SIGNATUR UND SELBSTBILD

Festschrift für
Albert Dietl
zum 60. Geburtstag

Die Publikation wurde gefördert von

Forum Mittelalter

Richard Stury Stiftung

GALERIE
KRONSBEIN

Sebastian Karnatz und Nico Kirchberger (Hg.)

SIGNATUR UND SELBSTBILD

Die Rolle des Künstlers vom Mittelalter bis in die Gegenwart

REIMER

Valeri Lalov

Blek le Rat signiert sich zum Pionier der Urban Art

Der Begriff »Urban Art« wird nach wie vor theoretisch diskutiert.[1] Im deutschen wie im internationalen allgemeinen Sprachbewusstsein wird er zumeist in einer synonymen Bedeutung zu »Graffiti« und »Street Art« verwendet. In Fachkreisen gibt es hingegen unterschiedliche Ansätze, diese drei Begriffe zu differenzieren. Bis dato liegt zwar keine verbindliche Definition vor, dennoch schlug jüngst Ulrich Blanché vor, »Urban Art« als eine Art Dachbegriff für die genannten Termini anzuwenden.[2] Ein unumstrittener Bestandteil bei der Begriffsfindung bleibt stets der Künstler Blek le Rat. Der Sprayer mit dem bürgerlichen Namen Xavier Prou fehlt in kaum einer Publikation, die sich dem Thema »Urban Art« widmet – von Bildbänden bis zu wissenschaftlichen Erörterungen und Künstlermonografien, und selbst das große Graffiti-Lexikon benennt ihn als Urvater dieser zeitgenössischen Kunstströmung.[3]

»Ich glaube nicht an den Maler, der behauptet, dieses oder jenes zu erfinden. So etwas gibt es nicht mehr. Das Wie macht den Unterschied.«[4]

Doch »wie« wird man zum Pionier, »wie« stößt man eine neue Bewegung in der Kunst an, ohne zu erfinden? Als ahnte Prou die entstehenden Fragen, fügte er zur Erläuterung hinzu: »Ich holte mir Anregungen von vielen Dingen und Menschen in meinem Leben.«[5]

Auch wenn es simpel klingen mag, genau dies tat er. Er gilt als Inbegriff des »Urban Artists« und zeigte vielen Künstlern auf, wie Strategien und Intentionen von avantgardistischen und postmodernistischen Strömungen fruchtbar in eine neue Kunstrichtung zu integrieren sind, ohne damit die Verbindung zur kunsthistorischen Tradition abreißen zu lassen.

Geboren im Jahr 1951 in Boulogne-Billancourt bei Paris, studierte Xavier Prou von 1971 bis 1976 an der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris Radierung, Lithografie und Malerei.[6] Anschließend studierte er Architektur. Laut eigenen Äußerungen gehen erste künstlerische Einflüsse weit in seine Schulzeit zurück. Neben dem Schreiben des eigenen Namens und dem Malen von Galgenmännchen sowie Herzen mit Kreide an die Häuserwände war es besonders ein Besuch der italienischen Stadt Padua während der Schulferien, an den er sich Jahre später in der Findungsphase seiner künstlerischen Ausdrucksweise erinnerte. Bleibenden Eindruck hinterließ auf ihn dort ein Schablonengraffiti mit Mussolini.[7]

Die nächste Berührung mit Graffiti datiert bereits aus dem ersten Jahr seines Studiums. 1971 folgte Prou der Einladung eines Kommilitonen nach New York. Bei dieser ersten USA-Reise sah der junge Student erstmals illegale, künstlerisch ausgeführte Graffiti, die ihn augenblicklich faszinierten.[8] »Graffiti« als Begriff er-

regte zu diesem Zeitpunkt durch einen Bericht, der am 21. Juli 1971 in der New York Times erschien, gerade die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit.[9]

Hergeleitet von den griechischen und italienischen Wörtern für Kratzen und Schreiben bezog sich »Graffiti« seit dem 19. Jahrhundert auf die Wandkritzeleien im Pompeji.[10] Als Grundlage dieser Ursprungsbedeutung wurden zumeist lesbare gekratzte oder geschriebene Ich-Botschaften wie Sprüche, Parolen, Slogans und Eigennamen aufgefasst. Ein wichtiges Charakteristikum stellte dabei der Wirkungsraum dar, der – bis heute noch gültig – nicht nur die Wände der Straße für sich beanspruchte, sondern sich auch auf den Innenraum oder auf weitere, nicht zur Straße gehörende Außenbereiche beziehen konnte.[11] Dies verdeutlicht unter anderem das Beispiel des Arbeiters Kilroy, der 1941 seinen Namen in eine Detroiter Bombenfabrik einritzte und so als einer der Ahnherren des modernen Graffiti zählt.[12]

Das Besondere am oben erwähnten Bericht in der New York Times ist, dass darin vordergründig der Graffiti-Künstler Taki183[13] und seine Nachahmer behandelt wurden, mit dem der Begriff »Graffiti« eine weitere Bedeutungsebene hinzugewann. Taki183 hinterließ seit ca. 1967 in fünf New Yorker Bezirken seinen sogenannten »Tag«[14], er unterschrieb also mit seinem Pseudonym. Der Unterschied zu früheren Formen des Graffitis – und damit zugleich die inhaltliche Erweiterung des Begriffs durch das sich rasch ausbreitende »Graffiti Writing« bzw. durch das Schreiben des eigenen Namens ab den 1960er-Jahren in den USA – bestand darin, dass nun weit weniger das Vermitteln einer Botschaft, sondern vielmehr Quantität, Qualität, Stil oder die Verbindung all dieser Kategorien angestrebt wurde. In dieser Phase sahen die Protagonisten der Szene ihre Arbeit mit der Sprühdose[15] als Zeichen handwerklichen Könnens an und nannten ihre Bilder »Pieces«. Währenddessen wurde die zweite Ausprägung des »Graffiti Writing« mit dem Marker (im Gegensatz zur Sprühdose), meist vor dem Hintergrund der Quantität, unter der Bezeichnung »Tagging« angesetzt. Bei »Tagging« in hochwertiger Ausführung beanspruchte man für sich zugleich die Anerkennung künstlerischer Qualität, da der Name wie bei der Kalligrafie oder der gestisch-abstrakten Malerei selbst zum grafischen Kunstwerk wurde.[16]

Diese inhaltliche Ausdehnung des Begriffs »Graffiti« sollte mit dem 1971 erschienenen Artikel in der New York Times, der eine verstärkte »Tagging«-Aktivität hervorrief und zugleich für eine deutliche Sensibilisierung der Öffentlichkeit für das Thema sorgte, weiter andauern. Die »Tag-Welle« nahm derart enorme Ausmaße an, dass der New Yorker Oberbürgermeister John Lindsay bereits im Jahr 1972 ein Anti-Graffiti-Gesetz erließ. Von nun an waren die New Yorker Graffiti-Sprayer gleichsam Gesetzlose – »outlaws« – und entwickelten, ähnlich wie Gangs, ein erweitertes Selbstverständnis. So kamen neue Aspekte zur Graffiti-Kunst hinzu: Schnelligkeit, um vor den Gesetzeshütern zu flüchten, schwierige, aber offen einsehbare Stellen, die man bearbeitete, die Inbesitznahme öffentlicher Plätze – all dies bestimmte, wie viel Einfluss der jeweilige Künstler in der Szene besaß. Der illegale Aspekt wurde zum Bestandteil der Tätigkeit vieler Protagonisten, aber nicht nur: Denn im Gegensatz zu dem allgemeinen Erinnerungsbild trug im selben Jahr (1972) der Marketingsinn des Sozialwissenschaftlers Hugo Martinez dazu bei, dass zugleich eine Legalisierung und eine Institutionalisierung des Phänomens »Graffiti« stattfand.[17] Mit der Gründung der New Yorker Verkaufsorganisation »United Graffiti Artists« (UGA)

bewegte er Sprayer von der Straße dazu, Bilder auf Leinwände und anderen Bildträgern herzustellen. Daraufhin organisierte Martinez eine Wander-Verkaufsausstellung.[18] Diese erfüllte dann auch den angestrebten Zweck und trug enorm zur Anerkennung der Künstler bei.[19]

Mitten in diesen Entwicklungen befand sich Prou auf seiner bereits im Jahr 1973 angetretenen zweiten USA-Reise. Besonders aufmerksam beobachtete er die Intensität der politischen Slogans im öffentlichen Raum, die aus der damaligen gesellschaftlichen Unzufriedenheit resultierten.[20] Was die Auseinandersetzung mit Urbanität betrifft, bekam Prou das theoretische Gerüst zum tiefergreifenden Verständnis des Konzepts »Stadt« im Architekturstudium, für das er durch sein Diplom der Bildenden Künste direkt zum dritten Studienjahr zugelassen wurde. Dort klärten sich für ihn weitere Fragen, die er selbst erklärte: »Was ist eine Stadt? Wie leben reiche Menschen in einer Stadt? Warum leben ärmere Menschen an bestimmten Orten zusammen? Als junger Mensch war ich mir solcher Aspekte nicht bewusst […], warum gesellschaftliche Interaktionen sozialem Fortschritt vorausgehen […]. Dies ist einer von vielen Gründen, warum ich mich letztendlich für Street Art entschloss.«[21]

Das Nachdenken über Philosophie, insbesondere über das Werk von Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* und über verschiedene Aspekte des multikulturellen Lebens bei seiner Tätigkeit für die französische Einwanderungsbehörde geht mit seiner Faszination für Graffiti und somit auch für das Urbane als Einwohner von Paris einher. Daraus ergaben sich weitere wesentliche Komponenten der beginnenden Künstlerprofilierung von Blek le Rat. Auf der Basis dieser theoretischen Grundlage suchte er nach der passenden Ausdrucksform für seine Stadt als Kunstzentrum.

Abb. 1 Blek le Rat sprüht eine Ratte, Paris 1993 © Rosine Klatzman

Bei seiner Nebentätigkeit auf einem Abenteuerspielplatz beobachtete Prou mit seinem Kollegen Gérard Dumas, wie die Kinder dort wie entfesselt die Holzschuppen bemalten: »als die Pinsel ausgedient hatten, malten sie mit ihren Händen.« Voller Begeisterung sagte er zu Dumas: »das ist phänomenal. Ich denke, wir sollten genau das in den Straßen von Paris tun […] weshalb ich die Schablone einer Ratte kreierte, Gérard die einer Banane.«[22] **(Abb. 1)**

Die passende Form für Paris war damit gefunden – durch Figuren, hergestellt mithilfe einer Schablone, und nicht durch schwer entzifferbare Schriftzüge wie beim »Graffiti Writing«, sollten die künstlerischen Intentionen an die Betrachter transportiert werden.[23] Während Gérard Dumas' Banane von Andy Warhols Motiv hergeleitet war, den beide bewunderten, entstand die Ratte als Zusammensetzung aus verschiedenen Komponenten.[24] Zunächst wird darin die Bewunderung für die Comicfigur »Blek le Roc« aus Italien Anfang der 1950er-Jahre deutlich. »Roc« ersetzte er jedoch durch »Rat«, als Symbol der Schattenseiten der Urbanität und zugleich einem Bild der Kunst an sich, indem »Rat« auch das Anagramm des Wortes »Art« darstellt. Blek le Rats Ratte sollte überall in der Stadt zu sehen sein: Als vorgeprägter Code im allgemeinen Gedächtnis, als Sinnbild des Urba-

nen, als Überlebenskünstlerin sollte die Ratte vielschichtige gesellschaftliche Probleme, gefärbt in Schwarz, aufzeigen und als Schablonenbild abertausende Passanten unterschiedlicher Gesellschaftsschichten zur Diskussion anregen.

An dieser Stelle wird besonders deutlich, wie Aspekte, die beispielsweise auch für die DADA-Bewegung charakteristisch waren, dekonstruiert und neuangeordnet werden. Blek le Rat und spätere Vertreter der »Urban Art« übernahmen die performativen Strategien der Avantgarden und verknüpften sie mit einem neuen, dezidiert urbanen Kontext.[25] So ist die unautorisierte Anbringung der Werke an öffentlichen Plätzen bei Blek le Rat kein Novum, sondern eben das erneuerte Bestreben der Dadaisten, den Alltag mit Hilfe von Kunst zu durchdringen.[26] Dass die Situationisten vor dem Aufkommen der »Urban Art« auf eine ähnliche Traditionslinie aufbauten, war Blek le Rat bei seiner Auseinandersetzung mit der »Gesellschaft des Spektakels« bewusst, genauso wie die Suche nach dem passenden Umfeld zur Anbringung der Kunstwerke und die Aktion an den Schnittstellen zwischen Kunst und Politik.[27]

Auf diese Weise wurde die Ratte zum Pseudonym und zugleich zur Signatur von Blek le Rat, zum Botschaftsträger, aber auch zum »Tag« im Sinne von Taki183. Prous Freund Gérard stieg allerdings nach kurzer Zeit aus diesem gefährlichen Projekt, bei dem man doch nur allzu leicht erwischt werden konnte, endgültig aus.[28]

Mit den handgefertigten Ratten-Schablonen, die es ihm ermöglichten, die Bilder schnell und präzise im öffentlichen Raum anzubringen, signierte sich Prou durch die ganze Stadt. Er sprühte schwarze oder weiße Ratten, aber auch abstrakte Farbblöcke in schwarz und weiß nebeneinander, überall in Paris. Eine selbsterzählte Anekdote berichtet davon, dass der junge Sprayer bei einer seiner Aktionen von einem Wärter am Centre Pompidou gefragt worden sein soll, was er dort mache, worauf er lakonisch erwidert habe: »Art«.[29]

Prous Rückgriff auf die jahrtausendealte Methode der Schablone bändigte den Strahl der Sprühdose und ermöglichte ihm insbesondere durch seine bereits im Studium erlangten grafischen Fertigkeiten, der Präzision eines Pinsels nahezukommen.[30] Der Aspekt der Schnelligkeit durfte gewiss auch eine relevante Rolle gespielt haben. Darüber hinaus sorgte die Verknüpfung mit weiteren Komponenten wie der Kunst im öffentlichen Raum, die aus dem sogenannten »White Cube« hinaus auf die Straße ging, für eine neue Kontextualisierung. Diese ist gleichsam als Demokratisierung der Kunst zu deuten, die gerade in der Zeit der frühen 1980er-Jahre auch ein politisches Statement war.

Hartnäckigkeit[31] und Fleiß einerseits, besonders aber der Umstieg vom Motiv der kleinen Ratten auf lebensgroße menschliche Darstellungen zogen die Aufmerksamkeit von Passanten und anderen Künstlern auf seine Bilder und ihre Botschaften. Sie machten »Schule« (»L'école de Blek le Rat«[32]) und Blek le Rat somit zum Pionier der sogenannten »Art du Pochoir«[33], auf Englisch als »Stencil-Art«, auf Deutsch als »Schablonen-Graffiti« bezeichnet. Die »Pochoir«-Bewegung breitete sich kontinuierlich von ihrem Ursprung in Paris in ganz Frankreich und schließlich international aus. »Stencil« gilt als die Bezeichnung nicht nur für die Schablone an sich, sondern auch für das dadurch entstandene Bild auf unterschiedlichen Trägern, seien es Architektur, Holz, Leinwand, Metall oder Papier etc.

Zu den ersten Motiven, die über Ratten hinausgingen, zählt das erste Selbstporträt von Blek le Rat aus dem Jahr 1982, das ihn neben der Silhouette des Chateau de Bagnac zeigt.[34] Nahezu symbolisch-programmatisch ging Blek le Rat

Abb. 2 *Pour Sybille*, Leipzig 1991 © Sybille Prou

vom Abbild der eigenen Signatur zur Wiedergabe des eigenen Antlitzes über. Eine weitere frühere Schablone von Blek le Rat, datiert und beschriftet mit »Andy Warhol 84«, veranschaulicht, dass dem Künstler selten eine einzige Schablone ausreichte, um eine Figur lebensgroß auf der Straße oder auf anderem Träger im Atelier zu sprühen. Im Vergleich mit einem erhaltenen »Pochoir« in Paris, der die ganze Figur darstellt, ist deutlich zu erkennen, dass Details z. B. im Bereich des Dekolletés durch weitere Schablonen ausgeführt wurden. Selbiges gilt für nuancierte Schattierungen und Hell-Dunkel-Kontraste zur Erhöhung der Plastizität der Figuren, aber auch für andere Farben in der Darstellung, ähnlich wie beim Siebdruck-Verfahren, welches Blek le Rat im Studium an École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris erlernt hatte.

Die Selbstporträts und Werke mit autobiografischen Elementen bilden den größten Teil von Blek le Rats Œuvre. Zumeist lebensgroß verwendete Blek le Rat den immer gleichen, wohlbekannten eigenen Kopf, variierte aber bei der Darstellung den Körper, um weitere Aspekte[35] in der zu vermittelnden Botschaft zu implizieren, exemplarisch in *Space Cowboy*, ein Cowboy im öffentlichen Raum. Das heute wohl berühmteste Motiv ist *The Man Who Walks Through Walls*, entstanden im Jahr 2004. Die autobiografischen Merkmale sind bereits im Titel

unverkennbar. Seit der Motivfindung sprühte Blek le Rat das Selbstporträt an den unterschiedlichsten Orten auf der ganzen Welt – gleichsam als künstlerische, globale Vernetzung. Unnachgiebig geht er somit über vorgeprägte nationale Grenzen und Vorurteile hinweg. In extremer Frontalität dargestellt, bekundet der Künstler seine ihm eigene weltoffene und sympathische, aber auch ehrgeizige und erfinderische Art. In der großen Tasche trägt er seine Werkzeuge, erkenntlich durch die Beschriftung »Stencil«.

Selbiges gilt für Motive wie *Caravaggios Madonna* **(Abb. 2)** oder eine der Sybillen von Michelangelo. Sie offenbaren eine neue, wichtige Station in der persönlichen Vita des Künstlers. Er lernte 1991 die deutsche Kunsthistorikerin Sybille Metze kennen; seitdem sind sie bis heute nicht nur privat, sondern auch beruflich ein unzertrennliches Team, zusammen mit ihrem Sohn Alexandre. Auch der Sohn dient als Modell für zahlreiche Motivfindungen – entsprechend der Aussage des Künstlers: Jedes Kunstwerk »trägt ein[en] Teil von mir.«[36]

Heute gelten für Blek le Rats Kunst lebensgroße Darstellungen einer oder mehrerer Figuren, die eher eine allgemeine Botschaft suggerieren, als charakteristisch. Exemplarisch genannt seien Motive wie *Griechische Frau*, *Der alte Mann*, *The Beggar* **(Abb. 3)** oder *The Running Man*. Wie bereits die Titel verraten, sind es in den genannten Beispielen hauptsächlich Einzelfiguren, die kaum auf einen konkreten geschichtlichen Zusammenhang verweisen, sondern eher Alter oder Einsamkeit als solches thematisieren. *Der alte Mann* und *The Running Man* zeigen einen geöffneten Mund, der den Betrachter gleichsam zur Kommunikation mit dem Kunstwerk einlädt. Insbesondere in Bezug auf *The Running Man* äußerte sich Prou später, er fühle sich in dieser Periode ähnlich, schreiend durch die Straßen von den Metropolen laufend

Abb. 3 *The Beggar (Alexandré)*, Paris 2004 © Sybille Prou

und wenig Gehör erzielend. Dabei signierte er mit Buchstaben »Blek le Rat«, begleitet von einer kleinen Ratte.

Aus dem selben Jahr ist auch die Arbeit *Tango* erhalten, eine Art Ode an all die Künste, die auf der Straße zelebriert werden. Für Blek ist der Tango das Symbol von »Street Art« schlechthin: spontan, erotisch, leidenschaftlich. Ursprünglich wurde der Tango in den ärmeren Vierteln Argentiniens getanzt und stellt so die Verbindung zur »Street Art« her – eine Kunst, die jedem zugänglich ist, die sowohl in Museen als auch in Tanzsalons ausgestellt werden kann.

Das Hinaustragen der Kunst aus dem »White Cube« heraus auf die Straße wird noch deutlicher mit Bleks Rückgriff auf die Alten Meister. Es schien mehr als nur der logische Schritt zu sein, gleichsam eine Umkehrung des Prinzips der Pop Art. Nachdem die Künstler der Pop Art das Kommerzielle bereits salonfähig und zum

Abb. 4 *David Waffe AK 47 David*, Paris 2005
© Sybille Prou

Abb. 5 Bild mit dem französischen Soldaten, Barcelona 2001 © Sybille Prou

Gegenstand der »Hohen Kunst« gemacht hatten, brachte Blek le Rat die Alten Meister und die von ihnen erarbeiteten Symbole nicht nur auf die Straße und machte sie somit auch wiederum für jeden zugänglich, sondern er stellte sie auf diese Weise in einen völlig neuen, in die Gegenwart gebundenen Kontext. Die neu aufgelegten Kunstwerke erreichen mehr Menschen aus unterschiedlichen sozialen Schichten und bekamen durch neue Kontextualisierungen auch neue Konnotationen und Bedeutungsebenen – eine gesellschaftliche Bereicherung durch alte Kunst.

Besonders deutlich kommt diese neue Kontextualisierung im Motiv des Davids zum Vorschein. In der Hommage an Michelangelos David-Statue fügt Blek le Rat zur Figur des zitierten Renaissancewerkes die Waffe AK 47 hinzu **(Abb. 4)**. Auf diese Weise ergänzt der Sprayer das jahrhundertealte Symbol vom Ideal des menschlichen Körpers mit dem des Kämpfers, dessen Glaube an die eigene Mission niemals erlischt. Kunst und Krieg verbinden sich:

»Ich kann mich an keinen Zeitpunkt in meinem Leben erinnern, an dem nicht irgendwo Krieg herrschte. Mein Bild mit dem französischen Soldaten **(Abb. 5)** zollt sowohl meinem Großvater als auch meinem Vater Tribut – denn beide kämpften im Ersten, beziehungsweise Zweiten Weltkrieg. Ich denke, Frauen sollten die Welt regieren, denn sie würden ihre Kinder nicht in den Krieg schicken.«[37]

Blek le Rat verwendete ab den 1990er-Jahren auch die Technik des Plakatierens. Um der Polizei zu entgehen, sprühte der Künstler die »Stencils« zuhause auf Papier, um sie im urba-

Abb. 6 Xavier Prou alias Blek le Rat mit dem Selbstporträt gegenüber der Galerie Kronsbein in München, 2016 © Sabine Brauer

nen Raum mit Kleister zu platzieren, eine Technik, die man als »Paste-up« bezeichnet.[38]

Neben der neuen Kontextualisierung auf der Straße sind Blek le Rat und seine Mitstreiter gewiss bei der Ausübung ihres eigenen Berufes nicht zuletzt auch von der Kommerzialisierung ihrer Kunst abhängig.[39] Das Beispiel der Graffiti-Künstler der 1970er-Jahre, die den Weg zum Kunstmarkt aus der Positionierung ihrer Subkultur nutzten, zeigt, dass der Markt inzwischen eine nicht zu unterschätzende Rolle nicht zuletzt auch für die »Urban Art« spielt.

Insgesamt kann zusammengefasst werden, dass Blek le Rats Kunst gerade durch die Einbindung in eine kunsthistorische Traditionslinie Innovatives hervorbrachte. Zusammen mit seinen Mitstreitern verband er, wie bereits die Pop Art, Kunst und Alltag, griff die Subversion von Kommunikationsstrukturen und den Zeichendiskurs der Situationisten auf sowie die Ironisierung moderner und avantgardistischer Positionen durch postmoderne Zitatkunst.[40] Blek le Rats Urban Art zeichnet sich durch eine klare, mit wenigen Mitteln vorgetragene Struktur aus. Sie ist aber nur scheinbar plakativ, da sie mit vielen Bedeutungsebenen spielt. Sie prägte und beeindruckte nicht zuletzt viele spätere Vertreter der Graffiti-Art wie Shepard Fairey[41] und Banksy[42].

1 Zur Begriffsdiskussion siehe u. a. Julia Reinecke: *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007, S. 13–17; Ulrich Blanché: *Something to s(pr)ay: Der Street Aktivist Banksy. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung*, Marburg 2010, S. 13–45.

2 Vgl. Ulrich Blanché: *Urban Art* (Speech Opening Urban Art Museum MUCA Munich, 2016), http://www.academia.edu/32007553/Urban_Art_Speech_Opening_Urban_Art_Museum_MUCA_Munich_2016 (Zugriff: 27.09.2018). Die Argumente für eine solche Verwendung als Überbegriff sind vielfältig. Eine wesentliche ist, dass »Urban Art« sowohl die selbstautorisierte/illegale Prägung wie »Street Art« als auch die legale/auftragsbedingte Entstehung von Kunstwerken in dieser Kunstströmung beinhaltet; mehr noch, das Urbane impliziert die Straße, aber auch Außen- wie Innenbereiche von Fabrik- oder Wohnruinen, den Raum unterhalb von Brücken sowie Unterführungen etc. Somit ist die Straße nur ein Teil des Urbanen. Zudem ist ein bevorzugter Gebrauch des Begriffs »Urban Art« seitens der involvierten Künstler und Institutionen zu verzeichnen.

3 Siehe hierzu in Auswahl: Bernhard van Treeck: *Das Große Graffiti-Lexikon. Stark erweiterte Neuausgabe*, Berlin 2001, S. 336; Natalie Robehmed: *Forget Banksy: Meet Blek Le Rat, The Father Of Stencil Graffiti*. 20. Oktober 2014; https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2014/10/20/forget-banksy-meet-blek-le-rat-the-father-of-stencil-graffiti/#265cf99b3dfa (Zugriff: 27.09.2018); Reinecke 2007 (wie Anm. 1), S. 50; Blanchè 2010 (wie Anm. 1), S. 31: »Einer der ersten, der Schablonen-Graffiti machte, war Blek«, schrieb Blanché 2010, um später jedoch zu betonen: »Blek war also nicht der erste Stencil-Street-Artist« (Ulrich Blanché: Blek vs. Banksy, in: *Artmapp, das Kunstmagazin für Entdecker*, Ausgabe Juli – Oktober 2017, hg. von Reiner Brouwer, S. 65–67 hier S. 66), mit dem Ziel Banksy auf Kosten Bleks eine höhere Bedeutung beizu-

messen. Die ausführliche Besprechung des Aspekts, dass Menschen Schablonen bereits seit Jahrtausenden nutzten, würde den Rahmen dieses Beitrags deutlich sprengen; daher wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen. Vielmehr versucht der folgende Beitrag zu betonen, dass Blek le Rat wie kaum eine andere Künstlerpersönlichkeit die Strömung prägte und den Weg für zahlreiche Nachfolger bereitete.

4 Zit. nach Ken McGregor: *Blek le Rat*, Melbourne 2017, S.62.

5 Zit. nach ebd.

6 Den Anstoß für das Kunststudium gab ihm sein Onkel Tavy Notton, der Radierungen anfertigte. Vgl. hierzu McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 55.

7 Xavier Prou besuchte Padua mit seinen Eltern; sein Vater erklärte ihm die Hintergründe der Entstehung solcher Graffiti, die im Zuge der Verbreitung von Porträts mit Propagandazwecken durch die italienische faschistische Partei entstanden waren. Vgl. hierzu McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 49.

8 Vgl. McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 58.

9 Vgl. ›Taki 183‹ Spawns Pen Pals in: *The New York Times,* 21. Juli 1971, URL: https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html (Zugriff: 27.09.2018).

10 In der Antike fand »Graffiti« als Begriff noch keine Verwendung – eine deutschsprachige Aufarbeitung des Begriffs im Kontext von »Urban Art« lieferte Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 17–24.

11 Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 18, sowie in seinem Vortrag Blanché 2016 (wie Anm. 2).

12 Der Arbeiter ritzte den Spruch »Kilroy was here« ein, vgl. *Urban Art Biennale 2013*, Publikation anlässlich der Ausstellung UrbanArt Biennale 2013 im Weltkulturerbe Völklinger Hütte Europäisches Zentrum für Kunst und Industrie, Heidelberg 2013, S. 90. Kilroys Präsenz wird auch außerhalb den USA vermutet, vgl. z. B. den folgenden Blogartikel von Soniak, Matt: *What's the Origin of »Kilroy Was here«?*, http://mentalfloss.com/article/51249/whats-origin-kilroy-was-here (Zugriff: 12.09.2018), erstmals veröffentlicht am 19.06.2013, in dem der Autor erwähnt, dass Stalin angeblich die Identität Kilroys gekannt haben soll; vgl. auch Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Kilroy_was_here (Zugriff: 27.09.2018).

13 Vgl. van Treeck 2001 (wie Anm. 3), S. 380.

14 Zur Bedeutung von Begriffen wie »Tag«, »Piece«, »Whole Car«, »Mural« etc. siehe u. a. Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 20.

15 Zur Erfindung der ersten Aluminium-Sprühdose durch Edward Seymour vgl. *Urban Art Biennale* 2013 (wie Anm. 12), S. 90.

16 Blanché 2016 (wie Anm. 2).

17 Vgl. Reinecke 2007 (wie Anm. 1), S. 26–27. Das Sozialprojekt strebte an, meist jugendlichen Sprayern die Präsentation ihres Könnens in der Öffentlichkeit zu ermöglichen. Dazu organisierte Martinez eine Wanderausstellung, die von 1973 bis 1975 lief. Dass der Förderversuch nicht von Dauer war und somit die Erhebung der Produktion der Protagonisten zur »Hohen Kunst« damals nicht gelang, erklärte der Soziologe Richard Lachmann durch die Tatsache, dass es sogenannte »Writer Corners« gab – dies waren Orte, wo Sprayer gemeinsam über Qualität und Stil entschieden; sie wollten den Weg in die Galerien nicht anerkennen und zogen sich und ihr Schaffen in die Subkultur zurück. Vgl. Richard Lachmann: Graffiti as Career and Ideology, in: *The American Journal of Sociology*, Vol. 94, Chicago 1989, S. 232. Reinecke begründete dies zudem mit der fehlenden kunsthistorischen Grundlage der »Graffiti Writer«, die meist aus sozialen Milieus stammten, in denen eine gehobene künstlerische Ausbildung oftmals nicht möglich war. Vgl. Reinecke 2007 (wie Anm. 1), S. 30.

18 Vgl. Urban Art Biennale 2013 (wie Anm. 12), S. 90.

19 1972 gilt ebenfalls als das Jahr der Erfindung des sogenannten »Bubble Style«: Der unter dem Pseudonym »Phase2« bekannte Künstler schrieb seinen Namen unter der Verwendung runder, blasenhafter Buchstaben und neuartiger Symbole. Diese wurden »Designs« genannt und verzierten seinen »Tag«; vgl. Urban Art Biennale 2013 (wie Anm. 12), S. 90 sowie Susanne Hinrichs: *Street Art: Von der Straße in die Galerie. Die Etablierung der Street Art am Beispiel der Arbeiten von Banksy*, Saarbrücken 2015, S. 11–14, und besonders Reinecke 2007 (wie Anm. 1), S. 27–30.

20 Vgl. McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 58.

21 Vgl. ebd., S. 68.

22 Zit. nach einem Gespräch des Autors mit dem Künstler und seiner Frau.

23 Allgemein zum Thema, wie »Urban Art«-Künstler die Botschaft zum Betrachter transportieren, vgl. Hinrichs 2015 (wie Anm. 19), S. 15; Ethel Seno: Abstrakte Botschaften, in: *Tresspass. Die Geschichte der Urbanen Kunst*, hg. von ders., Köln 2010, S. 258; Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 26; Daniela Krause und Christian Heinke (Hg.): *Street Art. die Stadt als Spielplatz*, Berlin 2006, S. 59. Erst später greifen Blek le Rat und seine Mitstreiter die Kombination von Bild und Text auf, damit für die meisten Passanten auf der Straße die Kunstwerke verständlicher werden sollten; vgl. Seno 2010 (wie Anm. 23), S. 258. Damit sollte auch das Interesse der Fußgänger geweckt werden, sich eingehender mit den Botschaften auseinanderzusetzen. Kontakt und Kommunikation mit den Rezipienten wurde auf diese Weise gesucht; vgl. Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 26f.

24 »Die Bananenschablone wurde vom Cover des Bananenalbums der Velvet Underground & Nico inspiriert, das ein Siebdruck von Andy Warhol zierte (das Debütalbum der Band erschien 1967)« (McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 69). Xavier schätzte Warhol sehr und widmete ihm ein Stencil, nicht zuletzt um Warhols grundsätzlich neuen künstlerischen Umgang mit Celebrity-Kultur und Werbung zu würdigen.

25 Vgl. Hinrichs 2015 (wie Anm. 19), S. 20.

26 Vgl. Annika Lorenz: »Verbieten ist verboten!« Kunsthistorische Perspektiven auf Street Art, in: Katrin Klitzke und

Christian Schmidt (Hg.): *Street Art. Legenden zur Straße*, Berlin 2009, S. 45.

27 Vgl. ebd., S. 47. Eine Seite zuvor (S. 46) formulierte die Autorin wie folgt: »Ihrer Idee zufolge werden Zeichen durch Dekontextualisierung und Neukombination ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zwar belegt, jedoch eben jene Gesellschaft, die die ursprüngliche Bedeutung hervorgebracht, negiert und neu erfunden.«

28 Dieser Ausstieg lag wohl vor allem in der Schwangerschaft von Gérards Frau begründet. Vgl. McGregor (wie Anm. 4), S. 70

29 Vgl. ebd., S. 74

30 Er selbst pflegt immer zu sagen, die Spraydose sei der Ersatz des Pinsels bei der jungen Generation von Künstlern. Vgl. ebd.

31 Vgl. ebd.

32 Vgl. Marc Ambroise-Rendu: L'école de Blek le Rat. Les murs de Paris et l'art du pochoir, in: *Le Monde*, 07.11.1986.

33 Zur Pochoir-Thematik siehe besonders die informative Dokumentation von Sybille Metze-Prou und Bernhard van Treeck: *Pochoir. Die Kunst des Schablonen-Graffiti*, Berlin 2000; Tristan Manco: *Stencil Graffiti*, 2. Aufl., London 2006. Die Schablonen-Graffiti-Bewegung wurde populär durch die Publikationen von Christoph Maisenbacher. Dort wird als der bekannteste deutsche, noch aktive Vertreter der »Bananensprayer« Thomas Baumgärtel erwähnt, der Aluminium als Material für seine Schablonen nutzt. Blek le Rat verwendete hingegen einen mitteldicken Karton (250g); vgl. van Treeck 2001 (wie Anm. 3), S. 336.

34 Vgl. McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 70.

35 Eine, wie er selbst sagte, kryptomythische Botschaft; vgl. ebd., S. 112.

36 Vgl. Sybille Prou und King Adz: *Blek le Rat – Getting Through The Walls*, London 2008, S. 17.

37 Vgl. McGregor 2017 (wie Anm. 4), S. 106–107.

38 Vgl. Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 33.

39 Viele Urban-Art-Künstler wie Banksy, die aufgrund der eigenen Imagebildung die Illegalität zu betonen streben, schaffen es, in der breiten Öffentlichkeit ihre durchaus vorhandenen, hoch bezahlten Auftragswerke zu verschleiern. Vgl. hierzu auch Blanché 2010 (wie Anm. 1), S. 17. Eine Besonderheit ist aber die Strategie der Imagebildung oder der Aufmerksamkeitsökonomie, die sich hier Urban-Art-Künstler wie auch Banksy selbst aneignen und somit auch den Kunstmarkt als wichtigen Aspekt ihrer Produktion einschließen. Vgl. dazu auch Jörg-Steffen Class: *Von der Subkultur zur Kunstindustrie. Aneignungsstrategien der Postmoderne*, Stuttgart 2006, S. 11; sowie Viola Rühse: *Kritische Urban Art und ihre Vereinnahmung im heutigen Kunstbetrieb (unter besonderer Berücksichtigung von Banksy)*, https://wirsindmomo.wordpress.com/2013/04/08/viola-ruhse-kritische-urban-art-und-ihre-vereinnahmung-im-heutigen-kunstbetrieb (Zugriff: 27.09.2018). Die Autorin stellte am Beispiel Banksy dar, wie museale Ausstellungen und Institutionen in den Strategien miteinbezogen wurden.

40 Vgl. Heinrichs 2015 (wie Anm. 20).

41 »Blek le Rats Schablonen destillieren die Essenz des menschlichen Kampfes in prägnanten poetischen Bildern. Seine Werke zeugen von Klarheit; jedes stilistische Zeichen zählt, seine Kunst ist persönlich und universal zugleich, dabei sparsam in Gestik und großzügig in Aussage«, so Shepard Fairey. Ben Eine (der frühere Assistent von Banksy) fügt hinzu: »Blek schuf Street Art, er kreierte eine Kunstform, die vor ihm nicht existierte. Sein Werk beeinflusste mindestens zwei Generationen von Streetkünstlern, sowohl mich selbst, als auch Banksy und Künstler von Südamerika bis Japan. Er ist ganz einfach so, dass Street Art ohne Blek eine ganz andere wäre.« *Art Publishing, Blek le Rat*, San Francisco 2011, S. 87 (Ben Eine) and Backcover (Shepard Fairey), Übersetzung aus dem Englischen vom Verfasser.

42 Daily Mail 2008, vgl.: https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2014/10/20/forget-banksy-meet-blek-le-rat-the-father-of-stencil-graffiti/#17e28bea3dfa (Zugriff: 27.09.2018), dort ist Banksy zitiert: »Every time I think I've painted something slightly original, I find out that Blek le Rat has done it as well, only 20 years earlier.«