

Jan Gemeinholzer

„street art geography“. Oder: Jetzt machen'se doch mal!

Ob Höhlenmalerei, Deckenfresko oder Graffiti und Street Art: Zeichen und Bilder auf Wänden gehören zum Menschen. Aber was haben diese Kunstformen mit Geographie zu tun? Über Wandmalerei ist eine Einflussnahme auf die Prägung räumlicher Images möglich. Sie vermittelt neben schönen Bildern oft auch Ideologien oder entsprechende Gegen-Ideologien. In diesem Beitrag werden ausgewählte Ergebnisse meiner Bachelorarbeit präsentiert, die sich u.a. mit der Muralismusbewegung im Kontext der mexikanischen Revolution, dem Graffitiboom im Kontext von sozialer Segregation in US-amerikanischen Großstädten der späten 1970er Jahre und den rezenten murales in Valparaíso im Kontext von „theming“ und „place making“ in Chiles Kunst- und Kulturhauptstadt beschäftigt.

Schlagworte: **Street Art, Graffiti, Mural Art, Muralismus, Valparaíso, Mexiko, Bachelorarbeit, Themenort**

Im Rahmen einer siebenwöchigen Exkursion unter Leitung des damals noch nicht offiziell emeritierten Professor Richter bereiste ich im Sommer 2011 die chilenische Kunst- und Kulturhauptstadt Valparaíso. Gegen Ende eines weiteren typischen „Spaziergangs“ durch die Viertel Cerro Alegre, Cerro Concepción und Cerro Bellavista schlug der rauchende Alte der zu weiten Teilen nicht rauchenden, aber vor Erschöpfung keuchenden, nach Wasser und Pause lechzenden Studentengruppe die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den farbenfrohen Wandbildern am Ort, den sog. murales, als mögliches Thema einer Abschlussarbeit vor – mein Interesse war geweckt. Allerdings wusste ich lange nicht so recht, wie er sich das Ganze denn so vorstellte. Und überhaupt, was das alles mit Kulturgeographie zu tun haben und wie ich solch ein exotisches Thema bei einem spezialisierten Biogeo- und Klima-Prof bewältigen sollte. Im Jahr darauf entschied ich mich dennoch wagemutig, besagtes Thema zu wählen und besprach mit Richter die Konzeption der Arbeit, sowie – vor allem – die Details zur Durchführung der „Bachelor-Empirie“ vor Ort. Zunächst war ein erneuter Aufenthalt in Valparaíso angedacht, der letztlich aus Zeit- und Kostengründen von meiner Seite aus nicht zustande kommen konnte. Ich nahm Richters großzügiges Angebot also dankend an, er würde auf seiner privaten Reise im März 2013 ausgewählte murales inklusive GPS-Koordinaten aufnehmen und zusätzlich dazu von mir konzipierte Befragungen durchführen. Da stellt sich einem schon die Frage: Welcher Prof macht sowas? Freiwillig?

Trotz allem: Eine isolierte Betrachtung der murales in Valparaíso wäre meiner Ansicht nach insgesamt etwas zu mager ausgefallen. So entschied ich mich dazu, das murales-Thema in einen größeren, historisch-kulturwissenschaftlichen Rahmen einzubetten. In den Sommer-Semesterferien 2013 verfasste ich schließlich die Bachelorarbeit zum Thema: „Die Bedeutung von Straßen- und Mauerkunst im historischen und kulturgeographischen Kontext. Dargestellt an den

Beispielen des mexikanischen Muralismus, der US-amerikanischen Graffitikultur, der murales in Valparaíso und der internationalen Street Art-Bewegung.“ Aus einer dezidiert neu-kulturgeographischen Perspektive heraus – also theoretisch fundiert und mit mehr oder minder ausschweifenden wie intersubjektiv nachvollziehbaren konzeptionellen Überlegungen – habe ich die Bedeutung von Muralismo, Graffiti und Street Art im historischen Kontext beleuchtet. Ob er sich das so vorgestellt hatte? Auf der Grundlage von eigenem bzw. größtenteils Richter'schem Fotomaterial, mit den Ergebnissen der von ihm durchgeführten leitfadengestützten Interviews und durch intensive Quellenarbeit konnte ausführlich gezeigt werden, dass das „Medium Wandmalerei“ in seinen zahlreichen Erscheinungsformen an vielen Orten und zu verschiedenen Zeiten in einem interessanten Zusammenhang zu räumlichen, gesellschaftlichen und künstlerisch-intellektuellen Entwicklungen der jüngeren Geschichte verwendet wurde und dass murals, Graffiti und Street Art auch einen gewissen Beitrag zur Wahrnehmung räumlicher Images von Orten und Stadtteilen leisten. Richter hatte mit Graffiti und Street Art offenbar den richtigen Riecher: Aktuell begegnet uns die Wandmalerei in Form von Graffiti und Street Art nämlich nicht mehr nur in den Straßen der öffentlichen, urbanisierten Räume, sondern auch im virtuellen Raum des Internets. Und gleichzeitig – was ich auf bisher vier Richter-Exkursionen und während privater Reisen vielerorts überprüfen konnte – auch noch im hintersten tadschikischen Bergdorf oder an ähnlich abgelegenen Stellen auf dem amerikanischen Doppelkontinent.

Als „wissenschaftlichen“ Beitrag anlässlich des 71. Geburtstages von Michael Richter möchte ich im Folgenden ausgewählte Ergebnisse meiner Bachelorarbeit präsentieren. Das in Zusammenarbeit mit ihm konzipierte Murales-Street Art-Graffiti-Thema soll nicht in (kultur-) geographische Vergessenheit geraten und wird hier deshalb in stark komprimierter, möglichst lesefreundlicher Form festgehalten.

1 Was hat Wandmalerei mit Geographie zu tun?

Zeichen und Bilder auf Wänden gehören zum Menschen. „Aus der Perspektive heutiger Verwendung von Papier, Telefon und Bildschirm ist dabei mitunter gar nicht mehr vorstellbar, wie wesentlich Wände jeder Art [schon immer – Anm. d. Verf.] auch als Kommunikationsmittel gewesen sind“ (STAHL 2012: 15). Über ihre Funktion als historisches Archiv hinaus kann die Wandmalerei aber vor allem als eine der frühesten Kulturleistungen der Menschheit betrachtet werden – welchen Zwecken sie in ihren ursprünglichsten Formen diene, ob sie eher pädagogischen, spirituell-religiösen oder historiografischen Intentionen entsprang, lässt sich heute nur vermuten. Die Phänomene und Praktiken von Wandmalerei, Mauer- und Straßenkunst, Street Art und Graffiti „geben Aufschluss über ein Grundbedürfnis des Menschen: sich in Wort und Bild mitzuteilen“ (ebd.). Die auf Wände platzierten Worte und Bilder einer Zeit repräsentieren, was ihre MacherInnen beschäftigt und was sie den Menschen ihrer Zeit mitteilen wollen. „The highest, the most logical, the purest and strongest form of painting is the mural. In this form alone, it is one with the other arts – with all the others. It is, too, the most disinterested form, for it cannot be made a matter of private gain; It is for the people. It is for ALL.“ (José Clemente Orozco: „New World, New Races And New Art“ (1929) wie zitiert in: ANREUS et al. 2012: 322). Spätestens nach dem Graffiti-Boom der 1980er und 90er Jahre kann die Straßen- und Mauerkunst, in welche Form oder kunsthistorische Kategorie man sie auch einordnen mag, als ein wichtiger Bestandteil postmoderner urbaner Ästhetik und damit auch als eine Art „Raumfaktor“ angesehen werden (vgl. WACLAWEK 2012: 157f.). Die „wissenschaftliche Geographie beansprucht seit Alexander von Humboldt eine besondere Kompetenz für das Räumliche und versteht sich seit fast einem Jahrhundert als empirische Raumwissenschaft“

(WERLEN 2008: 365) – in der Bachelorarbeit fragte ich nach „dem Räumlichen“ in den verschiedenen Ausdrucksformen der Wandmalerei und untersuchte, wie diese Praktiken zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen Räume einnahmen und -nehmen, Identitäten repräsentieren und Raumproduktionen beeinflussen.

2 Theorien

Es zeigte sich schnell, dass ein essentialistisches Verständnis von Raum für die durchzuführende Untersuchung der Bedeutung von Straßen- und Mauerkunst im kulturgeographisch-historischen Kontext wenig hergab, weshalb ich mich im Hinblick auf die in der neuen Kulturgeographie im Kontext des spatial turn geführte Raumdebatte einem kritisch-hinterfragenden, gewissermaßen konstruktivistischen Raumparadigma anschloss, das sich unter anderem am triadischen Raum-Gedanken von Henri Lefebvre orientierte (siehe Tabelle 1).

Bei Lefebvre wird Raum als ein historisches Produkt gedacht und er nähert sich verschiedenen Raumbegriffen für verschiedene historische Epochen der Menschheitsgeschichte an. Die Spanne reicht dabei vom absoluten Raum der Natur, der nicht-fragmentierten Verbundenheit von Raum, Zeit, Gesellschaft und Geistigem bis hin zum differenziellen Raum, der auf dem Moment der Differenz aufbaut und demnach „erkämpft“ und (kreativ) erschaffen werden müsse (vgl. MEYER 2007: 318–324). „Bei der Auflösung oder Zersetzung des Raumes spielt die Malerei [für Lefebvre – Anm. d. Verf.] eine Vorreiterrolle. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges vollziehen die Maler des analytischen Kubismus (Braque, Picasso) den Bruch mit der klassischen Perspektive. Picasso erfindet eine völlig neue Malweise. [Die Kubisten – Anm. d. Verf.] erschaffen den Raum der Moderne: den abstrakten, bedingungslos visualisierten Raum. Sie leiten die Diktatur des Auges ein“ (ebd.: 321).

Tab. 1: Das triadische Raumkonzept bei Henri Lefebvre (nach: MEYER 2007: 315)

1. Raum-Trias	Erläuterung	2. Raum-Trias	Erläuterung
espace perçu	sinnlich erfahrener, wahrgenommener Raum	räumliche Praxis	materielle Umwelt, realer Raum, der im historischen Verlauf erzeugt wird
espace conçu	gedanklich konzipierter, geplanter Raum	Repräsentationen des Raumes	theoretische Vorstellungen vom Raum; Modelle; Raum des Wissens und der Logik
espace vécu	der im Alltag der urbanen Wirklichkeit gelebte und erlebte Raum	Räume der Repräsentation	Gelebte soziale Beziehungen der Raumbenutzer; Raum, der durch Gebrauch verändert wird

Neben diesen raumtheoretischen Perspektiven führte ich das Konzept der Husserl'schen Phänomenologie (genau, das Ding mit der Ente – oder dem Hasen?) und das der „Themenorte“ von Julia Lossau und Michael Flitner mit in meine Überlegungen ein. Im empirischen Teil setzte ich mich dann, aufbauend auf diesen theoretischen Perspektiven, anhand verschiedener Beispiele mit der Leitfrage nach der Konstitution und der Wahrnehmung von Orten und Räumen auseinander und arbeitete heraus, welche Rolle die betrachteten Ausdrucksformen moderner Wandmalerei in solchen Prozessen spiel(t)en. Aus Platzgründen werden hier nur die zentralen Theoriebausteine des in der Bachelorarbeit zugrunde gelegten Raumverständnisses skizziert.

3 Der mexikanische Muralismus

Zuerst widmete sich die Arbeit dem Nachvollzug der Entwicklung des mexikanischen Muralismus im Kontext der mexikanischen Revolution bzw. der Etablierung des post-revolutionären mexikanischen Nationalstaates. Die „tres grandes“ des Muralismo (Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros) wurden durch die mehr oder weniger intensive Rezeption der im Lefebvre-Zitat besagten europäischen Koryphäen des Kubismus in ihrer Kunst inspiriert und haben Raum und Geschichte auf ihre je spezifische Art und Weise „zersetzt“. Der Muralismo wurde einst im Zuge der Etablierung des



Bildtafel 1: Werke der tres grandes aus der Zeit von 1926-1945

(Quellen s. Anmerkungen am Ende des Beitrags)

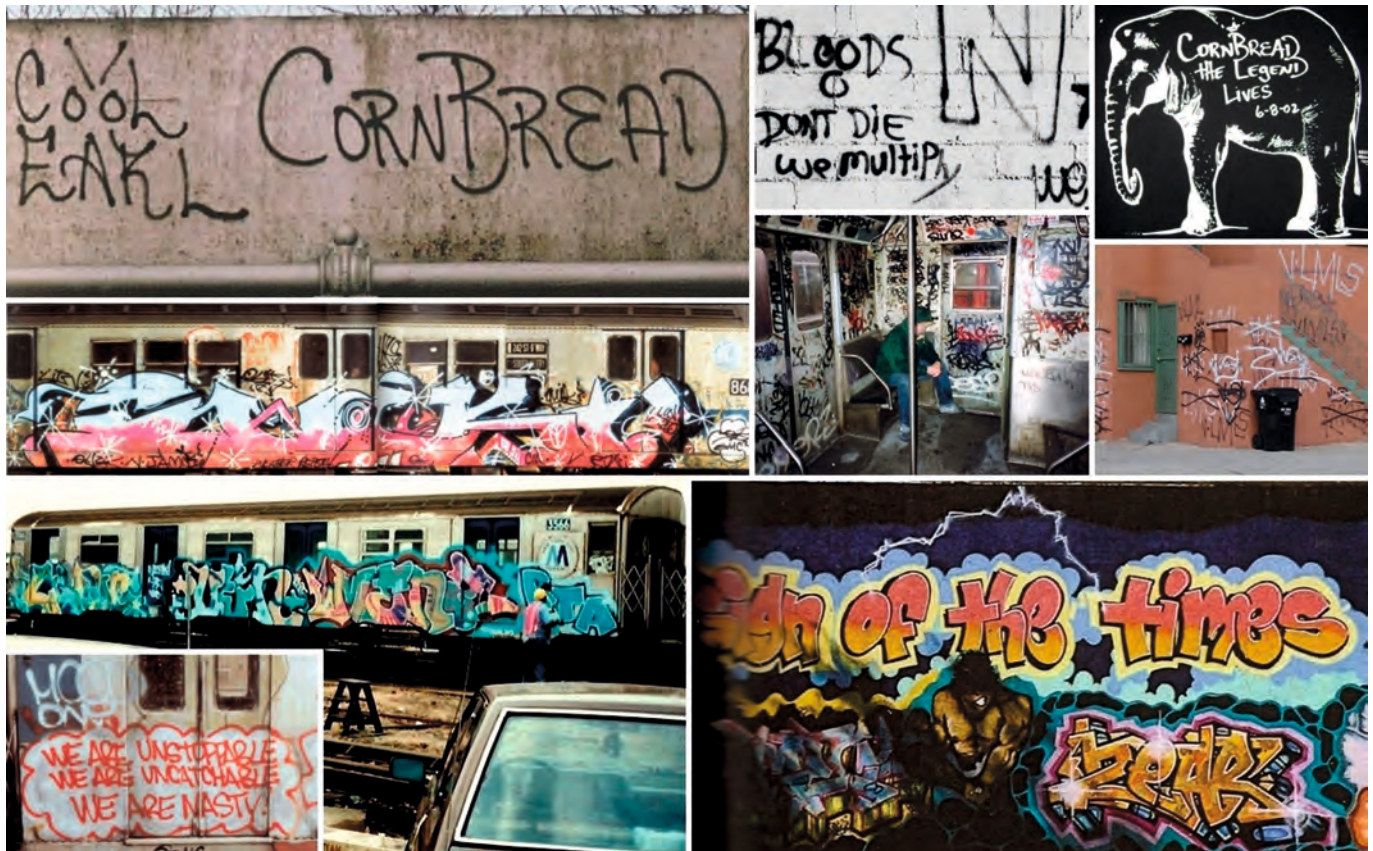
postrevolutionären Nationalstaates durch den damaligen Bildungsminister Vasconcelos ins Leben gerufen, um ein neues Nationalbewusstsein zu schaffen und eine Ideologie des klassenübergreifenden Konsenses städtischer und ländlicher Bevölkerungsgruppen zu verbreiten (Bildtafel 1). Die Werke der tres grandes wurden vor allem in geschlossenen oder halboffenen Innenhöfen von öffentlichen und auch privaten Gebäuden wie bspw. im berühmten Palacio de Bellas Artes in Mexico D.F. angefertigt bzw. platziert und ausgestellt, jedoch nur selten im tatsächlich öffentlich zugänglichen Raum (in den Straßen) der

Städte. Dennoch hatten sich die Künstler sehr früh programmatisch einer bildenden Kunst für das Volk verschrieben, wie aus dem berühmten Manifest der Gruppe von 1924 hervorgeht:

„We believe our society is in a transitional stage between the destruction of an old order and the introduction of a new order, the creators of beauty must turn their work into clear ideological propaganda for the people, and make art, which at present is mere individualist masturbation, something of beauty, education and purpose for everyone.“ (ANREUS et al. 2012: 37).



Bildtafel 2: Ausklingen der mexikanischen Muralismusbewegung gegen 1970, Adaption der Kunstform in den USA



Bildtafel 3: Aufkommen und Boom der US-amerikanischen Graffiti-Bewegung in Philadelphia, New York City und Los Angeles

Die Motive der murales und die Charaktere der tres grandes haben sich stetig weiterentwickelt und waren mal mehr, mal weniger „widerspenstig“: Orozco, Rivera und Siqueiros haben sich unterschiedlich stark politisch radikalisiert und standen immer in einem zwiespältigen Verhältnis zum Staat, jedoch wäre ihr produktives, kreatives Schaffen in solch riesigen Dimensionen ohne die Förderung durch eben jenen Staat niemals möglich gewesen (Bildtafel 2). Die Bewegung des mexikanischen Muralismus wurde bis 1970 komplett „institutionalisiert“ und dem historischen Erbe Mexikos einverleibt, im Sinne einer bewussten Produktion von nationaler Geschichte durch den Staat. Es sei angemerkt, dass die tres grandes auch häufig von Privatleuten und Unternehmern engagiert wurden – ein deutlicher Widerspruch zum Manifest von 1924. Der Muralismus entwickelte sich zu einem zunehmend wichtigen Instrument der Staatspolitik, der es ihrerseits immer besser gelang, Mexiko wirtschaftlich und sozial „zu entwickeln“ – und zwar durch kapitalistisches bzw. ausbeuterisches Wirtschaften in einem repressiven Ein-Parteien-Regime. Nicht nur, um den „barbarischen“ Ruf Mexikos abzustreifen, sondern auch, um der Außenwelt soziokulturelle und wirtschaftliche Fortschritte des Landes zu signalisieren und Mexiko als ein sicheres Ziel für ausländische

Investitionen zu präsentieren. Die völlige Institutionalisierung der Muralismusbewegung neutralisierte jedoch in hohem Maße ihre Kraft als Ausdrucksform eines volkstümlichen (National-) Bewusstseins, ihr provozierender Charakter wurde durch die Erhebung zum nationalen Erbe stark abgeschwächt. „The relationship between the government and the intellectuals had returned to the old, palmy days of Don Porfirio [...]. Converted into national icons, the mural painters [...] continued to rely on generous state patronage while they painted the walls of public and private buildings, hotels, theaters, the homes of artists and high society“ (ANREUS et al. 2012: 29). Es sollte nun an den kommenden Generationen von KünstlerInnen und AktivistInnen liegen, die Kunstform der Wandmalerei und entsprechende Räume der Repräsentation in den Straßen „zu erobern“.

4 Der Graffiti-Boom

Der daraufhin untersuchte Graffiti-Boom ging seit Mitte der 1960er Jahre maßgeblich von den US-amerikanischen Städten Philadelphia und New York aus, die zwar einerseits durch starke soziale Kontraste

und ethnische Segregation, andererseits aber auch durch eine große Vielfalt und starke soziokulturelle Innovationskraft geprägt waren. Zunächst benutzten die häufig in Gangs organisierten Jugendlichen in den sozialen Ghettos der Städte die Graffiti, um sich gegenseitig Botschaften zu senden, Warnungen an Rivalen auszusprechen und ihr Einflussgebiet in den Blocks und Vierteln zu markieren. Die Wände fungierten hier gewissermaßen als „natürliches Austauschmedium des Straßenjungen“ (Zitat einer französischen Zeitschrift aus dem Jahr 1866 in: STAHL 2012: 16). Die Pioniere der eigentlichen Writing-Kultur begannen dann damit, ihre Tags auch außerhalb der Wohnviertel zu sprühen, in New York insbesondere auf unbewacht abgestellte U-Bahn-Züge, denn sie erreichten dadurch ein viel größeres Publikum und eigneten sich nach und nach auch die Verkehrs- und Lebensräume der statushöheren Bevölkerungsgruppen an. Die Maltechniken entwickelten sich schnell fort und parallel zum Aufkommen von Rap und Hip-Hop entstand in den USA eine lebendige Graffiti-Subkultur, in der hauptsächlich nach der Logik des „getting up“ gehandelt wurde. Zunächst ist dieses getting up ein Wettstreit um das Ansehen in der Szene (Bildtafel 3).

Denn – erinnern wir uns an Lefebvre – im „differenziellen Raum“ der postmodernen Großstädte zeichnet sich aus, wer einerseits Raum erkämpft, ihn andererseits aber auch durch kreatives Tun erschafft (vgl. MEYER 2007: 323 ff.) – beides lässt sich in den Praktiken des Graffitisprühens wiedererkennen. Die Berichte in den Medien thematisierten Graffiti nun immer häufiger, nicht nur dann, wenn sie über die Millionensummen an verursachten Schäden berichteten. Auch die modernen Sozial- und Kulturwissenschaften entdeckten das Phänomen bald als interessanten Forschungsgegenstand für sich. Im Zuge der ersten Versuche von Galeristen, Graffiti in einem „offizielleren“ Kunstfeld zu etablieren, wurde das getting up auch immer öfter mit der Hoffnung verbunden, mit der Kunst irgendwann einmal Geld zu verdienen und damit einen Weg aus der sozialen Sackgasse zu finden, in der viele WriterInnen saßen. Nach zunächst wenig erfolgreichen Etablierungsversuchen entstanden nach und nach (Non-Profit-) Organisationen wie z.B. die berühmte Fashion Moda-Galerie in New York, die die Etablierung und gesellschaftliche Institutionalisierung des Phänomens Graffiti weiter vorantrieben. In verschiedenen Projekten wurde seit Mitte der 1980er Jahre von offizieller Seite aus verstärkt versucht, dem ausufernden Graffitiboom Einhalt zu gebieten. Am besten funktionierte das wohl wie in einem in der Bachelorarbeit dargestellten Beispiel durch die Initialisierung von sozialpädagogischen Projekten und weniger durch die Einrichtung von „graffiti squads“ der Polizei (vgl. JOHNSON 2008: 144). Die „destruktive Kreativität“ der Sprayer wurde umgenutzt und

unter professioneller Anleitung kanalisiert, um die Lebensqualität in und räumliche Images von Städten bzw. zunächst einzelnen Stadtteilen aufzubessern.

Der Graffitiboom flaute gegen Ende der 1980er/Anfang der 90er Jahre etwas ab, das Phänomen hatte sich aber mittlerweile über Zeitschriften, Plattencover, Musik und Musikvideos, die US-amerikanische Filmindustrie und nicht zuletzt über die zahlreichen Ausstellungen von Leinwand-Graffiti im Zuge des Galeriebooms auch in anderen westlich geprägten Industrienationen verbreitet. Viele der US-Graffiti-Künstler reisten zur Zeit ihres Schaffens während der 1980er Jahre in die Metropolen Europas – Paris, London, Amsterdam, geteiltes Berlin – und stießen hier vielerorts auf Adaptionen des amerikanischen Graffitistyles, der sich hin zu neuen Formen der Straßenkunst entwickelt hatte, die mittlerweile unter „Street Art“ subsumiert werden. Auf die „Ortsfrage“ an das Phänomen Graffiti kann man nicht so einfach antworten, wie beim mexikanischen Muralismus: Der Ort der Produktion ist zwar meistens auch der der Ausstellung, aber nur, wenn es um das Sprühen auf feste Wände im öffentlichen Raum der Städte geht. In diesem Fall wären murales oder Graffiti dann im Sinne Orozcos tatsächlich „for ALL“ – beim ursprünglichen Writing zwar in einer ganz anderen Form und aus anderen Beweggründen heraus, aber vom Prinzip her doch identisch. Produktionsstätte ist die Stadt selbst, als abstrakt wahrgenommener, differenzieller, d.h. funktional differenzierter und sozial fragmentierter Raum. Es ist die Kopräsenz von gebautem Raum, Geschichte, Gemaltem und den betrachtenden Stadtmenschen, die künstlerische Ausdrucksformen wie Muralismo oder Graffiti zum Leben erweckt. Der städtische Raum der Produktion ist, wie sich gezeigt hat, historisch/gesellschaftlich selten so konstruiert, dass er einen freien Zugang zu allen seinen Bereichen und schon gar nicht für alle gewährt. Ganz im Gegenteil: Graffitisprayer verschaffen sich ihren Zugang zum größeren Stadtraum selbst, nämlich durch die mehr oder minder aggressive, überwiegend illegale Verbreitung ihrer Tags – Fragen nach Ästhetik im Sinne von „Schönheit“ und künstlerischer Brillanz spielen zunächst keine große Rolle beim Writing. Der eigentümliche Code der Graffiti-Typographie erschließt sich oft nur den Insidern der Szene und ist für Außenstehende deshalb viel mehr Schmiererei, als konkrete Botschaft (REINECKE 2007: 169). Graffiti ziehen große Aufmerksamkeit auf sich, das „wilde“ Writing ist aber weitestgehend kriminalisiert, wird kostenintensiv bekämpft und entweder an städtische Nicht-Orte verdrängt, oder in Galerien und Sozialprojekten institutionalisiert. Dabei durchlaufen die verschiedenen Ausdrucksformen gewisse Ästhetisierungsprozesse: Die typischen Schriftzüge weichen in legal angebrachten concept



Bildtafel 4: Idealtypen „mural/concept wall“. Man beachte die grünen Farbbeutel-Flecken auf dem Allende-mural
(2011/13, Fotos: Richter, Krafft, Gemeinholzer)



Bildtafel 5: Idealtypen „Graffiti“

(2011/13, Fotos: Richter, Krafft, Gemeinholzer)

walls und murals zunehmend einfacheren, figürlichen Darstellungen, der Graffiti-Code der Werke wird in den institutionalisierten und ästhetisierten Formen der Graffitikunst in eine „Alltagssprache“ übersetzt. Man könnte diese Vorgänge – besonders auch im Hinblick auf neue Technologien zur Foto- bzw. Videodokumentation und das Web 2.0 – mit dem soziologischen Terminus der Nostrifizierung beschreiben: Das Phänomen Graffiti wird nach und nach durch verschiedene Prozesse sozialer und damit auch ökonomischer Institutionalisierung um-verteilt und zu einem (mehr oder weniger kommerziellen) Gut der „ganzen Gesellschaft“ gemacht. Dadurch wird es – zumindest tendenziell – von seinen „widerspenstigen“ Wurzeln entfremdet, die einst für den Siegeszug der „urban epidemic“ der Graffiti ausschlaggebend waren.

5 Die chilenische Muralismusbewegung

Anschließend näherte ich mich räumlich langsam an Valparaíso an und untersuchte als erstes die chilenische Muralismusbewegung (es ging ja um den historisch-kulturgeographischen Kontext!): In den 1930er und 40er Jahren begannen chilenische Künstler damit, die Kunst der Wandmalerei als Medium zu entdecken, um mit der Gesellschaft in Kontakt zu treten. Im Jahr 1941 kam Siqueiros nach Chile, zeitgleich mit Xavier Guerrero, einem weiteren Pionier des mexikanischen Muralismus. Orientiert am mexikanischen Modell entwickelten die beiden zusammen mit chilenischen Malern ein Konzept von Wandmalerei, nach dem

monumentale Werke geschaffen und der Bevölkerung zugänglich gemacht werden sollten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gründeten die Chilenen dann eine erste offizielle Wandmalgruppe, die von der Regierung den Auftrag erhielt, Fresken in Schulen zu malen (vgl. mexikanischer Muralismus). Ihre Bilder thematisierten in erster Linie Soziales und adressierten das Proletariat. Die Mitglieder der Escuela de Bellas Artes in Santiago versuchten deshalb immer wieder, die Arbeiten der Malbrigaden zu verhindern, da eine Kunst in dieser Form nicht ihrem elitären Gusto entsprach (STEINER 1998: 245 ff.). In den 1960er Jahren kam es zu einem „political turn“ im chilenischen Muralismo, der bis dato eher „durch Individualismus, weitgehende Abhängigkeit vom Ausland und Wirklichkeitsferne“ (ebd.: 247 f.) gekennzeichnet war. Die ersten politischen Wandbilder im öffentlichen Raum entstanden in Chile im Jahr 1963 im Rahmen der Präsidentschaftskampagne der christdemokratischen Partei: Im Gegensatz zu den linken Gruppierungen verfügte sie über ausreichende finanzielle Mittel, Medienspezialisten, Soziologen und Psychologen berieten die Partei. So entstanden in vielen Städten Chiles, auch in Valparaíso, die sog. „estrellas de Frei“ (dt. „Sterne von Frei“, so hieß der Präsidentschaftskandidat der PDC). Die linken Gruppierungen reagierten auf die Wandbilder der PDC mit politischen Slogans und Gegendarstellungen, und so entwickelte sich an der Avenida España, der wichtigsten Verbindungsstraße von Valparaíso und Viña del Mar, nach und nach eine „Propagandaschlacht“ (CLEARY 1988: 194). Hier lässt sich eine Parallele zu den US-amerikanischen Graffiti-Writeern erkennen, die ihre Tags zu dieser Zeit immer häufiger entlang

der Hauptverkehrsachsen in den Städten sprayten (jedoch unorganisiert als Mittel des „getting up“ und ohne konkrete politische Motivation). Während der Zeit der Militärdiktatur erfuhr die chilenische Wandmalereibewegung harte Repressionen durch das Regime. Erst mit dem Ende der Diktatur Pinochets wurde sie von Staatsseite offiziell wertgeschätzt und gewissermaßen auch wieder „institutionalisiert“.

6 Fallbeispiel Valparaíso

Das eingangs erwähnte Konzept der Themenorte beschäftigt sich mit der Frage danach, wie symbolische Plätze, gar ganze „Landschaften und Regionen, [...] auf verschiedene Art und Weise produziert, aber auch

konsumiert oder ‚gelesen‘ werden“ (FLITNER/LOSSAU 2006: 17). Im praktischen Teil widmete ich mich der Untersuchung der Straßenkunst im Viertel Cerro Alegre in Valparaíso, respektive der Rekonstruktion eines räumlichen Images und des kulturellen Selbstverständnisses der Región de Valparaíso in Bezug auf Street Art, Graffiti und Muralismo.

Ich definierte Idealtypen für die Bildanalyse (siehe Bildtafeln 4, 5 und 6 sowie Abbildung 1 auf den nächsten Seiten) und wertete die Interviews aus (Tabelle 2). Die 114 untersuchten Fotos wurden anhand ihrer GPS-Koordinaten auf einer rudimentären Onlinekarte verortet, die unter der URL <https://goo.gl/0juPp8> eingesehen werden kann. Die meisten InterviewpartnerInnen bewerteten die Straßenkunst im Viertel Cerro Alegre positiv und ansprechend, wohingegen typische Formen von Graffiti überwiegend



Bildtafel 6: Idealtypen „Street Art“

(2011/13, Fotos: Richter, Gemeinholzer)

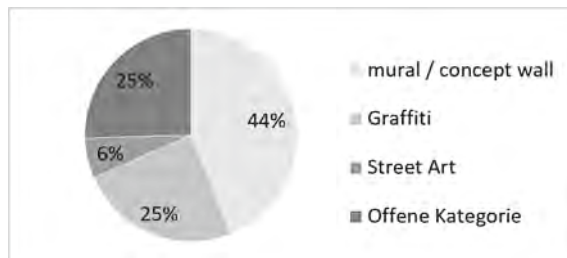


Abb. 1: Anteile der Analyse-kategorien am „Gesamtbild“ in Cerro Alegre (n=114)

(Quelle: eigene Erhebung)

als Verschandelung des Straßenbildes empfunden wurden. In den Interviews fiel die relativ differenziert-negative Bewertung von Graffiti im Kontrast zur überwiegend indifferent-positiven Bewertung der murales auf. Keine der befragten Personen bewertete das Phänomen Graffiti in irgendeiner Weise gut, wohingegen einzelne murales (z.B. die vielen Vogel-motive oder ein Van-Gogh-mural¹) besondere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen schienen. Für die meisten Befragten wirkte das Viertel sehr authentisch, aber oftmals nicht in erster Linie wegen der murales, sondern vor allem wegen der eigentümlichen Bauweise der Häuser und der Lage am Hang, die einen schönen Ausblick auf die Bucht ermöglicht. Die Geschichtsträchtigkeit des Ortes wurde vor allem von denjenigen betont, die vor Ort lebten oder arbeiteten. Von vielen einheimischen Befragten kam der Hinweis, dass das Viertel wegen des hohen Touristenaufkommens mittlerweile etwas gefährlich geworden sei und außerdem, dass die Mieten am Platz während der letzten Zeit stark angestiegen wären.

Die Stadt bzw. Region Valparaíso sieht sich in Bezug auf die Wandmalerei offiziell als eine „Oase“ und als ein „Graffiti-paradies“ – dieses räumliche Image wurde zum Zeitpunkt der Recherchen auf der Website der Stadt und u.a. auch in einer Touristen-Karte, die in einer aktualisierten Version online verfügbar ist², aktiv „vermarktet“. Abgesehen davon zählt der Altstadtbereich Valparaícos seit 2003 auch zum UNESCO-Weltkulturerbe, die untersuchten Stadtviertel gehören zur „Zona Patrimonial“³. Den Besuchern der Website wird ein Spaziergang durch die Touristenviertel Valparaícos als „Eintritt in eine Comicwelt“ verkauft (wörtliche Übersetzungen). Diese „Comicwelt“ entsteht aus einem Zusammenspiel von in kollektiver Zusammenarbeit gestalteten murales bzw. Graffiti und einem gewissen Charme betreffender Quartiere, der nicht zuletzt aus den vielen halb verfallenen und verlassenem Häusern erwachse. In der offiziellen Präsentation wird betont, dass das Graffitimalen eine Praktik sei, die einerseits „vergessene Räume“ markiere (Graffiti als ein „Symptom“ von Verfall), sie andererseits aber auch neu belebe.

Die Begriffe murales bzw. Graffiti werden dabei meist synonym verwendet – die Trennlinie, die sich in den im Viertel Cerro Alegre durchgeführten Interviews abzeichnet, die aber auch von meinen Fragen in gewisser Weise vorgezeichnet wurde, wird von offizieller Seite aus nicht gezogen. Die murales bzw. Graffiti stellen einen von vielen Faktoren im Zusammenspiel von nationaler Geschichte, kultureller Identität und offiziellen „Imagekampagnen“ in der Region Valparaíso dar. Das Kommerzielle steht dabei nicht unbedingt im Hintergrund, der Wert der Straßen- und Mauerkunst offenbart sich für das Viertel einerseits in einer hohen Lebensqualität (gerade dazu gab es in den Interviews aber auch kritische Äußerungen der lokalen Akteure) und andererseits in hohen Touristenzahlen. Es gibt viele ausländische Touristen, die im Rahmen von Kreuzfahrten, eines Südamerika-Trips oder wegen ihrer beruflichen Tätigkeit aus Europa und Nordamerika kommen, andererseits aber auch Chilenen (oft aus Santiago), die einen Kurzurlaub in Viña-Valpo machen.

Die größere Strategie der regionalen Kulturpolitik fokussiert auf eine Dreiecksbeziehung aus „Territorio“, „Patrimonio“ und „Sociedad“ (Raum/Territorium, geschichtlich-kulturelles Erbe, Gesellschaft). Die Region sieht sich als ein Zentrum für Innovation (Forschung und Lehre, Technologien) und produktiven Unternehmergeist. Das daraus erwachsende Sozial- bzw. „Humankapital“ soll die Wettbewerbsfähigkeit und das wirtschaftliche Wachstum in der Region sicherstellen, wichtig dafür sei insbesondere eine Institutionalisierung der Dezentralität von Verwaltung, Management und Ressourcen. „Territorio“ umfasst in diesem Konzept einerseits die Verortung im „physisch-konkreten“ Raum, das regionale Klima, die „Landschaft“ und andere Ressourcen. Aber, hier wird es wieder interessant, auch die Images, die Bedeutungszuschreibungen an Valparaíso als „Región turística“ (für Freizeit, Einkäufe und das Erleben von „Natürlichkeit“ und Kultur) und als „Región portal“ (Bedeutung als Transitraum, Valparaíso als wichtiges Bindeglied und Querverbindung) sind ein integraler Bestandteil dieses Konzepts. Die Stadt kann demnach als Themenort eingestuft werden. Es wird von offizieller Seite jedoch weniger darauf abgezielt, ein einheitliches räumliches Image „durchzuprügeln“, als vielmehr versucht, das bestehende Image Valparaícos als bunte, charmante Kunst- und Kulturhauptstadt Chiles zu bestätigen, zu fördern und somit auch weiter zu festigen. Die Strategie verfolgt die Induktion von „bottom-up“-Prozessen und die Bevölkerung wird (zumindest auf dem Papier) aktiv in die visuelle Gestaltung des städtischen Umfeldes miteinbezogen, woraus eine starke Identifikation mit der Stadt erwachsen soll. Wichtige Faktoren für die Straßen- und Mauerkunst im Konzept des Themenorts Valparaíso bzw. Cerro Alegre stellen einerseits die vielen

aktiven „Graffiti-Muralisten“ (und Muralistas) vor Ort dar, andererseits aber auch offiziell koordinierte Projekte wie die der chilenischen Nicht-Regierungs-Organisation „Taller de Acción Cultural“ (TAC), in der sich Anwohner in Wandmalprojekten beteiligen können. Außerdem gibt es auch „Wandmal-Brigaden“ von Schulen und Universitäten in der Stadt, deren Aktionen von der Bevölkerung gut angenommen werden. Die hohe Beteiligung der Bevölkerung an den zahlreichen öffentlichen Events im Bereich der visuellen Künste zeigt, dass die Wandmalerei hier tief in der Alltagskultur der Bevölkerung verankert ist. Die Wandbilder im Viertel werden nicht zuletzt deshalb von künstlerisch anspruchsvollen murals und concept walls dominiert (siehe Abbildung 1), dicht gefolgt von den eher negativ wahrgenommenen Graffiti, die z.T. direkt über solche „offiziellen“ Werke gesprüht werden und dann für Verärgerung sorgen.

Die angewandten Methoden der Beobachtung bzw. Fotodokumentation und der Fragebogen-gestützten Interviews waren geeignet, um einen ersten Zugang zum räumlichen Image des Viertels Cerro Alegre zu erlangen. Im Sinne des Themenorte-Konzepts ist es für mich auch genau die Nicht-Eindeutigkeit der räumlichen Images im untersuchten Viertel, die es zu erfassen gilt. Die Kombination aus dem morbiden Charme des alten Einwandererviertels Cerro Alegre mit seiner Vielzahl an kleinen Kunstläden, Bars, Restaurants, anderen Geschäften und Übernachtungsmöglichkeiten für Touristen, dem zentrumsnahen Standort und der Lage in Chiles geschichtsträchtiger Kunst- und Kulturhauptstadt Valparaíso mit den „traditionell“ bunten sowie häufig mit murales bemalten Häuserfassaden ergibt (zumindest für Touristen) ein stimmiges Gesamtbild – die Aussage eines Befragten, dass die „Abwesenheit der Einheimischen“ ein wichtiges Charaktermerkmal des Viertels sei, sowie Hinweise auf einen starken Anstieg der Mietpreise lassen jedoch vermuten, dass auch am Cerro Alegre Gentrifizierungstendenzen bestehen. Das Image des altehrwürdigen ghetto inglés könnte sich durch eine weitere Vereindeutigung zur schicken „Comicwelt“ in Zukunft selbst seiner attestierten Authentizität berauben und an Attraktivität einbüßen – sowohl für Touristen, als auch für die Anwohner.

7 Ein kurzes Fazit

Über das Medium der Wandmalerei ist eine Einflussnahme auf die Prägung räumlicher Images möglich. Sie vermittelt neben schönen Bildern oft auch Ideologien oder entsprechende Gegen-Ideologien – in der Retrospektive könnte man mit Richters Worten sagen: „Vor allem dort, wo die Presse schweigt, schreien die Mauern“. Insbesondere in den Städten, die als

Tab. 2: Überblick über die zentralen Ergebnisse der Interviews im Viertel Cerro Alegre

Kategorie	n=	Attraktivität C.A.?	Bewertung murales	Bewertung Graffiti
Ho(s)tel	3	sehr hoch	durchwegs gut	schlecht
Laden	3	2 hoch, 1 gering	2 eher gut, 1 schlecht	durchwegs schlecht
Restaurant	2	sehr hoch	durchwegs gut	schlecht
Anwohner	3	-	eher gut	eher schlecht
Tourist	9	hoch	durchwegs gut bis sehr gut	3 eher schlecht

Interviews: Richter – Fragebögen und Auswertung: Gemeinholzer

„Zentren der Zivilisationsproduktion“ (MIEG 2011: 42) angesehen werden können, stellt die untersuchte Straßen- und Mauerkunst (Muralismo, Graffiti, Street Art) jedenfalls eine untersuchungswerte Praktik der Stiftung und Repräsentation von Identitäten dar. Dass es bisher keiner Instanz gelang, diese tendenziell widerspenstigen, künstlerischen Ausdrucksformen zu unterbinden oder zu verdrängen, lässt erwarten, dass die Wandmalerei weiterhin ein anthropogeographisch relevanter Bestandteil urbaner, visueller Kulturproduktion bleiben wird.

An dieser Stelle bedanke ich mich aber auch beim Richter, der mich stets mit Material unterstützt hat, innovative und spinnerte Ideen einbrachte und mich konsequent antrieb, auch wenn er sich gerade mal wieder irgendwo in Peru auf matschigen Andenpässen herumtrieb, durch Zentralasien streifte, in Ligurien unter vollem Körpereinsatz Mauern baute oder im nach Fisch stinkenden Paita schwitzend das El Niño-Phänomen erforschte. Alles Gute zum Einundsiebzigsten!

Anmerkungen

- 1) Letzteres siehe <https://goo.gl/59TF6Q> (06.07.2017).
- 2) Vgl. <http://www.ciudaddevalparaiso.cl/descargables/ MAPA2016.pdf> (01.07.2017).
- 3) Vgl. <http://whc.unesco.org/en/list/959> (03.07.2017).

zu den Bildtafeln

Bildtafel 1:

Oben links: Diego Rivera (1926): The Mechanization of the Country. SEP, Mexiko-Stadt (ANREUS et al. 2012: 72).

Oben Mitte und rechts: José C. Orozco (1923-26): The Trench and Revolutionary Trinity. Antiguo Colegio de San Ildefonso, früher Prepa, Mexiko-Stadt (ebd.: 42 f.).

Mitte links: Diego Rivera (1935): El mundo de hoy y de mañana. Palacio Nacional, Mexiko-Stadt (ebd.: 48).

Mitte: Diego Rivera (1928): El pan de cada día. SEP, Mexiko-Stadt (ebd.: 68).

Mitte rechts: José C. Orozco (1937-39): Carnaval de Ideologías. Palacio de Gobierno, Guadalajara (ebd.: 44).

Unten links: David A. Siqueiros & Equipo Internacional de Artes Plásticas (1939-40): Retrato de la burguesía. Sindicato Mexicano de Electricistas, Mexiko-Stadt (ebd.: 84f.).

Unten rechts: David A. Siqueiros (1945): Nueva Democracia. Palacio de Bellas Artes, Mexiko-Stadt (ebd.: 28).

Bildtafel 2:

Oben: Rufino Tamayo (1952): Nuestra Nacionalidad. In Besitz der Fundación Olga y Rufino Tamayo, keine Ortsangabe. (ANREUS et al. 2012: 29; Online: <http://goo.gl/DT71ti>).

Links: David A. Siqueiros (1965-71): Fassade am Haupteingang des Polyforum Cultural Siqueiros, Mexiko-Stadt (ANREUS et al. 2012: 30).

Rechts: Willie Herrón (1972): The Wall That Cracked Open. City Terrace, City Terrace, Los Angeles (USA) (ANREUS et al. 2012: 252).

Bildtafel 3:

Oben links: Tags von „Cool Earl“ und „Cornbread“ an einer vielbefahrenen Verkehrsader in der Innenstadt von Philadelphia (um 1970). (WACLAWEK 2012: 12, auch zu finden in: JOHNSON 2008: 145).

Oben Mitte: „Bloods don't die – we multiply“. Schräg darunter: typische Gang-Graffiti aus Los Angeles (Jahr bei beiden Fotos unbekannt). (Online: <http://goo.gl/ZHXnhW> und <http://goo.gl/ZqQqMu>).

Oben rechte Ecke: „Cornbread the Legend lives“ (2002, Ort unbekannt). (Online: <https://goo.gl/images/c5Y7BU>).

Mitte: Vollgetagtes U-Bahn-Abteil, New York City (Jahr unbekannt). (Online: <http://goo.gl/wVoVVq>). links daneben: Sog. window-down-panel von QUIK, NYC (1980). (CHALFANT/COOPER 1984: 48/49).

Unten links: Throw-Ups / Pieces verschiedener Writer auf einem New Yorker U-Bahn-Waggon kurz vor der Reinigung durch einen Angestellten der Verkehrsbetriebe, NYC (1989). (Online: <http://goo.gl/ybVHZz>).

Unten linke Ecke: „We are unstoppable, We are uncatchable, We are nasty!“. Throw-Up von Greg („The bad artist“), NYC (1977). (CHALFANT/COOPER 1984: 27).

Unten rechts: Mural oder sog. Concept-Wall „sign of the times“ im sog. Wildstyle, NYC (1986). (STAHL 2012: 135).

Literatur

ANREUS, Alejandro et al. 2012: Mexican muralism. A critical history. Berkeley.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. 1984: Subway Art. London.

CLEARY, Patricio. 1988: Cómo nació la pintura mural política en Chile. In: Araucaria de Chile 42: 193-195. Online: <http://www.abacq.net/imaginaria/nacimi1.htm> (06.07.17).

FLITNER, Michael; LOSSAU, Julia (Hg.). 2006: Themenorte. 2. Auflage. Berlin.

JOHNSON, Nuala C. 2008: Culture and Society. Critical Essays in Human Geography. Burlington.

MEYER, Kurt. 2007: Von der Stadt zur urbanen Gesellschaft. Jakob Burckhardt und Henri Lefebvre. München.

MIEG, Harald A. (Hg.). 2011: Georg Simmel und die aktuelle Stadtforschung. Wiesbaden.

REINECKE, Julia. 2007: Street Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz. Bielefeld.

STAHL, Johannes. 2012: Street Art. Potsdam.

STEINER, Friederike. 1998: Kultureller Wandel in Chile von 1969-1993: Dargestellt am Beispiel der „literatura testimonial“, der Liedbewegung, des Muralismo und der Arpilleras. Münster.

WACLAWEK, Anna. 2012: Graffiti und Street Art. Berlin / München.

WERLEN, Benno. 2008: Körper, Raum und mediale Repräsentation. In: DÖRING, J.; THIELMANN, T. (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld.

Abstract: What do mural arts have to do with geography?

Whether cave painting, ceiling fresco or graffiti and street art: signs and pictures on walls belong to man. But what do these art forms have to do with geography? Via mural art it is possible to influence spatial images. In addition to beautiful pictures, mural art also often conveys ideologies or counter-ideologies. This article presents selected results of my bachelor thesis, which deals with the muralism movement in the context of the Mexican Revolution, the boom of graffiti in the context of social segregation in late 70s' US cities and the so called murales in Valparaíso in the context of recent „theming“ and „placemaking“ in Chile's artistic and cultural capital.

Tags: **street art, graffiti, mural art, muralismo, Valparaíso, Mexico, bachelor thesis, themed spaces**

Autor: Jan Gemeinholzer, M.A. Kulturgeographie, Austraße 38, 90429 Nürnberg, jan.gemeinholzer@fau.de