

Warum ich
Warum ich das hier mache?
Warum ich hier
Warum ich hier diese ganzen Lautsprecher aufstelle?
Ich versuche an den Stimmen vorbei zu kommen
Denen mit den Ankündigungen
Ich versuche an den Botschaften vorbei zu kommen
Denen mit den Ankündigungen
Ich versuche an den radikalen Zeichen vorbei zu kommen
Die deshalb so radikal sind weil
Weil die Zeichenmacher wissen
Dass, solche Zeichen die sichtbarsten Zeichen sind

Die Goldenen Zitronen 2013
Stephan Block/Ted Gaier/Schorsch Kamerun/Mense Reents/Julius Rath

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	I
Abbildungsverzeichnis	III
Abkürzungsverzeichnis	VIII
1. Einleitung	1
2. Quellenlage und Forschungsstand	5
3. Das Kunstsystem und Banksys Metareflexionen	7
4. Historischer Aufriss Graffiti und Street Art	9
4.1 Graffiti	10
4.2 Street Art	12
4.3 Subversion, Kommunikationsguerilla und Selbstermächtigung in der Street Art	14
5. Künstler / Künstlerbild	16
5.1 Wer ist Banksy? Eine Anti-Biografie	17
5.2 Künstlerische Entwicklung Banksys als Street Art Künstler	18
5.2.1 Die Anfänge	18
5.2.2 Banksys Stilentwicklung: Stencil, Pochoir, Schablone	19
5.2.3 Banksy abseits der Straße	21
5.3 Mögliche Konstruktionen von Banksys Künstlerbild	21
5.3.1 Das Pseudonym	22
5.3.2 Die Maskierung	23
5.3.3 Banksys Pseudonym und Maskierung als Projektionsfläche	24
5.4 Banksy – Motivwahl	26
5.5 Banksys Instagram-Account	31
6. Reflexionen über das Museums- und das Ausstellungswesen	32
6.1 Das Museums- und Ausstellungswesen	33
6.2 Museumsschmuggel/Vandalised paintings	34
6.2.1 Der <i>Tate Britain</i> Prank 2003	35
6.2.2 Der <i>Louvre</i> Prank 2004	37
6.2.3 Der <i>British Museum</i> Prank 2005	39
6.2.4 Street Art im Museumsschmuggel	40
6.3 Banksy als Ausstellungsmacher	41
6.3.1 L.A. Ausstellung – <i>Barely Legal</i>	42
6.3.2 Banksy versus <i>Bristol Museum</i>	44
6.3.3 Banksys Irritation/Agieren im Ausstellungswesen	48
6.3.4 Banksy „auf“ der Biennale von Venedig 2019	50

7. Kunstmarkt	53
7.1 Der „Art Sale“ im <i>Better out than in Projekt</i> New York	55
7.2 <i>Girl with Balloon</i> bei Sotheby´s	57
7.3 Website <i>Pest Control</i>	59
8. Fazit und Ausblick	61
Literaturverzeichnis	A
URL/Internetquellen	E
Anhang	M
Eidesstattliche Erklärung	S

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Banksy, Robin (2006), Wall and Piece (Banksy): Portrait mit Affenmaske
London: Century S.12

Abbildung 2: S.10 Smithsonian Magazin: Finally, the Beauty of France's Chauvet Cave Makes its Grand Public Debut (2012), (DRAC Rhone-Alpes/Ministère de la Culture et de la Communication) *Handabdruck-Negativ in der Höhle von Chauvet* [online]
<https://www.smithsonianmag.com/history/france-chauvet-cave-makes-grand-debut-180954582/>
(6.01.2020)

Abbildung 3: S. M (Anhang) flickr.com: CharlieCharlcomb (2010), (CharlieCharlcomb): *The Mild Mild West* (1999), Foto:, [online]
<https://www.flickr.com/photos/bathintime/5081072715>
(6.01.2020)

Abbildung 4: S.20 Mauritshuis, mauritshuis.nl: De collectie/Kunstwerken/Meisje met de parel, (Jan Vermeer): *Meisje met de parel* (1665), [online]
<https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/meisje-met-de-parel-670/>
(6.01.2020)

Abbildung 5: S.20 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *The Girl With a Pierced Eardrum* (2014), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(6.01.2020)

Abbildung 6: S. M (Anhang) laut.de: The Residents (o.J.), (o.A.): *The Residents* (o.J.), [online] <https://www.laut.de/The-Residents>
(6.01.2020)

Abbildung 7: M (Anhang) facebook.com: daftpunk (o.J.), (o.A.): *Daft Punk* (o.J.), [online]
<https://www.facebook.com/daftpunk/>
(6.01.2020)

Abbildung 8: S. M (Anhang) flickr.com: Photos/true2death (2006), (true2death): Banksy, *No More Heros* (2006), [online]
<https://www.flickr.com/photos/true2death/241078240>
(6.01.2020)

Abbildung 9: S.24 filmstarts.de: Banksy – Exit Through The Gift Shop/Kritiken/Bilder (2010), (Banksy): *Banksy in Exit Through the Gift Shop* (2010), [online]
<http://www.filmstarts.de/kritiken/178192/bilder/?cmediafile=19590224>
(6.01.2020)

Abbildung 10: S.24 time.com: The 2010 TIME 100/Artists/Banksy (2010), (Banksy): *Banksy im Time Magazine Time100* (2010), [online]
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1984685_1984940_1984945,00.html
(6.01.2020)

- Abbildung 11: S. N (Anhang) Banksy, Robin (2006), Wall and Piece (Banksy):
Bildcluster mit Rattendarstellungen, London: Century S.98-99
- Abbildung 12: S. N (Anhang) Banksy, Robin (2006), Wall and Piece (Banksy):
Bildcluster mit Rattendarstellungen, London: Century S.100-101
- Abbildung 13: S.27 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *Ratte, Champagnerkorken fliegend* (o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(6.01.2020)
- Abbildung 14: S.27 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *Ratte, Champagnerkorken fliegend* (o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(6.01.2020)
- Abbildung 15: S.29 Louvre, louvre.fr: Œuvre Le Radeau de la Méduse (o.J.),
Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse* (1819), [online]
<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-radeau-de-la-meduse>
(6.01.2020)
- Abbildung 16: S.29 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *Das Floß der Medusa, Banksy* (o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(6.01.2020)
- Abbildung 17: S.29 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *Steve Jobs in Calais*
(o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(6.01.2020)
- Abbildung 18: S.29 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *Steve Jobs in Calais*
(o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(6.01.2020)
- Abbildung 19: S.30 banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *Höhlenmalerei von Altamira wird weg gekaerchert* (o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(5.01.2020)
- Abbildung 20: S. N (Anhang) Banksy, Robin (2006), Wall and Piece (Banksy):
Graffiti Removal Hotline (2006), London: Century S. 64
- Abbildung 21: S. N (Anhang) Banksy, Robin (2006), Wall and Piece (Banksy):
Graffiti Removal Hotline (2006), London: Century S. 65
- Abbildung 22: S. O (Anhang) banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *This'll Look Nice When It's Framed* (o.A.), [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
(5.01.2020)

- Abbildung 23: S. O (Anhang) banksy.co.uk: OUTSIDE (o.A.), (Banksy): *One Original Thought Is Worth a Thousand Mindless Quotings* (o.A.), [online] <https://www.banksy.co.uk/out.asp> (5.01.2020)
- Abbildung 24: S. O (Anhang) Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Besucher vor Tesco Soup Can im Museum of Modern Art, New York* (2005), London: Century S. 179
- Abbildung 25: S. O (Anhang) Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Tesco Soup Can, New York* (2005), London: Century S. 178
- Abbildung 26: S. O (Anhang) Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Harlequin Beetle with Airfix Weapons, Natural History Museum, New York* (2005), London: Century S. 181
- Abbildung 27: S. P (Anhang) Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Pest Control, Dead Rat with Spray Can, Natural History Museum, London* (2004), London: Century, S.183
- Abbildung 28: S. P (Anhang) Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Pest Control-Vitrine im Natural History Museum London, Natural History Museum, London* (2004), London: Century, S.182
- Abbildung 29: S.36 Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Crimewatch UK has ruined the countryside for All of us, Tate Gallery, London* (2003), London: Century, S.168-169
- Abbildung 30: S.36 Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Crimewatch UK has ruined the countryside for All of us – Exponat-Text, Tate Gallery, London* (2003), London: Century, S.168-169
- Abbildung 31: S.37 Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Crimewatch UK has Ruined the Countryside for all of Us – Hangung, Tate Gallery, London* (2003), London: Century, S.170-171
- Abbildung 32: S. P (Anhang) banksy.co.uk: INSIDE (o.A.), (Banksy): *Gardeoffizier 19Jhd. mit Spraydose im Brooklyn Museum, New York* [online] <https://www.banksy.co.uk/out.asp> (5.01.2020)
- Abbildung 33: S. P (Anhang) banksy.co.uk: INSIDE (o.A.), (Banksy): *Dame mit Gasmasken, Brooklyn Museum, New York* [online] <https://www.banksy.co.uk/out.asp> (5.01.2020)
- Abbildung 34: S.38 Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Installation Mona Lisa Smile, Louvre, Paris* (2004), London: Century S.172-173
- Abbildung 35: S.39 Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Wall Art – Filzstift auf Stein, British Museum, London* (2005), London: Century S.185
- Abbildung 36: S.39 Banksy, Robin (2006), *Wall and Piece* (Banksy): *Wall Art – Filzstift auf Stein, British Museum, London* (2005), London: Century S.184

- Abbildung 37: S.43 banksy.co.uk: INSIDE (o.A.), (Banksy): *Barely Legal: „There´s an Elefant in the Room“* [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
 (5.01.2020)
- Abbildung 38: S.43 banksy.co.uk: INSIDE (o.A.), (Banksy): *Barely Legal: „I can´t belive you morons acually buy this shit“* [online]
<https://www.banksy.co.uk/out.asp>
 (5.01.2020)
- Abbildung 39: S.46 Bristol Museums, bristolmuseums.org.uk, Stories/Banksy-Bristol-Museums (2020), (Bristol Culture): *Rembrand mit Wackelaugen in Banksy versus Bristol Museum*, [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 (6.01.2020)
- Abbildung 40: S.46 Le Centre Pompidou, centrepompidou.fr/fr, Collection/Marcel Duchamp (o.A.), (Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat), Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q. La Joconde* (1930), [online]
<https://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000044693>
 (6.01.2020)
- Abbildung 41: S.46 Bristol Museums, bristolmuseums.org.uk, Stories/Banksy-Bristol-Museums (2020), (Bristol Culture): *Bild von Banksy modifiziert, Bildmotive treten über den Rahmen*, Banksy versus Bristol Museum [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 (6.1.2020)
- Abbildung 42: S.46 Bristol Museums, bristolmuseums.org.uk, Stories/Banksy-Bristol-Museums (2020), (Bristol Culture): *Banksy versus Bristol Museum: Die Ährenleserin*, [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 (6.1.2020)
- Abbildung 43: S. Q (Anhang) Bristol Museums, bristolmuseums.org.uk, Stories/Banksy-Bristol-Museums (2020), (Bristol Culture): Gipsabguss einer antiken Figur mit Einkaufstüten, Banksy versus Bristol Museum, [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 (6.1.2020)
- Abbildung 44: S.47 Bristol Museums, bristolmuseums.org.uk, Stories/Banksy-Bristol-Museums (2020), (Bristol Culture): *Angel Bust im Bristol Museum*, Banksy versus Bristol Museum, [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 (6.1.2020)
- Abbildung 45: S.47 Bristol Museums, bristolmuseums.org.uk, Stories/Banksy-Bristol-Museums (2020), (Bristol Culture): *Ice Cream Van im Bristol Museum*, [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 (6.1.2020)
- Abbildung 46: S. Q (Anhang) Gough, Paul (Hg.) (2012): *Banksy. The Bristol Legacy*, Bristol: Redcliffe Press Ltd., *Evening Post Bristol 1.09.2009*, S.87

- Abbildung 47: S. Q (Anhang) Banksy, instagram.com (2019), (Banksy): Banksy, *Devolved Parliament*/Instagram, [online]
<https://www.instagram.com/banksy/?hl=de>
(5.09.2019)
- Abbildung 48: S.51 banksy.co.uk (2019): *Banksy Biennale Venedig/Venice in Oil* [online]
www.banksy.co.uk
(6.01.2020)
- Abbildung 49: S. R (Anhang) banksy.co.uk (2013), (Banksy): *Siren of the Lambs* [online]
www.banksy.co.uk
(16.11.2019)
- Abbildung 50: S.56 Banksy, instagram.com (2013), (Banksy): *Banksy Instagram/Art Sale New York* [online]
<https://www.instagram.com/banksy/?hl=de>
(5.09.2019)
- Abbildung 51: S.57 banksy.co.uk (o.A.), (Banksy): *Girl with Balloon*, [online]
www.banksy.co.uk (6.01.2020)
- Abbildung 52: S.58 Banksy, instagram.com/Banksy (2018), (Banksy): *Going, going gone... Girl with Balloon*. bei *Shothebys/Instagram*, [online]
<https://www.instagram.com/banksy/?hl=de>
(5.09.2019)
- Abbildung 53: S.58 Staatsgalerie Stuttgart (2018), (Staatsgalerie Stuttgart, Banksy): *Banksy, Love is in the Bin* (2018)
<https://www.staatgalerie.de/ausstellungen/banksy.html>
(21.12.2019)
- Abbildung 54: S. R (Anhang) banksy.co.uk (2019), (Banksy): *Season's Greetings*, [online]
www.banksy.co.uk
(29.12.2019)

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bspw.	beispielsweise
bzw.	beziehungsweise
d. Verf.	der Verfasser
Hg.	Herausgeber
o.A.	ohne Autor
o.J.	ohne Jahr
o.S.	ohne Seitenangabe
o.V.	ohne Verfasser
u.	und
u.A.	unter Anderem
ursprüngl.	ursprünglich
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil

1. Einleitung

Über den Künstler, der das Pseudonym Banksy verwendet, gibt es mehr Vermutungen als klare Fakten. Obwohl er durch seine künstlerische Arbeit international eine enorme Popularität erlangt hat, gelingt es ihm, seine wahre Identität und seinen bürgerlichen Namen weitgehend geheim zu halten. Der Ursprung und eine Begründung für Banksys Agieren im Anonymen findet sich also in seinen Anfängen in der Graffiti-Szene und - Kultur. Will Ellsworth-Jones schreibt in *Banksy: The Man Behind the Wall* (2012, S.1):

“He claims he needs this anonymity to protect himself from the forces of law and order.”

Graffiti werten viele als öffentliches Ärgernis. In Deutschland z.B. gilt das Anbringen von Graffiti als illegal und wird nach § 303 StGB als Sachbeschädigung angesehen.¹ International bzw. lokal stellt sich die Situation sowie die Haltung zu Graffiti und zu Street Art heute sehr unterschiedlich dar. Die Einstellung zum Thema Street Art habe sich dank des „Banksy-Faktors“ in den vergangenen Jahren grundlegend gewandelt (vgl. Przybilla 2015). Heute wird Graffiti als Tourismus- und Marketing-Tool in Städten genutzt, wie Kathryn Davis, die Chefin des Fremdenverkehrsamtes von Bristol in einem *Spiegel* Interview sagt:

"Früher hat der Stadtrat eine Null-Toleranz-Politik gegenüber Sprayern durchgesetzt. Heute bewerben wir ihre schönsten Werke in einer App." (Davis 2015, zitiert nach Przybilla)

Banksys Beweggründe auch heute noch anonym zu arbeiten, obwohl zu vermuten ist, dass er aufgrund seiner hohen Wertschätzung auf dem Kunstmarkt, und offenbar nicht nur dort, keine Strafverfolgung zu befürchten hätte, liegt in seinem Selbstverständnis als Künstler begründet. Banksy hat eine hohe gesellschaftliche Relevanz und kann mit vielen Superlativen aufwarten. Das Time Magazine (TIME STAFF 2010) wählte Banksy im Jahr 2010 neben Lady Gaga, Barack und Michelle Obama oder Nancy Pelosi zu einer der 100 einflussreichsten Persönlichkeiten der Welt. Große Auktionshäuser handeln seine Werke – renommierte Museen stellen seine Arbeiten aus. Sie locken zehntausende Besucher*innen in die Ausstellungen. Das Werk *Love is in the Bin* sorgte seit 07.03.2019 für nahezu 200% mehr Besucher*innen in der Staatsgalerie Stuttgart (SWR, 2019). Der Film *Exit Through The Gift Shop*, den Banksy 2010 veröffentlichte, wurde in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“ für das Jahr 2011 für einen Oscar nominiert und gewann zahlreiche Preise (International Movie Database IMDb, o.J.). Wohl kaum ein zeitgenössischer Künstler schafft es, mit seinen Aktionen

¹ In einigen Metropolen wandelt sich das Bild. Graffiti und Street Art rücken teilweise aus der Illegalität heraus bzw. werden als erhaltenswert unter Schutz gestellt wie in Los Angeles (<https://www.latimes.com/local/la-xpm-2013-aug-28-la-me-0829-murals-20130829-story.html>).

so leicht in die Hauptberichterstattung der Massenmedien zu kommen wie Banksy. Ein Beispiel ist die Versteigerung seines Gemäldes *Devolved Parliament* am 4.10.2019, das bei Sotheby's für umgerechnet mehr als elf Millionen Euro aufgerufen wurde und bei dem das britische Unterhaus in London mit einer Besetzung voller Schimpansen zu sehen ist (vgl. Tagesschau 2019).

Die vorliegende Masterarbeit hat den Künstler Banksy zum Gegenstand. Hierbei geht es um seine Rolle bzw. Rollen bei der Ingangsetzung von Reflexionsprozessen über den Kunstbetrieb. Es stellt in der Forschung bislang ein nur wenig beachtetes Thema dar und ist nicht systematisch erforscht. Die Ingangsetzung von Reflexionsprozessen wird hier im Sinne der Systemtheorie Luhmanns verstanden, bei der Reflexion als Selbstreferenz sozialer Systeme gilt. Sie tritt dann zu Tage, wenn das System eine Irritation erfährt (vgl. Luhmann 1987, S.600 ff., 617 f.). Banksy übernimmt verschiedene Rollen, die sonst im Kunstsystem von mehreren vermittelnden Personen eingenommen werden. Kunstbetrieb (Zembylas verwendet Kulturbetrieb synonym) als realer oder fiktiver Ort meint hier den institutionalisierten Rahmen in der bildenden Kunst mit ihrer Organisationsstruktur, ihren Berufsbildern und mit ihren sozialen und wirtschaftlichen Interaktionen. Der Kunstbetrieb findet im Spannungsfeld von Produktion, Organisation, Vermittlung und Rezeption zeitgenössischer Kunst statt (vgl. Zembylas 2006, S.23-24,27 u. Heinrichs 2011, S.131).

Banksy löst Reflexionsprozesse aus, indem er tradierte Herangehensweisen des Kunstbetriebes/-systems auf den Kopf stellt. Die These dieser Masterarbeit ist, dass Banksy sich vom Graffiti-Writer über den Street Art Künstler zum Aktionskünstler entwickelt (vgl. Blanché 2012, S.21), der jedoch in seinem gesamten Schaffen auch außerhalb der Street Art die ihr eigenen Strategien nutzt bzw. diese erst dadurch wahrnehmbar macht. Im Verlauf der Arbeit wird deutlich, wie sich Banksys Wandel zu einem Aktionskünstler vollzieht. Aktionskunst nutzt einerseits klassische künstlerische Arbeitsweisen, wie Plastik und Malerei, aber auch neuere Medien wie Film und Foto oder vor allem performative Formen. Durch die Integration des Publikums in den Schaffensprozess, der Überschreitung tradierter Grenzen der Kunst und des Kunstbetriebs, wie z.B. der Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt mit der Loslösung von Artefakten sowie der Suche nach neuen ästhetischen Ausdrucksweisen, unternimmt sie den Versuch, Kunst und Leben miteinander zu verbinden und so die Kunst zu befreien (vgl. Schilling 1978, S.8-13).

Ziel der Arbeit ist es zu zeigen, wie die Street Art Strategien erst dadurch pointiert zum Vorschein kommen, dass Banksy sie nicht nur im urbanen Raum auf der Straße und

an Hauswänden anwendet, sondern auch bei seiner Aktionskunst im Kontext von Institutionen, so z.B. in Ausstellungen, Auktionshäusern oder im Museum.

Zu den Strategien der Street Art gehören u.A. die Illegalität und Subversion. Erst durch das Übertreten von Regeln des Systems und die dadurch ausgelöste Irritation wird das System und seine Grenzen offenbar. Street Art Künstler*innen wie Banksy stellen mit einer Antihaltung gegebene Herrschaftsverhältnisse in Staaten, Städten oder Institutionen des Kunstbetriebs in Frage. Sie schaffen Kunstwerke, die eine gesellschaftskritische Haltung mit sich bringen und zuweilen eine märchenhafte bzw. utopische Kraft zu entfalten vermögen. Dies wird durch die orts- und zeitspezifische Anspielung auf Themen verstärkt. Die Werke sind Zeugnis einer Metamorphose, deren Ausgangspunkt ein Akt der Zerstörung bzw. des Vandalismus ist, um etwas Neues entstehen zu lassen. Zum Beispiel wird eine Wand in ihrer Makellosigkeit zerstört, um eine Street Art Arbeit zu produzieren. Das Moment der Zerstörung nimmt Banksy auch außerhalb der Straßenzüge in Kauf, so z.B. im Museum, wenn er in dieses eindringt, selbst Gemälde in Street Art Manier bearbeitet und unerlaubt in den Ausstellungsräumen aufhängt.

Das Prinzip der Unmittelbarkeit, das für die Street Art charakteristisch ist, kommt durch Banksys Wirken prägnant zum Ausdruck. Die Street Art Künstler*innen arbeiten in der Regel nicht mit vermittelnden Institutionen und deren Protagonist*innen zusammen. Vielmehr ermächtigen bzw. erlauben sie es sich selbst, Arbeiten nach ihren eigenen Vorstellungen zu erschaffen, auszustellen sowie ggf. zu veräußern, und das ohne zwischengeschaltete Ausstellungsmacher*innen, Kurator*innen, Agent*innen oder Galerien. Unmittelbar ist auch der Kontakt zu den Betrachtenden, die einen niedrigschwelligen, antielitären und demokratisierenden Zugang zu den Werken finden. Durch Kommunikationsguerilla entstehen die Aktionen, die wie überraschende Coups wirken und einen hohen Nachrichtenwert entfalten. Banksy erreicht durch seine Kommunikation über internetgesteuerte Medien ein Millionenpublikum direkt, das unter Umständen vom üblichen Kulturpublikum abweicht. Je prominenter, ikonischer und bedeutungsaufgeladener ein Ort sowie seine mit ihm verbundenen Themen und Protagonist*innen sind, umso größer ist dabei die mediale Reichweite.

Die Untersuchung der Arbeit basiert auf einer Literaturrecherche: In den vergangenen zehn Jahren haben die wissenschaftlichen Forschungsaktivitäten zu Street Art und zu Banksy stark zugenommen, was sich in der großen Anzahl von wissenschaftlichen Werken widerspiegelt. Aufgrund der Aktualität von Banksys künstlerischen Interventionen ist es auch notwendig, auf weitere aktuelle Medien, wie Banksys

Instagram-Account, Zeitungsberichte und weitere internetbasierte Zeugnisse zurückzugreifen. Um die fortwährend andauernde Ingangsetzung von Reflexionsprozessen zu analysieren, sind drei Bereiche des Kunstsystems ausgewählt worden: Der Künstler Banksy und die Konstruktion seines Künstler-Bildes, das Ausstellungswesen und der Kunstmarkt. Aufgrund des begrenzten Umfangs der vorliegenden Masterarbeit werden aus den drei Bereichen wesentliche Aspekte an exemplarischen Beispielen betrachtet. Durch den Vergleich dieser drei Bereiche soll veranschaulicht werden, wie Banksy Street Art Strategien über sie hinaus einsetzt und damit ein Gegenprogramm zum tradierten Kunstbetrieb anklingen lässt. Um dieses anschaulich darzustellen, erfolgt die Untersuchung facettenreich an zahlreichen Beispielen aus dem Kunstsystem. Eine Vertiefung dieser drei Feldbereiche Künstler, Ausstellungen und Kunstmarkt wäre daher als Weiterführung wünschenswert. Ebenso wäre es lohnenswert auch andere Bereiche des Kunstbetriebs, wie z.B. Kunstkritik, Ausbildungswesen und Vermittlung im Hinblick auf die Fragestellung zu analysieren.

Die Untersuchung erfolgt deduktiv. Die Struktur der Arbeit ist wie folgt: Zunächst wird im zweiten Kapitel der Stand der Forschung aufgezeigt. Im dritten Kapitel folgt eine Einführung zu Niklas Luhmanns Systemtheorie, die eine zentrale theoretische Grundlage der Analyse in Bezug auf das Auslösen von Reflexionsprozessen bildet. Kapitel vier erarbeitet mit einer historischen Betrachtung die Herleitung und Entwicklung von Graffiti und Street Art, ihrer Charakteristika sowie ihrer gesellschaftspolitischen Dimension mit ihrer Antihaltung. Dabei wird Banksy vor dem Hintergrund der Street Art Geschichte beleuchtet. Er selbst thematisiert diese Kunstrichtung, die kulturhistorisch bis zur Höhlenmalerei zurückreicht, in seinen Arbeiten wiederholt selbstreferentiell. Besondere Beachtung findet Jean Baudrillards Theorie der Vereinnahmung und Monopolisierung der Zeichen durch Politik und Ökonomie im Stadtraum, die durch Street Art ein Gegengewicht erhalten (vgl. Baudrillard 1978). Ebenso wird der Aspekt der Kommunikationsguerilla erläutert. Der Fokus des fünften Kapitels liegt auf dem Künstlerbild Banksys, das nicht klar umrissen ist, da es keine bestätigten biografischen oder portraitistischen Zeugnisse zum Künstler gibt. Eine Konstruktion des Künstlerbildes kann jedoch über eine Annäherung – über Selbstzeugnisse in Wort und Bild - erfolgen. Dabei stehen folgende Fragen im Vordergrund: „Welche Bedeutung hat die Nutzung von Pseudonymen, wie z.B. durch Banksy?“ und „Welche Funktion hat die Maskierung bei Banksy?“ Weiterhin erfolgt die annähernde Rekonstruktion durch die Skizzierung von Banksys (Anti-)Biographie, durch seinen künstlerischen Werdegang, der sich in Teilen über sein ephemeres Werk

in stilistischer und motivischer Hinsicht sowie über eigene Selbstoffenbarungen erschließen lässt.

Im sechsten Kapitel geht es um die Reflexionen über das Museums- und Ausstellungswesen, welche durch Banksys verblüffende Aktionen ausgelöst werden. In den Innenräumen - ob institutionell oder informell, werden deutliche Parallelen zur Arbeit im urbanen Raum sichtbar. Das Übertreten von Systemgrenzen spielt auch hier eine zentrale Rolle. Es stellen sich verschiedene Fragen: „Wer hat in Museen die Macht zu bestimmen, welche Werke ausstellungswürdig sind?“, „Wie misst sich die Qualität von Kunstwerken?“, „Wie kann es sein, dass Banksys unautorisiert aufgehängte Werke tagelang unbemerkt in den kuratierten Ausstellungen hängen können?“, „Wie kuratiert Banksy Ausstellungen anders als die Museumswelt?“, „Wie findet eine tradierte Rezeptionsweise statt und wie verändert sie Banksy?“, „Wie legt Banksy die Frage offen: Wann ist Kunst Kunst und was macht die künstlerische Qualität aus?“

Das siebte Kapitel behandelt Banksys Perturbation und Irritation des Kunstmarktes in Bezug auf ökonomische Aspekte. Dabei werden unterschiedliche Aktionen und Verkaufsettings erörtert. Zum einen die Auktion des Bildes *Girl with Balloon*, die es durch das Schreddern des Werkes in die Nachrichten weltweit schaffte (vgl. Tagesschau 2018). Ebenso wird betrachtet, wie Banksy die häufig irrationalen Preismechanismen des Kunstmarktes motivisch im Bild und durch seine Aktionen thematisiert, wie z.B. mit seinem Verkaufsstand im New Yorker *Central Park*. Hier wurden Werke Banksys, ohne als solche ausgezeichnet zu sein, für 60 Dollar verkauft (vgl. BBC 2013). Es stellt sich die Frage, wie Banksys Kunstwerke für den Verkauf begutachtet und legitimiert werden. Im Schlussteil wird ein Resümee gezogen und werden weitere Forschungsansätze bezüglich der Thematisierung des Kunstmarktes in einem Ausblick verdeutlicht. Bilder sind zur besseren Veranschaulichung im Text bzw. zur weiteren Vertiefung im Anhang platziert.

2. Quellenlage und Forschungsstand

Mit der Fragestellung der Arbeit „Inwieweit löst Banksy Reflexionsprozesse über den Kunstbetrieb aus?“ hat sich die Forschung noch nicht systematisch auseinandergesetzt. Dennoch kann auf eine große Forschungsaktivität zur Street Art und Banksy zurückgegriffen werden.

Nach ersten Berichterstattungen und Zeitungsberichten in den USA zu Beginn der 1970er Jahre beschreibt Jean Baudrillard bereits 1978 die Anfänge und Beweggründe der Graffiti-Bewegung in *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Diese Schrift wird bis heute häufig rezipiert. In den 1980er Jahren entstehen die ersten

Grundlagenwerke. Horst Schmidt-Brümmer widmet sich z.B. in *Wandmalerei: zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest* 1982 verschiedenen Formen der Wandmalerei und Murals. 1985 veröffentlicht Allan Schwarzman mit *Street Art* einen Überblick über verschiedene Künstler*innen mit ihren Interventionen im öffentlichen Raum. Im deutschen Sprachraum sind die Veröffentlichungen von Bernhard van Treeck, wie bspw. *Wandzeichnungen (1994)*, *Writer Lexikon: American Graffiti (1995)* oder *Das Grosse Graffiti Lexikon (2001)* als Nachschlagewerke zu nennen. Während deutsche Autor*innen über Graffiti und Street Art noch vor rund zehn Jahren in nahezu jeder Einleitung feststellten, es gäbe nur wenige Werke, die sich wissenschaftlich mit dem Thema Street Art befassen, hat sich die Lage in der Zwischenzeit stark verändert.

Die Zahl der Veröffentlichungen steigt seit Anfang und Mitte der 2000er an. Vielfach fehlt den Autor*innen jedoch die wissenschaftliche Fundierung ihrer Arbeiten bzw. aufgrund ihrer Nähe zur Szene eine kritische Distanz. Einige setzen sich eher auf einer abbildenden Ebene mit den Künstler*innen und deren Arbeiten auseinander. So entstehen zahlreiche Bildbände. Der britische Autor Tristan Manco präsentiert z.B. in *Stencil Graffiti (2002)* vor allem Bildersammlungen verschiedener Künstler*innen und ihrer facettenreichen Stencil Graffiti Arbeiten. Julia Reinecke versucht in *Street Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz (2007)* mit einem Eintauchen in die Szene eine Einordnung der Subkultur Street Art zwischen Graffiti, Bildender Kunst und Werbung.

Anna Waclawek zeichnet mit *Graffiti und Street Art (2011)* die Entwicklung beider Kunstformen in ihren Facetten, auch als illegale Kunstform bis in die Gegenwart nach. Die Aspekte der Protesthaltung, der Rückeroberung des (öffentlichen) Raums sowie den Reiz des Verbotenen finden sich sowohl bei Waclawek, als auch in den Aufsätzen von Gerald Geilert *Street Art - eine verlockende Utopie (2009)* und *Anmerkungen zu einer Geschichte des Graffitis als Protestkultur (2014)*.

Im selben Zuge ist auch das Interesse an Banksy gewachsen. Besonders verdient gemacht hat sich in Deutschland der Kunstwissenschaftler Ulrich Blanché, der sowohl seine Masterarbeit unter dem Titel *Der Street Aktivist Banksy/Something to S(pr)ay* als auch seine Dissertation *Art in a Material World. Konsum bei Banksy & Damien Hirst* zu Banksys Werk veröffentlicht hat. Ebenso hat er zahlreiche wissenschaftliche Artikel dazu geschrieben, Vorträge gehalten und an dokumentierten Podiumsdiskussionen teilgenommen.

Banksy selbst hat im Selbstverlag eine Serie an Büchern herausgebracht, bei denen seine Arbeiten geclustert und mit zum Teil autobiografischen Kommentaren versehen

sind². Im angelsächsischen Raum ist eine Vielzahl an Literatur erschienen. Zu erwähnen sind hier die vom britischen Journalisten Will Ellsworth-Jones 2012 herausgegebene unautorisierte Biografie Banksys und Ray Mocks Publikation *Banksy in New York* (2013), die das *Better out than In* Projekt in New York dokumentiert. Das Buch *Banksy. The Bristol Legacy* (2009) von Paul Gough sammelt verschiedene Essays zur Ausstellung *Banksy versus Bristol Museum*. Xavier Tapies folgt in *Where's B**ksy?* (2016) chronologisch dem Weg Banksys rund um die Welt und dokumentiert sein Werk von 2000 an bis zu seinem New York Aufenthalt 2013.

3. Das Kunstsystem und Banksys Metareflexionen

Wer wird im Kunstsystem akzeptiert? Wer darf in großen Museen ausstellen? Banksys Arbeiten thematisieren dies und regen dazu an, die Mechanismen hinter diesem System aufzudecken und zu hinterfragen. Der folgende kunstsoziologische Exkurs dient dazu, eine Basis für die Analyse der folgenden Kapitel in Bezug auf das Künstlerbild, das Ausstellungswesen und den Kunstmarkt zu schaffen.

Mit der Erforschung davon, wie Kunst wahrgenommen und eingeordnet wird, haben sich unterschiedliche Disziplinen, wie die Kunstgeschichte, die philosophische Ästhetik und auch die Soziologie beschäftigt. Dem System Kunst, insbesondere seiner sozialen Funktion und Bedeutung haben sich Soziologen, wie z.B. Theodor W. Adorno, Howard S. Becker (Kunstweltentheorie), Pierre Bourdieu (Kunstfeld) oder auch Niklas Luhmann (Systemtheorie) genähert. Ihre Theorien zeigen, dass der soziale, ökonomische oder politische Zusammenhang beeinflusst, wie ein Werk interpretiert, rezipiert oder monetär gehandelt wird. Die Fragen nach dem Wert eines Werkes, nach der Figur der Künstler*in, der Rolle des Publikums, den ökonomischen und sozialen Bedingungen, die herrschen müssen, oder die Fragen danach, was Kunst ist und wer darüber bestimmt, stehen im Mittelpunkt ihrer Forschung (vgl. Danko 2012, S.5).

Nach dem Soziologen Niklas Luhmann und seiner Systemtheorie ist das Kunstsystem, wie alle Teilsysteme der (des Systems) Gesellschaft (z.B. Wirtschaft, Recht, Wissenschaft), autonom und funktioniert unabhängig von diesen als autopoietisches System. Diese Systeme sind selbstreferentiell und operativ geschlossen, d.h. sie beziehen sich immer wieder in gezielter Weise auf sich selbst, wodurch sich abgeschlossene Kreisläufe ergeben, sich das System selbst erhält und von seiner Umwelt abgrenzt (vgl. Luhmann 1997, S.65 ff.). Der Prozess, sich abzugrenzen und die Selbsterhaltung aufrecht zu erhalten, geschieht nach Luhmann durch binäre Codes, die als simple Filter fungieren und bestimmen, was zum System gehört und

² Banging your head against a Brick wall (2001), Existencialism (2002), Banksy: Cut it out (2004), Wall and Piece (2005) Banksy, (2006)

was nicht. Im Wissenschaftssystem lautet der Code wahr/unwahr, im Rechtssystem recht/unrecht, im Kunstsystem schön/hässlich bzw. stimmig/unstimmig. Symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien (Wirtschaft = Geld, Wissenschaft = Wahrheit, Politik = Macht, Kunst = Formbildung) ermöglichen zum einen den Anschluss von Kommunikation im System, zum anderen aber auch Personen oder Organisationen die Teilnahme an ihr. Der allgemeine Code sozialer Systeme ist Kommunikation/Nicht-Kommunikation. Sie ist das (Kommunikations-) Medium sozialer Systeme (vgl. Luhmann 1997, S.81).

Aufgrund ihrer operativen Geschlossenheit können die Funktionssysteme nach Luhmanns Theorie nicht miteinander bzw. mit ihrer Umwelt kommunizieren. Sie sind auch nicht imstande ihre Außenwelt wahrzunehmen oder mit ihr zu kommunizieren, es sei denn durch strukturelle Kopplungen, wie z.B. Irritationen – Überraschungen, Störungen. Banksy produziert solche Irritationen mit seiner Arbeit, was in den folgenden Kapiteln aufgezeigt wird. Diese Störungen sind es, die Anlass für Reflexionsprozesse über das Teilsystem geben. Eine weitere Möglichkeit, wie Funktionssysteme miteinander kommunizieren, erfolgt in Luhmanns Theorie durch Organisationen (bspw. Schulen, Universitäten, Kunsthäuser, Galerien, Auktionshäuser), welche die Systeme selbst ausbilden. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird aufgezeigt, dass Banksy selbst Organisationen (z.B. einen Verlag, ein Hotel, eine Authentifizierungsagentur) ausbildet.

Eine interessante Untersuchung in Bezug auf Organisationen im Kunstsystem beschreibt der Kunsthistoriker Philip Ursprung. Seine Thesen komplementieren die Luhmannsche Organisationstheorie, wie auch Markus Koller in seinem Buch *Die Grenzen der Kunst, Luhmanns gelehrte Poesie* schreibt (2007, S.134-135). Anders als Luhmann spricht Ursprung von Institutionen (vgl. Ursprung 2003, S. 40).

Ursprung betont in seinem Buch *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art* (2003) am Beispiel der im Titel genannten Künstler und ihrer Kunstformen die Entwicklung der zentralen Rolle, die Organisationen des Kunstbetriebs seit den 1960er Jahren eingenommen haben. Er richtet hierbei sein Augenmerk auf die „[...] Mechanismen der Bewertung, [...], die zum Aus- oder Einschluss bestimmter Künstler, Kunstwerke oder Interpretationsmodellen führten.“ (Ursprung 2003, S.40)

Eine immer größere Zahl künstlerischer Ansätze, wie das Happening und die Land Art entwickeln und etablieren sich in den 1960er Jahren (vgl. Ursprung 2003, S.22). Sie produzieren keine Objekte, beteiligen das Publikum am künstlerischen Prozess und sind zu dieser Zeit aufgrund ihres oft ephemeren Charakters für Kunsthandel und Museen nicht von Interesse (vgl. Ursprung 2003, S.38). Hier zeigt sich eine Parallele

zur Street Art und ihrem nicht kommerziellen und flüchtig-vergänglichen Charakter. Oft von den Künstlern selbst initiiert, finden sie außerhalb der tradierten, institutionalisierten Räumlichkeiten der Kunstwelt statt: in „[...] alten Fabriketagen, Kellern, nicht mehr genutzten Geschäften [...]“ (Ursprung 2003, S.107), einer langsam verfallenden Industriekulisse des 19. Jahrhunderts. Diese Kulisse der Industrienation Amerika, so Ursprung, mutete sowohl Künstler*innen als auch Publikum unverfälschter an als die aus Europa übernommene und als „aristokratisch“ konnotierte Ausstellungspraxis (vgl. Ursprung 2003, S.109). Dies stieß eine „[...] Unterwanderung der traditionellen Ausstellungssituation“ (Ursprung 2003, S.107) weg von der Einengung von „[...] white walls, the tastefull aluminium frames, the lovely lightningfawn gray rugs, cocktails, polite conversation“ (Kaprow 1961, zitiert nach Ursprung 2003, S.107) an. Banksys Agieren bei Ausstellungen, die im Verlauf der Arbeit vorgestellt werden, zeigen interessante Parallelen dazu auf. Ursprung beschreibt die Entwicklung der Kunstwelt in dieser Zeit als Machtkampf um den Zuspruch des Publikums. Im Vorwort zu seinem Buch schreibt er dazu:

„Indem die Auseinandersetzung darum, wer Kunst vermitteln, also wer Wert und Bedeutung innerhalb der rasant wachsenden Kunstwelt definieren kann, als Motor der künstlerischen Veränderungen betrachtet wird, lassen sich viele künstlerische Phänomene jener Zeit neu erklären, beispielsweise die Tatsache, dass Künstler selbst institutionelle Funktionen übernahmen.“ (Ursprung 2003, S.10)

Den Sieg, im Kampf zwischen den Künstler*innen, Kritiker*innen, Sammler*innen und Kunsthistoriker*innen um normative Autorität und damit um die „[...] Machtverlagerung von den Produzenten zu den Verwaltern der Kunst [...]“ (Ursprung 2003, S.129), tragen nach Ursprungs Meinung die Institutionen davon. Möglicherweise getrieben von der Sorge, den Anschluss an Sammler*innen, an die neuste Strömung oder die Kunst an sich zu verlieren, fangen sie an, sich in den Produktionsprozess einzumischen (vgl. Ursprung 2003, S.130).

4. Historischer Aufriss Graffiti und Street Art

Da Banksy das Ausführen von Graffiti in seinen Street Art Arbeiten selbst motivisch aufgreift, ist eine Betrachtung aus historischer Perspektive sinnvoll. Der folgende Abschnitt soll dazu dienen, die spezifischen Eigenschaften, Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Graffiti und Street Art in ihrer Entwicklung, in Bezug auf die Betrachter*innen und die Kommunikation, die antikommerzielle Haltung und die Eroberung des urbanen Raums zu erörtern.

Banksys Ursprünge liegen in der Graffiti-Szene; seine Arbeit entwickelt sich schon früh verstärkt in Richtung Street Art. Wenngleich in der vorliegenden Literatur immer wieder

auf wichtige Unterscheidungen von Graffiti und Street Art hingewiesen wird, so werden auch ihre gemeinsamen Ursprünge und andere Gemeinsamkeiten beschrieben. Die Urbanität und die mediale Reflexion spielen z.B. bei beiden eine Rolle.

4.1 Graffiti

Die Entwicklung von Graffiti und Street Art zeigt sowohl eine technische als auch eine soziologisch-anthropologische Dimension auf. Im Griechischen bedeutet *γράφειν* (*graphein*) schreiben/zeichnen. Graffiti leitet sich aus dem italienischen Singular Graffito, einer in Stein gekratzten Schraffur, her ab. Nach Ernst Cassirer erklärt sich der Mensch seine Umwelt, indem er Symbole stiftet (vgl. Neuser 2016, S.11). Er vergewissert sich damit nicht nur seiner selbst und seiner Existenz, sondern bietet auch seiner Umwelt ein Kommunikationsangebot dar. Ein Blick in die Geschichte der Menschheit zeigt, dass es sich um eine ihrer ältesten Kulturtechniken handelt. Erste Spuren solcher Zeichen bzw. Symbole finden sich in den auf ein Alter von ca. 40.000 Jahren geschätzten Höhlenzeichnungen von Lascaux, Chauvet und Altamira (vgl. Suter 1988, S.9). Die unter Verwendung von Erdpigmenten und Naturfarben hergestellten Wandzeichnungen zeigen Abbildungen von Tieren, aber auch Abbildungen von Händen, bei denen Farbe auf die Wände gesprüht und die Hände dabei wie Schablonen genutzt wurden, wodurch sich ein negativer Abdruck der Hand ergibt (Abb.2). Auch die Einwohner der antiken römischen Städte Pompeji und Herculaneum hinterließen z.T. humorvolle Zeichnungen und Sprüche, wie Wahlkampfparolen oder Wohnungsinserate an den Wänden der Häuser der Stadt (vgl. Suter 1988, S.9).



Abb.2 Handabdruck-Negativ in der Höhle von Chauvet
Quelle: DRAC Rhone-Alpes/Ministère de la Culture et de la Communication

Menschen hinterlassen ihren Namen oder ganze Botschaften an Häusern, kritzeln sie auf Toilettenwände, schreiben ‚ich war hier‘ auf Denkmäler und auf Aussichtsplattformen oder ritzen Herzen und ihre Initialen in die Rinde von Bäumen (vgl. Treeck 2001, S.107). Sie reagieren damit auf eine Vielzahl von sozialen Bedürfnissen (vgl. Waclawek 2012, S.43). Sie wollen sich selbstwirksam spüren und

sich in ihrer Lebenswirklichkeit verankern. Sie vergewissern sich ihrer selbst und werden für andere sichtbar, als Einzelner herausgehoben aus der Masse, und treten heraus aus einer Gesellschaft der vielen Namenlosen. So soll z.B. auch Goethe seinen Namen in eine Ecke des Turmes des Straßburger Münsters geritzt haben (vgl. Treeck 2001, S.130). Einige Bekanntheit erlangte z.B. ebenso Joseph Kyselak im 19. Jhd. durch das wiederholte Schreiben seines Namens an öffentlichen Orten in großen Buchstaben während einer Wanderung durch die Alpen (vgl. Reinecke 2012, S.28). Viele sehen in ihm damit einen Vorläufer der heutigen ‚Tagger‘³.

„Die früheste, einfachste und elementarste Form des Graffiti, das Tag, ist eine schnell ausgeführte, einfarbige Wiedergabe des Namens eines Writers. Tags sind in der Regel kurze, manchmal originelle Worte, die in wenigen Sekunden gezeichnet werden [...]. Ein Graffiti-Tag stellt den Spitznamen dar, den sich ein Writer ausgedacht oder den er erhalten hat.“ (Waclawek 2012, S.14)⁴

Graffiti entsteht nach Treeck (2001, S.107) in seiner heutigen Form Ende der 1960er Jahre in Nordamerika, als immer mehr ‚Writer‘ damit beginnen, ihre Namen bzw. Pseudonyme als ‚Erinnerungsgraffiti‘ über die Stadt zu verteilen. Der Begriff ‚Graffiti‘ wurde 1967 durch Robert Reiser im amerikanischen Sprachraum eingeführt (von Reiser 1967, zitiert nach Treeck 2001, S.132), hat aber heute im allgemeinen Sprachgebrauch „[...] eine kaum noch zu überschauende Bedeutungsvielfalt [...]“ (Treeck 2001, S.132) erlangt. ‚Cool Earl‘ und ‚Cornbread‘ aus Philadelphia gelten als Begründer der modernen Tradition des Signature Graffitis. Anders als Straßengangs, die schon zuvor mit dem Sprühen ihr Territorium markierten, ging es den beiden um die Verbreitung ihres Namens (vgl. Waclawek 2012, S.12) und damit Ruhm oder „Fame“, wie es in der Szene heißt, zu erlangen.

Die Form einer größeren Bewegung nahm Graffiti 1970/71 in New York an. Inspiriert durch den ‚Writer‘ ‚JULIO 204‘ begann der ‚Writer‘ ‚Taki 183‘, mit eigentlichem Namen Demetrios aus der 183. Straße, während seiner Arbeit als Bote seine Signatur ‚Taki 183‘ über die ganze Stadt zu verteilen (vgl. Taki 183 2017). Ein Interview, das die New York Times mit ihm führte und am 21.07.1971 veröffentlichte (vgl. The New York Times 1971), gilt als Startschuss für die Graffiti-Bewegung (vgl. Treeck 2001, S.378).

Mit formalen Grundelementen, die von Buchstaben und dem Namen des Writers bestimmt sind, entwickelte sich eine Vielzahl unterschiedlicher Elemente, Stile und Spielarten sowie ein eigenes Vokabular der Graffiti-Szene. In den darauffolgenden Jahrzehnten wuchs die Zahl der Signature Graffitis besonders im städtischen Raum. Zwei Filmdokumentationen wird in der Folge ein entscheidender Einfluss auf die

³ Tag (engl.): Markierung

⁴ Obwohl mit sechs Buchstaben fast schon zu lang (vgl. Blanché 2012, S.322) ist Banksy der Sprüher-Name also der ‚Tag‘ von Banksy.

Verbreitung von Graffiti in Europa („Style Wars“, 1982) und weltweit („Wild Style“, 1982) zugeschrieben (vgl. Treeck 2001, S.138 und Reinecke 2012, S.29). In verschiedenen Auf- und Abwärtstrends begann sich die Kunstwelt etwa Anfang der 1970er Jahre, dann wieder um 1980 und schließlich noch einmal um das Jahr 2000 für die Graffiti-Szene zu interessieren (vgl. Reinecke 2012, S.34-37). Durch die zunehmende Globalisierung, Untergrundmagazine, Ausstellungen, die Einbindung in die Pop- und Hip-Hop-Kultur (als eine der fünf Säulen sie gilt) und schließlich durch das Internet entstand international sowohl in ästhetischer als auch in technischer Hinsicht eine breite Szene. Teil dieser Weiterentwicklung ist der Übergang zu „Post-Graffiti-Kunst“, auch „Street Art“ genannt (vgl. Waclawek 2012, S.28), die

„[...] eine Renaissance von illegaler, vergänglicher Kunstproduktion im öffentlichen Raum bezeichnet.“ (Waclawek 2012, S.28)

Eine künstlerische Weiterentwicklung stellt die Arbeit des Franzosen Gérard Zlotykamien dar. Er brachte bereits 1963 seine ersten Graffiti in Arlington Castle in Großbritannien an. Diese waren durch die menschlichen Schatten inspiriert, die durch die Explosion der Atombombe von Hiroshima in die Wände der Stadt eingebrannt wurden. Im gleichen Jahr wirkte er auf der dritten Biennale von Paris mit. Zlotykamien geht mit dieser Arbeit über das bloße Schreiben des eigenen Namens hinaus und gilt nach Treeck als der erste Sprayer überhaupt. Befreundet mit Künstlern wie z.B. Yves Klein und Jean Tinguely war seine Kunst nicht wie deren im Museum zu sehen, sondern auf der Straße. Bernhard van Treeck zitiert Zlotykamien in „DAS GROSSE GRAFFITI LEXIKON“ (2001, S.424) dazu wie folgt:

„Eines stand für mich fest: Die Künstler in den Galerien waren keine richtigen Künstler und ich, draußen, war ein richtiger Künstler. Das ist umso verrückter, als ich Künstler wie Calder, Miro, Malevik sehr schätze. In einer Galerie wird deine Kreation sehr schnell zu einer kommerziellen Angelegenheit.“

Banksys Arbeit thematisiert genau diesen Aspekt, den Zlotykamien hier anspricht. Ist ein/e Künstler*in gerade dann ein ein/e Künstler*in, weil und wenn die Bilder nicht in einer Ausstellung hängen? Wann werden Künstler*innen mit ihren Arbeiten geschätzt? Wie hängen Kunst und Kommerz zusammen?

4.2 Street Art

Gerade im Zusammenhang des Kunstsystems und der Arbeitsweise Banksys ist die Schaffung und Beleuchtung alternativer Herangehensweisen im Kontext der Street Art von Bedeutung. Bei Street Art gibt es Überlegungen, diese ebenfalls in eine lange entwicklungsgeschichtliche Verbindungslinie, kommend von den Höhlenmalereien von Lascaux über indianische Felspetroglphen, Fresken- und Fassadenmalerei, über die

Entstehung von Murals bspw. in Mexico bis zur Reklamemalerei, vor allem in den USA, aber auch in Europa einzuordnen (vgl. Schmidt-Brümmer, 1982, S.11 f). Schmidt-Brümmer sieht die Anfänge der Street Art Bewegung mit Blick auf ihre Bildsprache vor allem durch kulturell-gesellschaftliche Faktoren begründet. Als am Ende der 1960er Jahre u.A. in den USA und Europa alternative Lebensweisen und Subkulturen entstehen, drücken diese ihre Unzufriedenheit mit den bestehenden Verhältnissen aus (vgl. Schmidt-Brümmer 1982, S.52).

„Wir können mit diesen Malereien Leute zusammenbringen, die nicht bloß was ansehen, sondern die ihre Umwelt ändern.“ (o.A., zitiert nach Schmidt-Brümmer 1982, S. 52)

Eine weitere Einordnung, die Schmidt-Brümmers Theorie der Unzufriedenheit mit bestehenden Verhältnissen untermauert, bietet der französische Philosoph Jean Baudrillard in seinem Aufsatz *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen* (vgl. Baudrillard 1978, S.19-38) an. Baudrillard beschreibt eine Veränderung des Stadtraums, das Verschwinden sozialer Strukturen und die Vereinnahmung des urbanen Raums durch Politik und Ökonomie und deren Zeichen und Codes (vgl. Baudrillard 1978, S.19). Baudrillard sieht die gesellschaftliche Herrschaft bei den Produzenten dieser Zeichen und Codes in der Stadt und beschreibt sie als Ghetto des Fernsehens und der Werbung, der Konsument*innen und Konsumierten (vgl. Baudrillard 1978, S.21). Die Zeichenmacher*innen manipulierten und indoktrinierten die Konsument*innen durch ihre Zeichensysteme. Darin sieht Baudrillard die neue Form des gesellschaftlichen Wertgesetzes als marktwirtschaftliches Steuerinstrument (vgl. Baudrillard 1978, S.22 f.). Graffiti seien quasi ein „Aufstand der Zeichen“, eine Kritik gegen die fortschreitende Vereinnahmung des urbanen Raums durch die konsumorientierten Botschaften der Wirtschaft. Die Werbewirtschaft nutze die öffentlichen Orte zur Werbung für ihre Produkte. Auch öffentliche Stellen, wie die Stadtverwaltung, das Ordnungs- oder das Straßenbauamt verweisen z.B. mit Schildern auf Einhaltung bestimmter Regeln. Die Zeichen und der Ort ihrer Anbringung stellen ein Kommunikationsangebot an die Öffentlichkeit dar. Politik und Ökonomie halten quasi ein Monopol auf Anbringung der Zeichen. Es gibt kaum eine Möglichkeit zur legalen Teilhabe daran.

Was Baudrillard für Graffiti beschreibt, zeigt sich noch stärker in der Street Art. Diese reagiert auf und interagiert mit ihrer Umgebung. Zwar reagiert und interagiert auch Graffiti mit seiner Umwelt, allerdings auf eher kryptische Art und Weise. Graffiti nutzt Zeichen, die vor allem Eingeweihte und Szeneangehörige lesen können und deren Dekodierung erst erlernt werden muss. Dies lässt sich z.B. am Begriff des ‚Styles‘ in der Graffiti Szene veranschaulichen. Er steht für das handwerkliche Können der

Writer*innen, das sich anhand der gestalterischen Ausführung in Formgebung, Farbe und Details eines Tags oder Pieces⁵ ausdrückt und mit dem Respekt in der Szene steigt oder fällt. Der darüber erworbene Style ist untrennbar mit dem Namen der Writer*innen verbunden und wendet sich vornehmlich an die Angehörigen der Szene (vgl. Waclawek 2012, S.44).

Street Art hingegen wendet sich an eine breite Öffentlichkeit, indem sie diese gestalterisch mit einbezieht und zum Nachdenken über bestehende (Macht-) Verhältnisse anregen will. Street Art zeichnet sich, auch in Abgrenzung zu Kunst im öffentlichen Raum, durch „Illegalität, Motivation, Medium und Orte des Exponierens [...]“ (Waclawek 2012, S.65) aus sowie dadurch, „[...] nicht von Autoritäten, wie Geldgeber*innen, Hausbesitzer*innen oder dem Staat durch Geschmack oder Gesetz beschränkt [...]“ (Blanché 2012, S.79) zu sein. Dies sind Charakterzüge, die auch Banksy auszeichnen. Von den Akteur*innen werden keine kommerziellen Interessen verfolgt, da dies in der Szene negativ und mit Käuflichkeit konnotiert wird (vgl. Blanché 2012, S.79). Was sich schon in der Anbringung der Werke an prominenten Orten zeigt, die sonst von der Werbewirtschaft eingenommen werden, kommt auch in Banksys Werken immer wieder als Konsumkritik und als Gegenkommunikationsmodell zum Ausdruck. Die Einrichtung eines Gratis-Shops auf seiner Website, ein konsumironischer Widerspruch in sich, wie Blanché anmerkt (2012, S.107), gehört genauso dazu, wie Banksys Weigerung oder Protest dagegen für Ausstellungen seiner Werke Eintrittsgelder einzunehmen (vgl. Banksy 2018).

4.3 Subversion, Kommunikationsguerilla und Selbstermächtigung in der Street Art

Die aufständischen (Graffiti-) Zeichen Baudrillards haben sich seit ihrer Entstehung weiterentwickelt, und anders als Graffiti bedient sich die Street Art neben Spraydose und Marker unterschiedlichster Materialien, Techniken und Praktiken. Damit einher geht eine Verschiebung hin vom Schriftlichen zum Bildlichen – das auch die Werbung immer mehr bestimmt, auf die sich Street Art formal und inhaltlich bezieht (vgl. Blanché 2012, S.80). An die Stelle des Tags treten Bilder, Figuren, Comics und Karikaturen. Unter Nutzung von massenhaft reproduzierbaren Stencils (Schablonen), Postern, Stickern, der Verwendung von Papier-Scherenschnitten oder dem Anbringen von Aufklebern, die sich alle leicht in einem Studio vorbereiten lassen, reicht die Umsetzung bis hin zum Einbeziehen von vorhandenem Stadtmobiliar in die künstlerische Aktion. Street Art stellt damit insgesamt eine sehr facettenreiche

⁵ Von engl. Piece = Stück, ursprünglich nur für besonders gute farbige Sprühbilder verwendet, werden heute alle großformatigen Wandbilder darunter subsumiert (vgl. Treck 2001, S.310).

Bewegung dar (vgl. Reinecke 2012, S.49). Viele dieser Techniken finden sich in der Arbeit Banksys wieder. Weiter bedient sich die Street Art sowie auch Banksy den Herangehensweisen der Illegalität, der Kommunikationsguerilla, der Subversion und der Selbstermächtigung. Dies deutet Banksy als legitime Gegenposition zur kapitalistischen Beanspruchung des Stadtraums wie folgt:

„Viele Leute meinen, in ein Grundstück einzudringen und dort zu malen sei eine kriminelle Handlung. In Wirklichkeit dringen die Werbefritzen aber tagaus, tagein in die dreißig Quadratzentimeter deines Hirns ein. Graffiti ist eine völlig angemessene Reaktion auf eine Gesellschaft, die vom Statusdenken besessen ist und einem ständig unerreichbare Ziele verkaufen will. So sieht der Turbokapitalismus aus, und er bekommt die Kunst, die er verdient. Außerdem kannst du das alles Quatsch nennen, solange du willst, deine Meinung interessiert sowieso niemanden, weil dein Name nicht mit Riesenbuchstaben an der Brücke in deiner Stadt steht.“ (Banksy, 2010 a)

Kommunikationsguerilla ist ein Sammelbegriff für Protestformen, die beabsichtigen, den gegebenen aktuellen Zustand dadurch in Frage zu stellen, dass er als „Möglichkeit“ (vgl. Teune 2004, S.4 u. S.39) und damit Kontingenz im Sinne von Luhmann (vgl. 1987, S.47) dargestellt wird. Sie nutzt dafür Kommunikation als den Austausch von Informationen zwischen Personen über ein vereinbartes Zeichensystem (vgl. Quitsch 2010, S.10). Die Möglichkeiten an Störungen und Irritationen, die bei der Selektion, Übermittlung, beim Empfang und der Entschlüsselung zwischen Sender*innen und Empfänger*innen auftreten können - also die Möglichkeit des Miss- bzw. Andersverstehens - sind bei der Kommunikationsguerilla stets mitgedacht bzw. gewollt, um bei den Rezipient*innen Reflexionsprozesse auszulösen (vgl. Teune 2004, S.4-5).

Guerilla, die Diminutivform des spanischen Wortes *guerra* für Krieg, bedeutet soviel wie Kleinkrieg. Das Vorgehen beschreibt einen aus dem spanischen Widerstand gegen Napoleon stammenden Einsatz kleiner mobiler Kampfeinheiten jenseits einer Frontlinie. Im Gegensatz zu größeren Verbänden agieren diese asymmetrisch und mit unterschiedlichen Taktiken in nadelstichartigen Aktionen. So versuchen sie, die Gegnerschaft zu zermürben (vgl. Teune 2004, S.9 u. Quitsch 2010, S.10). Kommunikationsguerilla beschreibt damit eine Form des zielgenauen Vorgehens einzelner oder kleiner Gruppen mit den Mitteln der Kommunikation und Information, um gegebene Strukturen zu unterwandern. Banksys Vorgehen alleine oder im kleinen Team, das Setzen von Nadelstichen, wie bspw. beim Einschmuggeln von Kunstwerken in Museen oder der Shredder-Aktion bei *Sotheby's*, die in späteren Kapiteln beschrieben werden, spiegelt sich hier wider.

Subversion vom Lateinischen *sub* für unter und *vertere* für wenden meint das Umwenden, das Unterwandern, das Unterste nach oben kehren oder auch das

Umstürzen bestehender Verhältnisse (vgl. Torney 2008, S.16-17). Hierbei kommen z.B. Techniken wie Ironie, Parodie, Humor, Verfremdung oder Infragestellung vorgegebener Doktrinen und Normen zum Einsatz mit dem Ziel der Irritation der jeweiligen Systeme (vgl. Schober 2012, S.96). Wie sich zeigt, bringen sowohl die Subversion als auch die Kommunikationsguerilla einen utopischen Charakter mit sich, da in ihr auch immer die Kontingenz mitschwingt „Es könnte auch alles ganz anders sein“. Hiervon erzählt auch Greil Marcus in seinem Buch *Lipstick Traces: Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert (1992)*. Banksys Werk ist durch den Einsatz von Humor, dem Hinterfragen vorgegebener Lehren und Verfremdung von Subversion geprägt. Die Selbstermächtigung (im Sinne eines DIY/Do it Yourself oder englischen Empowerment) beschreibt der Soziologe Robert Adams als Fähigkeit, über die eigenen Lebensumstände zu bestimmen, seine Ziele umsetzen zu können und sich handlungswirksam zu spüren:

“Empowerment: the capacity of individuals, groups and/or communities to take control of their circumstances, exercise power and achieve their own goals, and the process by which, individually and collectively, they are able to help themselves and others to maximize the quality of their lives.” (Adams 2008, S.XVI)

Auch dies zeigt sich deutlich in Banksys Arbeit, indem er selbstbestimmt das Ziel verfolgt, im Kunstsystem eine Rolle zu spielen, seine Werke im Museum auszustellen oder auf der Biennale präsent zu sein.

5. Künstler / Künstlerbild

„Welches Künstlerbild vermittelt Banksy?“, stellt die übergeordnete Forschungsfrage dar, der sich die folgenden Abschnitte widmen. Graffiti und Street Art markieren Banksys künstlerischen Ausgangspunkt. Seit Aufnahme seiner künstlerischen Arbeit erfindet er sich immer wieder neu; so entsteht ein prozesshaft-dynamisches Künstlerbild. Er verschleiert seine Identität. Zu seiner Vita sind keine verifizierten Daten zugänglich. Ebenso gibt es keine veröffentlichten Fotografien seiner Person. Banksys Entzug, konkrete Porträts über sich selbst und Lebensdaten verfügbar zu machen, wird im Folgenden mit einer Annäherung an seine (Anti)-Biografie analysiert. Im Mittelpunkt stehen dabei die folgenden Fragen: Was lässt sich über Banksy und seine Vita rekonstruieren? Was liegt Banksys Pseudonym zu Grunde? Ist die Maskierung ein künstlerischer Akt? Welches Bild vermittelt sich über sein Werk? Welche Irritationen und damit Reflexionen entstehen über sein Künstlersein?⁶

⁶ Blanché legt in seiner Veröffentlichung das vorhandene Wissen sowie Vermutungen um Banksys Existenz sehr gut und differenziert dar. Darum soll dies in diese Arbeit nur in soweit einfließen, als dass es für die Beleuchtung des Sachverhalts des Spiels mit dem Pseudonym

5.1 Wer ist Banksy? Eine Anti-Biografie

Banksy selbst vermeidet es, Angaben zu seinem Leben und seiner Person zu machen. Sein Leben in weitgehender Anonymität lässt sich zunächst, wie bereits erwähnt, zu einem Teil mit seiner Herkunft aus der Graffiti-Szene und der damit verbundenen Sorge vor strafrechtlicher Verfolgung erklären. Die einzig sicheren Angaben zu Banksys Person scheinen bis zum heutigen Zeitpunkt allein seine Herkunft aus der Stadt Bristol im Südwesten Englands wie auch sein nur ungefähres Geburtsjahr um 1974 zu sein, wie Ulrich Blanché in *Konsum Kunst Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst* (2012, S.326) schreibt. Blanché verweist hier auf eine Recherche von Claudia Joseph in der *Daily Mail* vom 12. Juli 2008 (Joseph), in der

„Erstmals [...] die seit Jahren andauernden Spekulationen der Presse um Banksys Identität [...] mit einer konkreten, bis zu einem gewissen Punkt nachweisbaren Person verknüpft [...]“ (Blanché 2012, S.327) wurden.

Die *Daily Mail* vermutet hinter dem Pseudonym Banksy die Person Robin Gunningham, geboren am 28. Juli 1973 in Bristol. Die Wahrscheinlichkeit, dass diese Rechercheergebnisse richtig sind, werden mittlerweile durch Forschungen der *Queen Mary Universität* in London im Jahr 2016 gestützt, bei der die Wissenschaftler mittels des „Geographic Profiling“ arbeiten (Hauge et al. 2016, S.185-190). Dies ist eine Methode, die auch zur Aufklärung von Serienstraftaten eingesetzt wird. Die Wissenschaftler*innen vergleichen bekannte Daten wie Wohn- oder Aufenthaltsorte von Banksy bzw. Robin Gunningham sowie Plätze in Bristol und London, an denen Kunstwerke von Banksy aufgetaucht sind.

Trotz dieser und anderer Versuche, wie z.B. dem von Fiona Pryor für die *BBC* (2007), Banksys bürgerliche und künstlerische Identität aufzudecken, ist es bis heute nicht gelungen, diese eindeutig zu klären. Wie Ulrich Blanchéⁱ (2012, S.321) schreibt, sind „[...] schon die wenigen Angaben auch in seriösen Werken oft fehlerhaft oder falsch [...]“. Die Berichte aus Medien, wie z.B. den Recherchen der *BBC* (Chaundy 2006) oder eben der *Daily Mail* bedienen sich einerseits Informationsquellen öffentlicher Institutionen mit hoher Vertrauenswürdigkeit, wie Schulen, Krankenhäusern oder Standesämtern, andererseits auch bei Personen aus der Familie, bei Freund*innen, ehemaligen Nachbar*innen und Klassenkamerad*innen. Blanché verweist darauf, dass es gute Gründe dafür gäbe, diese Quellen kritisch zu hinterfragen, wie z.B. eigene freundschaftliche Interessen, Banksys Identität nicht preiszugeben (vgl. Blanché 2012, S. 326).

Banksy, der Anonymität am Kunstmarkt und der Perspektive der Betrachtenden eine Rolle spielt.

Folgt man der Vermutung der *Daily Mail*, so wuchs Robin Gunningham in der middle class auf, besuchte eine kostenpflichtige katholische Privatschule und machte nach seinem Abschluss eine Ausbildung zum Fleischer (vgl. Joseph 2008). Hettie Bingham trägt in *Banksy Art Breaks the Rules* (2016, S.6) unter der Überschrift „Unmasking Banksy“ verschiedene Theorien zusammen, wer Banksy sein könnte. Bingham nennt neben dem Namen Robin Gunningham auch die Annahme, es handle sich bei Banksy um den berühmten Künstler Damien Hirst, mit dem Banksy zusammengearbeitet hat. Ebenso wird die Vermutung geäußert, Banksy sei nicht ein „er“ sondern eine „sie“ oder er sei womöglich gar keine Einzelperson, sondern ein Künstlerkollektiv. Die Meldungen darüber, dass Banksys Identität aufgedeckt sei, sind genauso zahlreich wie ihre Dementis und teilweise auch sehr widersprüchlich. Das große Interesse, die vielen unterschiedlichen Interpretationen und der enorme Aufwand, der betrieben wird, um Banksys Identität aufzudecken, sind ungewöhnlich und zeigen, wie wichtig der Aspekt der Anonymität für sein Werk ist, wie im weiteren Verlauf der Arbeit erläutert wird. Es deutet sich bereits an, dass das Werk und kryptische Zeugnisse des Künstlerbildes vorhanden sind und diese Leerstelle als Projektionsfläche für unterschiedliche Künstlerbilder dient, die die Betrachtenden füllen und dadurch aktiviert und involviert werden.

5.2 Künstlerische Entwicklung Banksys als Street Art Künstler

Welchen künstlerischen Weg geht Banksy? Dieser Frage widmet sich der folgende Abschnitt, der verdeutlicht, wie sich Banksy von einem Street Art Künstler hin zu einem grenzüberschreitenden, zeitgenössischen Künstler entwickelt. Banksy beginnt als prototypischer Street Artist und erweitert sein Spektrum. So wird er Aktionskünstler, Ausstellungsmacher, Kunstkommentator, Filmemacher, Buch-Verleger und Hotelbetreiber. Er definiert seine Rolle und seine Arbeitsweise fortlaufend neu. Dennoch greift er immer wieder auf Strategien und Herangehensweisen der Street Art zurück und perturbiert das Kunstsystem auch außerhalb der Straßenzüge der Großstädte.

5.2.1 Die Anfänge

Vielfach wird Banksy heute noch als Street Artist wahrgenommen und bezeichnet. Fakt ist, dass er heute immer noch als solcher auftritt. Allerdings hat er nach seinen Anfängen als Graffiti und Street Artist sein künstlerisches Schaffen bis heute weiterentwickelt und deckt ein immer breiteres Spektrum an künstlerischen Genres ab. Von Bristol ausgehend über London weitet er zunächst seinen Wirkungskreis aus und beginnt seine Werke in verschiedenen ikonischen Metropolen, wie New York,

Melbourne, Bethlehem oder Berlin anzubringen (vgl. Tapies 2016, S.12-13). Durch die Wahl dieser bedeutenden Orte verdichtet sich die Aufmerksamkeit.

Es gibt unterschiedliche Aussagen darüber, wann und wie genau Banksy damit begonnen hat, sich öffentlich künstlerisch auszudrücken oder Street Art zu machen. Wegen der häufig geringen öffentlichen Wertschätzung von vergänglichen Graffiti und Street Art sind nur wenige seiner frühen Arbeiten erhalten oder fotografisch dokumentiert. Ein eigener Wikipedia Eintrag (Wikipedia 2019) dokumentiert mittlerweile Werke von Banksy, die beschädigt oder zerstört worden sind. Inzwischen werden seine Arbeiten direkt nach der Anbringung dokumentiert und von Banksy auf seinem Instagram-Account veröffentlicht, was auch der Legitimation dient (siehe dazu auch Kapitel 5.5).

In einem Interview mit dem *Guardian* heißt es, Banksy habe bereits mit 14 Jahren mit dem Sprayen angefangen (vgl. Hattenstone, 2003). Blanché nennt mehrere Quellen, die davon sprechen, Banksy hätte in den späten 1980er, frühen 1990er Jahren zunächst damit begonnen, seinen Namen mit Filzmarker oder Sprühdose zu „taggen“, was als Ausgangspunkt seiner Graffiti-Kunst gelten kann (2012, S.328-329). Ein frühes Werk von 1999, das sich bis heute erhalten hat, ist *THE MILD MILD WEST* (Abb.3 siehe Anhang), das sich an einer Hauswand in Bristol befindet (Wikipedia 2018). Wie Xavier Tapies (vgl. Tapies 2016, S.6) in *DESPERATELY SEEKING B**KSY* schreibt, gilt es als eine der letzten Freihand-Arbeiten Banksys.

5.2.2 Banksys Stilentwicklung: Stencil, Pochoir, Schablone

Banksys Stil ist trotz der Nutzung von Schablonen charakteristisch. Diese bringen ihn in die politische Nähe zu revolutionärer Straßenkunst. Eine erste substantielle Veränderung erfährt Banksys Arbeit genau durch die Verwendung von Schablonen (Stencils/Pochoir). In *Wall and Piece* (2006, S.11) schreibt Banksy über seinen Impuls dazu, von freihand Graffiti zur Stencil-Technik zu wechseln:

„When I was eighteen I spend one night trying to paint ‘LATE AGAIN’ [...] on the site of a passenger train. British transport police showed up and I got ripped to shreds running away through a thorny bush. [...] I spend over an hour under a dumper truck [...] I realized I had to cut my painting time in half or give up altogether. I was staring straight up at a stencil plate on the bottom of a fuel tank when I realised I just could copy that style and make each letter three feet high.”

Bis heute prägt die Schablonen-Technik maßgeblich Banksys Werk. Sie ermöglicht ihm nicht nur schnelles Arbeiten, sondern sie hat auch einen hohen Wiedererkennungseffekt. Banksy kombiniert Bilder in Stencil-Technik immer wieder bspw. mit ‚Tags‘, ortsspezifischen Bildern, Zeichen oder vorhandener städtischer

Infrastruktur und Motiven des kollektiven Bildgedächtnisses, wie zum Beispiel bei seiner Interpretation von Jan Vermeers ikonischem Gemälde *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* (Abb.4), bei dem statt einer Perle der Ohrhring eine an der Wand befestigte gelbe Alarmsirene ist und das er *The Girl With a Pierced Eardrum* (Das Mädchen mit dem geplatzten Trommelfell) nennt (Abb.5).



Abb.4 *Meisje met de parel* Bild:
Jan Vermeer Öl/Leinwand, Mauritshuis



Abb.5 *The Girl With a Pierced Eardrum*
Foto: Banksy

Der französische Künstler Blek le Rat gilt als einer der Urväter der Stencil Art im öffentlichen Raum und kann auch als Einfluss auf die Arbeit Banksys genannt werden. Dies betrifft sowohl die Technik als auch die Motivwahl. Banksys oben genanntes mythenumwobenes Initialerlebnis, Schablonen zu benutzen, um schnell zu arbeiten und um zu vermeiden in flagranti von der Polizei gefasst zu werden, wird vielfach zitiert. Nach Will Ellsworth-Jones nennt Banksy in verschiedenen Interviews noch weitere Gründe für das Aufnehmen der Schablonentechnik. Einer davon ist Banksys Selbsteinschätzung, handwerkliche Graffiti-Paintings nicht ausreichend gut zu beherrschen. Ein anderer ist die starke Wirkung, die gemäß Banksy von solchen Werken ausgeht:

„I started off painting graffiti in the classic New York style [...] but I was never very good at it. As soon as I cut my first stencil I could feel the power there. The ruthlessness and the efficiency of it is perfect.“ (Banksy 2006, S.76)

Schablonen lassen sich im Studio oder zu Hause sehr gut vorbereiten und erleichtern damit die Arbeit an dem Ort, an dem später das Werk angebracht wird. Sie wirken durch ihre Typografie im Vergleich zu einem als Freihand-Schriftzug (Handschrift= Chirografie) ausgeführten ‚Tag‘ wie gedruckt, haben einen exakten Verlauf und damit einen offizielleren Charakter. Sie wirken geradlinig, sind schnell erfassbar und seriell herzustellen. Sie treten auch im legalen Kontext auf: Staatliche Behörden nutzen Schablonen bei der Markierung von Straßen, Ge- oder Verboten im öffentlichen Raum. Auch Wirtschaftsunternehmen bringen mit Schablonen Schriftzüge und Logos auf Artikeln oder Verpackungen an. Banksy nutzt diesen Effekt in seiner Arbeit immer

wieder, wenn er z.B. selbstermächtigend Mauern als offizielle Graffiti-Wände freigibt (vgl. Banksy 2006, S.58-63). Banksy erklärt die politische Konnotation von Stencils:

„I also like the political edge. All graffiti is low-level dissent, but stencils have an extra history. They've been used to start revolutions and stop wars. Even a picture of a rabbit playing a piano looks hard as a stencil.“ (Banksy 2006, S.58)

Durch Banksys Aufgreifen von Stencil als Darstellungs- und Kommunikationsmittel von Revolutionen, ruft er die politische Dimension des Aufstandes auf, so dass auch die Betrachtenden sie in diesem Kontext interpretieren. Banksy hat sich nach Ellsworth-Jones mit der Rolle von Stencils während der Studentenunruhen in Paris im Mai 1968 befasst (vgl. Ellsworth-Jones 2013, S.58). Damit liegt die Vermutung nahe, dass sich Banksy ausdrücklich mit dieser Tradition der Gegenbewegung auseinandersetzt und diese bewusst einsetzt.

5.2.3 Banksy abseits der Straße

Ab 1999 sind Banksys Werke in verschiedenen Ausstellungen zu sehen (vgl. Blanché, 2012, S.335-339). Banksy nimmt in den Folgejahren unterschiedliche Positionen im Kunstgeschehen ein: Er wird selbst als Ausstellungsmacher aktiv, und organisiert z.B. im Jahr 2008 das *Can's Festival* in einem Tunnel unter der Waterloo-Station in London. Viele seiner neueren Arbeiten haben einen performativen Charakter, wie beispielsweise seine Aktion *Better Out Than In* in New York, so auch das Schreddern seines Bildes *Girl with Balloon* während einer Auktion bei Sotheby's oder sein Auftritt bei der Biennale in Venedig 2019. Manche Arbeiten bewegen sich an Schnittstellen, so z.B. der distopische Freizeit-/Themenpark *Dismaland*, den Banksy 2015 in dem englischen Ferienort *Weston-super-Mare* eröffnete. Für *Dismaland* wurde Banksy einerseits selbst künstlerisch tätig, zeigte aber auch Werke von mehr als 50 anderen Künstler*innen. Er finanzierte das Projekt selbst und machte sich gleichzeitig zum Betreiber des Parks. Seit 2017 ist Banksy Hotelier und betreibt das von ihm gestaltete *The Walled off Hotel* in Bethlehem, das nicht nur Hotel, sondern Kunstperformance und politisches Statement ist. Durch die oben erwähnten Aktionen entfernt sich Banksy von der reinen klassischen Street Art. Da sein Werk immer mehr vom Kunstmarkt eingenommen wird und als Ware immer höhere Preise erzielt, sind dies möglicherweise auch Strategien, mit denen er sich dem Markt entziehen will bzw. die Marktmechanismen weiter aufdecken und diese kritisch hinterfragen möchte.

5.3 Mögliche Konstruktionen von Banksys Künstlerbild

Da Banksy als Person nicht eindeutig identifizierbar ist, vermittelt sich das Künstlerbild insbesondere über kryptische Selbstoffenbarungen und über sein Werk. Dem widmen

sich die nächsten Abschnitte. Hier geht es insbesondere darum, wie er sich als Künstler des urbanen Raumes anders positioniert als ein Künstler, der eine Entwicklung über eine Ausbildung an der Hochschule hin zu einem ausstellungswürdigen Protagonisten im Museum durchläuft. Bewusst verrätst er das Bild von sich als Künstler.

5.3.1 Das Pseudonym

Das Arbeiten unter einem Pseudonym, Alias- oder Künstlernamen und damit das Verschleiern der wahren Identität, wie es bei Banksy der Fall ist, und die Angabe eines weiteren Namens ist in der Kunstwelt keine Seltenheit. Ein Pseudonym (vom altgriechischen pseudonymos = fälschlich so genannt) wurde und wird besonders von Schriftsteller*innen, wie z.B. von Kurt Tucholsky (Peter Panther, Theobald Tiger) oder Friedrich Freiherr von Hardenberg (Novalis) verwendet. In seinem Pseudonymen-Lexikon hat Wilfried Eymer rund 27.000 Einträge allein deutscher Schriftsteller*innen gesammelt (vgl. Eymer 1997). Auch bei Malern wie A.R.Penck (Ralf Winkler), Schauspieler*innen wie Marilyn Monroe (Norma Jean Mortenson bzw. Baker) oder Musiker*innen (The Residents (Abb.6 siehe Anhang), Daft Punk (Abb.7 siehe Anhang)) ist der Alias-Name bzw. das Verschleiern der wahren Identität beliebt. Die Gründe dazu sind vielfältig. Ein Pseudonym kann z.B. dem Schutz der eigenen Identität aus Angst vor Verfolgung oder Kritik dienen, genauso wird er zum Schutz in der Öffentlichkeit aus taktischen-wirtschaftlichen oder biografischen Gründen gewählt (vgl. Eymer 1997, S.XIII f.).

Nicht zuletzt fanden Menschen schon immer Gefallen daran, in andere Rollen zu schlüpfen und sich eine andere Identität zuzulegen. Die alte Identität mit der gesamten Biografie mit ihren positiven und negativen Prägungen kann in der neuen Rolle abgelegt werden. Ein Name ist nach aktueller wissenschaftlicher Definition ein verbaler Zugriffsindex auf eine Informationsmenge über ein Individuum (vgl. Hansack 2004, S.64).

„Der Name hat (sprachtheoretisch gesehen) den größtmöglichen Bedeutungsumfang, den ein Wort überhaupt haben kann.“ (Hansack 2004, S.69)

Mit ihm verbindet sich also das Wissen um und über die Träger*innen des Namens. Sich „einen Namen machen“, also sich durch Handlungen in das Gedächtnis einzuschreiben, ist für viele Menschen ein erstrebenswertes Ziel und nicht nur in der Kunstwelt eine große Motivation. Genauso wie man sich „einen Namen machen“ kann, so kann man auch „seinen Namen beschädigen“. Ein Name kann also zugleich ein Wert und eine Last sein. Somit ist die Möglichkeit, seinen Namen abzulegen und ein

Pseudonym zu verwenden, wie eine Tafel noch einmal ganz sauber zu wischen oder eine frische weiße Leinwand zu benutzen, auf welcher die Künstler*innen selbst, aber auch die Betrachter*innen ein neues Bild von sich bzw. dem Künstler erzeugen können, so als gäbe es kein Vorleben und kein Wissen um die Person. Durch Umstellen, Zerstückeln, Ergänzen und Weglassen ergeben sich unzählige Möglichkeiten, ein Pseudonym zu bilden, wie z.B. das Kryptonum, bei dem entweder nur die Anfangsbuchstaben des Namens verwendet werden oder dessen Buchstaben sich in Wörtern, Sätzen oder Abkürzungen verbergen (vgl. Eymer 1997, S.XIV). So verbirgt sich im Pseudonym oft auch ein Teil des Klarnamens (vgl. Blanché 2012, S322).

In der Graffiti-Kultur soll das Pseudonym den Graffiti-Sprayer nicht nur vor strafrechtlicher Verfolgung schützen (vgl. Blanché 2012, S.321), sondern es sollte auch schnell und gut mit Filzstift und Spraydose in wenigen Sekunden zu schreiben, zu ‚taggen‘ sein (vgl. Waclawek 2012, S.14), was auf Banksy zutrifft. Das Pseudonym Banksy, seine Entstehung und seine Verwendung werden vielfältig gedeutet. Wie erwähnt ist es durchaus wahrscheinlich, dass Banksys Geburtsname Robin Gunningham lautet (vgl. Blanché 2012, S.322). Auch seine Buchveröffentlichungen sind unter dem Namen Robin Banksy erschienen. Sowohl ‚Robin‘ als auch ‚Gunningham‘ lassen verschiedene Assoziationen zu. Zum einen erscheint hier ‚Robin‘, der als junger Gehilfe der Comicfigur ‚Batman‘ diesen darin unterstützt, Missstände abzustellen und den Banksy selbst in seinem Wallpiece *No more Heros* in Los Angeles (Abb.8 siehe Anhang) verwendete. Bei ‚Robin‘ lässt sich aber auch an die angelsächsische Sagenfigur, den sagenhaften Bogenschützen ‚Robin Hood‘ denken, der die Reichen bestiehlt, um den Armen zu geben. Banksy setzt sich für die Zugänglichmachung von Kunst für alle ein. ‚Robin Banksy‘ klingt durch das ‚y‘ durchaus wie eine Verkleinerung oder Verniedlichung von ‚robbin banks‘, zu Deutsch ‚Banken ausrauben‘ (vgl. Times Sunday Times, 2006). Onomatopoetisch lässt sich aus Banksy auch der aus dem Comic bekannte große ‚Knall‘ oder ‚Schuss‘, eben der ‚BANG‘ herauslesen, was wiederum auch zu der im Nachnamen enthaltenen ‚gun‘, der Pistole, passt.

„Gunningham‘ enthält das Wort ‚gun‘ (Kanone, Pistole, Gewehr), das man lautmalerisch in Banks(y) wiederfinden kann [...]“ (Joseph 2008)

5.3.2 Die Maskierung

Banksy maskiert sich nicht nur im übertragenen Sinn durch sein Pseudonym bzw. durch einen Alias-Namen. Er stellt sich auch selbst maskiert in verschiedenen Rollen

dar. In *Exit Through the Gift Shop* posiert er neben einer Affenmaske, und die Kapuze seines Kapuzenpullis dient ihm als Maskierung (Abb.9). Dem *Time Magazine* reichte er für die Liste der 100 einflussreichsten Personen das Foto einer Person mit einer über den Kopf gestülpten und mit einem Comic-Grinsen bemalten Papiertüte ein (Abb.10) und auf seinem Instagram-Account ist das Bild einer Person zu sehen, die eine Affenmaske trägt.



Abb.9 Banksy in *Exit Through the Giftshop* Quelle: filmstarts.de



Abb.10 Banksy im *Time Magazine* TIME 100 Foto: Banksy

Die Maske - und damit die Kunst der Verstellung - hat seit der griechischen Antike im Theater eine große Bedeutung. Abgewandelt vom Gebrauch in kultischen Handlungen wurden die Figuren des griechischen Dramas durch Masken lesbar gemacht und bestimmten die Rolle bzw. verwandelten die Person hinter der Maske (vgl. Belting 2014, S.15). Abseits der Theaterbühne agieren Individuen auch im sozialen Leben im Schutz von Masken. Diese ermöglichen so auch das Einüben von sozialen Rollen (vgl. Belting 2014, S.22). Dabei kommt auch dem Begriff der Verstellung eine entscheidende Rolle zu. Die ‚dissimulatio‘, in der auch die griechische ‚eironeia‘, die Ironie steckt, verbindet die Strategien ‚Dissimulation‘, also das Verbergen und Verschweigen der wahren Intention mit der ‚Simulation‘, dem Vortäuschen einer fremden Rolle (vgl. Geisenhanslücke 2006, S.12):

„Die Dissimulation besteht in der Täuschung über das Eigene, die Simulation in der täuschenden Aneignung des Fremden.“ (Geisenhanslücke 2006, S.22)

Hier wird deutlich, dass Banksy eine große Freiheit genießt, im Schutz der Maske Rollen einzunehmen und sowohl die Simulation als auch die Dissimulation einsetzt.

5.3.3 Banksys Pseudonym und Maskierung als Projektionsfläche

Wie Blanché darauf hinweist (vgl. 2012, S.326), sind auch andere Street Artists längst als Personen bekannt, ohne mit einer Strafverfolgung rechnen zu müssen. Welche Funktion erfüllt diese Tarnung mit Pseudonym und Maske bei Banksy? Betrachtet man

andere (zeitgenössische) bildende Künstler*innen, so ist es eher unüblich für sie, ihre wahre Existenz zu verbergen. Anders als in der Populärkultur, in der Musik oder im Film sind bildende Künstler*innen einer breiten Öffentlichkeit kaum bekannt. Sind die Namen zeitgenössischer Künstler wie Ai Weiwei, Neo Rauch, Gerhard Richter, Klaus Baselitz oder Damien Hirst noch geläufig, so fällt eine Personenbeschreibung mit Aussehen und Vita ohne vorherige Recherche vielfach schwer. Kunsthistoriker*innen weisen nicht zu Unrecht darauf hin, dass sich ihr Forschungsfeld Kunstgeschichte und nicht Künstlergeschichte nennt. Das Forschungsinteresse liegt im Künstlerbild, das sich über das Werk vermittelt (vgl. Kampmann 2006, S.23).

Warum ist also die wahre Existenz, der Klarname, die echte Person hinter der Maske und Marke Banksy so interessant für die Betrachter*innen? Wird die Aufmerksamkeit des Betrachters so weniger vom Werk abgelenkt bzw. mehr auf den Inhalt gelenkt? Die Betrachtenden versuchen, sich das Werk über die ihnen bekannten Angaben über den Künstler zu erschließen. Da dies bei Banksy nicht oder nur sehr eingeschränkt möglich ist, haben die Betrachtenden die Möglichkeit, diese Leerstelle wie eine weiße Leinwand selbst zu füllen und sind angeregt, ihre eigenen Gedanken und Interpretationen in das Werk und den Künstler hinein zu legen und (wie im Kino) ihre eigenen Projektionen zu erzeugen. Wie Anne Marie Freyboug in *Die Inszenierung des Künstlers* schreibt „[...] sind Künstler ideale Projektionsfiguren.“ (2008, S.7)

Die Auswahl von Motiv, Ausstellungsort und -zeit geben zwar einerseits Hinweise auf die Werk-Intention Banksys, sie unterstützen aber diese Interpretationsfreiheit der (impliziten) Betrachtenden.

Der implizite Betrachter wurde von Wolfgang Kemp für die kunsthistorische Rezeptionsästhetik in Analogie zu dem von Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss ab 1967 an der Universität Konstanz entwickelten implizierten Leser aus diesem weiterentwickelt. In Kemps Rezeptionsästhetik entsteht das Kunstwerk in der dialogischen Interaktion zwischen Betrachtendem und Werk (vgl. Kemp 2015, S.9). Da es sich bei jedem Betrachtenden um ein Individuum mit ganz unterschiedlichen Lebenserfahrungen handelt, die er in die Betrachtung mit aufnimmt, entsteht das Werk mit jedem Betrachtenden neu und anders. Da derselbe Betrachtende bei einem erneuten Ansehen wieder ein anderer ist, erscheint es ihm immer auf neue Weise. So füllen die Betrachtenden hier die Leerstelle Banksy mit dem Bild, das in ihrer Vorstellung von ihm entstanden ist und beim nächsten Mal neu entsteht.

Nach Ernst Kris und Otto Kurz lassen sich alle Kunstschaaffenden generell durch Rätselhaftigkeit charakterisieren:

„Das ‚Rätsel des Künstlers‘, der Zauber, der von ihm ausgeht, und das Geheimnis, das ihn umgibt, läßt (sic!) sich von zwei Standpunkten aus betrachten: Man darf fragen, wie es um den bestellt sei, der das Vermögen besitzt, das Kunstwerk, das wir bewundern, zu schaffen – die Frage der *Psychologie* –, oder aber wie er, mit dessen Werk man einen gewissen Wert zu verknüpfen gewohnt ist, von seiner Umwelt beurteilt wird – die Frage der *Soziologie*.“ (Kris, Kurz 1980, S. 21)

Das, was für Kris und Kurz für alle Künstler gilt, auch wenn sie ihr Aussehen und ihr Leben offenlegen, greift Banksy performativ auf. Hier wird seine Erweiterung vom Street Art Künstler zum Aktionskünstler deutlich. Dadurch, dass er alles Persönliche maskiert, wird die Verrätselung auf die Spitze getrieben und gibt Anlass zur Reflexion auf der Metaebene. Dies aktiviert die Energie beim Betrachtenden, sich auf die Suche zu begeben, um das Rätsel zu lösen.

Banksy steuert das Moment der Unbestimmtheit, Unklarheit und Verwirrung gezielt:

„Es ist Teil meiner Kunst, meine Identität geheim zu halten und Leute zu verwirren, sodass sie sich fragen, ob wirklich ich es bin, der vor ihnen steht“ (Banksy 2010 b, S.42)

Wie das Zitat zeigt, ist die Irritation über die Identität Banksys vom Künstler selbst gewollt. In Anlehnung an Luhmanns Theorie ist die Irritation die Möglichkeit, wie in sich geschlossene Systeme einen Reflexionsprozess in Gang setzen können.

5.4 Banksy – Motivwahl

Wie oben geschildert verweigert sich Banksy der Konstruktion des Künstlerbildes, wie sie auf dem Kunstmarkt üblich ist. Die Betrachtung des Werkes mit Fokus auf den Motiven bietet eine Möglichkeit der Annäherung. Banksys Oeuvre zeigt eine große Bandbreite an Motiven auf, die häufig aktuell-ortbezogene, sozial- und konsumkritische, kulturelle sowie politische Themen aufgreifen und damit den gesellschaftspolitischen Diskurs mit ästhetischen Mitteln anregen. Seine Bildträger sind Stadtwände, Brücken, Zäune, Stadtmöbel, wie Mülltonnen, Schilder, Boden (z.B. Sand), Stadtmobiliar, Autos, Tiere, wie Kühe, Schafe, Schweine oder Elefanten. Für den Innenraum sind es Gemälde, die er übermalt, Leinwände und Skulpturen. Zuweilen schafft er Installationen. Er nutzt sowohl Bilder als auch Schriftzeichen, die in der Kombination häufig den Charakter einer Geschichte, eines Comics bzw. eines Witzes entfalten.

Dass der Künstler eine Vorliebe für Motivgruppen hat, verdeutlicht er in seinem Buch *Wall and Piece*, das durch visuelle Bildcluster seiner Arbeiten strukturiert ist (Banksy 2005, S.11). Für die Fragestellung der Arbeit, inwieweit Banksy Reflexionsprozesse über den Kunstbetrieb auslöst, sollen exemplarisch Motivgruppen untersucht werden.

Dabei werden zunächst Banksys Rattendarstellungen in den Fokus genommen, um eine Annäherung an das von ihm vermittelte Künstlerbild zu ermöglichen. Ebenso soll untersucht werden, in wieweit Banksy die Street Art in ihrer Geschichte, mit ihren Arbeitsweisen und ihrer Rezeption mit seinen Motiven (selbst-)reflexiv auf der Metaebene beleuchtet.

Wie der französische Street Art Künstler Blek Le Rat (s.o.) visualisiert Banksy in seinen Arbeiten immer wieder Ratten. Laut Blanché gehören sie zu seinen meist verwendeten Motiven und haben damit eine besondere Bedeutung (Blanché 2012, S.115). Banksy zeigt Ratten humorvoll in ortsspezifischen, narrativen Settings, bei denen sie auf ihre Umgebung, wie Verbotsschilder reagieren und z.B. dabei sind, eine Regel zu brechen oder einen Akt des Vandalismus zu begehen (Abb.11 siehe Anhang). Häufig führen sie augenzwinkernd - scheinbar vor aller Augen - gewagt-gekonnt, subversive Aktionen durch. Damit dienen sie metareflexiv als Spiegel für die sich der Subversion bedienenden Street Art Künstler*innen. Eine Ratte spielt Ball just vor dem Verbotsschild mit der Aufschrift „NO BALL GAMES“ (Abb.11 siehe Anhang). Die Übertretung von Regeln im subversiven Akt ist eines der zentralen Themen Banksys. Ebenso agieren die humanoiden Ratten gesellschaftskritisch, indem die schablonierten Ratten mit Peace-Zeichen um den Hals demonstrieren (Abb.12 siehe Anhang). Sie geben sich der Lebensfreude hin und sind bei Freizeitvergnügen, wie z.B. beim Fallschirmspringen (Abb.12 siehe Anhang) oder Champagnerkorken fliegen (Abb.13,14) zu sehen.



Abb.13,14 Ratte, Champagnerkorken fliegend



Fotos: Banksy

Für die Betrachter*innen liegt der Schluß nah, dass hier das Moment der Subversion, des Spaßes, der subkulturellen Protesthaltung von der reinen Motivebene der Pieces auf die Metaebene übertragen werden kann, sodass eine Reflexion über die Street Art erfolgt. Die narrativen Settings sind durch Banksys Nutzung von stereotypen Symbolen leicht zugänglich und entstammen teils der subkulturellen Szene, wie z.B. das Peace-Zeichen. Ähnliches gilt für seine weite Motivwahl, die häufig einen metaphorischen Charakter hat, wie z.B. die Ratte.

Ratten stehen kulturgeschichtlich für eine unheilbringende, krankheitsauslösende, dem Untergrund angehörende Spezies. Gerade Bewohner*innen urbaner Räume sehen sie häufig als Plage an. In *Wall and Piece* beschreibt Banksy, wie Ratten in ihrer in Frage gestellten Existenzberechtigung, in ihrer Unbeliebtheit und Macht als Vorbilder dienen können:

„They exist without permission. They are hated, hunted and persecuted. They live in quiet desperation among the filth. And yet they are capable of bringing entire civilisations to their knees. If you are dirty, insignificant and unloved then rats are the ultimate role model.“ (Banksy 2005, S.95)

Die im Zitat erfolgte Attribuierung als „schmutzige, unbedeutende und ungeliebte Personen“ kann auf Street Artists übertragen werden, die von der Öffentlichkeit häufig nicht anerkannt, aber als ungeliebte Zeitgenossen abgewertet werden.

Die Interpretation liegt nahe, dass die Ratte eine Identifikationsfigur für Street Art Künstler, bzw. für Banksy selbst sein könnte und darüber hinaus das ambivalente öffentliche Bild widerspiegelt. Auch Blanché sieht in der Ratte ein Alter Ego von Banksy. Wie oben skizziert stehen dem allgemeinen pejorativen Bild Banksys humorvolle, comic-hafte Darstellungen gegenüber.

„Ebenso wie seine Affen kann man die vermenschlichten, oft in der Optik von Comics beeinflussten Ratten also auch als Alter Ego Banksys wie seiner ‚Spezies‘ – der Graffiti Writer sehen. Allgemeiner gesehen sind sie auch personifizierter Widerstand beziehungsweise Aktivismus ohne Erlaubnis von Autoritäten, was – wie ausgeführt – ein Hauptthema Banksys ist.“ (Blanché 2010, S.101)

Hier wird die für die Street Art typische Strategie der Umdeutung von Motiven deutlich. Dadurch, dass aufgezeigt wird, dass eine andere Lesart möglich ist, entfaltet sich ein utopischer Charakter.

In seinen Street Art Arbeiten bedient sich Banksy häufig Motiven des kollektiven Bildgedächtnisses, so der berühmtesten Kunstwerke der Kunstgeschichte. Das geschieht auch, wenn er sich gesellschaftspolitisch brisanten Themen zuwendet, wie z.B. der Migration. 2015 nutzt er in Calais Théodore Géricaults berühmtes Motiv *Floß der Medusa* (Abb.15). Auf seinem an das Vorbild stark angelehnten Bild (Abb.16), winken die Gestrandeten in ihrer Not einer großen Fähre zu, ohne jedoch beachtet zu werden (Welt 2015). An anderen Stellen verwendet er Motive von Leonardo da Vinci oder von Jan Vermeer, die sich höchster Beliebtheit erfreuen. Dadurch tritt er in den Kunstdiskurs mit alten Meistern. Gezeigt werden diese ikonischen Motive in den berühmtesten Kunstmuseen der Welt, wie dem Pariser *Musée Louvre* und in den Museumsshops und den Souvenirläden auf millionenfach reproduzierten Tassen, Tüchern und ähnlichem.



Abb.15 *Le Radeau de la Méduse*, Théodore Géricault
Quelle: Louvre



Abb.16 *Floß der Medusa*, Banksy
Foto: Banksy

Das System Kunst erfährt durch die Banksy-Reproduktion auf der Straße eine Irritation im Luhmannschen Sinne. Hier werden Fragen aufgeworfen: „Ist die Street Art mit den Alten Meistern vergleichbar?“, „Demokratisiert sie Kultur?“, „Können die sozialpolitischen Themen im Sinne der beschriebenen Simulation durch das Verwenden von wertgeschätzten Motiven eher den Eingang in den Diskurs finden?“ Die Street Art kann im Kontext der Kunstgeschichte und ihrer Beurteilungskriterien, z.B. vor dem Gesichtspunkt der Aura und Reproduzierbarkeit (erneut) diskutiert werden (vgl. Benjamin 2010).

Ebenfalls in Calais platziert Banksy 2005 das Porträt des mainstreamig-modellhaft erfolgreichen Geschäftsmannes und Apple-Gründers Steve Jobs, der wie auf der Flucht mit einer Tasche und einem Apple Macintosh Computer zu sehen ist (Abb.17,18). Jobs hat, durch seinen syrisch-stämmigen Vater einen Migrationshintergrund (Welt 2015). Hier zeigt sich, wie Banksy in seinen Street Art Arbeiten den Dingen einen subversiven Dreh gibt. Steve Jobs wird nicht als prototypischer Geflüchteter angesehen. Außerdem bedient sich Banksy hier eines ikonenhaften Status der Person Jobs. Im Stilmittel des „auf den Kopf Stellens“, das auch in vielen Witzen genutzt wird, zeigt sich auch hier motivisch Subversion, die mit den Mitteln des Umdrehens bzw. des „von unten nach oben Kehrens“ arbeitet.



Abb.17,18 Steve Jobs in Calais



Fotos: Banksy

In zahlreichen Arbeiten Banksys wird die Street Art thematisiert, wodurch eine Reflexion auf der Metaebene entsteht. Das geschieht z.B. bei einem ‚Piece‘, bei dem ein Arbeiter mit oranger Warnweste eine Wandarbeit, die Motive der Höhlenmalerei von Altamira zeigt, mit dem Hochdruckreiniger weg-kaerchert (Abb.19). Hier wird implizit ein Verweis zum geschichtlichen Kontext des Graffiti und der Street Art gemacht. Diese ironische Brechung könnte so gedeutet werden, dass die Höhlenmalerei, als Zeugnis einer der ältesten Kulturtechniken der Menschheit, von den heutigen Menschen, z.B. denen, die über die Lesart der Kunstgeschichte bestimmen, weggewischt wird, genauso wie es mit den illegalen Street Art Arbeiten erfolgt. Der ephemere Charakter wird deutlich.



Abb.19 Höhlenmalerei von Altamira wird
weg gekaerchert Foto: Banksy

Ebenso sind zahlreiche weitere Protagonist*innen bei der Ausführung von ‚Pieces‘ zu sehen, wie ein Junge, der mit einem von Farbe triefenden Pinsel dabei ist, eine Wand zu bemalen (vgl. Banksy 2016, S.129), oder wie er dabei ist, die Nummer der Graffiti Removal Hotline mit rosa Farbe zu übermalen (Abb.20,21 siehe Anhang). So wird das Moment der Illegalität aufgezeigt. Ein weiteres Motiv zeigt einen Mann mit Farbeimer an einer Hauswand, der eine Freihandarbeit ausgeführt hat. Daneben ist der Satz zu lesen: „This’ll look nice when it’s framed“ (Abb.22 siehe Anhang). Der Rahmen, der in der zeitgenössischen Kunst insbesondere in der goldenen Form eine untergeordnete Rolle spielt, wird von Banksy motivisch entweder immer wieder thematisiert oder auch direkt verwendet, so wie z.B. bei *Girl with Balloon*. Blanché beschreibt ihn als Teil einer Inszenierung, die einen Zusammenhang zwischen Konsum und Kunst vermittelt:

„Er ist bei Banksy als Macht- und Statussymbol von Obrigkeiten zu verstehen, viele ‚Crude Oils‘ sind daher ironisch-protzig in Gold gerahmt.“ (Blanché 2012, S.113).

Eine Arbeit, die eine Widersprüchlichkeit in sich trägt und ebenso ein subversives Moment transportiert, ist z.B. die, bei der ein Mann einen Spruch von Diogenes mit

folgendem Inhalt an eine Wand schreibt: „One original thought is worth a thousand mindless quotations“ (Abb.23 siehe Anhang). Solche Texte, wie Bonmots sind häufig in den Arbeiten zu finden. Die Verbindung von Subversion, Humor, Ironie, der dem Comic ähnelnden Verbindung von Text und Bild, das Aufgreifen von Widersprüchlichkeiten und die Verwendung von Ikonischem zeichnet Banksys Werk mit seinem künstlerischen und sozio-politischen Themenspektrum aus.

5.5 Banksys Instagram-Account

„Welche Rolle spielen Medien bei der Entstehung von Künstlerimages?“ (Kampmann 2006, S. 6), ist eine der zentralen Teilfragen, welche die Kunsthistorikerin Sabine Kampmann stellt, die forschungsleitend für ihre Frage danach, was ein Künstler ist, wirkt (vgl. Kampmann 2006, S.6). Banksy erreicht nicht nur ein Millionenpublikum, sondern ist in der Lage, über seinen Instagram-Account sein eigenes zu identifizieren. Dieser Account nimmt die frühere Funktion der Signatur eines Gemäldes ein.

Banksy betreibt seine Website <http://www.banksy.co.uk>, den *YouTube*-Kanal *banksyfilm* (<https://www.youtube.com/user/banksyfilm/feed>) und die Seite *Pest Control* <http://pestcontroloffice.com>. Im Wesentlichen aber kommuniziert er mit der Öffentlichkeit über seinen Instagram-Account. Bei *Instagram* handelt es sich um einen audiovisuellen Onlinedienst, über den Nutzer*innen Fotos und kurze Videos über eine Website oder eine mobile App(likation) auf einem Smartphone/Tablet mit anderen Teilnehmern*innen teilen können, indem die angemeldeten Teilnehmer*innen sich gegenseitig folgen und deren Accounts abonnieren. Die Beiträge lassen sich mit einem Kommentar von Nutzer*innen-Seite aus versehen. Follower*innen können die Beiträge ebenfalls kommentieren. Es handelt sich hier also um eine bidirektionale Kommunikation, die eine Reaktion der Betrachtenden erfahrbar macht. Über Push-Benachrichtigungen, die ohne das Öffnen der App bspw. auf dem Smartphone erscheinen, ist es möglich, Meldungen wie bei einem Liveticker - Instant - auf dem Startbildschirm des Gerätes angezeigt zu bekommen. Der Name Instagram bildet sich dabei aus „Instant“ - sofort, ohne Vorbereitung zur Verfügung stehend - und „gramma“ - Buchstabe, Schrift - wie ein sofort zur Verfügung stehendes visuelles Autogramm einer Person.

Da es sich bei Banksys Kunst um visuelle Beiträge handelt und bei *Instagram* in erster Linie Bilder verbreitet werden, scheint dies die ideale Social Media Plattform für ihn zu sein. Bei der Plattform *Twitter* lassen sich zwar auch Bilder hochladen und verbreiten, der Dienst dient aber in erster Linie der Verbreitung kurzer (max. 280 Zeichen) Textnachrichten. Der Name *Twitter*, englisch für „Gezwitscher“, also der Gesang von

Vögeln, verweist bereits auf die Kommunikation per Wort. Da Banksy sein Gesicht nicht zeigt und seine Identität verbirgt, scheint auch die Plattform *Facebook* eher ungeeignet für Banksys Kommunikation, steht doch hier der Kontakt mit Bekannten und Freunden im Vordergrund.

Das Profilbild auf seinem Instagram-Account zeigt eine Person, die sich mit einer Papiertüte mit dem Schablonengraffiti eines Affengesichts maskiert. Neben dem Namen Banksy steht die Anzahl seiner Beiträge (114 Beiträge am 23.12.2019) die Anzahl seiner Abonnenten (7 Millionen Abonnenten am 23.12.2019) (zum Vergleich Damien Hirst nur 1/10 mit 648.000 Abonnenten am 23.12.2019) und die Anzahl der von ihm abonnierten anderen Accounts (0 Abonnenten am 23.12.2019). An der Stelle, an der sich eine kurze Beschreibung über den User des Accounts einstellen lässt, steht hier „Banksy not on facebook, not on twitter“, darunter die Adresse seiner Website www.banksy.co.uk (vgl. Banksy o.J.).

Trotz Banksys Schritt in die Öffentlichkeit gelingt es ihm, seine wahre Identität weiterhin zu maskieren. Banksy teilt der Öffentlichkeit über diesen Kanal mit, wenn es ein neues Werk von ihm gibt. Obwohl die Werke an belebten öffentlichen Plätzen angebracht sind, werden sie nicht immer ohne Weiteres von der Öffentlichkeit entdeckt, und auch wegen ihres ephemeren Charakters erscheint eine Dokumentation sinnvoll. Die Dokumentation über diesen verifizierten Kanal authentifiziert außerdem Banksys Werke und schützt sie vor fremder Aneignung oder Falschdarstellung in der öffentlichen Berichterstattung (Medien).

Die Darstellung auf *Instagram* formt sein Bild in der Öffentlichkeit durch seine Bilder und Kommentare. Durch die Nutzung eines zeitgenössischen und angesagten Social Media Dienstes entsteht ein modernes Künstler-Bild und erzeugt durch die bidirektionale Kommunikation eine Nähe zum Publikum und ein Gefühl der Teilhabe am Werk bzw. den Aktionen. Die hohe Zahl an Follower*innen wiederum erzeugt ein Bild von Wichtigkeit, Einfluss und Ansehen.

6. Reflexionen über das Museums- und das Ausstellungswesen

Banksy setzt mit seiner Arbeit und seinen Kommentaren Reflexionsprozesse über den Zugang zum Kunstsystem in Gang. Er ist der Ansicht, dass der Erfolg von Werken der bildenden Kunst im Gegensatz zu anderen Werken des Kultursystems bspw. nicht durch den Publikumszuspruch, sondern von einer elitären Gruppe von einigen hundert Menschen bestimmt wird, die von ökonomischen Prinzipien geleitet sind. In seinem Wirken entwirft er ein Gegenprogramm. Das folgende Zitat verdeutlicht den von Banksy vertretenen Ansatz:

„Art is not like other culture because its success is not made by its audience. The public fill concert halls and cinemas every day, we read novels by millions and buy records by the billions. We the people, affect the making and the quality of most of our culture, but not our art.

The Art we look at is made by only a select few. A small group create, promote, purchase, exhibit and decide the success of art. Only a few hundred people in the world have any real say. When you go to an art gallery you are simply a tourist looking at the trophy cabinet of a few millionaires.“ (Banksy 2006 a, S.170)

Diesem Kapitel steht ein Blick in die Geschichte des Museums voran, um Banksys Irritation des Kunstsystems und seiner Protagonisten in diesem Bereich besser einordnen zu können, aber auch um zu verstehen, wie sich die Betrachtenden vor dem Hintergrund üblicher Ausstellungstraditionen und -praxen anders angesprochen fühlen und sich im Museum verhalten. Danach werden zunächst verschiedene künstlerische Interventionen Banksys exemplarisch vorgestellt und jeweils gezeigt, welche Strategien der Street Art er nutzt, um dieses Nachdenken auszulösen. Im Anschluss daran werden Banksys Interventionen innerhalb und außerhalb des Ausstellungskontextes exemplarisch dargestellt.

6.1 Das Museums- und Ausstellungswesen

Ein Museum steht in der öffentlichen Wahrnehmung für Verlässlichkeit, Bewahren und auch dafür, den Kanon der gültigen Deutung von Kunst zu symbolisieren. Woher stammt diese öffentliche Wahrnehmung des Museums? Diese Wahrnehmung liegt in der historischen Entwicklung des Museums begründet. Denn, wie sich Menschen im Museum verhalten und was sie von ihm erwarten, hat viel mit der Geschichte der Institution als Musentempel, also dem Heiligtum der Musen bzw. der Schutzgöttinnen der schönen Künste in der griechischen Mythologie zu tun, wie es sie in der griechischen Antike gab. So leitet sich das Wort Museum auch vom altgriechischen *μουσεῖον mouseïon* ab. Dort wurden Forschung und Lehre betrieben, und auch heute noch sind die Ziele und Aufgaben eines Museums das Sammeln, Bewahren, Forschen, Vermitteln sowie das Managen und Kommunizieren, wie sie auch vom Deutschen Museumsbund (Deutscher Museumsbund o.J.) und ICOM (ICOM-Deutschland o.J.) beschrieben werden, auch wenn sich diese Definition gerade in Überarbeitung befindet. Dieser Praxis steht die Street Art mit ihrer anti-bewahrenden Haltung gegenüber, die ephemere Kunst produziert. Wie vielfach ausgeführt spielt das direkte Kommunizieren mit allen und das Erforschen des gesellschaftspolitischen Stadtraums eine zentrale Rolle. An dieser Stelle sei auch an das bei Ursprung erwähnte geringe Interesse der Museen und Galerien an den ephemeren Werken der 1960er Jahre erinnert.

Gerade in der Gründungsphase der Museen als öffentliche Sammlung im 18. Jhd. stand das repräsentative Ausstellen von Objekten aus herrschaftlichen/fürstlichen Sammlungen im Vordergrund (vgl. Paul 2005, S.343). Die Museumsarchitektur dieser Zeit bezieht sich äußerlich, aber auch von der Dramaturgie und Gestaltung des Innenraums her, sowohl auf antike Tempel als auch auf die herrschaftliche Architektur der Zeit. Das Sakrale und Herrschaftliche prägt bis heute unser Bild vom Museum und damit auch unser Verhalten, da die Gebäude und Räume den Besucher*innen mit dieser Architektur ihre Aufgabe als Bewahrer wertvoller Objekte mit starker Aura signalisieren (vgl. Paul 2005, S. 343-345).

Auch das Ordnungsmuster musealer Ausstellungen findet sich in der Geschichte der Museen begründet. Mit wachsendem Sammlungsbestand verlangten die Wunderkammern und Kunstsammlungen nach einem Ordnungsprinzip. Orientierung gab hier zunächst die Astronomie, sowie tradierte Einteilungen der Wissenschaften und damit ein an der Präzision der Geometrie und ein zur Formalisierung neigendes Anordnen der Sammlung (vgl. Tyradellis 2014, S.58). Mit der Entwicklung der Museen zu nationalstaatlichen Einrichtungen, verbunden mit der Zusammenlegung der unterschiedlichen Sammlungen, der Expansion des Museumswesens und der Entwicklung des Museums als Vermittlungsort, entstehen Präsentationsgraphiken, die zeitlich linear identifikationsstiftend wirken sollen (vgl. Heesen 2015, S53-54). Neben der historischen Entwicklung der Museen mit ihrer vom Tempel stammenden hohen Schwelle der Zugänglichkeit für Kenner*innen, sorgt auch die Ausrichtung der Ausstellung auf ein Fachpublikum und gemacht von Fachleuten dafür, dass die Bedürfnisse der Betrachter*innen weniger Beachtung finden und die Ausstellung mehr auf ein spezifisches Publikum hin ausgerichtet ist.

6.2 Museumsschmuggel/Vandalised paintings

Von Banksys künstlerischen Interventionen sind für die vorliegende Arbeit vor allem jene im Museumsumfeld interessant. Sie zeigen auf, wie Banksy sich schrittweise dem Museums- und Ausstellungswesen annähert und darin Eingang findet. Zwischen 2003 und 2005 schmuggelte er eigenmächtig verschiedene Bilder in einige der renommiertesten Museen der Welt in ikonischen Metropolen, darunter in die *Tate Gallery*, das *National History Museum* und das *British Museum* in London, außerdem in den *Louvre* in Paris sowie das *Metropolitan Museum (MET)*, das *Brooklyn Museum*, das *Museum of Modern Art (MoMA)* sowie das *American Museum of Natural History* in New York. Bei allen Aktionen fanden Stilmittel der Street Art Anwendung, wie z.B. Orts- und Zeitspezifika, Subversion, Guerillakommunikation und Selbstermächtigung. So arbeitete Banksy ortsspezifisch, indem er sich auf den jeweiligen Ausstellungs- bzw.

Sammlungsschwerpunkt bezog. Er brachte z.B. im *MoMA*, wo sich auch Warhols berühmte *Campbell's Soup Cans* befinden, den Druck einer Suppendose der britischen Handelskette *Tesco* (Abb.24,25 siehe Anhang) an oder im *American Museum of Natural History* eine Vitrine mit einem Harlekinbock, den er mit Flügeln und Modellwaffen aus einem Flugzeug-Modellbaukasten „getuned“ hatte (Abb.26 siehe Anhang). In der naturhistorischen Sammlung des *Natural History Museum* platzierte er unter dem Titel *Pest control* eine Vitrine mit einer ausgestopften Ratte, die wie ein Graffiti Artist dargestellt war (Abb.27,28 siehe Anhang) und mittlerweile mehrfach regulär dort ausgestellt wurde. Das Magazin *wired* zitiert ihn anlässlich der Museumsschmuggel in New York mit den Worten:

"This historic occasion has less to do with finally being embraced by the fine art establishment and is more about the judicious use of a fake beard and some high strength glue." [...] "They're good enough to be in there, so I don't see why I should wait." (Banksy 2006 c)

Dieses Zitat drückt Banksys Selbstverständnis und Selbstbewusstsein aus und unterstreicht seine Selbstermächtigung und Selbsterlaubnis sowie das Spiel mit der Künstlerrolle, die er durch das Ankleben eines Bartes ironisiert. Diese Museumsschmuggel wurden von der Presse auch „Pranks“ (engl. Streiche, Späße) genannt (vgl. z.B. Brown 2018). Übersetzt man das englische „Prank“ mit dem deutschen Wort „Streich“, schwingen hier sowohl die Redewendung „jemandem einen Streich spielen“ als auch der „Schlag“ oder „Hieb“ mit, den man jemandem versetzen kann. Ihm gelingen hier unterhaltsame Späße, im Sinne von Streichen, aber auch Schläge gegen die Kunstinstitution im Sinn einer Irritation auf der Metaebene. Da Banksy für diese Aktionen teilweise auf Reproduktionen z.T. bekannter Kunstwerke zurückgriff, die er in Street Art Weise veränderte, bezeichnet er sie in *Wall and Piece* als „vandalised paintings/vandalisierte Gemälde“:

„If you want to survive as a graffiti writer when you go indoors I figured your only option is to carry on paintings over things that don't belong to you there either.“ (Banksy 2006 a, S.158)

Mit dieser Aussage wird deutlich, dass Banksy sehr bewusst Stilmittel einsetzt und sich dem Vorgehen der Street Art in seinen anderen Arbeiten, z.B. auch im Museum abseits der Straße bedient. Drei dieser Pranks sollen nachfolgend genauer beschrieben und analysiert werden, um Banksys Vorgehen einzuordnen.

6.2.1 Der Tate Britain Prank 2003

Im Oktober 2003 schmuggelte Banksy ein Bild in die Ausstellung der *Tate Britain* in London. Das Museum ist eines der vier Museumshäuser, welche die *Tate Gallery* bilden. Es beherbergt die weltweit größte Sammlung britischer Kunst vom 16. bis zum

21. Jahrhundert (vgl. Tate Gallery o.J.). In seinem Buch *Wall and Piece* finden sich Fotos, die eine verkleidete Person (mutmaßlich Banksy) dabei zeigt, wie sie ein Bild mit schwerem goldenem Rahmen (vgl. Blanché 2012, S. 113 f.) an der Wand neben einer Reihe mit bekannten Landschaften aus dem 19. Jahrhundert anbringt. Das Bild mit dem Titel *Crimewatch UK has ruined the countryside for all of us* (Abb.29,30), zeigt eine idyllische Landschaft. Das bereits vorher existierende Ölbild erinnert im Stil an Vertreter der romantischen englischen Landschaftsmalerei, wie z.B. John Constable. Mittels Schablonentechnik ergänzte Banksy dieses im Vordergrund in Street Art Manier durch das blau-weiße Absperrband der britischen Polizei.

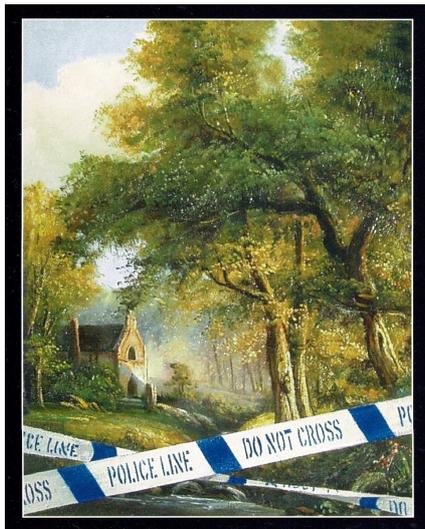


Abb.29 *Crimewatch UK has Ruined the Countryside for All of Us*
Foto: Banksy

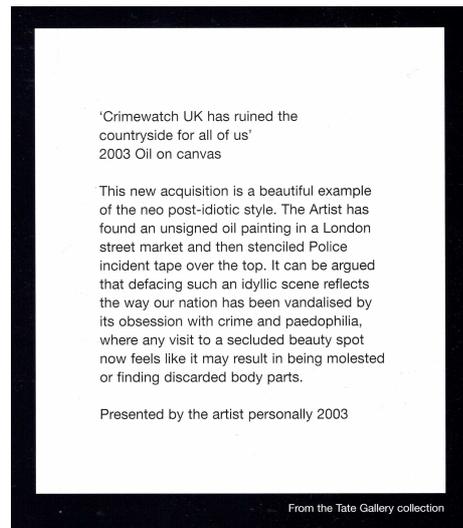


Abb.30 *Crimewatch UK has Ruined the Countryside for All of Us* –Exponat-Text
Foto: Banksy

Der neben dem Bild angebrachte, teils absurd anmutende Exponat-Text beschreibt das Bild wie folgt:

“This new acquisition is a beautiful example of the neo post-idiotic style. The Artist has found an unsigned oil painting in a London street market and then stenciled Police incident tape over the top. It can be argued that defacing such an idyllic scene reflects the way our nation has been vandalised by its obsession with crime and paedophilia, where any visit to a secluded beauty spot now feels like it may result in being molested or finding discarded body parts. Presented by the artist personally 2003” (Banksy 2006 a, S.168)

Das mimikrihaft eingeschmuggelte Bild (Abb.31) hing dort für 2,5 Stunden und wurde vermutlich lediglich so schnell entdeckt, weil es sich wegen der schlechten Klebekraft von der Wand löste (vgl. Banksy 2006 a, S.171).

Banksy agiert hier subversiv und mit den Taktiken der Kommunikationsguerilla. Für seine selbstermächtigte Hängung in der *Tate Gallery* wählt er ein Bild, das in der Motivwahl dem Sammlungsbestand der typischen englischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts entspricht. Die Ergänzung durch das Polizeiabsperrband bildet einen

kritischen gesellschaftlichen Kommentar und eine Anspielung auf das in Großbritannien weit verbreitete Videoüberwachungssystem und seine gesellschaftlichen Auswirkungen.

"The amount of paranoia and fear about violent crime and paedophilia makes mine a more accurate drawing of the English landscape we actually live in."
(Banksy 2003)

Indem er diese Missstände offen anspricht, aber in einen ungewohnten Kontext setzt (ins Absurde, Lächerliche), gelingt ihm eine Irritation und Demaskierung. Diese Strategie der Kommunikationsguerilla wird auch als Überidentifikation bezeichnet und meint

"[...] solche Aspekte des Gewohnten offen auszusprechen, die zwar allgemein bekannt, zugleich aber auch tabuisiert sind. Sie nimmt die Logik der herrschenden Denkmuster, Werte und Normen in all ihren Konsequenzen und Implikationen gerade dort ernst, wo diese Konsequenzen nicht ausgesprochen werden (dürfen) und unter den Tisch gekehrt werden." (Schölzel 2012, S.275 f.)

Der Aspekt der Überidentifikation findet sich auch in den New York Pranks. Banksy installiert den Harlekinbock mit Modellwaffen, einen Gardeoffizier des 19. Jahrhunderts mit Spraydose und einem Peace-Tag im Hintergrund (Abb.32 siehe Anhang) sowie eine Dame mit Gasmaske (Abb.33 siehe Anhang) in den New Yorker Museen genau zu der Zeit des zweiten Irakkrieges, der im März 2003 begonnen hatte. Er wendet sich hier, durch die motivischen Ergänzungen, gegen Imperialismus und Krieg.



Abb.31 *Crimewatch UK has Ruined the Countryside for All of Us*
Hängung Foto: Banksy

6.2.2 Der Louvre Prank 2004

Im Jahr 2004 gelang es Banksy, unbemerkt seine eigene Version des weltberühmten Bildes *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci im Pariser *Musée Louvre* aufzuhängen. Die *Mona Lisa* ist ein Touristenmagnet und mit 10,2 Millionen Kunstinteressierten

vermeldete das *Musée Louvre* für 2018 einen neuen Rekord an Besucher*innen (vgl. Deutsche Welle 2019).

Die *Mona Lisa*, die als Bild in Italien auch als *La Gioconda* – ‚die Heitere‘ – bekannt ist, gilt als besonders, und ihr Lächeln wird häufig als geheimnisvoll beschrieben. Banksys Version ist wieder goldgerahmt zwischen den anderen Bildern der Sammlung angebracht. Es unterscheidet sich aber auf den ersten Blick von Leonardos Darstellung, da Banksy *La Gioconda* zwar auch lächelnd darstellt, aber er ihr Gesicht durch einen gelben Smiley ersetzt hat (Abb.34). Banksy nennt seine Version *Mona Lisa Smile*. Das Bild wurde im Jahr 2006 beim Auktionshaus *Sotheby's* für 57.600 britische Pfund an einen privaten Sammler verkauft (vgl. Beard 2006). In *Wall and Peace* schreibt Banksy zu seiner Aktion im *Louvre* einen biografischen Kommentar, der das Thema Qualitätskriterien, Kunst und die Verbindung zu den berühmtesten Museen humorvoll wie folgt beschreibt:

“My sister threw away loads of my drawings when I was a kid and when I asked her where they were she shrugged and said ‚Well it’s not like they’re ever gonna be hanging in the Louvre is it?’“ (Banksy 2006 a, S.172)



Abb.34 Installation *Mona Lisa Smile*, *Louvre* Foto: Banksy

Für seine Hängung im *Louvre* wählt Banksy das bekannteste Gemälde des Museums, die *Mona Lisa*. In der Auswahl des Museums und des Bildes zeigt sich wieder Banksys Hang zum Ikonischen. Das Lächeln, das bekannteste Detail des Bildes, überzeichnet er, indem er das Gesicht von *La Gioconda* durch einen Smiley ersetzt. Damit kopiert Banksy die *Mona Lisa* nicht einfach, sondern fügt ihr etwas Neues und Eigenes hinzu. Er bezieht er sich nicht nur auf ein existierendes Kunstwerk, sondern ordnet es durch die Bezugnahme in die Geschichte der Kunst und seine Stilepochen ein. Es lässt sich im Luhmannschen Sinne dem Kunstsystem zuordnen, da es durch die Bezugnahme einen Anschluss im System ermöglicht. Er erzeugt hier etwas Neues und erhält damit das System aus sich selbst heraus. Durch die Abweichung erzeugt Banksy gleichzeitig eine Irritation und unterstreicht die Relevanz des Originals. Durch die weltweite

Bekanntheit des Originals und dem damit hohen Wiedererkennungswert schafft Banksy mit seinem Zitat einen niederschweligen und humorvoll ironischen Zugang für viele Betrachtende zur Teilnahme an der Kommunikation. Das gleiche Vorgehen findet sich in New York mit den *Tesco Soup Cans*.

6.2.3 Der *British Museum Prank* 2005

Im Mai 2005 gelang es Banksy, ein Betonfragment als ‚Felsenmalerei‘ in der Abteilung über das altrömische Britannien im *British Museum* in London einzuschmuggeln. Das *British Museum* gilt als eines der größten und bedeutendsten kulturgeschichtlichen Museen der Welt, das in zehn Abteilungen mit rund acht Millionen Objekten die Kulturgeschichte der Menschheit dokumentiert (vgl. The British Museum o.J).

Die Filzstiftzeichnung auf dem Stein zeigt die Darstellung eines Steinzeitjägers mit Einkaufswagen und einen mit Pfeilen beschossenen Bison im Stil von Höhlenmalerei (Abb.36,37). Neben dem ‚Artefakt‘ befand sich eine falsche Inventar-Nummer und ein Exponat-Text:

„Wall art East London

This finely preserved example from the Post-Catatonic era is thought to depict early man venturing towards the out-of-town hunting grounds. The artist responsible is known to have created a substantial body of work across the South East of England under the moniker Banksymus Maximus but little else is known about him. Most art of this type has unfortunately not survived. The majority is destroyed by zealous municipal officials who fail to recognise the artistic merit and historical value of daubing on wall.“ (Banksy 2006 a, S.184-185)

Nach Banksys Angaben hing das Werk 8 Tage lang (vgl. Banksy 2006 a, S.185), laut Museum wurde es nach 3 Tagen entdeckt. Mittlerweile gehört es zur ständigen Sammlung. Im August 2018 vermeldete das *British Museum*, dass die Arbeit bis zum 20. Januar 2019 in einer Sonderausstellung gezeigt wird, welche die weltweite Geschichte von Dissens und Protest dokumentiert (vgl. British Museum 2018).



Abb.35 Wall Art – Filzstift auf Stein, *British Museum*
Foto: Banksy



Abb.36 Wall Art – Filzstift auf Stein, *British Museum* Foto: Banksy

Sowohl mit den Aktionen im *British Museum* als auch mit der eingangs erwähnten Graffiti-Sprayer Ratte *Pest Control* im *National History Museum* thematisiert Banksy die fehlende Akzeptanz von Graffiti in der Gesellschaft, aber auch im Kunstbetrieb und die zunehmende Kommerzialisierung von Anbeginn der Menschheitsgeschichte an. Die Formulierung der Exponat-Texte behauptet einerseits ein wissenschaftliches Interesse an Graffiti, verdeutlicht aber gleichzeitig eine ablehnende Haltung gegen den Vandalismus und seine Minderwertigkeit.

Die ‚Felsenmalerei‘ im *British Museum* spielt auf die historische Entwicklung der Graffiti und Street Art Kultur an, deren Ursprünge dort verortet werden. Während diese aber ihren Weg in den Kanon der Kunstgeschichte gefunden haben, bleibt dieser Status dem Graffiti und der Street Art nach wie vor weitestgehend verwehrt. Der Exponat-Text beschreibt die geringe öffentliche Wertschätzung. Banksys Name wird hier mit der latinisierten Endung auf „-us“ als Künstler Banksymus Maximus genannt, womit er sich als großer Künstler in einen historischen Kontext einordnet. Diese ironisch gebrochene Selbstbehauptung prägt weiter sein Künstlerbild bei den Betrachtenden.

6.2.4 Street Art im Museumsschmuggel

In den beschriebenen Aktionen sucht sich Banksy seinen Weg in das Kunstsystem, indem er selbsterlaubend-/ermächtigend ohne die Institution und ihre Instanzen um Erlaubnis zu fragen, handelt. Er setzt seine Zeichen, wie in der Street Art üblich, gegen die ihren (Baudrillard). Er setzt sich so über den gängigen Weg hinweg, in dem Kunstwerke sonst ins Museum kommen, und übernimmt selbst die Rolle des Art Handlers und Kurators und betont dabei den Spaßfaktor:

"To actually go through the process of having a painting selected must be quite boring. It's a lot more fun to go and put your own one up. It's all about cutting out the middle man, or the curator in the case of the Tate." (Banksy 2003)

Banksy platziert seine Werke sowohl auf der Straße als auch im institutionellen Rahmen an exponierten und belebten Plätzen im öffentlichen Raum bzw. an dessen Schnittstellen. Wie beschrieben arbeitet er in beiden Kontexten ort- und zeitspezifisch mit den lokalen Gegebenheiten und passt teils bereits existierende bzw. fertig vorgefundene Werke mittels Stencil, Graffiti und anderer Techniken an diese Umgebung an. Banksy agiert während der normalen Öffnungszeiten der Museen, also potentiell vor den Augen aller und doch im Verborgenen. Für seine Pranks, die an Eulenspiegeleien erinnern, wählt er nicht beliebige Ausstellungshäuser, sondern einige der renommiertesten und meistbesuchten Museen, die sich allesamt in den Stadtzentren der größten und schillerndsten Metropolen der Welt befinden. Der Sammlungsbestand der Museen weist einige der bekanntesten Kunstwerke weltweit

auf, die darüber hinaus teils einen ikonischen Status haben. Banksy agiert bei seinen Pranks wie ein Street Artist, da er mit einer möglichst breiten Öffentlichkeit in Kontakt treten und in Konkurrenz zu den urbanen Zeichen von Gesellschaft und Ökonomie treten möchte. Dieses gelingt vor allem durch die fotografische Dokumentation. Durch sie werden die Irritationen der Institution Museum festgehalten sowie nach Veröffentlichung online oder in Banksys Büchern für eine breitere Öffentlichkeit sichtbar und dadurch auch rezipierbar. Aufgrund des ephemeren Charakters seiner Werke und Aktionen würden diese ohne Dokumentation sonst überhaupt nicht oder nur von einer begrenzten Öffentlichkeit wahrgenommen werden können. Nur durch die Dokumentation ist eine Werkrezeption und somit Kommunikation darüber möglich, um eine Irritation des Systems auszulösen. Blanché zieht hier einen Vergleich zur Land Art, die auch erst durch ihre Dokumentation rezipierbar wird (vgl. Blanché 2012, S.126).

Obgleich niemand sicher weiß, wie Banksy aussieht, verkleidet er sich mit Hut, Bart und Mantel. Er tritt auf wie das Klischee eines Künstlers oder eine Film- oder Comicfigur (Inspektor Clueso in Pink Panther) und erzeugt so bei den Betrachter*innen ein Bild von sich, das wiederum alle Betrachter*innen mit ihrem eigenen erworbenen Wissen anders interpretieren und so ein individuelles Künstlerbild aufbauen (vgl. BanksyTv. 2007). So agiert er vor aller Augen und doch unsichtbar. Die Irritation passiert hier auf mehreren Ebenen durch die subversive Aktion selbst, durch die Maske, durch die Werke und Motive, die Anonymität als auch die jeweils angesprochenen Themen auf einer Metaebene.

6.3 Banksy als Ausstellungsmacher

Neben dem Hineinschmuggeln seiner Bilder in Museen organisiert Banksy auch selbst Ausstellungen. Seit 1998 sind verschiedene Ausstellungen dokumentiert, an denen Banksy als Künstler oder Organisator beteiligt war. Blanché nennt mit *Bad Press* in Wien und *Turf War* in London im Jahr 2003 zwei große Einzelausstellungen, gefolgt von *Crude Oil* 2005, ebenfalls in London (vgl. Blanché 2012, S.334-339). Die Ausstellungen *Barely Legal* 2006 und *Banksy versus Bristol Museum* 2009 werden im Folgenden vorgestellt. An ihnen soll exemplarisch verdeutlicht werden, wie Banksy durch gezieltes Vorgehen und den Einsatz von Street Art Techniken auch hier Reflexionsprozesse über den Museumsbetrieb als Organisation des Kunstsystems in Gang setzt und Mechanismen sichtbar macht.

6.3.1 L.A. Ausstellung – *Barely Legal*

Bei der Ausstellung *Barely Legal* gelingt es Banksy, den für ihn typischen hohen Nachrichtenwert zu erzeugen. Seine Strategie ist hier, ein außergewöhnliches Ausstellungssetting in einem gefährlichen Gewerbegebiet auszusuchen, in Hollywood als dem weltweit symbolträchtigsten Ort der Filmproduktion zu arbeiten und Stars einzuladen, die zu diesem Zeitpunkt mit Millionen von Fans zu den größten des Filmgeschäfts gehören. Die Vorgehensweise passt zu Banksys Arbeitsweise, mit Ikonen – hier denen des Filmgeschäfts – zu arbeiten.

Diese beachtenswerte vierte Einzelausstellung Banksys fand vom 15.-16. September 2006 statt. Bei freiem Eintritt produzierte sie einen enormen Besucher*innenansturm und lockte in drei Tagen rund 30.000 Besucher*innen an (vgl. Blanché 2012, S.338). Hier setzt bereits die Irritation ein. Banksy wählte für diese Ausstellung, die auch als „vandalised warehouse extravaganza“ (Bowes 2006) bezeichnet wurde, keinen klassischen Ausstellungsraum, wie ein Museum, sondern ein 12.000qm großes Lagerhaus aus dem Jahr 1937 in einer prekären Gegend von L.A. (vgl. Ellsworth-Jones 2012, S.133). Die Nutzung dieser Industriekulisse zeigt eine interessante Parallele zu der von Ursprung beschriebenen Unterwanderung der traditionellen Ausstellungssituation, die auch die Künstler der 1960er Jahre in den USA mit ihren Venues in 19.Jahrhundert-Industriekulisse unternahmen (vgl. Ursprung 2003, S.107). Die Eröffnung der Ausstellung wurde im Sinne der Guerilla-Taktik erst am selben Morgen von Banksy der Öffentlichkeit bekannt gegeben. Bereits der Titel *Barely Legal* (kaum legal) verdeutlicht die Programmatik und Arbeitsweise der Street Art, die sich regelbrüchig außerhalb der Legalität ansiedelt. Der zweite Titel *vandalised warehouse extravaganza* (vandalisierte Lagerhaus-Extravaganz) zeigt durch das Zusammenbringen von sich widersprechenden Begriffen wie Lager und Extravaganz Banksys ironisch-humorvollen Ansatz. Wie oben ausgeführt, wird das Thema Illegalität in zahlreichen Arbeiten Banksys thematisiert. Künstler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen und andere Persönlichkeiten der Kunstwelt sowie aus der Showbranche, wie Brad Pitt und Angelina Jolie, wurden persönlich zu einer Party am Abend der Eröffnung eingeladen (vgl. artrust 2015).

Große Bekanntheit erlangte die Show nicht nur durch die prominenten Besucher*innen, sondern auch durch einen Skandal, den ein lebender Elefant als Bildträger auslöste. Der Elefant war in der gleichen rosa Farbe und dem gleichen floralen Muster bemalt wie die Tapete des Raumes, in dem er sich befand (Abb.37). Auf Flugblättern, die am Eingang verteilt wurden, konnten die Besucher*innen lesen:

“1.7 billion people have no access to clean drinking water. 20 billion people live below the poverty line. Every day hundreds of people are made to feel physically sick by morons at art shows telling them how bad the world is but never actually doing something about it. Anybody want a free glass of wine?”
(Banksy 2006 d)

Die Redensart „There is an elephant in the room“ ist eine Metapher aus dem englischen Sprachraum. Der ‚Elefant im Raum‘ beschreibt ein offensichtliches Problem, von dem alle wissen und das unübersehbar für alle Anwesenden im Raum steht, aber nicht angesprochen wird (vgl. Fiedler 2014, S.95).



Abb.37 *Barely Legal*: „There’s an Elefant in the Room“
Foto: Banksy

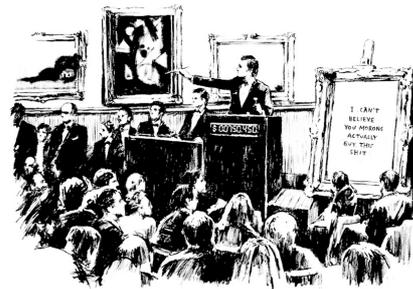


Abb.38 *Barely Legal*: „I can’t belive you morons actually buy this shit“ Foto: Banksy

Hier spiegelt sich der provozierende und tabubrechende, gesellschaftskritische Anspruch der Street Art wider. Mit einem lebenden Bildträger wird das Kunstsystem irritiert. Es zeigt sich ebenfalls ein Bruch mit der Tradition des White Cubes: Dadurch, dass der Elefant dasselbe Muster wie die Wand hat, wird auch die sonst übliche klare Abgrenzung von Figur und Grund aufgehoben.

Auch andere Motive spiegeln den kritischen Charakter der Show wider. Beispielsweise ein Bild, das eine Kunstauktion zeigt, auf welcher gerade auf ein Bild geboten wird, auf dem “I cannot believe you morons buy this shit” steht (Abb.38). In diesem Zusammenhang wird einmal mehr Banksys kritische Haltung zur Kommerzialisierung von Kunst, wie z.B. im Rahmen einer Kunstauktion (siehe hierzu auch Kapitel 7.2) thematisiert.

Sowohl die *New York Times* als auch die *Los Angeles Times* berichteten am selben Tag auf ihrer Titelseite von der Ausstellung (vgl. Ellsworth-Jones 2012, S.137), was für Kunstausstellungen und Künstlerberichte außergewöhnlich ist, vor allem vor dem Hintergrund, dass die Ausstellung selbst erst am Morgen der Eröffnung beworben wurde. Dieser hohe Nachrichtenwert wurde durch die Irritation des Kunstsystems ausgelöst, die an einem der ikonischsten Orte der Welt im Beisein von viel beachteten Persönlichkeiten stattfand. Der entstandene Eventcharakter einer solchen Ausstellung unterscheidet sich von der üblichen Praxis, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

„In der Mediengesellschaft hat sich unser Konsum der Zeit verändert, aber der ‚Event‘, der immer neu sein muss, ist im langsamen Museum nur schwer zu befriedigen.“ (Belting 2005, S.245)

Banksy hat mit *Barely Legal* eine Ausstellung geschaffen, die mit ihrem Eventcharakter, seinem Staraufgebot und dem Ausstellungsort sehr spezifisch zu den USA und zu Los Angeles passt. Damit hebt er sich in der Arbeitsweise deutlich von der tradierten Herangehensweise des Museums ab, das systemimmanent arbeitet und dadurch schlechtere Ausgangsbedingungen hat, eine mediale Resonanz zu erzeugen.

6.3.2 Banksy versus *Bristol Museum*

Einen anderen Weg als bei *Barely Legal* wählte Banksy für die nächste Aktion. Ungewöhnlich für einen Street Art Künstler arbeitet Banksy auch in und mit tradierten Kulturinstitutionen und stellt dabei die Ausstellungs- und Rezeptionspraxis auf den Kopf.

Die fünfte große Einzelausstellung führte Banksy 2009 in seine Heimatstadt Bristol. Unter dem Titel *Banksy versus Bristol Museum* fand sie im gleichnamigen Stadtmuseum statt. Bei freiem Eintritt ist sie mit 300.000 registrierten Besucher*innen innerhalb von zwölf Wochen nicht nur die erfolgreichste Ausstellung des *Bristol Museum* (vgl. Blanché 2012, S.339 u. vgl. Bristol Museums Galleries and Archives in Gough 2012, S.61), sondern sie war unter den zehn meistbesuchten Ausstellungen in 2009 weltweit (vgl. Bristol Museum & Art Gallery 2019). Eine Ausstellung mit 200.000 Besucher*innen gilt bereits als sehr erfolgreich. Lediglich Blockbuster-Ausstellungen, wie das *MoMA in Berlin* mit 1,2 Millionen Besucher*innen in sechs Monaten generieren mehr Besucher*innen (vgl. Tyradellis 2014, S.27-29). Somit kann die Ausstellung *Banksy versus Bristol Museum* als großer Publikumserfolg gewertet werden.

Die Kontaktaufnahme mit dem Museum erfolgte durch Banksy (Brindley 2012 a, S.68) und sowohl die Idee, die Konzeption als auch die Umsetzung der Ausstellung wurden von Banksy finanziert und von ihm und seinem Team entwickelt (vgl. Ellsworth-Jones 2012, S.141). Die *BBC* (2009) und auch Ellsworth-Jones (2012, S.142) zitieren Banksy mit den Worten: „This is the first show I've ever done where taxpayers' money is being used to hang my pictures up rather than scrape them off.“

Laut einer Kopie eines an die Öffentlichkeit gelangten Vertrags zwischen dem Museum und Banksy wurde dem Künstler aber ein symbolisches Pfund für die Ausstellung seiner Werke gezahlt (vgl. Cockshaw 2012) und auch Kate Brindley, die damalige

Museumsdirektorin wird mit den Worten zitiert: „[...] but the pleasure of working with Banksy was he was footing the bill⁷ so I didn't have to worry [...]“ (Brindley 2012 b).

Mit der Behauptung, Steuergelder für seine Ausstellung zu verwenden, erzeugt Banksy ein Künstlerbild von sich, das ihn mit Regelbruch und Subversion in Verbindung bringt. Tatsächlich zeigt sich, dass Banksy auch in finanzieller Hinsicht darauf achtet, unabhängig zu bleiben und die Kontrolle über seine Arbeit zu bewahren. Im Gegenzug musste das traditionelle Museum auf Kontrolle verzichten. Banksy agiert hier wie ein aktiver großzügiger anonymer Kunstmäzen.

Die Umsetzung begann im Oktober 2008 und wurde bis Juni 2009 anberaumt, ein für Ausstellungsverhältnisse kurzer Zeitraum (vgl. Ellsworth-Jones 2012, S.142). Hier zeigt sich bereits ein Bruch mit der Praxis, da in der Regel die Museumsinstitution über Kurator*innen auf die Künstler*innen zugehen. Banksy jedoch füllt allein alle Rollen des Ausstellungsmachens aus. Er ist gleichzeitig Aktionskünstler, Kurator, Art Handler, Handwerker etc. Interessant ist hier auch wieder die Parallele zum von Philip Ursprung beschriebenen Vorgehen von den Künstlern der 1960er Jahre.

Abgesehen von der Museumsdirektorin Kate Brindley und dem Management, wurde der Entstehungsprozess als auch die Identität Banksys vor den Mitarbeiter*innen und der Öffentlichkeit geheim gehalten. Diese wurden sogar erst wenige Stunden vor der Eröffnung informiert (vgl. Merkur 2009 und BBC 2009). So lässt sich hier eine Parallele zur Ausstellung *Barely Legal* ziehen, wo die Geheimhaltung bis kurz vor der Eröffnung anhielt.

Die Ausstellung umfasste über 100 Werke, darunter Animationen, Installationen und Grafiken (vgl. The Guardian 2009). Mit dem für Banksy häufig üblichen Goldrahmen reihten sich seine Bilder direkt neben klassischen Sammlungsobjekten des Museums ein, welche neu angeordnet waren (vgl. Bristol Museums Galleries and Archives 2012, S.61). Neben Graffiti und Stencils fanden sich auch Bilder in nachempfundener klassischer Maltechnik und Motivauswahl, wie z.B. eine Darstellung Rembrandt van Rijns, der statt mit gemalten Augen mit selbstklebenden Wackelaugen aus dem Bastelladen in die Ausstellung schaute (Abb.39). Hier greift Banksy das Thema „Ready made“ (Blanché 2012, S.39) auf. Marcel Duchamp schuf das berühmte Werk *L.H.O.O.Q.* (Abb.40) mittels einer vorgefundenen Reproduktion, also einem Ready-made, indem er der Mona Lisa parodistisch ein Spitzbärtchen aufmalte (Centre Pompidou o.J.). Der unbeschwerte, humorvolle und zuweilen respektlos anmutende Umgang mit klassischer Kunst zeigte sich auch in weiteren phantasievollen Veränderungen oder Ergänzungen von Werken.

⁷ footing the bill (engl.) die Rechnung bezahlen



Abb.39 Rembrandt mit Wackelaugen in *Banksy versus Bristol Museum*
Bild: Bristol Culture



Abb.40 Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.*
La Joconde Bild: Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand
Palais / Philippe Migeat

So ließ Banksy einzelne Figuren oder gleich die ganze Landschaft aus den Bildern heraustreten und über den Rahmen hinausragen (Abb.41) und schuf damit neue Narrative, die von der tradierten kunstgeschichtlichen Überlieferung abweicht, so dass sich hier das auch für die Street Art typische Moment des Utopischen ablesen lässt. Banksy veränderte hier z.B. das international bekannte Gemälde *Ährenleserinnen* von Jean-Francois Millet's aus dem *Musée d'Orsay* in Paris (Abb.42).



Abb.41 Bild von Banksy modifiziert, Bildmotive treten über den Rahmen, *Banksy versus Bristol Museum* Foto: Bristol Culture

Abb.42 J.F.Millet *Die Ährenleserin*, modifiziert von Banksy, *Banksy versus Bristol Museum* Foto: Bristol Culture

Er ließ eine klassische Skulptur Einkaufsstützen tragen (Abb.43 siehe Anhang) oder stülpte dem Gipsabguss einer antiken Engelsfigur einen Farbeimer mit rosa Farbe über den Kopf und nannte dies *Angel Bust* (Abb.44). Der Eingangsbereich wurde in eine Skulpturenhalle umgewandelt, in deren Zentrum ein ausgebrannter und mit Graffiti besprühter „Ice-Cream Van“⁸ stand, auf dessen Dach eine riesige Tüte Eiscrème schmilzt. An der Vorderseite fungierte er als Rezeption, während auf der anderen Seite ein Elite-Polizist in Kampfmontur und mit Schutzhelm auf einem Schaukelpferd vom Jahrmarkt zu quietschenden Geräuschen unablässig vor sich hinschaukelte (Abb.45).

⁸ Der Ice-Cream-Van ist ein wiederkehrendes Motiv in der Popkultur. Sowohl die Bands The KLF, The Smashing Pumpkins und Scooter verwenden oder erwähnen ihn, wie auch der Regisseur Jim Jarmusch.

„The main entrance was transformed into a sculpture hall, accompanied by a burnt out ice-cream van that pumped out an eerie sound-track of warped tunes, whilst a giant ice-cream melted on its roof.“ (Bristol Museums & Art Gallery o.J.)



Abb.44 *Angel Bust, Banksy versus Bristol Museum* Foto: Bristol Culture



Abb.45 *Ice Cream Van im Bristol Museum, Banksy versus Bristol Museum* Foto: Bristol Culture

Banksy revolutionierte die Besucherlenkung, die den Effekt einer Schatzsuche mit sich brachte. Die Machart und Anordnung der Ausstellung führte nach Anna Farthing auch dazu, dass die Ausstellung zur Exploration animierte (vgl. Farthing 2012, S.101). Das heißt, die Rolle der Vermittlung, welche die Museen auch nach ICOM innehaben, wurde umgedeutet. Die Besucher*innen, die zunächst vermutlich vorrangig die Intention hatten, Banksys Werke zu entdecken, die über das ganze Museum verteilt waren, gelangten in die entlegensten Kabinette des Museums. Der Effekt war, dass die Besucher*innen dabei einen neuen Blick auf die ständige Sammlung des *Bristol Museums* warfen, bzw. diese überhaupt das erste Mal betrachteten. Dadurch wurde die eigentliche Sammlung überhaupt erst intensiv beachtet.

„It is significant that the exhibition was not confined to the temporary exhibition space, but compelled visitors to explore every remote gallery, peering into every case and gazing at the detail of every painting. Visitors may have been looking for Banksy’s work, or evidence of where Banksy had left a trace, however tiny, but in doing so they were guided to see and appreciate much more of the permanent collections in Bristol Museum than on ordinary visit.“ (Farthing, 2012, S.101)

Wie das *Bristol Museum Galleries and Archives in Banksy, The Bristol Legacy* über die Arbeit der Kuratoren*innen schreibt, stellt es für eine hierarchische und bürokratisch organisierte Institution wie ein Museum ein Sakrileg dar, die Kontrolle über den kuratorischen Prozess abzugeben (vgl. 2012, S.62).

6.3.3 Banksys Irritation/Agieren im Ausstellungswesen

Mit seinen oben vorgestellten Museums-Pranks und seiner Guerilla-Taktik irritiert Banksy Museen, indem er seine Werke hineinschmuggelt, aufhängt und selbstermächtigt kuratiert, ohne die Institution zu fragen oder einen Auftrag dafür zu haben. Für *Banksy versus Bristol Museum* ändert Banksy abermals seine Vorgehensweise und erweitert seinen Ansatz und sein Repertoire. Aus diesem Grund soll diese Aktion im Folgenden genauer analysiert werden. Banksy nimmt hier offiziell, aber doch im Geheimen den Kontakt zum *Bristol Museum* auf, um dort nicht nur ein einzelnes Werk, sondern eine Vielzahl seiner Werke auszustellen, diese zusätzlich noch mit der ständigen Sammlung zu kombinieren und die Ausstellung nach seinen Vorstellungen umzusetzen.

Der Titel der Ausstellung *Banksy versus Bristol Museum* ist hier ein erster Hinweis. Er liest sich einerseits wie die Ankündigung eines Wettbewerbes, z.B. eines Boxkampfes wie Mohammed Ali gegen George Foreman. Er enthält aber auch den klassischen Habitus der Gegenkultur im Sinne John Milton Yingers, der darin die Infragestellung, Ablehnung und Umkehrung etablierter Wertvorstellungen sowie Normen betont (vgl. Yinger 1982, S.29). Banksy erzeugt hiermit ein Bild des Anti-Establishment-Artists. Betrachtet man die Anordnung der Werke in der Ausstellung, lässt sich der Titel auch so lesen, dass die Werke der ständigen Sammlung mit seinen Werken in einen Wettstreit treten.

Banksys Umgang mit der üblichen Ausstellungspraxis in der Ausstellung *Banksy versus Bristol Museum* ist beachtenswert: Die Ausstellung unterscheidet sich auch hier in ihrer Umsetzung von Ausstellungsmethoden, die, wie bspw. der des *white cube* mit weißer, rechteckiger Neutralität eine „[...] Vergleichbarkeit der ästhetischen Eindrücke insbesondere von Kunstwerken unabhängig vom konkreten Museum gewährleisten [...]“ (Tyradellis 2014, S.264) und deutlich herausstellt, was in der jeweiligen räumlichen Anordnung Kunstwerk ist und was nicht.

Banksy gelingt es, durch die Blicklenkung und durch den Dialog seiner Interventionen mit den Werken der ständigen Sammlung eine neue Beziehung entstehen zu lassen und die Besucher*innen einen besonderen Blick auf die Ausstellung werfen zu lassen.

Die Museumsbesucher*innen, die normalerweise von Bild zu Bild durch die Ausstellung schlendern, werden zur Entdeckung und zum genauen Hinschauen animiert und motiviert. Das Besuchsverhalten verändert sich hierdurch, der andächtige Gang schwindet zugunsten einer dynamischen Exploration. Der Spannungsbogen wird wie bei einer Schnitzeljagd gespannt.

Banksy arbeitet auch hier ortsspezifisch mit dem Material, das er vorfindet und passt seine Interventionen und Werke an das Vorgefundene (die Räumlichkeiten, die

Kunstwerke der ständigen Sammlung/Sammlungsbestand) an, um einen neuen Blick auf die Umwelt, in diesem Fall das Museum bzw. die ständige Sammlung des Museums zu erzeugen. Es gelingt ihm, tradierte Vorstellungen vom Ausstellungsbetrieb und seiner Wahrnehmung zu durchbrechen. Das Museum als Institution wird von Banksy durch seine kuratorische Intervention umgedeutet: Es ist nicht mehr der Musentempel, in dem die Betrachtenden andächtig durch die Räume gehen. Vielmehr entsteht eine sehr heitere, humorvolle, bewegte Atmosphäre. Das Museum wird zugänglich und Tausende strömen ins Museum – die Barrieren fallen indem Banksy eine neue Rahmensetzung vornimmt, einen Blickwechsel. Diese subversive Herangehensweise im Umgang Banksys mit der ständigen Ausstellung führt paradoxerweise zu einer Wertschätzung der ständigen Ausstellung. Denn auch mit alter Kunst geht Banksy im Stil eines Street Artists vor: Er nimmt Vorgegebenes und verändert es. Beim Anblick der mit Farbe beschmierten Skulpturen mag dem einen oder anderen Kunstbetrachter der Atem stocken. Durch die Veränderung alter Meister geht Banksy spielerisch mit Kunstgeschichte um.

So wie das künstlerische Gestalten wird auch das Kuratieren subversiv. Es wird nicht wie sonst in der wissenschaftlich akribisch, bedächtig und abwägend arbeitenden Kunstbehörde über Wochen entwickelt, sondern in einer Ad-hoc-Aktion – fast über Nacht – bewerkstelligt, durch eine Art Guerilla-Kuratierens. Das Behäbige des Museums wird aufgehoben.

Vermutlich schafft es Banksy, ein anderes Publikum ins Museum zu locken. Das Museum wird auch medial zum Gesprächsthema Nummer eins und erscheint auf den Titelseiten der Zeitung (vgl. Kelly 2012, S.87), was für diese Institutionen eher schwierig zu erreichen ist (Abb.45 siehe Anhang). Die Kuratoren schreiben selbst:

„We had always wanted to break down the barriers between museum and visitor.“ (vgl. Bristol Museum Galleries and Archives 2012, S.62)

Durch die Nebeneinanderstellung seiner Werke neben die Werke und Künstler der tradierten Klassik formt er auch das Bild von sich bei den Betrachtenden und der Außenwelt. Er stellt sich in gewisser Weise auf eine Stufe mit ihnen. Unter Umständen können die Betrachtenden auch nicht genau unterscheiden, ob das Werk, das sie betrachten, zum klassischen Kunstkanon gehört oder nicht.

Die unterschiedliche Lesart, die Street Art je nach Kontext, Anbringungsort und Zeit bekommen kann, zeigt sich am Beispiel eines Bildes, das Banksy ursprünglich für die Ausstellung *Banksy versus Bristol Museum* angefertigt hat. Zum zehnjährigen Jubiläum der Ausstellung 2019 präsentierte das *Bristol Museum* Banksys größte bekannte Arbeit auf Leinwand *Question Time* in seiner Eingangshalle (vgl. Bristol Museum & Art Gallery 2019). Das Bild, heute im Privatbesitz eines nicht bekannten

Sammlers zeigt das britische Unterhaus voller Schimpansen. Es wurde erneut seit dem 28. März gezeigt und damit genau einen Tag nachdem im britischen Unterhaus eine Entscheidung zum weiteren Vorgehen im Brexit-Prozess gefällt wurde (vgl. Matzner 2019). Banksy kommentierte diesen Zusammenhang auf seinem Instagram-Account mit den Worten: „Laugh now, but one day no-one will be in charge.“ (Banksy 2019 a) (Abb.46 siehe Anhang) Am 19.09.2019 wurde gemeldet, dass das Werk am 3.Oktober bei Sotheby’s versteigert werden soll. Das Auktionshaus teilte mit, das Bild, das inzwischen *Devolved Parliament* (etwa zurückentwickeltes Parlament) heißt könne mehr als 1,5 Millionen Pfund einbringen (vgl. dpa 2019). Am 3.Oktober wurde es allerdings für eine Rekordsumme von rund 11 Millionen Euro versteigert (vgl. ZEIT ONLINE 2019). Das zehn Jahre alte Bild, das ursprünglich eine Verfassungsänderung kommentierte, bekommt dadurch eine Aktualität und andere Lesart. Es ist ein gutes Beispiel dafür, wie Motive von Banksy nicht nur ortsspezifisch funktionieren, sondern auch zeitspezifisch umdeutbar sind. Sie funktionieren über einen gewissen Zeitgeist hinaus und verlieren somit nicht an Aktualität. Eine der Qualitäten von Street Art ist es, schnell und ohne die Hürden der üblichen Ausstellungspraxis auf aktuelle Ereignisse reagieren zu können und so die Betrachter*innen durch die zeitliche Nähe des Ereignisses anzusprechen. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Wandbild der deutschen Schiffskapitänin Carola Rakete von dem Künstler TvBoy, der sie als Gottesmutter Maria mit Jesuskind auf dem Arm darstellt (vgl. monopol-magazin 2019).

6.3.4 Banksy „auf“ der Biennale von Venedig 2019

Nach mehreren irritierenden Aktionen des Kunstsystems im Museum geht Banksy mit seiner Aktion auf der Kunstbiennale von Venedig noch einen Schritt weiter bei der Irritation des Kunstsystems. In der Auswahl des Ortes und der Veranstaltung zeigt sich abermals sein Hang zum Ikonischen. Die 58. Internationale Kunstausstellung *La Biennale di Venezia* fand vom 11. Mai bis zum 24. November 2019 statt (vgl. La Biennale di Venezia 2019 a). Die seit 1895 alle zwei Jahre veranstaltete Kunstausstellung gilt als eine der bekanntesten und renommiertesten Kunstorganisationen der Welt mit über 500.000 Besuchern (vgl. La Biennale di Venezia 2019 b). Sie beansprucht die Führungsposition, neue zeitgenössische Kunsttrends zu erforschen, zu fördern und auszustellen (vgl. La Biennale di Venezia 2019 c). Die Hauptveranstaltungsorte sind heute das *Arsenale* und die *Giardini* mit dem Zentral-Pavillon und den einzelnen Länderpavillons, in denen sich verschiedene Nationen präsentieren. Die Gestaltung der Ausstellung im *Arsenale* und dem Zentral-Pavillon in den *Giardini* wird von wechselnden Hauptkurator*innen vorgenommen, die Länderpavillons werden in Eigenregie der Länder kuratiert (vgl. La Biennale di Venezia

2019 d). Über das Stadtgebiet verteilt finden sich außerdem verschiedene Beiträge weiterer Länder in unterschiedlichen Palazzi.

Am 22.Mai veröffentlicht Banksy auf seinem verifizierten Instagram-Account ein Video, das zunächst verschiedene Ansichten von Venedig, wie den Markusplatz und Gondeln mit Touristen zeigt. Die Kamera schwenkt vorbei an verschiedenen Straßenhändler*innen und ihren Ständen mit Zeichnungen und Malerei und zeigt schließlich einen Mann (mutmaßlich Banksy) mit brauner Cordhose, grauem Arbeitskittel und Hut, der einen Straßenstand für den Verkauf von Bildern aufbaut. Die neun Ölbilder in goldenen Rahmen, die er in einer Art Petersburger Hängung auf Staffeleien präsentiert, zeigen jeweils einen Ausschnitt einer scheinbar romantischen Stadtansicht Venedigs. Zusammengefügt lassen die Bilder ein riesiges Kreuzfahrtschiff erkennen, das vor der Kulisse des Markusplatzes mit Blick auf den Campanile di San Marco vor Anker liegt (Abb.48). Das Schild neben den Bildern mit der Aufschrift „Venice in Oil“ ist zum einen die übliche Bezeichnung für ein in Öl gemaltes Gemälde, kann hier aber zugleich als eine Anspielung darauf verstanden werden, wie Venedig unter dem Kreuzfahrttourismus mit seinen immer größer werdenden Schiffen leidet. Sie bringen nicht nur Touristen-Massen in die Stadt, sondern verbrennen auch Schweröl und verschmutzen damit die Luft in der Lagunenstadt. Wie schon in oben beschriebenen Aktionen zeigt sich hier abermals die Taktik der Guerillakommunikation mit der Überidentifikation und einem sozialpolitischen Anspruch.



Abb.48 Banksy, Biennale Venedig *Venice in Oil*
Foto: Banksy

Der Film zeigt weiter, wie verschiedene Passant*innen vor dem Stand stehen bleiben und sich über die ausgestellten Bilder unterhalten. Eine Gruppe älterer Männer bspw. lobt die Malerei mit den Worten „È veramente bello (es ist wirklich schön)“, auch zwei jüngere Frauen äußern sich wohlwollend über die Bilder. Der nächste Bildschnitt zeigt den Mann mit Hut und Kittel im Gespräch mit einigen Polizisten, die ihm bedeuten, dass er seinen Stand abbauen müsse, wenn er keine Genehmigung dafür hätte. So zeigt ihn dann auch die letzte Szene, wie er, den Rollschrank mit seinen Utensilien vor

sich herschiebend, die Szenerie verlässt, während die Kamera herauszoomt und ein Kreuzfahrtschiff zeigt, das durch die Lagune von Venedig fährt (vgl. Banksy 2019 b).

Banksy arbeitet hier nicht mit Graffiti oder Schablone. Die Bildmotive orientieren sich eher an den klassischen Genres der Ölbildmalerei des Barocks, z.B. an Canaletto. Banksy setzt über die Motivwahl, die Bilder und den Titel „Venice in Oil“ eine Subbotschaft ab. Mehr noch als in den anderen Aktionen wird hier deutlich, dass sein Werk nicht das plastische Bild ist, sondern die Aktion mit ihrer Dokumentation.

Anders als in einem Museum, das einen in sich abgeschlossenen klar definierten Raum bildet, bietet die Biennale mit ihren über das Stadtgebiet verteilten Ausstellungsorten eine ideale Bühne für eine solche Aktion. Kunstschaufen, wie die Biennale oder auch die documenta in Kassel werden häufig von nicht offiziell eingeladenen Künstler*innen flankiert, die solche großen Veranstaltungen nutzen, um ihre Arbeiten einer interessierten Öffentlichkeit am Rande der Hauptausstellungsorte zu präsentieren. Banksy kann hier auf gewohntem Terrain auf der Straße agieren. Durch die Tatsache, dass er *vor* den Toren der offiziellen und räumlich voneinander getrennten Ausstellungsorte agiert und nicht *in* einem der Ausstellungsorte, wird seine Irritation besonders deutlich, da er sich neben die anderen Stände mit Straßenkünstlern einreihet und selber räumlich und zeitlich einerseits innerhalb der Kunstschau agiert und doch außerhalb von ihr. Er bleibt von der zu diesem Zeitpunkt viel vertretenen Kunstkritik unerkannt, was einmal mehr zeigt, dass Kriterien über Kunst, die Kunst z.B. von offizieller Biennale-Kunst oder von Straßenkunst unterscheidet, ins Schwanken geraten sind.

Durch die Veröffentlichung des Films auf seinem Instagram-Account sowie die bereits von anderen Aktionen bekannte Aufmachung, vermutet man als Betrachtender Banksy hinter der Maskerade zu erkennen. Die Verkleidung wirkt auf der einen Seite wie unauffällige Alltagskleidung und ihr Träger andererseits wie der Stereotyp eines traditionellen Künstlers. Banksy wählt für seinen Auftritt eine der bedeutendsten Kunstschaufen der Welt und platziert sich dort wie ein Street Artist im Stadtzentrum einer bekannten Metropole. Er stilisiert sich einerseits als Straßenmaler, wie es sie häufig in Venedig und anderen touristischen Städten gibt. Gleichzeitig gibt er durch seinen Kommentar auf *Instagram* zu verstehen, dass es ihn wundere, dass obwohl die Biennale eine der größten und wichtigsten Kunstschaufen der Welt ist, er selbst noch nie eingeladen wurde.

„Setting out my stall at the Venice Biennale. Despite being the largest and most prestigious art event in the world, for some reason I’ve never been invited.“
(Banksy 2019 b)

Dieser Auftritt prägt sein Bild als selbstbewusster und bedeutender Künstler beim Betrachtenden. Wie bei seinen Hängungen in Museen ist er nur durch seine eigene Intervention und Selbstermächtigung dort vertreten, obwohl er nicht eingeladen wurde, aber selbst offenbar der Meinung ist, dorthin zu gehören. Banksys Stand gehörte zwar nicht zum offiziellen Programm, da seine Aktion jedoch am Eröffnungstag stattfand und von ihm auf *Instagram* veröffentlicht wurde, setzt die mediale Berichterstattung ihn in den Rahmen der Biennale, womit er auf diesem Umweg doch als ein Teil der Kunstschau wahrgenommen wird, er zugleich auf und neben ihr agiert.

Wie schon in anderen Aktionen thematisiert er hier die Frage danach, wer in der Kunstwelt „angesagt“ ist oder nicht und wer als Künstler zum Kunstsystem gehört und wer nicht. Wer bestimmt über die Kunst und die Künstler, die dem Betrachter in Ausstellungen gezeigt werden? Banksy ist, mit seiner enormen medialen Präsenz und seinem Werk, das aktuelle gesellschaftliche Themen aufgreift, einer der bedeutendsten Künstler der Gegenwart. Die Biennale steht dafür, neue zeitgenössische Kunsttrends zu erforschen, zu fördern und auszustellen, also den gängigen Kanon neuer Kunst zu repräsentieren. Üblicherweise gilt es als besondere Ehre, als Künstler gefragt und eingeladen zu werden, einen Beitrag für die Kunstschau zu leisten. Mit seiner Bemerkung über die bisher ausgebliebene Einladung löst er eine Irritation aus, da es im Kunstsystem unüblich ist sein „nicht eingeladen sein“ zu äußern.

7. Kunstmarkt

„Wie ist der monetäre Wert von Kunst?“ ist eine Frage, die auf dem Kunstmarkt gestellt wird und der sich Banksy nicht nur in seiner Arbeit und seinem Werk immer wieder widmet, sondern sie auch dem Kunst- (Markt) System selbst durch Irritationen stellt. Der Kunstmarkt ist der Ort, wo Angebot und Nachfrage zusammenkommen (vgl. Hausmann 2014, S.17). In diesem Zusammenhang wird Kunst zur Ware. Zuweilen scheint der ökonomische Aspekt alle anderen zu überlagern, wie das folgende Zitat verdeutlicht:

„Heute hat man mehr denn je den Eindruck, dass Kunst als Ware begriffen wird. Die steigenden Umsätze der Auktionshäuser und die Galerieverkäufe auf den großen Kunstmessen lassen sogar den Eindruck aufkommen, dass Kunst überwiegend zu Konsumgut und Spekulationsobjekt geworden ist und weniger um ihrer selbst willen wahrgenommen wird. Berichte über aktuelles Kunstmarktgeschehen fokussieren nur noch selten auf die Inhalte eines Werkes, dafür umso mehr auf die Bekanntheit des Künstlers, seine Erfolge und Marktpreise.“ (Herstatt, Kronenberger-Hüffer 2015, S.25)

Mit dem monetären Aspekt verknüpft sich auch eine moralische Ebene. Sabine Kampmann betont, dass Künstler*innen häufig in einem Legitimationszwang stehen, beweisen zu müssen, nicht nur für den Kunstmarkt zu arbeiten und sich ansonsten

einer Kunstmarktschelte konfrontiert sehen. Dies kommt im folgenden Zitat pointiert zum Ausdruck:

„Der zeitgenössische Diskurs reagierte mit einer Polarisierung – dem moralisch korrekten Künstler auf der einen Seite und dem korrumpierten auf der anderen, der durch geschmäckerliche Arbeiten auf hohe Ausstellungseinnahmen spekulierte.“ (Kampmann 2005, S.30).

Der Kunstmarkt wird durch die unterschiedlichsten Akteur*innen geprägt, welche die Funktionsfähigkeit des Marktes sichern. Da sind die Künstler*innen, die Werke schaffen, die Kunsthochschulen als Ausbildungsstätten, die Galerien und der Kunsthandel, die Künstler*innen entdecken, fördern, etablieren und vermarkten, private Sammler*innen und Corporate Collections, die Kunst kaufen, sowie die Auktionshäuser. Auch die Kunstmuseen (vgl. Hausmann 2014, S.20 ff.), Kunsthallen und Kunstvereine spielen eine Rolle, die den Marktwert durch Ausstellungen mit beeinflussen können, aber nicht unmittelbar an den Markt gekoppelt sind (vgl. Hausmann 2014, S. 25). Die Auktionshäuser stellen historisch eine bis in die Antike reichende Geschäftsform dar, die Kunstwerke an die Meistbietenden verkaufen (vgl. Hausmann 2014, S.26). Ebenso dem Kunstmarkt zugehörig sind die Kunstmessen, die große Präsentations- und Verkaufsveranstaltungen darstellen, die Kunstberater, die bei dem Kauf von Kunstwerken beraten, genauso wie Kunstexpert*innen und -Sachverständige, sowie Kunstkritiker*innen, die summarisch zum Meinungsbild beitragen und einen Einfluss auf die ökonomische Bewertung von Kunstwerken haben. Banksy entzieht sich den gängigen Praktiken des Kunstmarkts. Soweit wie möglich übernimmt er selbst die verschiedenen Rollen und vereint sie in einer Person. Das unmittelbare Arbeiten ohne zwischengeschaltete Instanz ist eine Strategie der Street Art: Ein Kunstwerk wird z.B. unmittelbar auf eine Hauswand gebracht, ohne dass ein Ausstellungsmacher dazwischengeschaltet und ohne dass der Hausbesitzer involviert bzw. informiert ist. Hier zeigt sich wieder eine interessante Parallele zu Ursprungs Feststellung, dass in der Auseinandersetzung darum, wer Kunst vermitteln und den Wert und die Bedeutung innerhalb der Kunstwelt definieren kann, immer mehr Künstler der 1960er institutionelle Funktionen übernahmen (Ursprung 2003, S.107). Diese Strategie wird von Banksy auch in allen anderen Handlungen vollzogen: Er schafft Kunstwerke, authentifiziert sie selbst, er vertritt sich, er bezieht sich auf keine Ausbildungsinstanz, er eröffnet selbst Verkaufsstände, wie in den folgenden Ausführungen zu sehen ist. Damit erzeugt er auch auf dem monetären Kunstmarkt Irritationen.

7.1 Der „Art Sale“ im *Better out than in* Projekt New York

„Entsteht bei *Sotheby's* ein anderer Werkwert als auf der Straße?“ „Welche Marktmechanismen greifen hier?“ Banksy verlegt die Verkaufssituation vom Auktionshaus nach draußen auf die Straße in ein anderes Setting.

Im Oktober 2013 verbrachte Banksy einen Monat in New York (quasi als ‚resident artist‘) und brachte währenddessen jeden Tag ein neues Kunstwerk in einem der fünf Bezirke Bronx, Brooklyn, Manhattan, Queens und Staten Island an, wobei letzterer nur namentlich in einer Arbeit erwähnt wird. Dieses dokumentierte er auf verschiedenen online-Portalen, Social Media Accounts und einer eigens eingerichteten Webseite (Banksy 2013 c). Für zehn Werke wurde sogar ein Audioguide angefertigt, in dem die Werke teils ironisch kommentiert werden (vgl. Banksy 2013 d). Der amerikanische Fernsehsender HBO veröffentlichte 2014 eine Dokumentation über das *Better Out Than In* Projekt unter dem Titel *Banksy Does New York* (vgl. HBO Inc. 2014).

Mit dem Titel *Better out than in* thematisiert Banksy einmal mehr die Haltung der Street Art, auf der Straße heimisch zu sein und nicht im Museum/indoors, d.h. systemirritierend und nicht -konform zu agieren. Interessant ist hier die Parallele zum bereits genannten Zitat von Zlotykamien, der die „echten“ Künstler draußen und nicht im Museum verortet. Banksy erörtert mit dem Projektnamen abermals das, was im Kunstsystem angesagt und das, was nicht angesagt ist.

Ein Großteil der Werke in New York waren Stencil Graffiti. Dazu kamen auch künstlerische Aktionen. So ließ Banksy an einem Tag unter dem Titel *Siren Of The Lambs* einen LKW für Tiertransporte zunächst durch den Meatpacking District und später durch ganz New York fahren, aus dessen Sehschlitzen Stofftiere wie Schafe, Hühner, Kühe und „Teddy“-Bären schauten, während aus Lautsprechern Tiergeräusche erklangen (Abb.49 siehe Anhang).

Die Aktion „Art Sale“ fand am 12. Oktober auf einer belebten Straße am Rande des Central Parks statt. Banksy veröffentlichte dazu ein Video auf seiner Webseite und ein Foto auf seinem Instagram Account (Abb.50) mit der Beschreibung:

„Yesterday I set up a stall in the park selling 100% authentic original signed banksy canvases. For 60\$ each.“ (Banksy 2013 a)

Das Video dauert rund 2:40 Minuten und zeigt als Zusammenschnitt den Tagesverlauf von ca. 11 Uhr bis 18 Uhr mit einem älteren Herrn an einem Straßenverkaufsstand. Ein Schild verrät, dass er ‚Spray Art‘ Bilder auf Leinwand verkauft. Die Bilder zeigen bekannte Banksy Motive wie Ratten und Affen, bekannte Aphorismen wie ‚This is not a photo opportunity‘, ‚The key to making great art is all in the composition‘ und mit dem ‚Flower Bomber / Thrower‘, eines der bekanntesten Motive Banksys. Auf einem Schild steht der Preis von 60\$ für ein Bild.

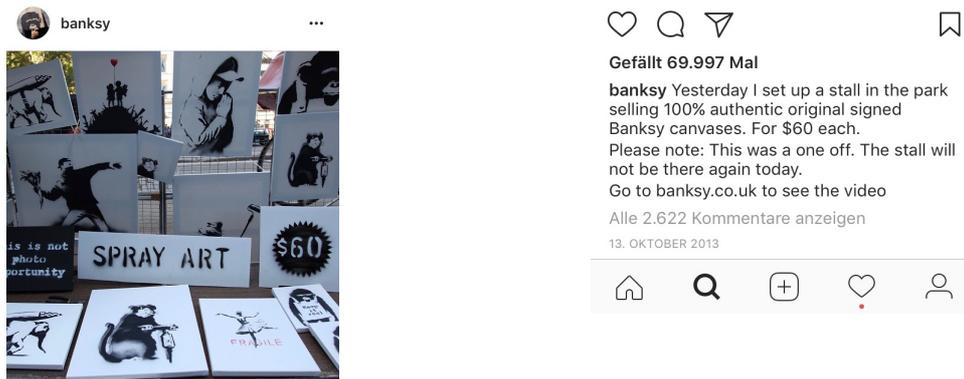


Abb.50 Banksy, *Art Sale* New York/Instagram

Foto: Banksy

Zunächst scheint sich niemand für die Bilder zu interessieren und die meisten Passant*innen eilen achtlos an dem Stand vorüber. Um 15:30 Uhr schließlich findet der erste Verkauf statt:

„3:30 pm – First Sale. A lady buys two small canvases for her children. But only after negotiating a 50% discount.“ (Banksy 2013 b, 1.06min.)

Die Käuferin handelt einen Preisnachlass von 50% aus. Um 16 Uhr kauft eine Dame aus Neuseeland die nächsten zwei Bilder (vgl. Banksy 2013 b, 1.42min.) und schließlich um 17:30 Uhr:

„A man from Chicago is decorating his new house ‚I just need something for the walls‘ he says. And buys four.“ (Banksy 2013 b, 1.56min.)

Gegen 18 Uhr baut der Verkäufer den Stand ab:

„6:00 pm – close Total takings for the day...\$420“ (Banksy 2013 b, 2.30min.)

Das Bedeutsame in dieser Aktion bildet hier die Irritation des Kunstsystems/-marktes. Sie entsteht hier in der unterschiedlichen Preisstruktur, d.h. was die Käufer*innen bereit sind, für ein Werk zu zahlen. Während Banksy seine Bilder auf der Straße anonym für 60\$ anbietet und dabei z.T. noch heruntergehandelt wird, erzielen sie auf Kunstauktionen ein Vielfaches dessen (vgl. Kennedy 2014) grade durch das Öffentlichmachen des Künstlernamens. Das Auktionshaus Bonhams bot die beiden Bilder der neuseeländischen Käuferin für ein Mindestgebot von 30.000 – 70.000 Pfund zur Auktion an (Bonhams 2014) und verkaufte diese schließlich für 125.000 Pfund (Furness 2014). Hier wird nicht nur der monetäre Wert der Werke hinterfragt, sondern auch die Mechanismen, durch welche er gebildet wird, werden offengelegt. Die Qualitätskriterien der Kunst, der Unterschied zwischen E-Kultur und U-Kultur sind hier nicht klar abgegrenzt und die allgemeingültigen Kriterien nicht klar.

Banksy agiert abermals mit den Mitteln der Street Art: selbstermächtigt und in Guerilla Taktik. Der Zugang ist niederschwellig, da prinzipiell jeder den Stand besuchen kann, im Gegensatz zu einem Auktionshaus. Er agiert auf der Straße und platziert seinen

Verkaufsstand zwischen denen der Souvenirhändler am Central Park. Vermutlich erwarten die Passanten nicht, die Kunstwerke eines Künstlers erwerben zu können, der auf dem Kunstmarkt weitaus höhere Preise mit seinen Arbeiten erzielt. Mit den Rollen des Künstlers und des Verkäufers/Auktionators nimmt er wieder verschiedene Rollen im System gleichzeitig ein und verzichtet auf Zwischenhändler*innen. In einem Interview mit der *Village Voice* äußert sich Banksy auf die Frage nach den Gründen für seine Aktion:

"I know street art can feel increasingly like the marketing wing of an art career, so I wanted to make some art without the price tag attached, [...]. There is no gallery show or book or film. It's pointless. Which hopefully means something."
(Banksy 2013 e)

7.2 *Girl with Balloon* bei Sotheby's

Eine der spektakulärsten und überraschendsten performativen Aktionen auf dem Kunstmarkt fand im Oktober 2018 bei *Sotheby's* in London statt. Das Motiv auf dem zu versteigernden Werk *Girl with Balloon* (Abb.51) verwendet Banksy in einer Reihe von Stencil Graffiti. Laut Blanché ist es erstmals auf der Rückseite des Covers für die Single „Good Song“ der Band *Blur* erschien (vgl. Blanché 2019). Im Laufe der Jahre sind zahlreiche Exemplare sowohl als Stencil Graffiti auf Hauswänden als auch als signierte Prints auf Leinwand in verschiedenen Varianten entstanden. Das Bild zeigt ein Mädchen, das seine Hand nach einem roten Herz-Ballon ausstreckt, der vom Wind davongetragen wird. Es gilt nicht nur als eine der bekanntesten Arbeiten von Banksy und liefert als Suchanfrage bei *Google* 386 Millionen Ergebnisse (09.09.2019), sondern wurde 2017 in einem Ranking von *Samsung* zu Großbritanniens beliebtestem Kunstwerk gewählt, und verwies damit z.B. John Constable mit *The Hay Wain* oder JMW Turner mit *The Fighting Temeraire* auf die Plätze zwei bzw. vier (vgl. Samsung Newsroom 2017).



Abb.51 Banksy, *Girl with Balloon*
Foto: Banksy

Kritische Stimmen, wie Jonathan Jones im britischen *Guardian* sagen aber auch, das Bild gehöre nicht zu Banksys besten Werken:

"Banksy's *Girl with Balloon* comes top in a popular vote, despite its oversimplification of human emotion. Real art is ambiguous and difficult. [...]"

Under its fake radicalism, Banksy's *Girl with Balloon* is the kind of sentimental tosh our great grandparents too would have voted as Britain's best-loved. Its kitsch pathos resembles one of the most popular Victorian images, John Everett Millais' painting *Bubbles*, a picture of a child blowing bubbles used as an advert for Pear's Soap." (Jones 2017)

Eine laut Banksy im Jahr 2006 mit einem schweren goldenen Rahmen versehene Version wurde am 5. Oktober 2018 im Auktionshaus *Sotheby's* für über 1 Millionen Pfund versteigert, bis zu diesem Zeitpunkt der höchste Preis, der jemals für ein Werk Banksys geboten wurde.

In dem Augenblick, in dem der Hammer des Auktionators fiel, setzte sich ein im Rahmen versteckter Mechanismus in Gang, der anfangs, das Bild nach unten hin aus dem Rahmen zu ziehen und dabei in schmale Streifen zu schreddern (Abb.52). Das Bild wurde in der Folge zur Hälfte in schmale Streifen geschnitten, obwohl es laut Banksy hätte komplett geschreddert werden sollen, wie das Video *Shred the Love, the Director's cut*, das über 3,5 Millionen Mal angesehen wurde, zeigt (vgl. banksyfilm 2018). Dieser Director's Cut zeigt, wie der Schredder im Vorfeld in den Rahmen eingebaut wurde.



Abb.52 Banksy, „Going, going, gone...“ *Girl with Balloon*, bei *Sotheby's*/Instagram
Foto: Banksy



Abb.53 Banksy, *Love is in the Bin*, 2018, Foto: Staatsgalerie Stuttgart/Banksy

Sotheby's wird am Tag der Versteigerung in diesem Video durch Insignien des Reichtums, wie teure Autos, die vor dem Gebäude parken und dem Empfang, bei dem Champagner in Strömen fließt, als Ort für die „betuchte“ Gesellschaft positioniert. Der Film macht die gewaltige Irritation der anwesenden Auktionsteilnehmer*innen angesichts der Schredderaktion erlebbar. Hier wird deutlich, dass das System im Luhmannschen Sinne gestört wird und Reflexionsprozesse ausgelöst werden.

Der Autor Johannes Lothar Schröder sieht in der Aktion einen performativen, ikonoklastischen Akt, der sich kritisch gegen die Vereinnahmung von Kunst wehrt:

„Mit dem Bild, das zur Aktion wurde, hat sich Banksy in die Reihe der Künstler eingefügt, die den Ikonoklasmus nicht den Bilderfeinden überlassen, sondern die mit ikonoklastischen Handlungen selbst ein Zeichen gegen die Inanspruchnahme von Kunst setzen.“ (Schröder 2018)

Die Aktion des sich zerstörenden Kunstwerkes steht in einer Tradition, die in den 1960er Jahren durch den Künstler Gustav Metzger begründet wurde. Dabei war der Akt der Zerstörung Teil des künstlerischen Schaffensprozesses. Metzger sprühte für seine Acid Paintings Säure auf Nylongrund. Das Kunstwerk wurde gleichermaßen „selbstschaffend und selbstzerstörerisch“, da die Säure beim Erschaffen des Kunstwerkes das Nylon auflöste.

„Auto-destructive art is a term invented by the artist Gustav Metzger in the early 1960s to describe radical artworks made by himself and others, in which destruction was part of the process of creating the work“ (Tate o.J.)

Eine Analyse im Kontext der Street Art bringt ebenfalls interessante Erkenntnisse. Hier ist der Akt der Zerstörung häufig ein notwendiger Schritt zur Schaffung des Werkes. In Analogie wird während der Auktion anstatt einer Hauswand die Leinwand des Werkes *Girl with Balloon* zerstört und es entsteht ein neues, das fortan einen anderen Namen erhält: *Love is in the Bin* (Abb.53). Hier wird deutlich, dass sich Banksy, trotz Nutzung von Prinzipien der Street Art, wie z.B. der Kritik gegen die Vereinnahmung oder der Zerstörung bedient, sich durch solche performativen Akte, wie auch durch die New Yorker oder Venedig Aktion, vom reinen Street Artist wegentwickelt. Die Irritation zeigt sich auch in den vielen Diskussionen und dem medialen Interesse an dieser Aktion wie z.B. bei *dazeddigital.com* (vgl. Kane, Sylvester 2018).

7.3 Website *Pest Control*

Banksy produziert auch Bilder auf Leinwand oder Papier (z.T. ließ er die Arbeiten ausführen), die auf unterschiedlichen Wegen in Umlauf gekommen sind. Einige hat er z.B. verkauft wie bei *Barely Legal*, andere hat er in einer frühen Phase seiner Karriere verschenkt. Es stellt sich die Frage nach dem ökonomischen Aspekt seiner Werke. In Bezug auf die Authentifizierung und die Veräußerung von Kunstwerken setzt Banksy auf die für die Street Art typische Direktheit und Unmittelbarkeit, da keine dritte vermittelnde Instanz dazwischengeschaltet ist. Damit handelt er entgegen der üblichen Kunstmarktpraxis. Kunstwerke werden in der Regel von staatlich bestellten und vereidigten Gutachtern auf ihre Echtheit hin überprüft. Der Verkauf erfolgt hauptsächlich über Galerien, Kunstmessen und Auktionen (vgl. Herstatt, Kronenberger-Hüffer 2015, VI ff.).

Die Website bzw. der Dienst *Pest Control* (pestcontroloffice.com), übersetzt „Schädlingsbekämpfung“, dient der Authentifizierung und dem Verkauf von Banksys Werken und arbeitet in seinem Auftrag. Die weiße Startseite zeigt die Zeichnung einer Ratte mit einer Schürze und einem Reisigbesen in den Pfoten. Unter dem Titel *Pest Control* erläutern fünf Punkte die Funktion der Seite. Punkt eins „*What Is Pest*

Control?“ beschreibt die Aufgabe damit, Menschen vor Betrügereien mit gefälschten Werken Banksys zu bewahren. Offizielle Verkäufe von neuen Werken Banksys finden ausschließlich über *Pest Control* statt und es wird betont, dass Banksy von keiner anderen Galerie oder Institution vertreten wird. Die vier weiteren Punkte sind jeweils zu einer Unterseite verlinkt, auf der unter Angabe persönlicher Daten die Authentifizierung von Prints, von Art, der Besitzerwechsel eines Werkes und der Beitritt zu einer Mailing List möglich sind. Es lassen sich bis zu zehn, möglichst hochauflösende Bilder pro Seite hochladen. Sollte eine Werk-Authentifizierung erfolgen, ist eine Gebühr zu entrichten und der Kunde erhält eine Authentifikations-Nummer (vgl. *Pest Control* o.J.). Naturgemäß ist es schwierig, die Urheberschaft eines Werkes zu beanspruchen, das illegal und in Anonymität angefertigt bzw. angebracht wurde, wie bei Street Art oft üblich. Mit dem Erfolg eines Künstlers wachsen die Begehrlichkeiten an seinem Werk auf dem Kunstmarkt. Wie auch Blanché schreibt, ist eine Kehrseite des Erfolgs die große Zahl von Trittbrettfahrern, die Banksys Werke kopieren und kommerzialisieren. Mit steigendem Ruhm steigt z.B. auch die Gefahr, dass Fälscher ihre Werke in Umlauf bringen, um damit Geld zu verdienen oder auch etwas vom Ruhm des kopierten Künstlers abzubekommen. Banksy ist selbst kein Verfechter des Copyrights und sieht bislang von Klagen ab (vgl. Blanché 2012, S.104).

Street Art zu verkaufen ist unüblich. Nicht nur, dass es dem Ethos von Street Artists widerspricht, die sich gegen die Kommerzialisierung ihrer Werke stellen. Es ist auch schwierig diese vergängliche Kunst (z.B. an Hauswänden) zu verkaufen. Die Wand respektive die Immobilie haben Eigentümer*innen, und die Werke lassen sich oft nur durch Zerstören der Struktur, auf der das Werk angebracht ist, voneinander trennen (vgl. Blanché 2012, S. 104-105). Tatsächlich geschieht dies bei Banksy mittlerweile, wie aktuell bei dem Werk *Seasons Greetings* (Abb.54 siehe Anhang), das von dem Besitzer der Garage, an der es angebracht war, verkauft wurde und nun im Museum ausgestellt wird (vgl. WDR 2019). Für den Eigentümer der Garage, der das Bild veräußerte, birgt dies etwas Märchenhaftes, da er durch die Auktion des Bildes, das in der Adventszeit 2018 angebracht wurde, unverhofft zu Wohlstand kommt.

Banksy hat in der Zwischenzeit mit noch einem weiteren überraschenden Effekt zu kämpfen. Immobilien, auf denen er seine Werke hinterlässt, werden in ihrem Wert gesteigert oder kommerziell ausgeschlachtet - selbst dann, wenn es sich um solche in schlechterem Zustand und schlechter Lage handelt. Wie das *Manager Magazin* berichtet, bewirbt das Hamburger Maklerhaus *Engel & Völkers* eine Immobilie in Venedig, auf der Banksy während seines Biennale Aufenthaltes 2019 das Stencil Graffiti eines Jungen mit Fackel hinterlassen hat, als „repräsentative Immobilie mit monumentalem Eingang“ (vgl. Rottwilm 2019).

Banksy bewahrt durch *Pest Control* die Marktkontrolle über seine Werke in hohem Maß. Er dämmt die Marktmechanismen, die durch seine Werke ausgelöst werden, ein. Immer mehr seiner Werke kommen in Umlauf und mit ihnen kann auf dem Kunstmarkt sehr viel Geld umgesetzt werden. Der Name des Dienstes *Pest Control*, „Schädlingsbekämpfung“ lässt sich so deuten, dass Banksy den unkontrollierten Handel mit seinen Werken missbilligt. Die Schädlinge, die es zu beseitigen gilt, sind in diesem Fall diejenigen, die unautorisiert mit Banksys Werken handeln, am Kunstmarkt agieren und damit exorbitant viel Geld verdienen. Die Ratte mit dem Reisigbesen auf der Startseite von *Pest Control*, die selbst als Schädling angesehen wird und somit selbst ein Fall für den Schädlingsbekämpfer wäre, macht metaphorisch den großen Kehraus. Sie ist „in charge“, wie die Ratten auf verschiedenen Werken Banksys verkünden. Sie symbolisiert hier möglicherweise Banksy, der den Markt mit seinen Werken aufräumt. Bei einigen Werken erlangt er die Kontrolle zurück. Er überlässt diese Arbeit keiner fremden Institution, sondern kümmert sich selbst, bzw. mit Hilfe eines Teams darum. Abermals zeigt sich hier das Motiv der Selbstermächtigung. Damit besetzt Banksy gleich zwei Rollen am Kunstmarkt mit sich selbst, die des Kunsthändlers und die des Kunstexperten – der Experte für sich selbst.

8. Fazit und Ausblick

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war aufzuzeigen, wie der Street Artist Banksy Reflexionsprozesse im und über den Kunstbetrieb auslöst. In der Erörterung dieses aktuellen Themas konnte deutlich gemacht werden, wie er sich zunehmend vom reinen Graffiti Sprayer/Street Artist zum grenzüberschreitenden Aktionskünstler entwickelt. Dabei nimmt er selbst verschiedene genreübergreifende Rollen, wie z.B. die des Museumskünstlers, Filmregisseurs, Art Handlers, Gutachters, Kurators, Auktionators oder Kunstvermittlers im Kunstsystem ein.

Die in der Forschung noch wenig beachtete Fragestellung „Wie setzt Banksy Reflexionsprozesse über den Kunstbetrieb in Gang“ hat sich als ergiebig erwiesen. Es konnte belegt werden, wie Reflexionsprozesse durch Irritationen entstehen, die Banksy durch seine originellen künstlerischen Interventionen erzeugt. Aus dem Vergleich seiner künstlerischen Handlungen auf und abseits der Straße, wie z.B. im institutionellen Rahmen von Museen, konnten folgende Punkte herauskristallisiert werden, welche die These der vorliegenden Arbeit stützen:

- Street Art Künstler*innen wie Banksy arbeiten überwiegend im illegalen Raum. Ihre Arbeiten sind durch das Moment der Metamorphose und damit durch

Wandel gekennzeichnet. Der Akt der Zerstörung wird als probates Mittel gewählt, um etwas Neues entstehen zu lassen. Die Protagonist*innen stellen tradierte Herangehensweisen des gesellschaftlichen Gesamtsystems und des Teilsystems Kunst in Frage, gehen bis an deren Grenzen bzw. überschreiten diese. Dadurch wird die Erweiterung des Gesamt- und Kunst-Systems denkbar.

- Die Maskierung der Protagonist*innen der Street Art steht an der Tagesordnung, die vordergründig aus dem Schutz vor Strafverfolgung resultiert. Die Nicht-Offenlegung von biografischen Daten, die konträr zur tradierten Praxis des Kunstbetriebes steht und damit irritationsauslösend wirkt, kann eine energetische Sogwirkung entwickeln. Zuweilen erinnert das Verhalten der Rezipient*innen beim Wunsch, Banksy oder andere Street Art Künstler*innen als Person zu demaskieren, an eine Schatzsuche bzw. Schnitzeljagd. Den Betrachter*innen kommt die aktive Rolle bei der Wahrnehmung der Kunstwerke an der entstandenen Leerstelle (vgl. Kemp 2015, S.9) und bei der Ergründung des Rätsels zu (vgl. Kris, Kurz 1980, S. 21). Die Lösung eines Rätsels bringt ein Auslösen von Denkprozessen mit sich und bedingt, dass „out of the box“ gedacht wird, d.h. dass unkonventionelle, neue Perspektiven über das gesamtgesellschaftliche und Teilsystem Kunst eingenommen werden können. Die Maskierung kann Teil des künstlerischen Aktes sein.
- Street Art Arbeiten haben das Potenzial eine utopische Kraft zu entfalten (vgl. Greil 1992). Banksy transferiert sein Handeln von der Straße auf den Kontext von Kunstinstitutionen. Durch das irritierende Setzen eigener Zeichen, Bilder und Botschaften im Stadtraum und darüber hinaus wird veranschaulicht, dass alternative Herangehensweisen und Lesarten möglich sind. So können Gegenprogramme zu gesellschaftspolitischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Herrschaftsräumen entstehen. Die Street Art Künstler*innen können mit ihrer Antihaltung selbst ein Teil des utopischen oder auch märchenhaften Settings sein. ‚Robinhoodesk‘ wird besonders bei Banksy Kunst im Street Art Kontext und darüber hinaus allen Menschen gratis zugänglich gemacht (vgl. Times Sunday Times, 2006). Das geht einher mit einer zwar illegalen, aber dennoch demokratisierenden, antielitären Haltung sowie der Schaffung von Möglichkeiten zur Partizipation am künstlerischen Diskurs.
- Die Street Art birgt die Fähigkeit zur Systemkritik mit sich, die nicht das Kollektiv, sondern das Individuum stärkt. Banksy und andere Künstler*innen

agieren eigenständig und eigenmächtig. Das lässt sich mit dem Begriff des Empowerments charakterisieren, der als Projektionsfläche für die Rezipient*innen wirken kann. Um zu arbeiten, ihre Werke anzubringen und zu verkaufen, benötigen sie nicht die Erlaubnis einer vermittelnden Person/Institution des Staats- und Stadtraums oder Kunstsystems. Hier kommen die Prinzipien der Unmittelbarkeit und Selbstermächtigung bzw. Selbsterlaubnis zum Tragen. Bereits historisch lässt sich aus der Höhlenmalerei das Bedürfnis der Protagonist*innen nach Selbstwirksamkeit ableiten.

- Mit Street Art entsteht anders als im Kunstbetrieb üblich eine außergewöhnliche Form der Guerilla- sowie Kunstkommunikation, die von Direktheit, Niedrigschwelligkeit und einer zeitverknappenden Schnelllebigkeit geprägt ist. Banksy arbeitet mit zahlreichen guerillaähnlichen Coups, wie z.B. mit der kurzfristigen Bekanntgabe von Ausstellungseröffnungen. Die Street Art Künstler*innen arbeiten weniger mit den seit der Moderne gängigen Abstraktionen, sondern mit konkreten Motiven und narrativen Settings, die von der Umwelt leicht erfassbar sind. Mit Street Art Arbeiten sorgen die Künstler*innen in und außerhalb urbaner Settings für Überraschungsmomente, die durch das mögliche Entfernen durch Besitzer*innen bspw. einer Immobilie bzw. durch institutionelle Vertreter*innen oft nur von kurzer Dauer im Original zu sehen sind. Durch die überraschenden, ephemeren und irritierenden Interventionen entsteht ein hoher Nachrichtenwert, der sich in einer großen sozial- und massenmedialen Reichweite niederschlägt. Das steht im Gegensatz zu Institutionen des Kunstbetriebes, wenn sie systemimmanent arbeiten. Denn was außergewöhnlich und subversiv d.h. systemfremd ist, findet Eingang in die Berichterstattung.
- Dadurch, dass Street Art sich zu einer Kunstart entwickelt, die immer stärker vom Kunstsystem bzw. im städtischen Raum akzeptiert sowie als Marketingargument für Tourismus genutzt wird und mittlerweile hohe Preise bei Auktionen erzielt, kommt sie an ihre funktionalen Grenzen. Durch die Inkorporierung in das System wird der Aspekt der Subversion minimiert bzw. sogar eliminiert. So kann sie weniger systemkritisch agieren und muss sich, wie Banksy prototypisch vorführt, in Teilen fortlaufend neu erfinden.

Aufgrund der hohen Komplexität des Kunstsystems und des Facettenreichtums von Banksys Werk war es in der vorliegenden Masterarbeit lediglich möglich, die Analyse

exemplarisch anhand von drei spezifischen Feldern des Kunstbetriebes durchzuführen. Eine Erweiterung der Forschungsaktivitäten wäre sowohl in der Tiefe als auch in der Breite wünschenswert. In der Fortsetzung könnten noch weitere Felder des Kunstsystems, wie z.B. das der Kunstkritik oder der Vermittlung stärker betrachtet werden. Die Erweiterung der Forschungsaktivitäten im Hinblick auf Banksys Handeln z.B. beim Betreiben eines Hotels in Betlehem, des Parks *Dismaland* und eines Shops ohne Öffnungszeiten in London ist erstrebenswert, da hier außerhalb des originären Kunstsystems die Grenzen desselbigen reflexiv zum Vorschein kommen können. Ebenso wäre es wünschenswert, die behandelten Schwerpunktthemen noch weiter zu vertiefen, wie im Folgenden erklärt wird.

Im ersten Kapitel wurde deutlich, wie Banksy selbst ein dynamisches Künstlerbild mit den Mitteln der Street Art entwickelt. Dabei konnte gezeigt werden, wie die Maskierung und die Verwendung eines Pseudonyms, auch für die Beziehung zu den Betrachter*innen, von großer Bedeutung ist und wie die Absenz von Informationen für eine Sogwirkung in der Rezeption sorgt. Eine Weiterführung der Forschung, etwa durch eine systematische Medienanalyse seines Künstlerbildes wäre empfehlenswert. Dabei könnten Selbstzeugnisse, wie z.B. sein Film, *Exit Through the Gift Shop*, Interviews in Zeitungen oder Fernseh- und Internetauftritten sowie seine Selbstreflexionen in Eigenpublikationen umfassend untersucht werden. Vielversprechend ist ebenso die weitere Untersuchung seiner Bildmotive im Hinblick auf das Verhältnis von alten Meistern und Street Art sowie im Hinblick auf die Verortung in der zeitgenössischen Kunst. Dabei könnte die Auslotung von Konkretheit und Einfachheit in den Bildmotiven versus Abstraktion/Komplexität in den dahinterliegenden gesellschaftspolitischen Themen, wie Kultur, Überwachung, Immigration, politische Ordnungssysteme, gesellschaftliche Transformation und ihre Utopiefähigkeit von Interesse sein.

Im zweiten Kapitel zeigte die Analyse von Banksys Agieren im Kontext des Ausstellungs- und Museumswesens, dass diese Institutionen auf der einen Seite rigide Eintrittskonditionen aufweisen, da von ihnen nur elitär ausgewählte Künstler*innen als ausstellungswürdig angesehen werden. Andererseits haben diese Institutionen kaum Abwehrmechanismen, wenn ein Street Art bzw. Aktionskünstler wie Banksy seine eigenen Werke ohne Erlaubnis in einige der renommiertesten Museen der Welt einbringt und selbst aufhängt. Die Funktionsgrenzen dieser Institutionen als Garanten für Qualität werden durch Banksys Praxis überdeutlich. Banksys Werke hingen zum Teil tagelang, trotz teilweise offensichtlich absurder Motive und Beschilderung, wie

selbstverständlich und unbemerkt im Museum. Hier zeigt sich, dass die (Qualitäts-) Kriterien, die Institutionen an Kunst anlegen entweder nicht klar identifizierbar sind oder nur einer angenommenen kulturellen Elite bekannt sind, die sich schlussfolgernd anscheinend nur selten in die Ausstellungsräume begeben muss, da das Einschleusen von Banksys Arbeiten ansonsten sofort hätte entdeckt werden müssen. Ähnlich wie in seinen Aktionen im New Yorker Central Park 2013 und am Rande der Biennale in Venedig 2019 tritt zu Tage, dass eine Unterscheidung zwischen E- und U-Kultur nur schwerlich möglich ist. Wünschenswert wäre die systematische Erforschung der Museumspraxis sowie seiner Ausstellungspraxis im und außerhalb des musealen Raums, wie sie exemplarisch anhand von *Banksy versus Bristol Museum, Barely Legal* oder anhand des Beitrages am Rande der Biennale von Venedig im Jahr 2019 veranschaulicht wurde. Auch das Feld des Kunstmarktes bietet ein großes weiteres Forschungsfeld. Hier könnte noch weiter die ökonomische Seite von Banksys Arbeiten vor dem Hintergrund der Marktmechanismen versus den Anspruch auf antielitäre Zugangsmöglichkeiten zu Kunst untersucht werden. Dabei könnte die konkrete Preisentwicklung und Banksys Stellungnahmen in den Fokus gerückt werden.

Ein weiteres Forschungsfeld ist Banksys Nutzung und Kommunikation über seinen Internet-Auftritt und das soziale Netzwerk *Instagram*. Hier könnte die Kommunikation zwischen Künstler und Publikum sowie die zahlreichen Kommentare aufschlussreich sein. Von großem Interesse ist auch die empirische Untersuchung seiner Abonnent*innen, mit der Fragestellung, ob und inwieweit sie sich vom Kunstpublikum anderer kunstschaftenden und ausstellenden Organisationen unterscheiden, wie es bei einem Aktionskünstler wie Banksy zu vermuten ist, da die reinen Grenzen des Kunstsystems überschritten werden. Da Banksy auf *Instagram* sehr aktiv ist, bleibt die Vermutung, dass sich über die Zeit immer wieder neue Forschungsfelder eröffnen.

Literaturverzeichnis

- Adams, Robert (2008): *Empowerment, participation and social work*. New York: Palgrave Macmillan
- Bandi, Nina, Kraft, Michael G., Lasinger, Sebastian (Hg.) (2012): *Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld: transcript Verlag
- Banksy, Robin (2006 a): *Banksy. Wall and Piece*, London: Random House
- Banksy (2006 b) in: Tristan Manco, *Stencil Graffiti*, London: Thames & Hudson Ltd.
- Banksy (2010 a) in: Ethel Seno (Hg.), Carlo McCormick, Marc Schiller, Sara Schiller, *Trespass, Die Geschichte der urbanen Kunst* Köln: Taschen
- Banksy (2010 b) in: Mattanza, Alessandra, *Street Art: Legendäre Künstler und ihre Visionen*, München, London, New York: Prestel Verlag
- Banksy, Robin (2014): *Planet Banksy: The Man, his Work and the Movement he has Inspired*, London: O'Mara Books Ltd.
- Baudrillard, Jean (1978): *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Berlin: Merve
- Belting, Hans (2005): *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts
- Belting, Hans (2014): Gesicht und Maske im Theater, in: Christiane Kruse (Hg.), *Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barok bis zur Moderne*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag
- Benjamin, Walter (2010): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch
- Bingham, Hettie (2016): *Banksy A# Brakes the Rules*, London: Wayland
- Bismarck, Beatrice von, Kaufmann, Therese, Wuggenig, Ulf (Hg.) (2008): *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, Wien: Turia + Kant
- Blanché, Ulrich (2010): *Something to s(pr)ay: Der Street Aktivist Banksy. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung*, Marburg: Tectum Verlag
- Blanché, Ulrich (2012): *Konsum Kunst. Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst*, transcript Verlag: Bielefeld
- Blanché, Ulrich (2016): *Banksy. Urban Art in a Material World*, Marburg: Tectum Verlag
- Brindley, Kate (2012 a): Working with Banksy, in: Paul Gough (Hg.), *Banksy The Bristol Legacy*, Bristol: Redcliffe Press
- Brindley, Kate (2012 b) in: Will Ellsworth-Jones, *Banksy: The Man Behind the Wall*, London: Aurum Press Ltd.
- Bristol Museums Galleries and Archives (2012): Bristol's great art heist. A view from

- inside the museum, in Paul Gogh (Hg.), *Banksy the Bristol Legacy*, Bristol: Redcliffe Press
- Bull, Martin (2011): *Banksy Locations (& Tours) Vol. 1. A Collection of Graffiti Locations and Photographs in London*, Oakland California: PM Press
 - Bull, Martin (2010): *Banksy Locations (And Tour) Vol. 2. More Graffiti Locations from the UK*, England: Shellshock Publishing
 - Cockshaw, Katharine (2012): Challenging the institutions: Street art and Bristol passion in Paul Gough (Hg), *Banksy, The Bristol Legacy*, Bristol: Redcliffe Press
 - Danko, Dagmar (2012): *Kunstsoziologie*, Bielefeld: transcript
 - Delavaux, Céline (2013): *Das Museum der Illusionen. Die Kunst der Augentäuschung*. München: Prestel
 - Ellsworth-Jones, Will (2012): *Banksy: The Man Behind the Wall*, London: Aurum Press Ltd.
 - Farthing, Anna (2012): Banksy vs Bristol Museum: Bristol Museum vs Banksy: Who Won?, in: Paul Gough (Hg.), *Banksy The Bristol Legacy*, Bristol: Redcliffe Press
 - Fiedler, Sabine (2014): *Gläserne Decke und Elefant im Raum – Phraseologische Anglizismen im Deutschen*, Berlin: Logos
 - Freybourg, Anne Marie (2008): Einleitung. Die Inszenierung des Künstlers, in Freybourg, Anne Marie (Hg.), *Die Inszenierung des Künstlers*, Berlin: jovis
 - Friesinger, Günther, Grenzfurthner, Johannes, Ballhausen, Thomas (2010): *Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity*, Bielefeld: transcript Verlag
 - Geisenhanslücke, Achim (2006): *Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der Europäischen Literatur*, Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft
 - Geldmacher, Pamela (2015), *Re- Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Bielefeld: transcript Verlag
 - Glaser, Katja (2017): *Street Art und neue Medien. Akteure. Praktiken. Ästhetiken*, Bielefeld: transcript Verlag
 - Gough, Paul (Hg.) (2012): *Banksy. The Bristol Legacy*, Bristol: Redcliffe Press Ltd.
 - Hansack, Ernst (2004): Das Wesen des Namens, in: Brendler, Andrea und Brendler, Silvio (Hg.), *Namensarten und ihre Erforschung – Ein Lehrbuch für das Studium der Onomastik*, Hamburg: baar-Verlag
 - Hausmann, Andrea (Hg.) (2014): *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung* Bielefeld: transcript Verlag
 - Heinrichs, Werner (2011), Kulturbetrieb, in: Verena Lewinski-Reuter, Stefan

- Lüddemann (Hrsg.), *Glossar Kulturmanagement*, Wiesbaden: Springer
- Heesen, Anke te (2015): *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag
 - Herstatt, Claudia, Kronenberger-Hüffer, Dagmar (2015): *Kunstmarkt*, Studienbrief MKN 1030 im Rahmen des Fernstudiengangs Management von Kultur- und Non Profit-Organisationen, TU Kaiserslautern.
 - Kampmann, Sabine (2006): *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorenschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüperz* München: Wilhelm Fink Verlag
 - Kelly, Andrew (2012): Banksy and Bristol's cultural development, in Paul Gough (Hg.), *Banksy. The Bristol Legacy, Bristol*: Redcliffe Press Ltd.
 - Kemp, Wolfgang (2015): *Der explizite Betrachter – Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz
 - Koller, Markus (2007): *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften
 - Kris, Ernst, Kurz, Otto (1980): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
 - Luhmann, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
 - Manco, Tristan (2006): *Stencil Graffiti*, London: Thames & Hudson Ltd.
 - Mattanza, Alessandra (2018), *Street Art*, München-London-New York: Prestel Verlag
 - Müller, Monja (2017): „Reclaim the Streets!“ – *Die Street-Art-Bewegung und die Rückforderung des öffentlichen Raumes*, Norderstedt: Books on Demand
 - Neuser, Wolfgang (2016): *Einführung in die Kulturwissenschaft*, Kaiserslautern: TU Kaiserslautern
 - Paul, Stefan (2005), Kommunizierende Räume. Das Museum, in: Alexander C. T. Geppert/Uffa Jensen/Jörn Weinhold (Hg.), *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript
 - Rautenberg, Hanno (2007): *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*, Frankfurt a.M.: S.Fischer
 - Reinecke, Julia (2012): *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, 2. Aufl., Bielefeld: transkript
 - Schilling, Jürgen (1978): *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern: Bucher
 - Schmidt-Brümmer, Horst (1982): *Wandmalerei: zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest*, Köln: DuMont
 - Schober, Anna (2012): *Die Bestechenden Anderen (und das Bestechen der*

- Anderen). Subversion, Massenkultur und das (politische) Subjekt im Werden in
 Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (Hg.): *Kunst, Krise,
 Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Bielefeld: transcript
- Schölzel, Hagen (2012): *Guerillakommunikation: Genealogie einer politischen
 Konfliktform*, Bielefeld: Transcript
 - Schove, Gary (2008) *Untitled. Street Art in the Counter Culture*, Durham: Livingstone
 House
 - Suter, Beat (1988): *Graffiti – Rebellion der Zeichen*, Frankfurt a.M.: R.G.Fischer
 - Tapies, Xavier (2016): *Where's B**ksy?* Berkeley: Gingko Press
 - Torney, Melanie (2008): *Innovation durch Subversion*, Berlin: LIT-Verlag
 - Treeck, Bernhard van (2001), *DAS GROßE GRAFFITI-LEXIKON*, Berlin: Imprint
 - Tyradellis, Daniel (2014), *Das Müde Museum. Oder: Wie Ausstellungen unser
 Danken verändern können*, Hamburg: edition Körber-Stiftung
 - Ursprung, Philip (2003): *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening,
 Robert Smithon und die Land Art*, München: Verlag Silke Schreiber
 - Waclawek, Anna (2011): *Graffiti und Street Art*, Berlin: Deutscher Kunstverlag
 - Yinger, J. Milton (1982): *Countercultures. The Promise and The Peril of a World
 Turned Upside Down*, New York: Free Press
 - Zembylas, Tasos (2006), Modelle sozialer (Un)Ordnung. Überlegungen zur
 Konstitution der Forschungsgegenstände der Kulturbetriebslehre in:
 Tasos Zembylas, Peter Tschmuck (Hg.), *Kulturbetriebsforschung. Ansätze und
 Perspektiven der Kulturbetriebslehre*, Wiesbaden: GWV Fachverlage

URL/ Internet Quellen

- Artrust (2015): Banksy Barely Legal. Among Irreverent prints and painted elephant [online]
<https://www.artrust.ch/banksy-barely-legal-among-irreverent-prints-and-paintedelephant/?lang=en>
[01.12.2019]
- Banksy (2003) in: Morris, Steven [online]
<https://www.theguardian.com/uk/2003/oct/18/arts.artsnews1>)
[01.12.2019]
- Banksy (2006 c): in Brownlee, John, ‚Banksy infiltrates New York’s top museums’ [online]
<https://www.wired.com/2006/11/banksy-infiltra/>
[01.12.2019]
- Banksy (2006 d) in: The New York Times: In the Land of Beautiful People, an Artist without a face [online]
https://www.nytimes.com/2006/09/16/arts/design/16bank.html?_r=0
[01.12.2019]
- Banksy (2013 a): Insatagram. Banksy [online]
https://www.instagram.com/p/fa_ndFq-3W/?utm_source=ig_web_copy_link
[8.12.2019]
- Banksy (2013 b): Art Sale [online]
<https://www.youtube.com/watch?v=zX54DlpacNE>
[8.12.2019]
- Banksy (2013 c) in: Internet Archive. Better out than in. An artist residency on the streets of New York [online]
<https://web.archive.org/web/20131101131327/http://banksyny.com/>
[8.12.2019]
- Banksy (2013 d): Youtube, StreetArtNews, Better Out Than In Audio Guides [online]
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLw6TiMQJcxsYeEkhSdGRyaUJ0D7RS3y>
[8.12.2019]
- Banksy (2013 e) in: Hammliton, Keegan, Village Voice. Art. Village Voice Exclusive: An Interview With Banksy, Street Art Cult Hero, International Man of Mystery [online]
<https://www.villagevoice.com/2013/10/09/village-voice-exclusive-an-interview-with-banksy-street-art-cult-hero-international-man-of-mystery/>

- [20.12.2019]
- Banksy (2018): Instagram banksy [online]
<https://www.instagram.com/p/BmgWwO9BvwT/>
 [02.12.2019]
 - Banksy (2019 a): Instagram banksy [online]
<https://www.instagram.com/p/BvjkJdvliZ7/>
 [02.12.2019]
 - Banksy (2019 b): Instagram banksy [online]
https://www.instagram.com/p/BxxOKYfIVSI/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again
 [02.12.2019]
 - Banksy (o.J.): Instagram. Banksy [online]
<https://www.instagram.com/banksy/>
 [20.12.2019]
 - BanksyTv (2007): YouTube. BanksyTv. Banksy at the Museums!!! [online]
<https://www.youtube.com/watch?v=IW-rt3jyZU8>
 [20.12.2019]
 - banksyfilm (2018): YouTube. Shredding the Girl and Balloon - The Director's half cut [online]
<https://www.youtube.com/watch?v=vxkwRNIZgdY>
 [20.12.2019]
 - BBC (2009): Banksy in secret exhibition stunt [online]
http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/arts_and_culture/8094839.stm
 [01.12.2019]
 - BBC (2013): Entertainment & Arts. Banksy stall sells art works for \$60 in New York [online]
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-24518315>
 [21.12.2019]
 - Beard, Matthew (2006): Banksy's Mona Lisa' breaks auction price record [online]
<https://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/banksys-mona-lisa-breaks-auction-price-record-420836.html>
 [01.12.2019]
 - Blanché, Ulrich (2019) in: Deutsche Welle, URBAN ART. Street Art-Experte Ulrich Blanché: "Banksys Botschaft - Glaubt nicht alles!" [online]
<https://www.dw.com/de/street-art-experte-ulrich-blanché-banksys-botschaft-glaubt-nicht-alles/a-47363874>
 [7.12.2019]

- Bonhams (2014): Auktionen. Banksy's \$60 Prank Gets Serious at Bonhams [online]
https://www.bonhams.com/press_release/16787/
 [31.12.2019]
- Bowes, Peter (2006), in: BBC News, „Guerrilla artist“ Banksy hits LA [online]
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5344676.stm>
 [01.12.2019]
- Bristol Museum & Art Gallery (o.J.): Banksy and Bristol Museums [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/stories/banksy-bristol-museums/>
 [02.12.2019]
- Bristol Museum & Art Gallery (2019): What´s on, Banksy´s Devolved Parliament [online]
<https://www.bristolmuseums.org.uk/bristol-museum-and-art-gallery/whats-on/banksys-devolved-parliament/>
 [01.12.2019]
- British Museum (2018), in: Twitter Thread: The hoax piece is going back on display – ‘officially’ this time – in our #IObject exhibition highlighting the history of dissent and protest around the world. [online]
<https://twitter.com/britishmuseum/status/1035053140796735489>
 [01.12.2019]
- Brown, Mark (2018): British Museum. Ian Hislop picks Banksy hoax for British Museum dissent show [online]
<https://www.theguardian.com/culture/2018/may/16/ian-hislop-picks-banksy-hoax-for-british-museum-dissent-show>
 [30.11.2018]
- Centre Pompidou (o.J.): Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q [online]
<https://collection.centrepompidou.fr/#/artwork/150000000044693>
 [30.12.2019]
- Chaundy, Bob (2006): Faces of the week [online]
http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/5346822.stm
 [15.11.2019]
- Davis, Kathryn (2015) in: Banksy-Graffiti in Bristol und London, Prophet mit Spraydose [online]
<https://www.spiegel.de/reise/staedte/banksy-graffiti-kunst-in-london-und-bristol-a-1029801.html>
 [15.11.2019]
- Deutsche Welle (2019): Reise. Louvre meldet Besucherrekord [online]
<https://www.dw.com/de/louvre-meldet-besucherrekord/a-46959008>

- [01.12.2019]
- Deutscher Museumsbund (o.J.): Themen. Professionelle Museumsarbeit. Museumsaufgaben [online]
<https://www.museumsbund.de/themen/das-museum/>
[01.12.2019]
 - dpa (2019), in: Süddeutsche Zeitung, Riesiges Banksy-Gemälde soll versteigert werden [online]
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-riesiges-banksy-gemaeldesoll-versteigert-werden-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-190917-99-907558>
[02.12.2019]
 - Furness, Hanna (2014): The Telegraph. Woman makes £125,000 from two Banksys she bought for £70 [online]
<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/10944590/Woman-makes-125000-from-two-Banksys-she-bought-for-70.html>
[31.12.2019]
 - Hattenstone, Simon (2003): Banksy. Something to spray [online]
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/17/art.artsfeatures>
[15.11.2019]
 - Hauge, Michelle V., Mark D. Stevenson, D. Kim Rossmo & Steven C. Le Comber (2016) Tagging Banksy: using geographic profiling to investigate a modern art mystery, Journal of Spatial Science [online]
<https://doi.org/10.1080/14498596.2016.1138246>
[15.11.2019]
 - HBO Inc. (2014), Movies, Banksy Does New York [online]
<https://www.hbo.com/documentaries/banksy-does-new-york>
[8.12.2019]
 - ICOM-Deutschland (o.J.): ICOM Deutschland. Handlungsfelder. Museum [online]
<https://icom-deutschland.de/de/icom-deutschland/handlungsfelder.html>
[01.12.2019]
 - International Movie Database IMDb (o.J.): Banksy, Awards [online]
<https://www.imdb.com/name/nm2612991/awards>
[15.11.2019]
 - Jones, Jonathan (2017): The Guardian. Britain's best-loved artwork is a Banksy. That's proof of our stupidity [online]
<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/jul/26/britain-artwork-banksy-art-girl-with-balloon>
[8.12.2019]

- Joseph, Claudia (2008): Daily Mail. Graffiti artist Banksy unmasked ... as a former public schoolboy from middle-class suburbia [online]
<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-1034538/Graffiti-artist-Banksy-unmasked---public-schoolboy-middle-class-suburbia.html>
[15.11.2019]
- Kane, Ashleigh, Sylvester, Harmione (2018): Dazed. Five of Banksy's most infamous pranks [online]
<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/41743/1/banksy-girl-with-balloon-painting-pranks-sotherbys-london>
[20.12.2019]
- Kennedy, Maev (2014): The Guardian. Banksy street stall prints, sold for \$60, set to make small fortune at Bonham's [online]
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/12/banskey-prints-new-york-stall-fortune-bonhams>
[19.12.2019]
- La Biennale di Venezia (2019 a): VENICE, 11.05 - 24.11.2019. BIENNALE ARTE 2019. 58TH INTERNATIONAL ART EXHIBITION [online]
<https://www.labiennale.org/en/art/2019>
[19.12.2019]
- La Biennale di Venezia (2019 b): La Biennale di Venezia. HISTORY 1895-2018. 123 YEARS OF HISTORY [online]
<https://www.labiennale.org/en/history>
[19.12.2019]
- La Biennale di Venezia (2019 c): The Organization. LA BIENNALE DI VENEZIA [online]
<https://www.labiennale.org/en/la-biennale-di-venezia>
[19.12.2019]
- La Biennale di Venezia (2019 d): BIENNALE VENUES [online]
<https://www.labiennale.org/en/venues>
[19.12.2019]
- Matzner, Alexandra (2019) in: ART IN WORDS (2019): Bristol Museum präsentiert Banksys „Devolved Parliament“: ein Kommentar auf den Brexit? Was ist die Bedeutung des Bildes? [online]
<https://artinwords.de/bristol-museum-praesentiert-banksysdevolved-parliament-ein-kommentar-auf-den-brexit/>
[02.12.2019]

- Merkur (2009): Street Art als Kunst: Banksy vs. Bristol Museum [online]
<https://www.merkur.de/multimedia/streetart-kunst-banksy-vs-bristol-museum-356869.html>
 [01.12.2019]
- monopol-magazin (2019): Graffito in Italien. Ave Carola
<https://www.monopol-magazin.de/carola-rackete-street-art>
 [02.12.2019]
- Pest Control (o.J.): Pest Control [online]
<http://pestcontroloffice.com>
 [20.12.2019]
- Pryor, Fiona (2007): On the trail of artist Banksy [online]
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6343197.stm>
 [15.11.2019]
- Przybilla, Steve (2015): Banksy-Graffiti in Bristol und London, Prophet mit Spraydose [online]
<https://www.spiegel.de/reise/staedte/banksy-graffiti-kunst-in-london-und-bristol-a-1029801.html>
 [15.11.2019]
- Quitsch, Julian (2010): Kommunikationsguerilla Angriff auf die Normalität [online]
<http://julianquitsch.de/diplom/Kommunikationsguerilla.pdf>
 [16.11.2019]
- Rottwilm, Christoph (2019): manager magazin. Finanzen. "The Banksy Estate!".
 Wie ein Graffito ein Haus in Venedig zum "Palazzetto" macht [online]
<https://www.manager-magazin.de/finanzen/artikel/banksy-wie-ein-graffito-ein-haus-in-venedig-zum-palazzetto-macht-a-1269478.html>
 [19.12.2019]
- Samsung Newsroom (2017): Street's Ahead...Graffiti Triumphs Over Classics As The Art Of The Nation. [online]
<https://news.samsung.com/uk/streets-ahead-graffiti-triumphs-over-classics-as-the-art-of-the-nation>
 [20.12.2019]
- Schröder, Johannes Lothar (2018) in: Owl Performance Art, A Banksy was sothebyed — Sich selbst zerstörende Kunst [online]
<http://blog.owlperformanceart.eu/?p=810>
 [7.12.2019]

- SWR (2019): Banksy hat einen neuen Platz in der Staatsgalerie [online]
<https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/stuttgart/Stuttgart-Banksy-hat-einen-neuen-Platz-in-der-Staatsgalerie,meldung-34418.html>
 [15.11.2019]
- Tagesschau (2018): Nach Auktion. Banksy-Bild schreddert sich selbst [online]
<https://www.tagesschau.de/kultur/banksy-133.html>
 [21.12.2019]
- Tagesschau (2019): Banksy kritisiert Versteigerung. "Kunstwerke sollten Allgemeingut sein" [online]
<https://www.tagesschau.de/ausland/banksy-169.html>
 [21.12.2019]
- Taki 183 (2017): About [online]
<https://www.taki183.net>
 [15.11.2019]
- Tate (o.J.): ART&ARTISTS, ART TERMS, AUTO-DESTRUCTIVE ART [online]
<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/auto-destructive-art>
 [7.12.2019]
- Tate Gallery (o.J.): History of Tate [online]
<https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate>
 [16.11.2019]
- Teune, Simon (2004): Kommunikationsguerilla Ursprünge und Theorie einer subversiven Protesttaktik [online]
https://www.wzb.eu/system/files/docs/sine/teune04_kommunikationsguerilla.pdf
 [15.11.2019]
- The British Museum (o.J.): About us. The British Museum Story. History [online]
<https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/history>
 [01.12.2019]
- The Guardian (2009): Banksy at Bristol City Museum [online]
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2009/jun/12/banksy-bristol-art-exhibition?picture=348798024>
 [01.12.2019]
- The New York Times (1971): Taki 183' [online]
<https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>
 [15.11.2019]
- The Sunday Times (2006): Spray paint Pimpernel with the art of getting rich [online]
<https://www.thetimes.co.uk/article/spray-paint-pimpernel-with-the-art-of-getting-rich-dsmtg3lwt5b>

- [15.11.2019]
- TIME STAFF (2010): 2010 Candidates, Banksy [online]
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972075_1972078_1972200,00.html
[15.11.2019]
 - WDR (2019): WDR. Kultur. Banksy-Bild mit Kran ins Museum gebracht [online]
<https://www1.wdr.de/kultur/kulturnachrichten/banksy-garage-seasons-greetings-100.html>
[201.12.2019]
 - Welt (2015): Banksy widmet Flüchtlingen Steve-Jobs-Bild in Calais [online]
<https://www.welt.de/newsticker/news1/article149894986/Banksy-widmet-Fluechtlingen-Steve-Jobs-Bild-in-Calais.html>
[16.11.2019]
 - Wikipedia (2019): Works by Banksy that have been damaged or destroyed [online]
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Works_by_Banksy_that_have_been_damaged_or_destroyed
[15.11.2019]
 - Wikipedia (2018): The Mild Mild West [online]
https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Mild_Mild_West
[15.11.2019]
 - ZEIT ONLINE (2019): "Devolved Parliament": Banksy-Gemälde für Rekordpreis Versteigert [online]
<https://www.zeit.de/kultur/kunst/2019-10/devolved-parliament-banksy-gemaelde-versteigerung-rekordpreis>
[02.12.2019]

Anhang



Abb.3 The Mild Mild West

Foto: CharlieCharlcomb



Abb.6 The Residents

Foto: o.A.



Abb.7 Daft Punk

Foto: o.A.



Abb.8 Banksy No More Heros

Foto: true2death



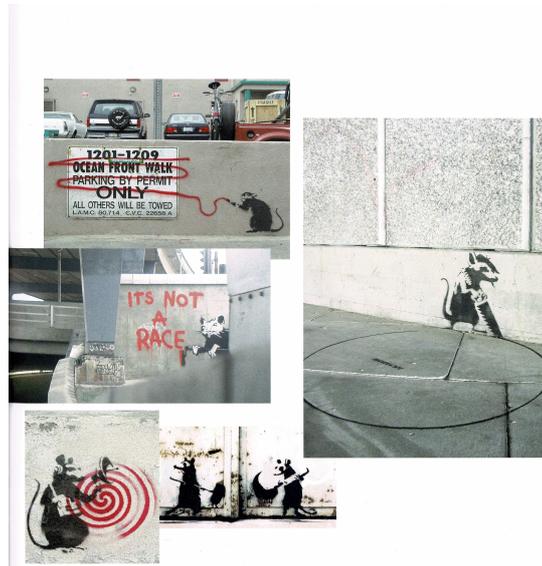
Abb.11 Bildcluster mit Rattendarstellungen



Quelle: Wall and Piece Bild



Abb.12 Bildcluster mit Rattendarstellungen



Quelle: Wall and Peace



Abb.20,21 Graffiti Removal Hotline



One month later

Fotos: Banksy



Abb.22 This'll Look Nice When It's Framed
Foto: Banksy



Abb.23 One Original Thought Is Worth a Thousand Mindless Quotings Foto: Banksy



Abb.24 Besucher vor Tesco Soup Can im Museum of Modern Art, New York
Foto: Banksy



Abb.25 Tesco Soup Can
Foto: Banksy

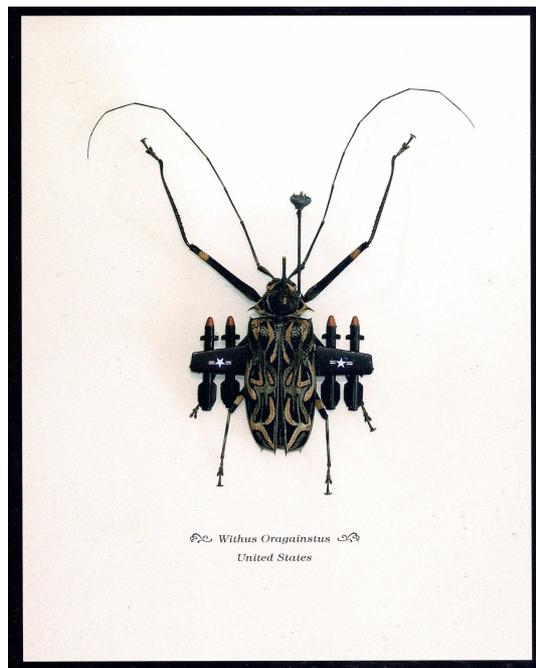


Abb.26 Harlequin Beetle with Airfix Weapons
Foto: Banksy

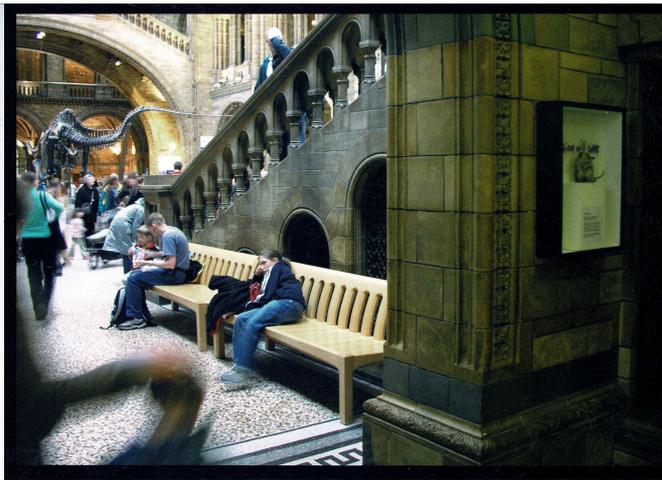


Abb.27 *Pest Control*, Dead Rat with Spray Can
Foto: Banksy

Abb.28 *Pest Control* - Vitrine im *Natural History Museum* London
Foto: Banksy



Abb.32 *Gardeoffizier* 19 Jhd. mit Spraydose im *Brooklyn Museum*



Abb.32 *Gardeoffizier* 19 Jhd. mit Spraydose im *Brooklyn Museum*
Foto: Banksy



Abb.33 *Dame mit Gasmasken* im *Metropolitan Museum*
Foto: Banksy



Abb.43 Gipsabguss einer antiken Figur mit Einkaufstüten, *Banksy versus Bristol Museum*
Foto: Bristol Culture Museum Foto: Bristol Culture



Abb.46 *Evening Post Bristol*, 1.09.2009
Quelle: *Banksy, The Bristol Legacy*



Abb.47 Banksy, *Devolved Parliament*/Instagram Foto: Banksy 2019





Abb.49 Banksy, *Siren of the Lambs* Foto: Banksy



Abb.54 Banksy, *Season's Greetings* Foto: Banksy

Eidesstattliche Erklärung

„Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.“

Braunschweig, den 18. Januar 2020
