer nur eben dies zurück gespiegelt bekomme und sobald ich mich daraus herauslöse, aufgeschmissen bin? Nur weil ich an dieses Umfeld gewohnt bin, habe ich mich immer auch nur damit umgeben? Aber das war eben andersherum auch der Fall. Ich musste nicht danach suchen. Meine Bubble war keine Bubble, sie war einfach, sie hat mich gefunden. Darum habe ich angenommen, eine gewisse künstlerisch-politische *wake-* und *awareness* herrsche überall, wo es viele und vor allem junge Menschen gibt.

Mich innerhalb einer großen Stadt wie Frankfurt isoliert zu fühlen, gehört nicht zu dem, was ich angenommen hatte hier



Die Subkultur ist fließend, teilweise sehr vereinzelt, teilweise konzentrisch, teilweise ein riesiger Kosmos mit den unterschiedlichsten mainstreamartigen Ausformungen, immer in Bewegung.

zu finden. Aber erinnern tut es mich doch an eines: Dass ich, ganz ganz ursprünglich aus einem Dorf stamme, aus dem ich mich immer weggesehnt habe: wo die Gemüter klein waren und der Tellerrand nicht weit. Wo meine Familie, aufgrund ihrer Herkunft, als „reigschmeckt“ (zugezogen) galt und ich keine Bubble hatte. Wie hatte ich das damals gemacht? Habe ich mich angepasst, mich selbst verleugnet? Ich war ein Paradiesvogel unter Hühnern, ein Alien unter Mondmännern. Und als ich es schließlich schaffte, rauszukommen, war ich einfach eine\*r unter vielen. Unter vielen, die auch so dachten wie ich und so dachte ich, dass dies die Mehrheit sei. Zumindest im urbanen Raum. Das hat mich dazu veranlasst, aus einer herablickenden Position Anderes zu betrachten und mich plötzlich freiwillig auf die Seite zu begeben, zu der ich nie dazugehörte. Die Seite, die beäugt und erstaunt die Augenbrauen hochzieht. Die in zugehörig und nicht-zugehörig unterscheidet und sich dabei in ihrer Selbstbezogenheit selbst ausgrenzt.

In unserer Bubble sind wir vielleicht stark, aber die Kunst ist es doch, außerhalb der Bubble auf Erkundungstour zu gehen. Nur davon lebt die gemeinschaftliche Kultur, auch innerhalb einer Subkultur. Die Bubble ist keine Subkultur, sie ist ein Phänomen der gegenwärtigen illusionistischen Medienwelt, die uns Halt gibt, immer in den Situationen, in denen wir sie brauchen

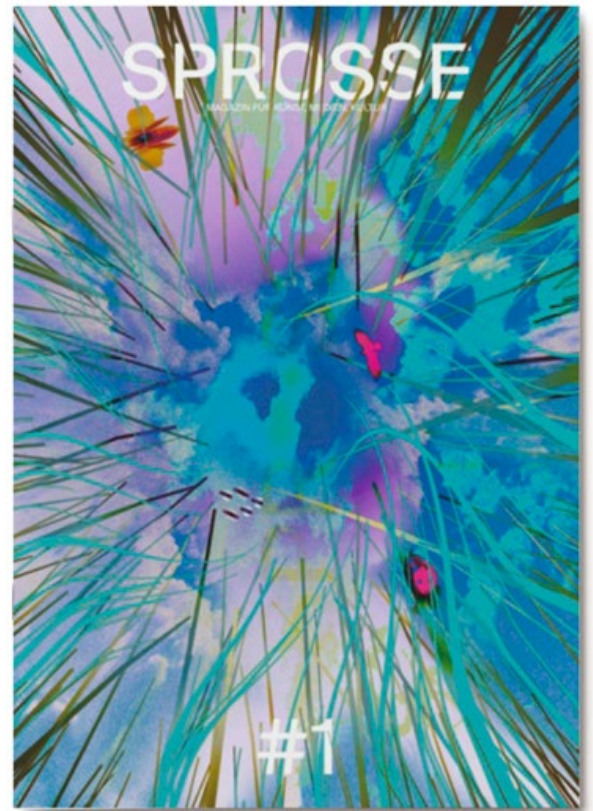
und sie suchen. Die Subkultur ist fließend, teilweise sehr vereinzelt, teilweise konzentrisch, teilweise ein riesiger Kosmos mit den unterschiedlichsten mainstreamartigen Ausformungen, immer in Bewegung. Und das ist es, was des Pudels Kern extrem nahekommt: Wer sich in der heutigen Welt nach seiner zugehörigen Subkultur sehnt, findet Anschluss. Das ist die gute Nachricht der sozialen Netzwerke. Die Schlechte ist, man muss dafür etwas tun: sie suchen und sie auch mal verlassen.

Sophia Stier

- 1 <https://www.gesellschaftsgestalter.org/raus-aus-der-kultur-bubble/> (Stand: 28.11.2021).
- 2 <https://de.wikipedia.org/wiki/Filterblase> (Stand: 28.11.2021).

# Ein kleines Stück Utopie.

Die Gründung  
einer Zeitschrift



Im Februar 2020 gründen vier Studierende der Goethe-Universität die Zeitschrift *Die Sprosse*. *Magazin für Kunst, Medien, Kultur*. Am 03.12.2021 erschien nach langer Vorbereitung die erste Ausgabe des Magazins. Einer der Herausgeber\*innen versucht zu erklären, was aus seiner Sicht »Die Sprosse« ausmacht und warum sie gerade jetzt entstanden ist.

Es ist immer leicht, bereits entstandenen Zusammenhängen und Dingen im Nachhinein eine schlüssige Entstehungsgeschichte zuzuschreiben. Das, was nach außen hin vollständig und geplant wirkt, ist aber selten das Ergebnis eines festen Plans, sondern eher eine Mischung aus schlechten und guten Ideen, Zufällen, Sackgassen und einem Hineinstolpern in die Öffentlichkeit. Die Vorstellung, dass etwas bis ins Detail vorausgeplant werden sollte, um es anschließend als geschlossenen Zusammenhang der Welt präsentieren zu können, ist aber auch nichts, was im Sinne der Offenheit und Kreativität in irgendeiner Art und Weise erstrebenswert sein könnte.

Auch das Magazin „Die Sprosse“ entstand nicht aus dem Gedanken heraus, eine Marktlücke füllen zu wollen, oder aus der Erkenntnis, dass die Öffentlichkeit danach lechzen würde, noch eine Kultur-Zeitschrift lesen zu können. Sie ist vielmehr das Ergebnis verschiedener Überlegungen, die uns vier in den letzten Jahren mal mehr, mal weniger beschäftigt haben und schließlich dazu führten, dass wir einmal vorsichtig darüber sprachen, diese Zeitschrift zu gründen. Sehr schnell verspürten wir alle das Gefühl, dass wir eine Gruppe sein wollten, die an einem gemeinsamen Projekt arbeitet. So ist es auch bis heute geblieben: Wir sind eine Gruppe, die gemeinsame Entscheidungen trifft, und diese auch gemeinsam vertritt. Dennoch spricht jede\*r von uns für sich selbst. Wenn ich also hier erkläre, was „Die Sprosse“ ist, dann spreche ich für mich und nicht für die anderen, dann ist das meine Perspektive auf unsere Arbeit, die nicht von allen geteilt werden muss. Jede\*r von uns trägt etwas von sich in das Magazin hinein und es ist wichtig, dass diese kollektive Arbeit auch so verstanden wird. Daher müssen unsere Gedanken über das Projekt immer zuerst individuell sein, um dann in der Gruppe in etwas Gemeinschaftliches überführt werden zu können.

**Ein Ort zum Schreiben und Denken**  
„Die Sprosse“ speist sich zunächst einmal ganz aus den Interessen unserer Autor\*innen. Sie soll ein Ort zum Schreiben und Denken sein, an dem es so wenig Vorgaben wie möglich gibt, und jede\*r Autor\*in ihre Gedanken in der Form ausdrücken kann, die ihr am besten vorkommt. Das Magazin soll keiner Logik der Aktualität unterworfen und die Autor\*innen nicht dazu gezwungen werden, über etwas zu schreiben, an dem sie nicht interessiert sind, nur weil es der Zeitgeist gerade so hergibt. „Die Sprosse“ ist kein Ort, an dem journalistische Erfahrungen gesammelt werden sollen, die dann nur zum nächsten prekären Praktikum in irgendeiner Redaktion führen. Diesem Elend, welches sich beispielsweise auch in vielen sogenannten „Campusradios“ an deutschen Universitäten finden lässt, in denen die gleichen schrecklich hierarchischen Strukturen und Inhalte des Privatradios kritiklos übernommen werden, wollen wir etwas entgegenstellen. **Wir wollen einen Raum eröffnen, in dem andere Perspektiven und Zugänge zum Schreiben über Kunst und Kultur möglich werden, und in dem ein offener und vor allem neugieriger Diskurs stattfindet.**

Das Schreiben ist für diesen Raum zentral. Es bedeutet mir sehr viel, weil ich glaube, dass es einem die Möglichkeit bietet, all die Gedanken und Überlegungen, die einem so im Kopf herumschwirren, in eine



wie auch immer verfasste Form zu bringen. Es ist ein Prozess, in dem in der Kommunikation mit den Leser\*innen etwas entsteht. Alle Texte in unserem Heft vereint, dass sie sich nicht als abgeschlossen wahrnehmen, sondern Anhaltspunkte für weitere Überlegungen zu ihren Themen bieten. Das bedeutet aber im Umkehrschluss nicht, dass die Texte sich alle ähneln, im Gegenteil: sie ergeben in ihrer Verschiedenheit ein diffuses Etwas, das sich erst beim Lesen der Zeitschrift im Kopf der Leser\*innen zusammenfügen soll. So haben wir uns auch bewusst dagegen entschieden, ein Manifest o. ä. zu schreiben. Das, was dort drinstehen würde, erarbeiten wir im Prozess, sowohl beim Schreiben als auch beim Zusammenbauen des Heftes.

Im Arbeitsprozess geben wir unseren Autor\*innen möglichst viel Raum, sich und ihre Ideen zu entfalten und wollen ihnen ermöglichen, Umwege und Sackgassen in Kauf zu nehmen, damit wir alle etwas dabei lernen können. Unsere Themengebiete „Kunst, Medien & Kultur“ sind nicht als Kategorien gedacht, sondern als eine Art Orientierung, etwas lose Verbindendes, von dem aus sich neue Gedanken und Formen des Schreibens entwickeln können. Es ist nicht unser Ansinnen, die 100. Filmkritik über einen Film zu schreiben und dabei ein journalistisches Schema zu erfüllen, sondern lieber lesen wir einen Text, der sich dem Film von einer randständigen Position her nähert. In unserem

ersten Heft gibt es beispielsweise einen Text über *Titane* von Julia Ducournau, der sich sowohl von einer etwas abstrakt-theoretischen, aber auch sehr sensitiven Ebene dem Film nähert und versucht, sich in diesen einzuschreiben statt ihn nur zu beschreiben. Solche Texte zu lesen und zu ermöglichen, erfüllt mich mit Freude.

Unsere Funktion als Herausgeber\*innen verstehe ich als eine rein formale Aufgabe. Es soll bei uns keine Hierarchien oder Chefpositionen geben, sondern wir schaffen die Voraussetzungen dafür, dass wir und andere Menschen schreiben können. Es braucht eine Struktur, aber damit geht keinesfalls die Notwendigkeit einer Hierarchie einher. Diese paternalistische Herangehensweise widerstrebt uns und ich bin der Ansicht, dass ein solches Projekt wie „Die Sprosse“ sich keinerlei Produktionslogik unterwerfen sollte. **Die aktuelle gesellschaftliche Lage lässt nicht darauf schließen, dass es in absehbarer Zeit ein Ende der kapitalistischen Ausbeutungs- und Verwertungslogik geben wird und auch die Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur unterwirft sich häufig nur allzu gerne dieser Logik.** Ich bin daher der Überzeugung, dass wir auch in diesem kleinen Rahmen einer Frankfurter Kulturzeitschrift ein Gegengewicht zur zunehmenden Ökonomisierung von Kultur sein können. Sicherlich wird unser Projekt nicht das Ende des Kapitalismus einläuten, so sehr ich mir das auch wünschen würde.

Aber einen kollektiven Raum zu erschaffen, ein kleines Stück Utopie, in dem wir uns auch nicht zuletzt deshalb so gerne bewegen, weil wir so gerne Zeit miteinander verbringen, ein Raum, in dem das Interesse und die Begeisterung von Menschen für ihre Themen im Vordergrund steht, und nicht die Frage, wie viele Hefte sich damit verkaufen lassen, scheint mir in der derzeitigen Situation nicht der schlechteste aller Wege zu sein.

Luca Schepers

*Die Sprosse. Magazin für Kunst, Medien, Kultur herausgegeben von:*  
Marie Malina, Luca Schepers,  
Mirjam Mautner und Johannes Teschner

Mehr Informationen findet ihr unter: [www.sprosse-magazin.de](http://www.sprosse-magazin.de) (Dort kann auch das aktuelle Heft bestellt werden).



Roller skaterinnen erinnern an blutige Knie in der Kindheit, an die 80er und Disko, vielleicht auch an Kunstlauf in glitzernden Trikots. Tatsächlich gibt es aber auch heute eine große und vielfältige skatende Gemeinschaft, die durch soziale Netzwerke immer mehr Sichtbarkeit erlangt. Auffällig ist die hohe Zahl an weiblich gelesenen Roller skater\*innen, und wie sich diese präsentieren – mal herausgeputzt, mal blutig und dreckig, vereint in geschmeidigen Bewegungen und dem plötzlich drohenden Sturz.

Auf Instagram begegnen einem bunt gekleidete Menschen, meist junge Frauen, in mit Musik unterlegten und sorgfältig geschnittenen Videos und Fotos. Was die Abstandsregeln der Pandemiesommer als Trend beschleunigt haben, ist aber kein neu aufgetretenes Phänomen: »Jam Skating«, oder »Dance Skating«, ist in den Rollschuhdisks der Schwarzen Communities in den USA seit Jahrzehnten populär. Hier führen Gruppen, Paare oder Einzelpersonen mal mehr, mal weniger komplexe Choreos auf, während sie sich in den Roller Rinks aneinander vorbeischieben. Im Internet hochgeladene Videoaufnahmen, zum Beispiel auf der Instagramseite »@roll\_moduls«, geben Einblicke in diese Subkultur.

Im Gegensatz zu diesen Tänzer\*innen müssen die erfolgreichen Skater\*innen auf Instagram während ihrer Choreos keine Rücksicht auf den steten Strom der Rollschuhbahn nehmen. Ihre Tanzschritte bewegen sich in einem begrenzten Sichtfeld, das auch eine statische Kamera im Hochformat einfangen kann. Wenn die Skater\*innen keine berufschulte Kamera mitbringen, ermöglichen ihnen 360°-Kameras mit unsichtbaren Selfiesticks, auch bei Bewegung im Zentrum des Videos zu bleiben. Draußen, bei Sonnenschein, werden der Körper, die Kleidung

und der Hintergrund zu wichtigen Teilen des im Internet verbreiteten Endprodukts. Unter Palmen und blauem Himmel bringen die jungen Frauen ihre schlanken Körper in sorgfältig durchdachten Outfits mit farblich passenden Skates in Pose. Durch einen Blick hinter die Kulissen machen sie sich für ihre Follower\*innen nahbar: Ab und zu teilen die beliebten Instagrammer\*innen einen Zusammenschnitt ihrer »besten« Stürze und zeigen, dass auch sie verletztlich sind. Hier legen sie ein öffentliches Online-Tagebuch mit den dokumentierten Fortschritten an und erteilen Ratschläge an alle, die sich noch im wackeligen Anfangsstadium befinden. Mit aufmunternden Botschaften und einfachen Anleitungen heißt die Community auch Anfänger\*innen willkommen. Die Stars der Szene, zum Beispiel Oumi Janta (@oumi\_janta) und Keon Saghari (@neonkeon), sind über die sozialen Medien auch international eng vernetzt.

Die eleganten Choreos und pastellfarbenen Outfits auf Instagram stehen im Kontrast zu einem anderen Rollschuhsport, der vor etwa 20 Jahren sein Revival hatte. Als Nischen-sportart ist Roller Derby der Öffentlichkeit wahrscheinlich nur durch Dokumentationen oder dem Spielfilm *Whip It!* (2009) ein Begriff.

Roller Derby wurde in den USA der 70er und 80er für seine heftigen Zusammenstöße auf dem Track bekannt und beliebt. Anfang der 2000er entstand eine neue Generation, die von der queerfeministischen Punkbewegung beeinflusst war. Roller Derby wurde zu mehr als einem Sport und bietet seither Raum für eine Subkultur abseits von Heteronormativität und Gendernormen. Trotz vorhandener Herrenreits ist es primär als Frauensportart verbreitet. Wer als »Frau« teilnehmen durfte,

# Die Rettung der Kultur in der verwalteten Welt

Kultur und Verwaltung  
nach Theodor W. Adorno



Wie Theodor W. Adorno schon vor mehr als 70 Jahren in der *Dialektik der Aufklärung* schrieb, wird „der Konsument zur Ideologie der Vergnügungsindustrie [...], deren Institutionen er nicht entrinnen kann [...]. Alles hat nur Wert, sofern man es eintauschen kann, nicht sofern es selbst etwas ist.“ So scheinen die heutigen Künstler\*innen ebenfalls den Fängen der ewig verwalenden Institutionen und damit verbundenen Verwertungs dynamik des Kapitalismus ausgeliefert zu sein. Doch sicherlich lassen sich auch Auswege aus dem vom kapitalistisch orientierten Denkprinzip, nämlich dass aus allem immer nur Geld geschöpft werden müsse, vorzeichnen und anerkennen. So wie die Kulturindustrie alles verwertbar und austauschbar, also zwanghaft kommensurabel in der Dynamik des Kapitalismus verewigen möchte, so scheinen sich auch hoffnungsvolle Richtungen zu sichten, die sich nicht an diesem Prinzip orientieren und die Kultur, in der vom kapitalistischen Prinzip verwalteten Welt, retten können. Adorno schreibt 1960 einen Aufsatz über *Kultur und Verwaltung*, welcher bis heute eine bedeutende Aktualität besitzt. Ich werde versuchen, die wichtigsten Punkte zu rekonstruieren, die uns dabei helfen können, die Kultur und Subkulturen der heutigen Zeit in der verwalteten Welt zu retten.

Sobald die Kultur, auch mit ihren Subkulturen, zu einem planvoll gestalteten Werkzeug wird, sobald sie nur dem Profit dient,

der Manipulation des Publikums, sobald sie nicht mehr um ihrer selbst willen existiert und irrational wird, verdinglicht sie sich zu einem Bestandteil der Verblendung in der Naturbeherrschung postmoderner Gesellschaften. Wenn die Verwaltung die Kultur komplett ergreift, wird jegliche Kreativität und Spontaneität um der Konsument\*innen willen ausgelöscht. Was die Leute sehen wollen, wird gezeigt, nicht mehr und nicht weniger. Es ist geradezu die Negation der Kultur, auch die Verneinung einer wahren Praxis der Künstler\*innen, wenn sie um des Profits willen Werke erstellen oder ändern. Doch in der Kultur selbst liegt der Schlüssel zur Hoffnung und realisierbaren Praxis. Kultur enthält, so Adorno, ein kritisches Moment, durch welches sie auf die fragwürdigen Verhältnisse indirekt hinweisen kann. In gewisser Weise auch, indem die Künstler\*innen sich nicht der Verwertungs dynamik des Kapitalismus beugen und gegen die Idee der Vereinheitlichung, gegen das Prinzip der Verwertbarkeit, des „Geldmachens“ selbst Widerstand leisten. Durch die bloße Existenz eines Werkes, auch ohne praktische Verwendung, hat es schon einen inneren Sinn, insgeheim auch einen praktischen Zug, welcher sich in Gesellschaftskritik äußern kann. Sobald allerdings Gesellschaftskritik und damit verbundene künstlerische Manifestationen realisiert werden müssen, also zwanghaft werden, beginnt die Neutralisierung von Kultur hin zum Verwaltbaren. Verwaltbar genau deswegen, weil ein Künstler oder eine Künstlerin genau den Stoff liefert, den die Gesellschaft sich gerade wünscht und die Verwaltung adäquat umsetzen kann. Indem die verwaltende, rationale Vernunft des Menschen, beispielsweise die Festivals, Konzerte und Veranstaltungen aller Art, in einem Plan zeitlich aufteilt und überlegt, wovon man etwas zu haben glaubt und die eigene Zeit nicht verschwendet, negiert die Vernunft das Fest selbst. Feste sollten weiterhin etwas von der Spontaneität haben, sie zu feiern, so wie sie fallen und nicht zu überlegen, welches man auf Kosten eines anderen austauschen sollte. Veranstaltungen und Feste sind nicht austauschbar, sondern haben einen einmaligen, emphatischen Zug. Dieser bleibt nur durch die spontane Vermittlung erhalten, auf ein Fest oder eine Veranstaltung zu gehen, um sie um ihrer selbst willen zu schätzen und zu unterstützen, ohne sich zu fragen, wie sehr man dort Zeitverschwendung oder gegenteilig Zeitnutzen betreiben könnte.

Adorno führt seine Überlegungen weiter aus. Ein Begriff der Gesellschaft, die mit der Angleichung von Kultur und Verwaltung, mit der Verwertungs dynamik des Kapitalismus und damit einhergehenden Entfremdung der Zwecke, also alles in allem mit der verwalteten Welt nicht zufrieden wäre, wäre kritisch. Zwecke werden deswegen entfremdet, weil Kultur und die entstandenen Werke nicht mehr um ihrer selbst willen existieren, sondern lediglich nur noch um des Profits

oder der Manipulation des Publikums willen. Kultur verliert in der verwalteten Welt ihren Selbstzweck an sich. Immanuel Kant würde sagen, dass das „Ding an sich“, also Kultur an sich selbst, nur noch zu einem „Ding für anderes“ wird, also nicht mehr für sich selbst, sondern für alles erdenklich Andere existiert. Kultur wird vergegenständlicht und verdinglicht, nicht mehr mit all ihren Qualitäten betrachtet, sondern als Gegenstand zur Profitsteigerung oder Manipulation.

Zentral ist für Adorno der Begriff der Kritik, wenn es um die positiv verändernde Praxis innerhalb der Gesellschaft geht.

*„Denn Kritik nimmt den Menschen den Schleier, den sie selber als wohltätig empfinden.“<sup>2</sup>*

Somit ist die Kritik, der kritische Geist, für Adorno die Rettung des Scheins von Kultur in der verwalteten Welt. Die Verwaltung plant voller Sorgfalt die Reaktionen des Publikums vor und gibt den Anschein, als sei alles unglaublich kulturell und künstlerisch-kreativ im Interesse des Werkes um seiner selbst willen geschehen. Doch in Wahrheit geschah es um der Verdichtungsdynamik des Kapitalismus willen. Mit bahnbrechender Rationalität verschleiert die Verwaltung die Irrationalität der dargestellten Formen von Kultur, welche nur noch ein Abbild der herrschenden

Marktmechanismen geben. Kultur wird selbst zum Markt und keiner merkt, wie Kultur dabei verschwindet. Pseudokultur kommt dabei heraus, wenn die verwaltenden Mechanismen die Kultur angleichen, sie also „kommensurabel“ oder verwertbar machen. Verwaltung selbst wird zum rational wichtigsten und obersten Prinzip erhoben. Alles muss geplant werden, selbst das Ungeplante. Wie es in der *Dialektik der Aufklärung* schon geschrieben steht, wird „der Zufall selber geplant“<sup>3</sup>. Doch diese Planung des Zufalls bildet selbst nur sehr gut den Schein von wahrer Spontaneität ab. Die vollständige Planung des Ungeplanten soll verschleiern, dass es echte Spontaneität nicht mehr gibt. Verwaltung verwaltet die Kultur und verneint somit das Wesen der Kultur selbst.

Worin liegt jetzt nun die Rettung der Kultur in der vollends verwalteten Welt? Adorno gibt Hinweise dafür, dass die Hoffnung in der verwalteten Welt und Kultur selbst liegen. Die Vereinigung von Expert\*innen im Bereich Kultur mit Verwaltungen wäre notwendig für eine kulturell richtige Praxis. Die Beziehung zwischen Expert\*innen und Verwaltungen ist eine notwendige Tugend, weil sie die Perspektive für kulturelle Angelegenheiten öffnen kann. Gleichzeitig immer verbunden mit dem gesunden, kritischen Bewusstsein, Kultur nicht für Profitzwecke zu missbrauchen, sondern um ihrer selbst willen zu gebrauchen und indirekt darauf hinzuweisen, was

in der Gesellschaft verwirklicht werden sollte, oder andere Wirkungen in den Menschen zu entfachen. Es bedarf also in jedem Fall der Verwaltung, ohne sie kommen wir nicht weiter.

*„Wer Kultur sagt, sagt auch Verwaltung, ob er will oder nicht.“<sup>4</sup>*

Adorno fährt fort, indem er andeutet, dass genau das, was an der verwalteten Welt fragwürdig erscheint, selbst das Potential der besseren, richtigen Praxis in sich trüge. Durch einsichtige, mit einem kritischen Verstand ausgestattete Menschen, kann Kultur auch im Zusammenspiel mit Verwaltung Freiheiten schaffen und die verlorene Spontaneität wieder zurückholen. Die Rettung der Kultur in der verwalteten Welt liegt also in der verwalteten Welt selbst. In der Abweichung von der herrschenden Norm, der herrschenden Rationalität, alles so zu machen, wie es vorgeschrieben wird oder wie es die Verwaltungen wollen, oder wie die Manager\*innen es gerne hätten, um den besten Gewinn zu erzielen, in der Abweichung von diesen Verhaltensweisen liegt die Rettung der Kultur selbst aufgehoben.

Durch die Repräsentation sowie die Expert\*innen in der Verwaltung selbst besteht immer ein Ausgleich der Verhältnisse, zwischen Kultur und Verwaltung in der Demokratie. Die ausgleichenden Verhältnisse entstehen durch die gegenseitige Abhängigkeit von Kultur und Verwaltung. Die Verwaltenden sind unabhängig von dem herrschenden Geist der Konsumierenden. In der kritischen Unabhängigkeit der Verwaltenden selbst liegt die Hoffnung aufgehoben, die Strukturen umzufunktionieren. Indem das Spontane im Menschen übrigbleibt und durch die verdinglichten Verhältnisse nie ganz erfasst werden kann, bleibt ein Rest in den lebendigen Subjekten zurück und so können verwaltende Funktionäre, im Zusammenspiel mit Expert\*innen dazu kommen, mit einem kritischen Bewusstsein die Verblendungen zu erkennen. So können, im Interesse der Kultur, die Strukturen der Kultur verändert werden, hin zu einer der Kultur um ihrer selbst willen existierenden Praxis.

*„Wer der Verwaltungsmittel und Institutionen unbeirrbar, kritisch bewusst sich bedient, vermag stets noch etwas von dem zu realisieren, was anders wäre als bloß verwaltete Kultur.“<sup>5</sup> – Theodor W. Adorno*

Benjamin Lothar Sachs

1 Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, 1988, 167.

2 Theodor W. Adorno, *Soziologische Schriften I*, 2003, 139.

3 Horkheimer / Adorno, 155.

4 Adorno, 122.

5 Ebenda, 146.

# Über das (Un-)Politische von Graffiti

„Kunst für den Kiez“ – unter diesem Slogan bewirbt der Immobilienkonzern Deutsche Wohnen auf seiner Website seit einiger Zeit sein Engagement in der Kunst- und Kulturförderung. Besonders prominent vermarktet wird dies auf den sozialen Netzwerken des Konzerns. Neben frisch sanierten Wohnungen tummeln sich bunte Fassadengestaltungen auf Gebäuden der Deutsche Wohnen. Urban-Art scheint für Hauseigentümer\*innen kein Ärgernis mehr zu sein, vielmehr erhofft sich der Wohnungskonzern durch sie und das damit einhergehende *Großstadt-Lifestyle-Image* eine Steigerung des eigenen Marktwertes. Längst ist Graffiti und Streetart nicht mehr nur Dekoration verwaarloster Bahnhofs-durchgänge. Neben vielen Konzernen rund um den Globus haben auch Stadtverwaltungen die Graffiti-Ästhetik für das eigene urbane *Weltstadt-Flair* entdeckt. Neben angefertigten Wandbildern, welche extra zum Posieren und Fotografieren geschaffen wurden, sind auf der offiziellen Website der Stadt Basel zwischen renommierten Museen auch einige Orte zum Graffiti-Betrachten aufgeführt. Graffiti und Streetart<sup>1</sup> sind zum verwertbaren Image geworden, welches sich Unternehmen und Stadtverwaltungen zunutze machen. Es ist der Fluch, der jede noch so subversive Subkultur irgendwann einholt: Erst provokant und avantgardistisch, dann brav und kommerziell. Unermüdlich mahlt die Mühle der kapitalistischen Landnahme.<sup>2</sup>

BLU, ein Streetart-Künstler, der diese Entwicklung und Inbesitznahme seiner eigenen Werke mit ansehen musste, ließ mehrere seiner großflächigen Murals in Berlin mit schwarzer Farbe übermalen, als er erfuhr, dass sie maßgeblich zur Aufwertung des Berliner Stadtteils Kreuzberg beitrugen. Die großangelegten Motive, symbolträchtig und kapitalismuskritisch, waren so bekannt geworden, dass die Häuserfassade zur Tourismusattraktion wurde und das Viertel umso mehr ins Visier von Großstadt-Investor\*innen mit Faible fürs Urbane rückte. Das eigene Werk sollte lieber zensiert werden, als der Gentrifizierung zu dienen.

Was bleibt also von den einst „rebellischen“ Subkulturen an Kritik noch übrig? Vorweg: Graffiti und Streetart haben ähnliche, jedoch nicht dieselben Ausgangssituationen. Der breiten Öffentlichkeit sind Streetart-Werke oftmals die Zugänglicheren. Hier finden sich in der Regel gegenständliche, meist figurative Motive wieder. Auch die Interpretation der Werke ist oft einfacher. Es genügt die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes, mit welchem Streetartist\*innen gestalterisch, humorvoll umgehen. Künstler\*innen, wie z. B. Banksy, setzen zwar teilweise ein politisches Hintergrundwissen voraus, die betrachtende Person kann sich dieses aber meist mit geringem Zeitaufwand in Internetblogs und Zeitungsartikeln aneignen, um die Aussage des Werkes zu entschlüsseln.

Bei Graffiti ist dies nicht möglich. Um die Ästhetik von Graffiti-Bildern zu begreifen, ist eine ausgiebige Beschäftigung mit dem Phänomen notwendig. Wie sich die graffiti-typischen Formen in New York ab den 1960er Jahren entwickelten, wie diese aufgegriffen wurden, welche Stilelemente sich etablieren, all dies wird vorausgesetzt, um beispielsweise die Radikalität des in Berlin entstandenen *Antistyles* zu verstehen. Hier wurden alle gängigen Vorstellungen, wie ein Graffiti auszusehen hat, dekonstruiert, teilweise mit Stilelementen der ersten New-Yorker Graffiti-pionier\*innen kombiniert, und zu einer neuen Ästhetik zusammengesetzt.<sup>3</sup> Für Außenstehende ist dies nicht nachvollziehbar, oft wirken Antistyle-Bilder etwas schmutziger, unsauberer und unharmonischer als die herkömmlichen Graffiti. Abgesehen von dieser gewissen Unzugänglichkeit kann das ewige Auftragen von Buchstabenkombinationen und Pseudonymen insgesamt stumpf und naiv wirken. Es gibt keinen Inhalt, den die Buchstaben vermitteln wollen, sie dienen nur als Form.

Kritisches Potential wird deshalb oft eher in den politischen Motiven der Streetart-Bilder vermutet, während Graffiti als unpolitische Schmiererei oder gar reaktionäre Kunstform abgetan wird.<sup>4</sup> Graffiti sage nichts aus und reproduziere geradezu die neoliberale Subjektivität: Es gehe um Selbstinszenierung (Werbung), Selbstbezüglichkeit (Ich-AG) und bloßen Fame

(Marketing). Dagegen einwenden lässt sich aber: Das kritische Potential von Kunstwerken liegt nicht zwingendermaßen im bloßen Inhalt der Werke, sondern in ihrer Form. „Politische“ Kunst kann wunderbar in Marktstrukturen integriert werden. Kapitalismuskritik ist *woke*. Im Moment des Auftretens der Kritik ist sie bereits der Wertform ausgesetzt. So bleibt der Kunst schlussendlich oft nur die Form, um die Kritik bewahren zu können.

Graffiti treibt die neoliberale Subjektivität auf die Spitze. Es ist das manische, wiederholte Umherschreiben des Immergleichen, dient im Gegensatz zur Werbung aber nicht sekundären, ökonomischen Zwecken. Graffiti bedient sich zwar ähnlicher Darstellungsformen, führt aber unter der veränderten Zweckbestimmung zu einem anderen Sinn. Durch seine expansive Logik, der flächendeckenden Verbreitung des Namens, überschreitet Graffiti zwingendermaßen immer wieder die Grenzen des Privateigentums.<sup>5</sup> Insofern ist es nicht verwunderlich, dass immer stärkere Überwachungs- und Regierungstechnologien eingesetzt werden, um es einzudämmen.<sup>6</sup> Und auch die Produktionsbedingungen im Graffiti sind nicht wirklich kompatibel mit kapitalistischen Verwertungsimperativen: Sprüher\*innen verbringen Nächte damit, Orte auszukundschaften, zu begehen und zu bemalen. Sie müssen umtriebig sein. Keineswegs gute Bedingungen, um sich am nächsten Morgen wieder um die Selbstvermarktung im Freelancer-Dasein zu kümmern. Der Selbstdarstellungsdrang des erfolgreichen Sprayers und Unternehmers weist vielleicht Parallelen auf, beim ersteren führt er aber eher zur unverträglichen Eigenbrötlerei als zur anerkannten Karriere. In dem Antrieb der Sprüher\*innen, Nächte auf Straßen zu verbringen, nur um dann irgendwann ein Strafverfahren mit hohem Bußgeld einstecken zu können,

lässt sich noch am ehesten so etwas wie ein künstlerisches Interesse, eine Lust an der Gestaltung aufspüren. Erfolgreiche Streetartist\*innen sind mit ihren pseudo-politischen Murals von einer solch zwecklosen Hingabe zum Werk allerdings oft weit entfernt.<sup>7</sup>

Das alles bedeutet nun aber nicht, dass Graffiti immanent kritisch wäre, noch weniger, dass es als alternative, emanzipative Praxis missverstanden werden sollte. Man kann auch nicht darüber hinwegsehen, dass in der Graffiti-Subkultur eine bestimmte maskulinistische Logik eingeschrieben ist, die reaktionäre Züge aufweist. Trotz dieser wichtigen Vorbehalte bleibt Graffiti als Kunstform und Subkultur

einer grundsätzlichen Sperrigkeit verhaftet, welche sie vor einer breiteren Kommodifizierung zur Warenförmigkeit bewahrt. Dieser subversive Charakter ist von keinem unmittelbaren politischen Wert (im Sinne einer politischen Praxis). Hinsichtlich der Frage, inwiefern Subkulturen ihren kritischen Stachel beibehalten können, ist dies aber durchaus von Interesse.

Gewissheit, dass Widerständigkeit gegen Kommerzialisierung und Vermarktung wirklich etwas Kritisches in sich trägt, gibt es allerdings nicht. Anschaulich verdeutlicht dies Banksys Kritik am Kunstmarkt: Kurz nach der Versteigerung des Bildes „Girl with Balloon“ für 1,2 Millionen Dollar ließ es der britische Künstler vor



Vorher: Das Wandbild von BLU

Nachher: Das Wandbild von BLU



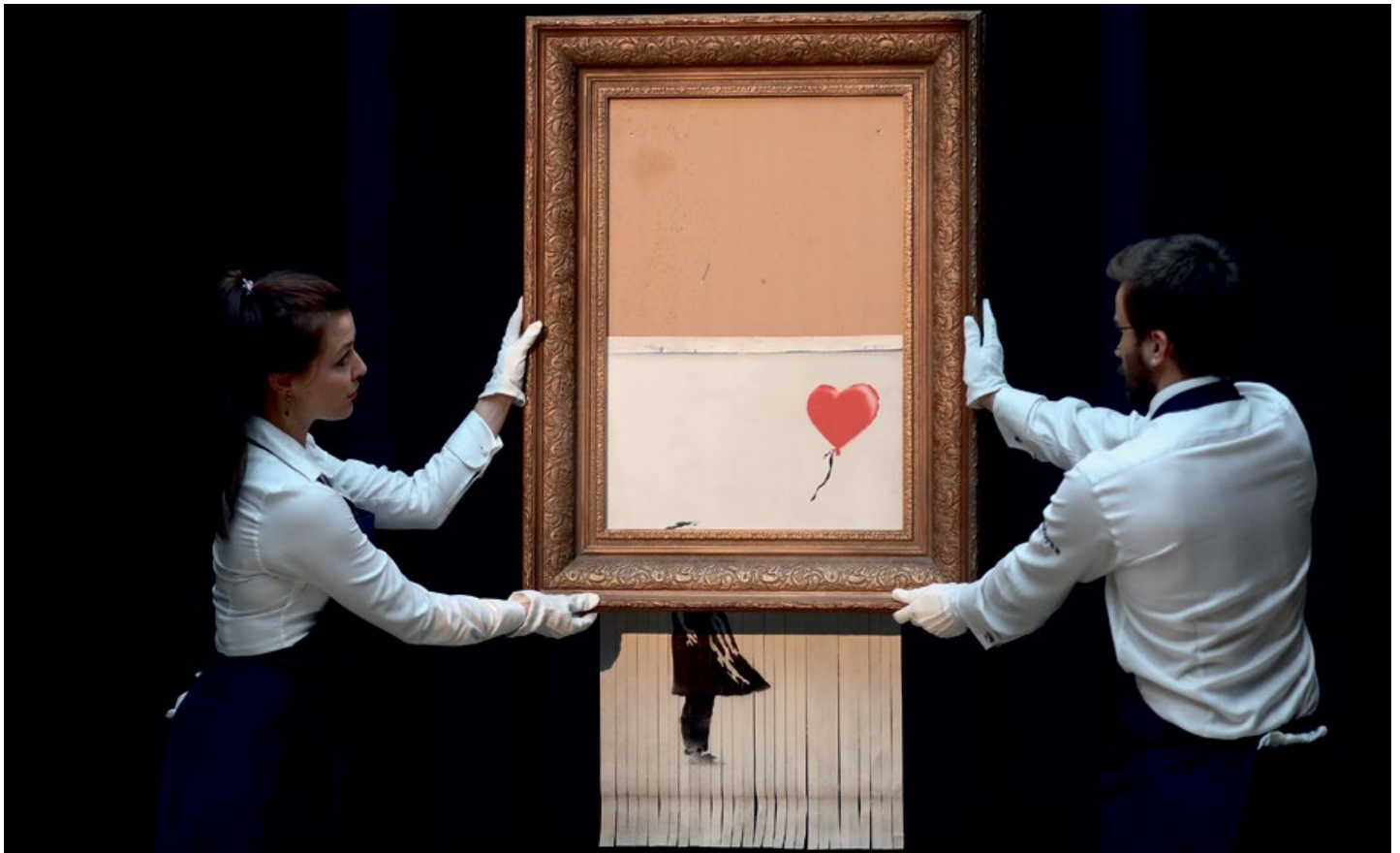
Was bleibt also von den einst »rebellischen« Subkulturen an Kritik noch übrig?

aller Augen medienwirksam durch einen integrierten Schredder im Bildrahmen zur Hälfte vernichten.<sup>8</sup> Dieses Jahr wurde das Werk bei Sotheby's für 18,5 Millionen Pfund gekauft, womit das Werk so viel bei einer Auktion einbrachte wie noch kein anderes Werk des Künstlers. Die angebliche Kritik am Kunstmarkt und die vorgegebene Entziehung des Werkes von diesem, steigerte dessen Wert um das 13-fache. Die Zerstörung der Kunst wird selbst zum rentablen Werk. Der Protest der kritischen Avantgarde wird zum bloßen Stilmittel und damit selbst vermarktbar. Auch bei Graffiti besteht die Möglichkeit, dass sich die ökonomische Verwertung über den Umweg des sozialen oder kulturellen Kapitals auf lange Sicht verwirklichen lässt. Das illegale Sprühen könnte zum Profilierungsfeld werden, aus dem dann ein kommerzieller Markt die Künstler\*innen mit dem „besten Portfolio“ abfängt. Auch möglich, bisher aber eher unüblich ist, dass Stadtverwaltungen oder Immobilienunternehmen Graffiti legalisieren oder gestatten, wenn es positiv zum Image – etwa eines Stadtteils – beiträgt; so geschehen beispielsweise im Quartier Bushwick in Brooklyn, New York. In größerem Ausmaß ist das aber glücklicherweise noch nicht zu beobachten.

Adrian Baczyk und Finn Göltzer



»Spair«



Das geschredderte  
»Girl with Balloon«  
von Banksy.

- 1 Mit Graffiti und Streetart bezeichnen wir in diesem Text abwechselnd sowohl die Subkultur als auch die Kunstform.
- 2 Einen ähnlich schnellen Kommerzialisierungsprozess hat auch der ursprünglich radikal gegen überkommene Strukturen aufbegehrende Punk erlebt. Beispielhaft ist die berühmte Band *The Clash*, welche während der Punk-Ära Ende der 1970er Jahre heute kaum vorstellbaren Repressalien durch den Staat und die Gesellschaft ausgesetzt war. In den 90ern wurde die Musik bereits für Marketing-Zwecke, wie einen Jeans-Werbespot von Levis, eingesetzt. Die Ideale des Punk, so möchte man glauben, werden durch den Kauf dieser Hose konsumfähig und tragbar. Oder die *Rolling Stones*, welche als britischer Familienschreck der 1960er und 70er das Aufbegehren einer ganzen Generation verkörperten und 20 Jahre später Werbung für Familienautos eines Wolfsburger Automobilkonzerns machten.
- 3 Zur Dekonstruktion und Weiterentwicklung der Buchstabenästhetik im Graffiti haben, um hier nur einige Namen zu nennen, etwa »Spair« (Berlin), »Clint« (Berlin) oder »Saeio« (Paris).
- 4 Auch innerhalb der Graffiti-Szene gab es heftige Vorwürfe gegen die eigene Subkultur. Beispielsweise hat Oliver Kuhnert in *The Death of Graffiti* argumentiert, Graffiti hätte seine eigenen Ideale verraten und sei zu einer rein selbstbezüglichen, maskulinistischen Egokultur geworden. Und vieles davon stimmt sicher auch.
- 5 Graffiti ist Graffiti, wenn es im öffentlichen Raum stattfindet. Imitierte Graffiti-Schriftformen auf der Müslipackung bedienen sich vielleicht ähnlicher Stilelemente, sind aber nicht Graffiti.
- 6 Der Vodafone-Konzern hat bereits Geräte entwickelt, welche Sprühnebel erkennen und melden können. Die Deutsche-Bahn setzt »Busting«-Teams an Bahn-Abstellgleisen ein. In Offenbach wird auf Sprüher\*innen öffentlich Kopfgeld ausgesetzt.
- 7 Dass Künstler\*innen mit ihrer Arbeit Geld verdienen wollen – und dies auch tun – kann man ihnen aber unmöglich verübeln. Darum soll es hier auch nicht gehen.
- 8 Bei diesem weltweit beachteten Vorgang ist von einer Inszenierung auszugehen. Dass es dem renommierten Auktionshaus Sotheby's entgangen sei, dass sich ein Selbsterstörungsmechanismus im Bilderrahmen befand, erscheint völlig unglaublich. Man kann davon ausgehen, dass alle zum Verkauf stehenden Werke – insbesondere von höchst populären Künstler\*innen – vorher von Expert\*innen auf Herz und Nieren untersucht werden, um Fälschungen vorzubeugen, die Materialien zu prüfen und um den Schätzwert zu bestimmen.

Thema der  
nächsten Ausgabe:

**Rezensionen**