

**Verlag der Kunsthochschule
für Medien Köln**

ISBN 978-3-942154-39-0

Ausfindig machen.

Sprachkunst und textuelle Verfahren in den Künsten

**Swantje Lichtenstein
Anneka Metzger
Ferdinand Schmatz**

Nach Straßenart. OZ, Graffiti und Artistic Research

Ulrike Bergemann

Von wo aus kann man behaupten, etwas sei selbstreflexiv, sich seiner selbst bewusst? Wie unterscheide ich in meiner Wahrnehmung zwischen Hinein- und Herausgelesenem?

Das Logo der Deutschen Bank zum Beispiel könnte einen Ausschnitt einer nach oben verlaufenden Kurve zeigen: Fortschritt in Stabilität. Ist das im Nachhinein so interpretiert? Würde es helfen, in Pressemitteilungen nach der Selbstauskunft des Grafikers zu suchen oder auf eine Reaktion bei spiegelverkehrtem Abdruck zu warten? Kann man die Markierung von Reflexivität in der Intention der Autor_innen abholen?

Für „künstlerische Forschung“ ist die Markierung von Reflexivität zentral. Ohne eine solche Kennzeichnung wäre alles „künstlerische Forschung“, was sich mit einem bestimmten Set an Kriterien beschreiben ließe, denn: ‚erkundet‘ nicht jedes Gemälde Farbigkeit oder Materialität? Lässt sich nicht jeder Skulptur eine ‚Raumerforschung‘, jeder Performance eine ‚Experimentalsituation‘, jeder Installation eine ‚Untersuchung der Strukturen zeitlichen Wahrnehmung‘ attestieren?

Daher ist die Eigenschaft, eine Beobachtung seiner selbst vornehmen zu können und darauf möglicherweise zu reagieren, ein zentrales Unterscheidungsmerkmal in der Diskussion um künstlerische Forschung geworden (wie auch anderswo, in der Unterscheidung etwa zwischen Menschen und anderen Tieren, der Programmierbarkeit künstlicher Intelligenz, der Strafmündigkeit Geisteskranker, der Kategorisierung der Kommunikation von Pflanzen). Beobachtungen mindestens erster, wenn nicht zweiter Ordnung gelten vielerorts als Unterscheidungskriterium in der Wissenschaft (Luhmann) oder der Kultur (Baecker), auch wenn diese Unterscheidungsfähigkeit dort nicht unbedingt auf die eigene Arbeit bezogen wird.

Die Rolle von Schrift im Rahmen künstlerischer Forschung zu untersuchen, liegt daher auf der Hand, denn wo sie auftaucht, muss ja bereits ein Nachdenken, eine mediale Strategie eingesetzt haben. Sprache und Schrift im Rahmen eines Kunstwerks scheinen automatisch selbstreflexiv, egal, ob es sich um Typografisches handelt, um die Bildlichkeit von Lettern oder um Schrift in den vielen archivgestützten Arbeiten,

um Kunstwerke im bürokratischen, wissenschaftlichen Material.

Aber die Frage nach Schrift in einem solch undefinierten Feld wie dem der „künstlerischen Forschung“ ist brisanter, wenn man die Schriftforschung der letzten Jahrzehnte betrachtet. Gemeint ist hier nicht die Frage nach der „Operationalisierbarkeit der Schrift“, wie sie in Teilen der Medienwissenschaft entwickelt wurde.¹ Diese analysiert eine bestimmte Performativität von Schrift, wo etwa Programmiersprachen verschiedene materielle Stadien durchlaufen, um wirksam zu werden – eine Sprechakttheorie ohne Gesellschaft sozusagen. Gemeint ist vielmehr eine andere Art, die Performativität von Schrift zu entwerfen, indem das eigene wissenschaftliche Schreiben davon nicht ausgenommen wird. Auch Derridas *Grammatologie* musste mit dem Paradox umgehen, geschrieben zu sein und der gleichen problematisierten Logik eines Vorher und Nachher, einer zeitlichen Linearität zu unterliegen, die Hierarchisierungen impliziert und es immer mit älteren kulturhistorischen und philosophischen Aufladungen zu tun hatte (etwa den wertenden Dichotomien von Geist/Materie, Ursprung/Sekundarität, Abstraktion/Mimesis). Unter anderem schrieb Derrida „différance“ statt des grammatisch korrekten „difference“, was im gesprochenen Französisch keinen hörbaren Unterschied bedeutet, wie in einem Vortrag 1967 ausgeführt: Es ist die Schrift, die die Bedeutung vor dem Sprechen festlegt, und nicht die Schrift, die nur im Nachhinein versucht, die Rede einzufangen, wie noch von Saussure in abfälligen Worten beschrieben.² Und unsere Wissenschaft ist an Schriftlichkeit gebunden.

1 Vgl. Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Wilhelm Fink Verlag 2005; Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin: Akademie Verlag 2012.

2 Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1974. *Schrift bildet nicht sekundär ein natürliches Phänomen ab, sondern wird im gleichen Zuge wie dieses Phänomen durch eine diskursive Formation hervorgebracht, um weitere anzustoßen, rückwirkend als Ursprung lesbar zu werden oder auch als Effekt, je nach Perspektive: als Ort der Verschränkung und Material ihres Auftauchens.*

Die Schrift als sekundäre zu sehen, folgt dem abendländischen Phonozentrismus, der ignoriert, dass wir Sprache bereits in Bezug auf Schrift denken, wenn wir anfangen, über sie nachzudenken. Wenn man nun an die Stelle von „Schrift“ in der Grammatologie den „Text über etwas“ (über einen künstlerischen oder wissenschaftlichen Gegenstand) setzt, wird auch zu fragen sein: War der Gegenstand vor dem Text? Hat der Text den Gegenstand erst konstituiert?

In Folge dessen muss jede Wissenschaft, die nicht mehr dahinter zurück kann, dass sie weiß, dass sie a) ihren Gegenständen nachträglich und b) für ihre Gegenstände konstitutiv ist, zumindest darauf verzichten, so zu tun, als hätte sie ihr Objekt einfach erfunden oder als wäre sie im nachhinein schlauer als ihr Objekt. Das gilt für wissenschaftliche wie für künstlerische Forschung.

In meinem Beispiel, den Graffiti eines Hamburger Sprayers, bedeutet das, ein neues Set von Fragen zu stellen. Es geht nicht darum, die Bedeutung der tags zu entziffern, nicht um den Ausdruck in der Schreibgeste, es geht wenig um die Autorschaft und Intentionalität des Schreibens und nur in zweiter Linie um die Bildlichkeit und räumliche Anordnung der Schriftzeichen. Eine schriftreflexive Forschung befragt gleichzeitig mit dem Objekt, den Graffiti, das eigene Medium: Wie konstituiert sich hier ein Betrachtungsgegenstand überhaupt heraus, wer gibt einer Sammlung von Bildern einen Namen, wer identifiziert einen Autoren darin, wer nennt es Kunst, oder genauer: Was hat man davon, es Kunst zu nennen? Welche Schriften okkupieren die Graffiti als Zeichen für die Verschmutzung oder die Unwirtlichkeit oder die Widerständigkeit der Städte?

Es wäre einfach zu behaupten, es handelte sich bei diesen Graffiti um einen Fall künstlerischer Forschung. Man müsste nur die passenden Kriterien anlegen: Ein bestimmtes Zeichenset, angebracht in verschiedenen räumlichen Situationen, arbeitet mit Wiederholbarkeit, ist reproduzierbar, erlaubt Kategorisierungen, Bearbeitungen, Verschiebungen, Interaktionen, löst in anderen Bereichen (zum Beispiel juristischen) weitere Prozesse aus, ist archivierbar etc. Vielleicht

kann man auch einen Künstler finden, der sagt: Ich wollte herausfinden, wie sich Stadtbilder und erlebte Stadtsituationen verändern, wenn dieser oder jener tag an der Wand ist – also wäre das Kriterium experimenteller Modellierung erfüllt (für alle, die eine auktoriale Aussage zur Charakterisierung des Objekts akzeptieren, was ja nicht so sein muss). Wenn man so will, kann man berechtigterweise ein Genre „künstlerische Forschung“ neben anderen bestehenden Genres etablieren (ohne das Label allzu sehr zu adeln – die akademische Assoziation ist ebenso wenig ein Extraglanz wie eine Extrabürde).

Dabei geht es nicht, einmal mehr, um ein Anderes der nüchternen Rationalität, um eine Erweiterung des zweckfrei Schönen, wie es im Buchkonzept zum Einsatz von Schrift in künstlerischer Forschung anklingt („Statt um verifizierbare Ergebnisse und belastbare Zahlen geht es um die Eröffnung eines poetischen Raumes“). Vielmehr ist künstlerische Forschung dort spannend, wo sie eben die Gegenüberstellung von Poesie und Wissenschaft in Frage gestellt hat. Eine „Poetologie des Wissens“ praktiziert das seit einiger Zeit, während ein „Wissen der Kunst“ sowohl von Seiten der DFG (bislang keine Förderung „künstlerischer Forschung“ wegen des Mangels an Qualitäts- und Evaluationskriterien) als auch von Seiten vieler Künstler und Künstlerinnen (Ablehnung eines kommodifizierbaren Modelabels, Betonung von Unmessbarkeit der Qualität von Kunst) abgelehnt wird.

Erst die Fotografie, das aufzeichnende, nachgeordnete Medium, ermöglicht es, überhaupt von Stilen und Autoren zu sprechen.³ Das Medium ist nicht nur Kanal und nicht nur Gefäß gewesen, sondern wird jeden Blick auf ein Zeichen an der Wand präformiert haben, so dass meine Lust des Lesens immer eine des Wiederlesens ist.

3 Sehr deutlich wird das sichtbar im Band von Jan P. Schildwächter, Britt Eggers (Hg.), *Street Art Hamburg*, Hamburg: Junius 2007. Fotografie und Buchdruck ermöglichen, durch Ansammlungen vieler Bilder, einzelne

Typologien von Graffiti zusammenzustellen; Autorschaften werden erst evident durch eine Zusammenstellung der einzelnen tags, stencils, paper works.

Ozeane, Künstlername

„OZ“ wurde zu einem Namen, einem Künstlernamen, spätestens als die Presse einen Namen brauchte, um von einem Verfahren zu berichten. Angeklagt war Walter Josef Fischer, geboren 1950 in Heidelberg, im Heim aufgewachsen, nach einer abgebrochenen Lehre und Reisen durch Thailand und Indien in Hamburg gelandet, und die Anklage lautete: Sachbeschädigung durch Sprühereien (insgesamt schätzen Polizeiberichte oder Wikipedia weit über 120.000 *tags*⁴). Neben ovalen kleinen Spiralen sind am häufigsten Smileys sowie eine Art Schriftzug zu sehen, in dem man die beiden Buchstaben O und Z lesen kann.⁵ Zur Debatte stehen also mehrere Fragen:

[Zur Konstitution von „OZ“:] Warum funktioniert die Unterstellung, das im Gesprayten Lesbare, die Buchstaben OZ, sei ein brauchbarer Name für den Urheber des Schriftzugs? Warum wirkt die Assoziation von „Spuren im öffentlichen Raum hinterlassen“ und „männlichen jugendlichen Sprayern, die es nötig haben, sich selbst zu verewigen“ so plausibel? Wenn die Bezeichnung für einen Künstler a) mit seinem Werk irgendwie identisch ist, wo Kunst und Leben einmal mehr ineinander gehen, und b) von außen, von einer (mehr oder weniger feindlich gesonnenen) Presse ausgehen kann, verweist das auf eine viel größere Unvereinbarkeit von Person und Produkt dieses Sprayens und den gesellschaftlichen Szenen als sie sich anderenorts finden lässt, wo *tagger* ihre Vorstadt besetzen, Stencils verkäuflich werden, Street Artisten in Galerien, Museen und Kataloge Eingang finden, also Übersetzungsprozesse begonnen haben. Walter Fischer gibt bestenfalls

4 Mit Auflistungen von Galerie-Ausstellungen und Literatur: [http://de.wikipedia.org/wiki/Oz_\(Sprayer\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Oz_(Sprayer)), zuletzt gesehen am 31.8.2015.

5 Am rechten ‚Ende‘, in Lese-richtung gedacht, befindet sich ein Punkt, der auch als „i“ gedeutet und entsprechend „OZ“ in „Oli“ umgedeutet wurde: Nach einem Prozess befragte *BILD* den Angeklagten, ob der Name eigentlich Oli sei, und die Antwort war:

„Wenn Ihr meint, das heißt ‚Oli‘, dann heißt das eben ‚Oli‘ – es könnte auch eine Abkürzung sein, von Ozean oder Ozelot; „ich weiß nicht, wie ich darauf gekommen bin ...“. Zitiert in: Sven Stillich, OZ. Eine Annäherung, in: Andreas Blechschmidt, KP Flügel, Jorinde Reznikoff (Hg.), *Free OZ! Streetart zwischen Revolte, Repression und Kommerz*, Hamburg: Assoziation A 2014, S. 17.

zu Protokoll, dass er die staatliche Ordnungsmacht für Sauberkeitsfanatiker hält, die in faschistischer Tradition agierten.⁶

[Juristisch:] Fallen Graffiti unter den Tatbestand des Vandalismus (wie in den 1980er Jahren bereits am „Sprayer von Zürich“, Naegeli, diskutiert)?

[Psychologisch:] Ist es nicht zwanghaft, immerzu und überall die gleichen Zeichen zu hinterlassen, auch wenn man dafür schon acht Jahre im Gefängnis saß?

[Kunstwissenschaftlich:] Muss man nicht den Kunstkanon um Street Art erweitern?

[Politisch:] Geht es hier nicht um Aneignung des öffentlichen Raums, der von Privatisierung bedroht ist?

Diese Debatten werden seit einem Jahrzehnt geführt⁷, im Rahmen von Graffiti und Street Art im Allgemeinen⁸ und mit Bezug auf „OZ“ im Besonderen⁹. (Ob „OZ“ unter die Street Art fällt, ist umstritten; vielen scheint er zu wenig art-y, oder zu

6 Vgl. Stillich, OZ. Eine Annäherung, a.a.O., S. 9. Fischer wurde mehrfach, teilweise schwer verprügelt, einmal überlebte er schwer verletzt im Krankenhaus; dokumentiert sind die Gerichtsverfahren (einzelne Verfahren endeten mit Schuldsprüchen für Polizeibeamte), sowie die Hetze vor und nach der Tat durch den rechtspopulistischen Amtsrichter Ronald Schill und *BILD* (vgl. ebd., S. 18).

7 Vgl. Oliver Marchart, Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie, in: Nadja Elia-Borer, Constanze Schellow, Nina Schimmel, Bettina Wodjanka (Hg.), *Heterotopien. Perspektiven einer intermedialen Ästhetik*, Bielefeld: transcript 2013, S. 159-192.

8 Vgl. Heike Derwanz, *Street-Art Karrieren: Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt*, Bielefeld: transcript 2013; Sebastian Schweer, *Skateboarding. Zwischen urbaner Rebellion und neoliberaler Selbstentwurf*, Bielefeld: transcript 2014; Jorinde Reznikoff, KP Flügel (Hg.), *Bomb it, Miss.Tic! Mit der Graffiti-Künstlerin in Paris*, Hamburg:

Edition Nautilus 2011; [anonym], *Hamburg City Graffiti*, Aschaffenburg: Publikaat o.J. [2003]; Jan P. Schildwächter, Britt Eggers (Hg.), *Street Art Hamburg*, Hamburg: Junius 2007; Eva Youkhana, Christian Sebaly, *GraffitiCity – kreativer Protest, belonging und citizenship im Madrider Stadtteil Lavapiés*, in: *suburban. zeitschrift für kritische stadtforschung*, 2014, Bd. 2, Heft 1, 49-70, online: www.zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/issue/viewIssue/26/6, zuletzt gesehen am 31.8.2015.

9 Jorinde Reznikoff, *Street Art zwischen Revolte, Repression und Kommerzialisierung: eine Untersuchung aus Anlass der Prozesse gegen den Hamburger Sprayer OZ*, in: *Derive, Zeitschrift für Stadtforschung*, Bd. 53, Wien 2013, S. 45-49; Reiner Gibbert hat eine Webseite für Fotografien aller Hamburger Smileys erstellt, auf die jede/r seinen Fund hochladen konnte („Galerie aller Smileys“), aber das Projekt scheint nicht realisierbar, es sind einfach zu viele: <http://www.smiley-hamburg.de/galerie.php>, zuletzt gesehen am 31.8.2015.

unbunt, oder zu wenig bildhaft/ mit zu wenig *message*,¹⁰ dann wiederum zu wenig auktorial, wo klassische tags auf U-Bahn-Zügen oder Mauern die Namenszüge bestimmter Sprüher zeigen, die so ihre *claims* abstecken¹¹). Neu ist allerdings, dass sich die letzten beiden Perspektiven zunehmend überlagern. Kunst und Politik stehen sich nicht mehr einfach gegenüber. Während sich in der Theoriebildung eine „politische Ästhetik“ entwickelt, kommen im aktivistischen Bereich verschiedene Szenen zusammen.

Ein neuer Diskussionshorizont für die Menge von OZ-tags hat sich konstituiert. Früher hätte man gesagt: eine Bewegung, eine Szene. Heute sind es neue Zusammenhänge von verschiedenen organisierten Gruppen und Leuten.¹² Es geht gegen die Gentrifizierung der Städte, die fortwährende Privatisierung öffentlichen Eigentums, die Kommodifizierung öffentlicher Plätze, den Ausverkauf des Allgemeinwesens. „Recht auf Stadt“ (*Right to the City, Le droit à la ville*), der Name für lokale Zusammenschlüsse heterogener Gruppen und Anliegen,

10 Hamburg City Graffiti, a.a.O., der Bildband mit mehreren hundert Fotos von Straßenszenen und vor allem getaggen U-Bahn-Zügen zeigt nur fette Signaturen. Die Fotos sind von den Sprayern selbst gemacht und eingesen-det worden. Texte und Fotos sind anonym, bei Interviews werden Pseudonyme verwendet. Eine Fußnote der Einleitung erwähnt OZ ebenso distanziert wie respektvoll: Er habe eine „eigene Form des Writing, die nicht jeder als klassisches Graffiti bezeichnen würde.“ (o.S.). Fünf Fotos zeigen Graffiti von OZ. Street Art Hamburg, a.a.O., zählt Sprühen nicht zur Street Art, damit auch OZ nicht. Was Heike Derwanz „Netzwerkbildung als Kanonbildung“ nennt, hat bei OZ nicht stattgefunden. Vgl. Street Art-Karrieren, a.a.O., darin: Kap. 3, From Street Art Anonymity to Media Stardom: Netzwerkbildung als Kanonbildung, S. 123ff. 2012 entsteht eine besondere Hommage an OZ: Captain Gips & Johnny Mauser vom Label *Audiolith* produzierten das Video zu „OZ (Die ganze Stadt)“ („die ganze stadt schreit o, o, o / die ganze stadt schreit z, z“, der dreieinhalbminütige

Clip zeigt Fotos von OZ-Graffiti im 3-Sekunden-Takt: <http://www.youtube.com/watch?v=c7qXYlxjN6A#t=120>; zuletzt gesehen am 31.8.2015).

11 Auf das *Gendering* der Street Art, insbesondere bei Graffiti, ist vielfach hingewiesen worden: das Heroische im Illegalen, die Romantisierung nächtlicher Tätigkeit, und des Raumerobers, das Setzen von Markierungen, während die wenigen weiblichen Street Artists sich eher speziellen Themen zuwenden als dem eigenen Schriftzug, auch Urban Knitting betreiben etc., – womit ein ganzes Set von Stereotypen reproduziert wäre.

12 Künstler_innen, radikale Linke, Bürger_innen und Staats skeptiker, Antikapitalist_innen. Manche betreiben *urban knitting* und *gardening*, *Volxküchen*, kämpfen für Freiräume und selbstbestimmte Wohnformen, auch gegen Ausgrenzung und die Flüchtlingspolitik in den europäischen Zentren – auf die internationale Vernetzung dieser Orte und Bewegungen sei hier nur verwiesen, markiert durch Stichworte wie G8-Kritik, Occupy, Indignados, NoBorder.

der Slogan für, wenn man so will, eine Bewegung, der Begriff aus neomarxistischer Theoriebildung, das unscharfe Label nach und neben der Fokussierung von Kapital- und Arbeitsformen ist zu einem vielgestaltigen Akteur geworden, der neue Bündnisse auch von Kunst und Häuserkampf umfasst.¹³ Was in der politischen Philosophie an neuen Ästhetiktheorien diskutiert wird, wo Ästhetik und Politik sich als noch nie in ‚das bloß Schöne und Freie, die Sphäre der Autonomie‘ versus ‚Pragmatik, Verwaltung, Organisation von Herrschaft‘ teilen ließen, findet hier in neuen Formen statt, wo Performance und Demonstration sich verschränken, performative Elemente auf traditionellen Demos Einzug halten, Performances im öffentlichen Raum zu politischen Themen stattfinden, oder wo Objekte oder Handlungen, die in keines der Register gehören, dennoch verständlich werden. Wie beim *Standing Man* auf Istanbul's Taksimplatz¹⁴ werden auch solche Ereignisse, die sich nicht als Kunst oder Demonstration labeln, als Aussagen lesbar, die weder mit klassisch politischen noch klassisch künstlerischen Mitteln sprechen.

Vor diesem Hintergrund haben sich die Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster für den Sprayer von OZ im Verlauf von 20 Jahren gründlich verschoben.¹⁵ Die unzähligen kleinen Graffiti werden nicht mehr zuerst unter den Labeln „Vandalismus, Protest, Geisteskrankheit“ etikettiert. Und es sind Vertreter_innen aus Kunstwissenschaft und autonomer Szene, die ihre Texte zu OZ in dem Buch *Free OZ! Streetart zwischen Revolte, Repression und Kommerz* versammelt haben.

13 In Hamburg, Stadt von Hafensstraße und Park Fiction, existiert eine breite Vernetzung von Projekten wie Gängeviertel, Rote Flora, Frappant, Centro Sociale u.a., vgl. www.rechtaufstadt.net.

14 Vgl. z.B. <http://www.sueddeutsche.de/politik/protest-auf-dem-taksim-in-istanbul-der-stille-taenzer-1.1699793>, 18.6.2013, zuletzt gesehen am 31.8.2015.

15 2011 schrieb Christoph Twickel im *Spiegel* zur Ausstellungseröffnung im „OZM Artspace“, schon 1975 habe

Jean Baudrillard mit dem „Aufstand der Zeichen“ die Störkraft der an den Rand gedrängten postindustriellen Stadtbewohner geadelt, und Banksy sei 2008 selbst zum Star geworden, beachtet von Brad Pitt, Angelina Jolie oder Christina Aguilera – da wirke der Prozess gegen Fischer „ein wenig gestrig“ (in: *Hamburger Sprayer-Mythos: Der Zauber von OZ*, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hamburger-sprayer-mythos-der-zauber-von-oz-a-743065.html>, 3.2.2011, zuletzt gesehen am 31.8.2015).

Kunst und *The Write to the City*

Im Vorwort wird Walter Fischer als Künstler mit dem Pseudonym OZ vorgestellt.¹⁶ Es ist keine Frage, ob Graffiti Kunst ist und ob Fischer Graffiti macht. Die juristische Möglichkeit, Graffiti als künstlerischen Ausdruck in einem Verfahren wegen Sachbeschädigung neu zu bewerten, wird für Fischer in Anspruch genommen. Das ist nicht falsch, verschenkt aber die Gelegenheit, selbst differenzierter über die eigenen Vorannahmen nachzudenken, etwa darüber, was denn Kunst sei und was nicht.¹⁷

In den 1990er Jahren, so die Herausgeber_innen, wurde „OZ“ zur Projektionsfläche für die Law-and-Order-Parolen der Stadt¹⁸, der Boulevardpresse, der Polizei (und weiterer Organe, z.B. der „Sonderkommission Graffiti“), der Psychiatrie¹⁹, aber auch der Street-Art-Szene und der Recht-auf-Stadt-Bewegung. Dieses Buch solle „keine weitere instrumentalisierte Projektionsfläche“ aufmachen und „über ‚OZ‘ hinwegschreiben“; erstmals ginge es auch um eine künstlerische und kunsthistorische

16 Blechschmidt, Flügel, Reznikoff, *Free OZ!*, a.a.O., S. 7. In der gesamten Publikation wird Walter Fischer mit „Walter F.“ bezeichnet, was einerseits eine gewisse Anonymität wahren mag, andererseits auch an die Schreibweise erinnert, die in der Presse für Straftäter benutzt wird. Der Entschiedenheit für den Kunstdiskurs anstelle der Unentschiedenheit entspricht auch das Bildkonzept von „Free OZ!“. Die Fotos von OZ' Graffiti bestehen aus Einzelportraits von Tags in bestimmten urbanen Szenen, in einer Ansammlung von Stadtportraits, die auch das Fotogene von unphotogenen Orten zeigen. Was wegfällt, ist die Serialität, die banalen Züge des winzigen Zeichenrepertoires, die fehlende Farbigkeit, die Monotonie in der Wiederholung.

17 Dass die Tatsache, Fischer habe in Galerien gearbeitet, es mehrere Kataloge mit seinen Arbeiten gebe, als Definitionskriterium für die Bezeichnung als Künstler vor Gericht gelten soll, unter Berufung auf kommerzielle

traditionelle Institutionen, hätten die Autor_innen unter anderen Umständen ebenso gut weit von sich weisen können.

18 Der damalige Amtsrichter und spätere Innensenator Ronald Schill etwa ließ in der Presse verlauten, Fischer solle lebenslang ohne Bewährung ins Gefängnis; die Gesellschaft müsse mitansehen, wie eine Stadt verschandelt werde' etc., wenige Wochen, bevor Fischer fast zu Tode geprügelt wurde; Stillich, OZ, a.a.O., S. 17.

19 Wegen der Menge der Schriftzüge entstanden Zweifel an der Einzeltäterschaft. Schriftexperten sollten klären, ob alle tags von einer Hand kamen. Einzelgutachten attestierten Fischer entweder „Minderbegabung“ und „Beziehungsstörungen“ oder auch „zu langsame Gehirnströme und eine krankhafte Hirnschädigung“, ein drittes wiederum ‚verfolgt fühlen und Sich-in-etwas-Hineinsteigern‘; die Taten seien ein „psychologischer Aufschrei“ etc., Stillich, OZ, a.a.O., S. 17.

Einordnung und Würdigung seiner Kunst.²⁰ Die wenigen öffentlichen Äußerungen von Fischer selbst bezeichnen oft Staat und Polizei als faschistisch; an einem Prozesstag trug Fischer ein Plakat mit den Buchstaben „OZ“, wobei in das „O“ ein „K“ gemalt war, womit sich OZ ins KZ imaginierte, oder er bezeichnete seine Kunst als „entartete Kunst“, die sich gegen nazigräue Wände richte; diese Faschismus-Rede wird nicht hinterfragt, sondern als biografisch begründet gesehen.²¹ Die Arbeit von OZ sei „erklärungsbedürftig“, heißt es, allerdings nur in herablassender Weise mit Blick auf die Justiz- und Pressevertreter, die sich abmühen, diese nichtverdauliche Produktion und Person zu bezeichnen und zu verhandeln; in oberflächlichen Bildern werde vor Gericht, in *BILD*, *stern*, *Morgenpost*, *WELT* und *Abendblatt* versucht, „OZ zu rahmen, damit sich die Masse der Leser kein eigenes Bild machen muss.“²² Allerdings kommen wir alle nicht umhin, selbst mit Rahmungen umzugehen, und *Free OZ!* bietet davon eine Menge. Sven Stillich etwa schreibt: „F. ist ein Gleichzeitiger. Er steht vor dem Richter wie ein Mensch, in dem vor langer Zeit etwas zerbrochen wurde – und gleichzeitig wirkt er, als gebe es auf der ganzen Welt niemanden, der ihn brechen könnte.“²³ Dass diese Rahmung mit Blick auf das Thema Schrift in ihrer Betonung von Zeitlichkeit besonders interessant ist, muss den Journalisten Stillich nicht

20 Mehrfach wird angemerkt, dass das noch nicht erfolgt sei. „Bemerkenswert ist die Tatsache, dass OZ noch immer nicht im akademischen Reflexionsbereich angekommen ist bzw. dieser sich bis heute nicht an ihn heranwagt.“ (Ebd.) Womit das eigene Unterfangen sofort als mutig geadelt wird, ohne zu sagen, wofür man denn Mut brauche.

21 Die ungebrochene personelle Kontinuität nationalsozialistischer Pädagogik in der Heimerziehung der 1950er Jahre hat Walter F. zweifelsohne geprägt und auch traumatisiert. Diese biografische Erfahrung ist als resiliente Kraft in OZ' künstlerische Motivation eingeflossen, womit das Werk aus der Kindheit erklärt wäre.“ Blechschmidt, Flügel, Reznikoff, *Free OZ!*, a.a.O., S. 8. Dass allerdings im katholischen Waisenhaus eine Bestrafungsart darin

bestand, Sätze wie „ich darf das nicht“ hundertmal zu schreiben (Stillich, OZ, a.a.O., S. 13), wird nicht gleichermaßen zum künstlerischen *movens* stilisiert. Allerdings haben sich die faschistischen Beschimpfungen Fischers im Lauf der Jahre vervielfacht, die Hitlergrüße auch von Hochbahn-Mitarbeitern, die Bemerkungen, man hätte ihn wegen seiner Gaumenspalte „früher“ abgetrieben oder vergast, usw., (vgl. ebd., S. 17f.), womit der NS-Bezug als kontinuierlicher in der Vita lesbar ist. Die erste Sprühdose bekam Fischer von einer RAF-Unterstützergruppe in die Hand; der Weg von „Es lebe die RAF“ (ebd.) zu Smileys wäre auch kommentierungsfähig – wie die Auswahl von biografischen Punkten in einer Geschichtsschreibung.

22 Stillich, OZ, a.a.O., S. 13.

23 Ebd.

interessieren, ist aber wiederum relevant für eine Betrachtung in einem Sammelband zu künstlerischer Forschung und Schrift: Wo der lineare Zeitpfeil des Schreibens – erst Sprechen, dann Aufzeichnen, oder auch: erst der Autor, dann die Äußerung – so fundamental irritiert ist wie im Fall von OZ – wurde doch hier erst das Kunst-, also Schreibprodukt zum Namen des Autors, also Urhebers –, da muss OZ doch geradezu ein Emblem für die paradoxe Gleichzeitigkeit von vor- und zurückblickendem Zeitverlauf sein. Wäre das ein Argument dafür, dass es sich bei Fischers Graffiti um künstlerische Forschung handelt? Ja, denn die Arbeit zeigt und ermöglicht eine (Zeit-)Erfahrung, die in einem anderen Medium oder diskursiviert nicht möglich ist, und nein, denn es ist nicht zu erkennen, ob sie das in reflexiver Weise tut. Ein weiteres Argument für eine schrifttheoretische Interpretation könnte die Anmerkung liefern, dass die gesprochene Sprache nicht das bevorzugte Element Fischers sei, da eine Gaumenspalte ihm als Kind das Sprechen erschwert habe. Er habe früh auf Bänken herumgekritzelt.²⁴ Wieder ist Lautsprache nicht an erster Stelle.

Wenn ich die Rahmung entsprechend mitkommuniziere, dann ist der Schriftzug OZ ein hervorragendes Exempel künstlerischer Forschung. Ob ich die Rahmung dann dem Werk selbst abgelesen, in ihm vorgefunden haben will, was es definitionsgemäß zu einem Werk der künstlerischen Forschung machen würde, oder ob ich die Rahmung ‚selbst‘ an es herange-tragen habe, dafür gälte es Kriterien zu entwickeln.

24 Es sei schwer gewesen, ihn zu verstehen, wofür er von einer Caritasschwester als „Satansbrut“ beschimpft wurde und als Heimkind keine Adoptiveltern gefunden habe. Statt seines Berufswunsches Friseur habe er eine Gärtnerlehre beginnen müssen, da man dabei nicht so viel spräche. Bis heute spreche er wenig, stockend und mit süddeutschem Akzent; vgl. Stillich, OZ, a.a.O., S. 13f.

25 Daher gilt: ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ unterliegt dem Schutzbereich des Artikel 5 Absatz 3 GG. Andreas Beuth, Das Verfahren gegen OZ. Kunstfreiheit versus Strafrecht, in: Blechschmidt, Flügel, Reznikoff: Free OZ!, a.a.O., S. 99-103, hier S. 100. Arguiert wird also mit der schützenswerten Kunst oder auch mit einem weichen Begriff von Ästhetik: „Besteht das Problem tatsächlich in den als Sachbeschädigung verfolgten künstlerischen Interventionen von OZ in den Stadtraum oder nicht vielmehr in der Existenz einer sterilen Betonästhetik?“ Ebd. S. 102.

L'art pour l'activisme

Was sich signiert, ist Kunst. Rechtsanwalt Andreas Beuth hat Fischer erfolgreich vor Gericht verteidigt; in seinem Buchbeitrag mischen sich Argumente ganz verschiedener Kategorien: Verweise auf öffentliche Anerkennung der Graffiti, Betonung der Kunstbezüge, das Hervorheben kunstwissenschaftlicher Diskussionen, oder auch: der Verweis auf die Möglichkeit zur Reinigung der Wände; außerdem auf eine Entwicklung zur „Demokratisierung der Kunst“ allgemein, jede Stadt werde immer mehr selbst zur Kunstgalerie; und es ist gerade die Quasi-Identität von Produziertem und Produzenten im

26 Christoph Tornow, früher aktiver Writer, dann Augenarzt und 2006 Betreiber der *Vicious Gallery* (genannt „Dr. Graffiti“, taz) war der erste, der OZ ausstellte (mit dem Buch „Es lebe der Sprühling“); OZ hält er für grundlegend unangepasst, er habe eine ‚andere Gewichtsklasse‘ als die domestizierte Street Art. Der zweite Galerist wurde Alex Heimkind (vgl. Jorinde Reznikoff, „Prozess“ in drei Akten mit und um OZ herum. Gespräche mit dem Galeristen Alex Heimkind, in: Blechschmidt, Flügel, Reznikoff, Free OZ!, a.a.O., S. 57-69): Reznikoff und KP Flügel wollten im autonomen Radiokollektiv FSK-Freies SenderKombinat eine Sendung und danach ein Buch über OZ machen; Heimkind war „in der Roten Flora aufgewachsen“ (S. 57) und wollte 2012 helfen, die Prozesskosten für OZ aufzubringen. Nach Eröffnung der dritten Ausstellung 2013 brach der Kontakt ab; Fischer fühlte sich zum Malen genötigt, Heimkind war in seiner Rolle als Geburtshelfer der Gemälde gekränkt („Ich habe ihm eine Möglichkeit zur kreativen Entfaltung geboten [...]. Das hier ist kein Zwangsarbeitslager, sondern eine Galerie und ein Art Space, und hier schöpft man aus sich selbst in einer freien Situation“ (ebd., S. 67). „Das hat OZ erkannt [...], und es begann für ihn ein richtig kreativer Prozess“ (ebd., S. 69)). Selbstmanagement ist gefragt, eine Einsicht in

finanzielle juristische Zwänge. Das Galeriesystem bleibt erhalten, der Galerist erkennt den Künstler auch dort, wo andere ihn nicht sehen (ebd., S. 61). Stadtplaner und Blogger Rudolf Klöckner findet nicht, dass kommerzielle Aktivitäten der *street credibility* entgegen stehen. Er will beim Ausstellen von Street Art eine Grenze ziehen zwischen Leuten, die es nur noch zum Verkauf tun, und solchen, die „den Bezug zur Straße“ behalten; beides könne ohne weiteres kombiniert werden. Bei OZ gibt es nur das Problem, dass seine tags so massenhaft auftauchen, dass sie anders als bei Banksy mit einer limitierten Anzahl bildlicher Arbeiten fast zu inflationär für den Kunstmarkt sind. Vgl. KP Flügel, Street-art zwischen Illegalität und Galerie. Interview mit Rudolf Klöckner, in: Blechschmidt, Flügel, Reznikoff, Free OZ!, a.a.O., S. 73-75, hier S. 75. 2011 wurden Werke von OZ im Auktionshaus Lauritz versteigert, von 10.000 Euro Erlös gingen 12% an Lauritz, vom übrigen Erlös wurden Anwaltskosten bestritten. Vgl. KP Flügel, Streetart zwischen Subversion, Werbeindustrie und Kunstmarkt, in: Blechschmidt, Flügel, Reznikoff, Free OZ!, a.a.O., S. 89-94, hier S. 89. Heute kann man Werke von OZ kaufen unter <http://www.onezero-more.com/produktkategorie/oz/>, zuletzt gesehen am 31.08.2015.

Namen OZ, die plausibel machen soll, dass es sich um Kunst handelt: „Die Verwendung einer eigenen Signatur, eigener Symbole und Tags verweist auf einen künstlerischen und nicht auf einen kriminellen Kontext, weder in Absicht noch Handlungsweise.“²⁵

Interessant nachzulesen ist der Prozess, in dem OZ in die Galerie kam.²⁶ Die weiter gefasste Frage, ob „OZ“ Kunst sei, wollte Jorinde Reznikoff kunsthistorisch diskutieren, aber befand, das Werk sei zu mehrdeutig, in ihm drücke sich „das Unerklärliche und nicht Ausdrückbare“ aus.²⁷ Nachdem Harald Naegeli 1981 vor der Haft aus Zürich in die Düsseldorfer Kunstszene geflohen war, ernannte Beuys ihn zum Künstler; ebenso wie Naegeli habe Keith Haring einen kunstakademischen und selbstreflexiven Diskurs bedient, oder Jean-Michel Basquiat, Mittelschichtskind einer kunstliebenden New Yorkerin – aber das sei für Fischer nicht zu erwarten, der nicht in den Kunstdiskursen zu Hause sei. Stattdessen findet die Autorin ihren Rahmen für Fischers Art der Graffiti: Es ist die „Rückkehr in uralte, ursprüngliche Sicht- und Ausdrucksweisen“²⁸, die sie auf die Höhlenmalereien zurückführt (in einer Analogie von *writing*, Graphismen, Eingekratztem) – daher auch die „Kunstlosigkeit“ der OZ-tags, „als wäre er den Ursprüngen der Graffitis der Moderne und ihrer Sinnsuche – bewusst oder unbewusst – treu geblieben.“²⁹ Wie bei Henri Rousseau, in Naiver Kunst, oder Einflüssen der „Kunst der Primitiven“ bei Gauguin, Cézanne oder Picasso funktioniere OZ‘ Kunst, aber abstrakt sei sie auch, in einer „universell verständlichen Zeichensprache“. „Die Wilden“ werden damit paternalistisch aufgewertet, kommen dank europäischer Künstler zur Geltung, und unsere eigenen europäischen ‚Wilden‘ sind es, die uns Ursprünglichkeit und Abstraktion gleichzeitig liefern.³⁰ Dem Beschriebenen eine Selbstreflexivität zu unterstellen, ist kein spezieller Trick Reznikoffs, sondern in den Medien- und Kulturwissenschaften

27 Jorinde Reznikoff, *Ist ‚OZ‘ Kunst oder was ist Kunst, wenn OZ Künstler ist?*, in: Bleichschmidt, Flügel, Reznikoff: *Free OZ!*, a.a.O., S. 31-50, hier S. 31.

28 Ebd., S. 39.

29 Ebd., S. 38.

weit verbreitet. Den Untersuchungsgegenständen eine Rhetorizität und eine gewisse *agency* zuzugestehen, ist nun durchaus plausibel, wo man etwa eigene Zuschreibungsmacht relativieren oder den Eigendynamiken von Objekten und Materialität Rechnung tragen will. Wo es allerdings um Kunst geht, erhält diese damit einen quasi mystischen Status. Neue Gefüge von Kunst und Politik oder Ästhetik und Aktivismus sollten die alten Elemente selbst erneuern.

Gegen ‚das System‘ im Namen eines alten Künstlermythos anzuschreiben, kann wenig überzeugen. Ebenfalls als abstrakt und urmenschlich werden OZ' *writings* in einem der letzten Buchbeiträge charakterisiert, der diese mit politischen Funktionen des Raums verbindet. Darin sieht Andreas Blechschmidt Graffiti als analog zu den „Repräsentations- und Kommunikationsstrategien“ einer der „ersten Kulturtechniken der Menschheit“, den Höhlenzeichnungen, einem vorsprachlichen Zeichensystem für „das Bedürfnis, sich in den Raum hinein zu artikulieren.“³¹ Oder durch Listen von

30 Ebd., S. 39. Wo der Fortschrittsgedanke so komplett unhinterfragt angelegt, evolutionistisch-anthropologische Ausdruckskonstanten beschworen werden, bei Abwesenheit jeglicher Genderperspektive, wird deutlich, wie stark sich hier selbst ein Bedürfnis nach Verortung ausdrückt. Seit dem 18. Jahrhundert dann habe die Kunst die Funktion, ein Projektionsraum für unerfüllbare Bedürfnisse und Sehnsüchte der bürgerlichen Gesellschaft zu sein, mit der entsprechenden Künstlerfigur, die aus der Gesellschaft herausgefallen sei, übernommen (ebd.); es folgt eine Einordnung von OZ in die Reihe der Avantgarden, die schon immer grenzübertretend, verstörend, zerstörend gewesen seien; Verfremdung sei jetzt kunsttypisch geworden. Wieder wird OZ in einen größtmöglichen Kunstkontext seit den Anfängen der Menschheitsgeschichte gerückt (ebd., S. 38f.). Eine solche grandiose Überhöhung geht einerseits einher mit paternalistischer Aufwertung der außereuropäischen Kunst, die erst

durch die Aufwertung durch Picasso und Co „zur ‚Kunst‘ avancierte“ (ebd., S. 39), vermischt mit „Geisteskranken“ („naiv“ und „primitiv“ führten zum Ursprünglichen, Direkten, Intuitiven, Unfassbaren zurück, ebd.) und einer psychischen „Not“, die die Autorin Fischer attestiert. Dann ist das Primitive aber doch wieder europäisch, denn das „vordergründig Eindimensionale“ vermerke ja die Zentralperspektive (ebd., S. 40f.), und schließlich wird ihm unterstellt, er tue das „ganz bewusst“, womit man ihn dann auch wieder in die „reflexive Moderne“ eingeordnet und kunsthistorisch lesbar gemacht hätte (ebd., S. 43). Zur weiteren Situierung von Street Art im Kontext von Avantgarden vgl. den Anfang von: Reznikoff, Flügel, Bomb it, Miss.Tic!, a.a.O., S. 5. 31 Schrifthistorisch nicht korrekt: Andreas Blechschmidt, All City King – OZ und der städtische Raum, in: Blechschmidt, Flügel, Reznikoff, Free OZ!, a.a.O., S. 111-123, hier S. 112.

ge- und verkauftem Vieh den Überblick zu behalten, ließe sich ergänzen, aber eine solche mögliche Quelle der Schriftentwicklung passt nicht in die gewählte Rahmung: „Graffiti können also als eine mögliche Form der Raumproduktion verstanden werden, indem [...] Reviere und Territorien markiert und zugleich mit einer subversiven Gegenstrategie verknüpft werden.“³² Woran das Subversive abzulesen ist, kann offen bleiben, denn es wird vorausgesetzt, dass Graffiti „den Anspruch der herrschenden Eliten [bestritten], den urbanen Raum zu kontrollieren.“³³ Auch hier sucht man sich seine Geschichte zur Situierung von „OZ“ aus, nun eher politik- als kunsthistorisch.³⁴ Die Willkür dieser Lesart wird besonders deutlich, wo es um die Serialität der *tags* geht, die unter anderen Vorzeichen ja auch als eigener Ordnungsfanatismus gedeutet werden könnte, hier aber für das Gegenteil steht: „Die serielle Arbeit, die in der Wiederholung und zehntausendfachen Präsenz eine Qualität von Allgegenwart entfaltet, ist ein programmatisches Statement gegen den Anspruch der Polizei und privater Sicherheitsdienste auf Sauberkeit und Sterilität entsprechend einem neoliberalen Ideal der unternehmerischen Stadt.“³⁵ Es ist aber auch die Serialität der Schrift, die Iterabilität der Zeichen, die es eben möglich macht, sie für eine linke wie für eine rechte Sache zu mobilisieren.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 116.

34 „OZ steht in einer Kontinuität zu römischen Taggern, die sich auf den Hauswänden in Pompeji verewigt haben, wie zu Joseph Kyselak, der zwischen 1825 und 1831 in Österreich auf Bauten wie auf Felswänden seinen Namen hinterließ. Oder zu den sowjetischen Soldaten, die im Mai 1945 ihre kyrillischen Tags im Reichstagsgebäude zurückließen.“ (Ebd., S. 112) – Jedenfalls scheinbar nie zu Hakenkreuzschmierereien in ‚national befreiten Zonen‘. Aber Aneignung ist nicht per se emanzipatorisch. Und es kann sich zudem um eine depersonalisierte Aneignung handeln: „Die Graffiti machen die Flächen und Wände

der Stadt oder die U-Bahnen und Busse wieder zu einem Körper. Indem SUPERSEX und SUPERKOOL ihre leeren Zeichen ins Fleisch der Wände einritzen, sie tätowieren, machen sie Schluß mit der Raum/Zeit der urbanen Transportmittel. Die U-Bahnzüge sausen vorbei wie Projektile, wie eine bis zu den Augen tätowierte Hydra.“ Vgl. Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve Verlag 1978, S. 19.

35 Blechschmidt, *All City King*, a.a.O., S. 112.

Am 25. September 2014 wurde Fischer in der Nähe des Hamburger Hauptbahnhofs beim Sprühen von einer S-Bahn tödlich verletzt. In zahlreichen Nachrufen dokumentierte sich noch einmal die bürgerliche Abgrenzung von Schmutz- und Krankheitsklischees auf der einen³⁶, die immer größer gewordene Szenenähe auf der anderen Seite.³⁷ Dass die Stadt Hamburg einzelne Graffiti unter Plexiglas und Denkmalschutz stellt (wie geschehen bei Naegelis restaurierten Bildern in Zürich oder Banksys Schablonen-Graffiti in London), ist unwahrscheinlich; dass einzelne Bilder auf Tourismusbroschüren auftauchen werden, allerdings nur eine Frage der Zeit.

Wissenschaftliches Copyright

Bis Ende 1998 hatte sich die Boulevardpresse mit der Formel „der OZ-Sprayer“ beholfen, dann wurde „Walter F.“ selbst zu „OZ“, nun hieß es: „OZ sprüht“. Stillich hat diesen kleinen Switch beobachtet und seine Bedeutung erkannt. „Ab jetzt vervielfältigt F. sich selbst, wenn er ‚OZ‘ an Häuserwände malt. Ab jetzt sind Täter und Tat eins. Oder Kunst und Künstler. Je nachdem, auf welcher Seite man steht.“³⁸ Erst seitdem die Kritiker des Wandschreibens eine bestimmte Identität von Schrift und Autor behauptet haben, ist es dieser „selbst“, der „sich“ in den Stadtraum schreibt. Diese Zeitlichkeit ist korrekt paradox gefasst: Vorher war die Selbstbezüglichkeit nicht eingezogen, vorher saß ein Bindestrich zwischen Schreiber und Geschriebenem. Künstlerische wie wissenschaftliche Forschung

36 Das *Hamburger Abendblatt* sprach von einer Erleichterung „so mancher Hausbesitzer“ durch Fischers Tod und psychologisierte nochmals auf Stammtischniveau. Vgl. Alexander Schuller, *Bunter Abschied von einem Getriebenen*, in: *Hamburger Abendblatt*, 19.10.2014, <http://mobil.abendblatt.de/hamburg/article133395002/Bunter-Abschied-von-einem-Getriebenen-Sprayer-OZ-beerdigt.html>, zuletzt gesehen am 31.08.2015.

37 Eine Online-Spendenkampagne sammelte innerhalb eines Tages rund 9000 Euro für die Beerdigungskosten. Auf der sehr farbenfrohen Beerdigung kamen über 500 Menschen zusammen.
38 Stillich, OZ, a.a.O., S. 17.

müssen diesen im Auge behalten, als Markierung ihrer konstitutiven Nachträglichkeit. Um dann vielleicht von OZ zu klauen: beharrlich, schnell, draußen, von den Lösemitteldämpfen des Schreibgeräts berauscht, und immer abhängig von den Mauern und Medien anderer.

