

Ilaria Hoppe

## Street Art und ‚Die Kunst im öffentlichen Raum‘

Seit der Jahrtausendwende hat sich eine neue, illegale künstlerische Form in das Bild der Großstädte eingefügt. Die Rede ist von *Street* oder *Urban Art*, die ohne einflussreiche Lobby den Einzug in die Feuilletons und den Kunstmarkt geschafft hat. Sie zeigt sich nicht überall, sondern zumeist innerhalb oder in der Nähe zu Vierteln, die von jugendlicher Subkultur geprägt sind. Die Formate, Materialien und Techniken der bunten Sprühbilder, Plakate, Sticker oder Kacheln sind so vielfältig, dass man sie schwerlich auf einen Nenner bringen kann. Zuweilen sind die Arbeiten so klein oder fragil, dass man ihrer nur zufällig gewahr wird, was die Freude und Überraschung über ihren Fund nur steigert. Offensichtlich hat sich ein Unbekannter die Mühe gemacht, sich mit einem spezifischen Ort in der Stadt ungefragt und unbezahlt auseinander zu setzen und ihn zu gestalten. (Abb. 1-4) Insofern lässt sich Street Art in einem ganz allgemeinen Sinn als ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ benennen.

Seit den 1980er Jahren haben sich allerdings künstlerische und theoretische Beiträge um eine Neubestimmung der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ bemüht. In die Kritik geraten waren vereinheitlichende Platzensembles mit Denkmälern, die allzu sehr der Tradition des 19. Jahrhunderts verpflichtet schienen und es nicht vermochten, einen ansprechenden Konsens für das Publikum herzustellen. Eklatant schien zudem die Differenz zwischen der im Kunstraum möglichen Autonomie der Künste im Gegensatz zu den im Außenraum anzutreffenden Positionen.<sup>1</sup> Wohl auch durch die gesellschaftliche Politisierung der 1960er und 70er Jahre sensibilisiert, erschien der öffentliche Raum und seine Gestaltung als prekäres Feld diskursiver Bestimmung. Die etablierten Künste auf der einen und die Subkulturen auf der anderen Seite bemühen sich seitdem um alternative Gestaltungsmöglichkeiten dieser umstrittenen Sphäre. Ihre Gemeinsamkeiten und Differenzen sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

### Street Art

Die Geschichte der spontanen, schriftlichen oder zeichnerischen Äußerung im öffentlichen Raum reicht bis in die Antike zurück. Seither haben sich zahlreiche Graffiti oder *sgraffiti* als humoristische oder kritische Kommentare sowie als Erinnerungssignaturen auf städtischen Wänden und Denkmälern überliefert.<sup>2</sup> Ab den 1960er Jahren entwickelte sich Graffiti als eigenständige Form des Ausdrucks jugendlicher Subkulturen von den Vereinigten Staaten ausgehend zu einem weltweiten Phänomen. Zum Ärger und Unverständnis vieler prägen die Schriftzüge weiterhin das Bild der Großstädte, auch wenn man heutzutage eher von *Writing* spricht.<sup>3</sup> Als eigenständige ästhetische Form fanden Graffiti immer wieder Eingang in die zeitgenössische Kunstszene, auch wenn ihnen der Status als Kunstwerk entweder abgesprochen wurde oder sich die Akteure selbst dagegen verweigern.

Daneben entstanden Formen, die weniger mit Schrift arbeiteten als mit Bildern, und ebenfalls die Gemüter erregten. Berühmt geworden ist Harald Nägeli, der *Sprayer* von Zürich, dessen reduzierte Sprühzeichnungen die kahlen Betonwände der Nachkriegsarchitekturen belebten und zugleich als Kritik an ihnen gelesen werden konnten. Explizit der Verschönerung von urbanen Branchen hatten sich die Akteure des *Pochoirs* verschrieben, die im Paris der 1980er Jahre mit Sprühschablonen aktiv wurden. Gemeinsam mit den heutigen Ausdrucksformen der Street Art ist ihnen Vielfalt und Flüchtigkeit sowie der Moment der Überraschung: Unerwartet trifft der Passant im städtischen Raum auf Bilder, die ganz unterschiedlich motiviert sein können: ästhetisch, politisch oder satirisch. Sie werden dem Stadtraum hinzugefügt und können auf den spezifischen Ort der Anbringung aufmerksam und diesen neu erfahrbar machen. Bildserien, wie in Berlin etwa *Lindas-Ex* oder *Little Lucy* bilden zudem Verweissysteme aus, die im Mapping an-



(Abb. 1) Berlin, Gendarmenmarkt, Februar 2008, Foto: Ilaria Hoppe.

schaulich werden, das heißt, sie fungieren zumindest temporär als alternative Zeichen im Stadtplan.<sup>4</sup> So entwickeln sich kleinteilige Kommunikationsstrukturen, wie sie symptomatisch für die ‚neuen‘ Kieze (*Urban villages*) geworden sind, in denen modernistische Funktionsteilungen zugunsten von Durchmischung und Vielfältigkeit aufgehoben sind.<sup>5</sup> Der ephemere Charakter der Werke verlangt zudem, ständig Neues hervor- und anzubringen. Street Art begründet sich daher selten über die Einmaligkeit der Arbeiten, sondern vielmehr als eine kontinuierliche urbane Praxis. Sie fordert Akteure wie Rezipienten dazu heraus, ihre Umgebung durch zielloses Flanieren genauer zu erforschen, verschwenderisch mit Zeit und Raum umzugehen, sich treiben zu lassen. So kann Street Art in doppelter Hinsicht als subversiv beschrieben werden: einerseits durch die illegale Anbringung, andererseits durch den Anreiz des sich zerstreuten ‚Gehen lassen‘, das keinerlei ökonomischen Gesetzmäßigkeiten Rechnung trägt.<sup>6</sup> Die Flüchtigkeit des Mediums wird dabei nicht als störend empfunden, sondern als dem schnelllebigen Rhythmus der Großstadt angemessen und der Verwitterungsprozess als ästhetisch reizvoll betrachtet.<sup>7</sup> (Abb. 5) Oft bleiben von

den Bildern und ihrer situativen Fixierung nur das dokumentarische Foto erhalten, das entweder in einem der schier unendlichen Archive im Internet seinen Platz findet oder in Galerie oder Auktionshaus zum Verkauf gelangt. Schließlich lässt sich bemerken, dass durch die ‚Demokratisierung der Arbeitsmittel‘, also dem heutzutage relativ leichten Zugang zu professioneller Bild- und Textverarbeitung sowie Kopier- und Montagetechniken, sich den Akteuren wenig Barrieren in den Weg stellen. Es ist also vielen möglich, sich als Streetartists zu erproben.

### ‚Kunst im öffentlichen Raum‘

Die Kunst im öffentlichen Raum hat seit dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland eine eigenständige Entwicklung durchgemacht. Sie war zuerst gänzlich geprägt von staatlicher Lenkung und Förderung, die Künstler/innen und ihre Werke unter das Primat der Architektur nötigten, was sich in den Verordnungen zur ‚Kunst am Bau‘ äußerte. Ab den 1960er Jahren gerieten diese Projekte aus ganz unterschiedlichen Gründen in die Kritik und man begann, den gesamten Stadtraum

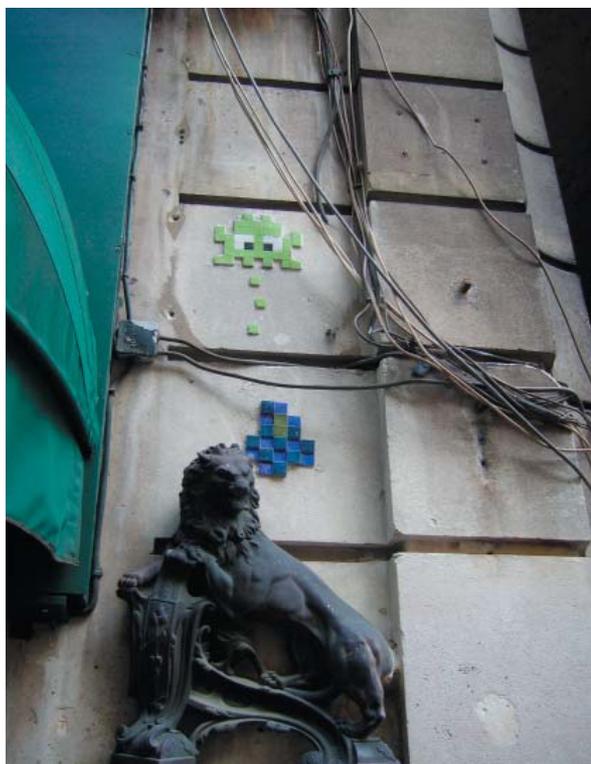
für die Künste zu öffnen. Dabei spielten öffentliche Gremien weiterhin eine entscheidende Rolle, da sie Einfluss auf Auswahl der Künstler/innen und die Verortung der Werke nahmen. Es kam zu zahlreichen größeren Ausstellungen, die den öffentlichen Raum, Parks wie Innenstädte, als Ausstellungsflächen nutzten. Dies bedeutete zwar, dass man den Kunstraum verlassen hatte, selten stellte sich aber eine Beziehung zum urbanen Kontext her (*drop sculptures*).

Beide Positionen, ‚Kunst am Bau‘ sowie die ‚Kunst im öffentlichen Raum‘, entfachten immer wieder Diskussionen aufgrund mangelnder Konsensfähigkeit auf der einen und fehlender Autonomie auf der anderen Seite: Die Aufträge wurden zwar durch die ‚öffentliche Hand‘ vergeben, doch fühlte sich das Publikum häufig bevormundet oder begegnete den Kunstwerken mit Unverständnis. Die Künstler/innen wiederum sahen sich ebenfalls in ihrer Entfaltung eingeschränkt und schienen außerhalb des Kunstbetriebes, nicht zwingend an Freiraum hinzu zu gewinnen. Als letzte Auswüchse dieser Entwicklung können Projekte des sogenannten ‚Public-Private-Partnership‘ oder der Stadtteilerförderung betrachtet werden, die sich der ökonomischen wie sozialen Aufwertung von strukturschwachen oder neu zu nutzenden Gebieten verschrieben haben. Dabei dienen die Künste entweder als ‚Heilmittel‘ oder als ‚Hipness-Faktor‘. In jedem Fall sollen sie in nicht anstößiger Weise der Verschönerung dienen.

Somit besteht ein Gegensatz zu den Positionen, die sich innerhalb des Kunstraumes entwickelten, wo die Künste eine immer größere Autonomie beanspruchen. Sobald sie sich einem Zweck verschreiben – und sei es dem althergebrachten Postulat der Schönheit – geben sie die geforderte Zweck- oder Funktionslosigkeit auf. Spätestens seit den 80er Jahren kam es daher zu neuen Forderungen und Lösungen, die diesem Postulat sowie der urbanen Öffentlichkeit Rechnung trugen: Die Künste sollten städtische Räume und Orte nicht verschönern, sondern ihnen soziale, kommunikative und ästhetische Bedeutung verleihen, ohne dass das Werk eines Künstlerindividuums sich in den Vordergrund drängte. Die ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ sollte auf einer übergeordneten Ebene funktionieren: statt zum Beispiel Denkmäler zu schaffen, sollten Orte des Nachdenkens entstehen.<sup>8</sup> Das Kunstwerk ist im Außenraum also nicht wie im *White Cube* unabhängig von seiner Umgebung zu betrachten, sondern soll eine Beziehung



(Abb. 2) Berlin, Friedrichshain, November 2004, Foto: Ilaria Hoppe.



(Abb. 3) Paris, März 2008, Foto: Ilaria Hoppe.

zu ihm herstellen. Um ihre Unabhängigkeit zu bewahren, binden sich die Künste also an gesellschaftliche Funktionen wie sie im Stadtraum ihren unmittelbaren Ausdruck finden. Damit nimmt die Kunst allerdings erneut eine widersprüchliche Position ein, die zwischen Autonomie und Heteronomie pendelt und daher als heautonome beschrieben werden könnte.<sup>9</sup>

International lassen sich seit den 1960er Jahren Arbeiten beobachten, die diese Kriterien zu erfüllen scheinen. Sie verschmelzen fast vollständig mit dem städtischen Leben und sind kaum als Kunst zu identifizieren. Diese Flucht aus dem Kunstraum begründet sich häufig mit dem dort ebenfalls zu bemerkenden Verlust an Autonomie durch den Einfluss zahlreicher Faktoren wie Galeristen, Kuratoren, Marktwerte oder der als leblos empfundenen musealen Situation. Bei dieser Art von ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ kam und kommt es häufig zum nicht autorisierten Eingriff in die Stadtlandschaft, der Autonomie und Freiheit vom Kunstestablishment bedeutet. Die Mimikry-Strategie und das Verlassen des Kunstsystems erschwerten allerdings die Identifikation und die Unterscheidung zwischen *High & Low*, zwischen angewandter und freier Kunst. Diese Vorgehensweise wirkt sich wiederum attraktiv auf das Kunstsystem aus, das dieses sich nun als ein Äußeres begreifen muss.

Als ein frühes Beispiel für solche sichtbar-unsichtbaren Werke können die Interventionen von Daniel Buren angeführt werden, der Ende der 1960er Jahre gestreifte, tapetenähnliche Papierstücke in allen 140 Pariser Metrostationen anbrachte sowie an Denkmälern oder Baustellenzäunen. Diese für Außenstehende absolut hermetischen Zeichen veränderten subtil die urbane Realität und schufen alternative Raumzeichensysteme.<sup>10</sup> Zugleich wurde der urbane Raum Teil des Werkes und diente so als Material. Die abstrakten Papierobjekte und ihre Umgebung verwiesen im strengen Sinn auf nichts, sie ‚re-präsentierten‘ nichts, sondern präsentierten sich selbst als eine eigenständige Realität.<sup>11</sup> Ähnlich sind Jenny Holzer und Barbara Kruger verfahren, die Schriftzüge ins Stadtbild einfügten und in Konkurrenz zur Werbung das Publikum irritierten.

Um dieser minimalen Eingriffe gewahr zu werden, gilt es den Stadtraum neu zu entdecken, die Stadt als Objekt der Erfahrung jenseits ökonomischer Funktionalität wahrzunehmen. Auf die Spitze trieben dies Arbeiten und Bewegungen der 1960er Jahre, bei denen der öffentliche Raum unmittelbar Thema und Material



(Abb. 4) Berlin, Friedrichshain, Oktober 2006, Foto: Ilaria Hoppe.



(Abb. 5) Berlin, Mitte, August 2006, Foto: Ilaria Hoppe.

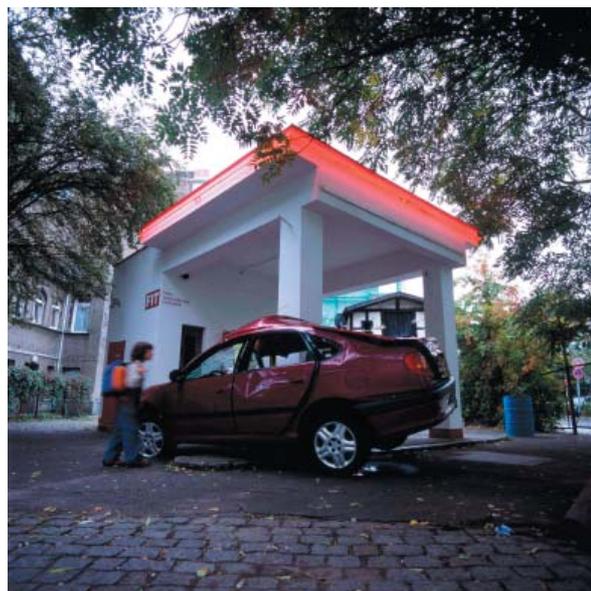
darstellte. Zu nennen wären die Aktionen der Situationistischen Internationale oder die *City Pieces* von Yoko Ono, wie *Ride a coffin car all over the city* (Fahre in einem Leichwagen durch die ganze Stadt)<sup>12</sup> oder *Draw a map to get lost* (Zeichne einen Stadtplan, um dich zu verlieren). So forderte auch Stanley Brouwn 1962 Passanten dazu auf, sich selbst einen Plan zu zeichnen.<sup>13</sup> Diese Form alternative räumliche Bezüge im urbanen Kontext zu veranschaulichen, hat nicht nur durch die Street Art eine Renaissance erfahren. Seit den 90er Jahren wird dem Spaziergang als Kunstform wieder vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt, wie auch die Ausstellung WALK! 2007 in Berlin verdeutlicht hat<sup>14</sup>. Die Stadtsparziergänge von Boris Sieverts in Köln oder die durch Audioguide unterstützten Rundgänge von Janet Cardiff sind weitere Beispiele.<sup>15</sup>

Statt das Publikum zur direkten Partizipation aufzufordern, wird bei den hier präsentierten Ansätzen ein Angebot der veränderten und verändernden Wahrnehmung gemacht.<sup>16</sup> Schon das Einfügen kleinster, temporärer Zeichen kann dies leisten, da das urbane von lenkenden und kommerziellen Zeichen dominierte System gestört wird und so auf die Passanten, ihre Sehgewohnheiten oder üblichen Wege, einwirken kann.

### ‚High & Low‘

Formal betrachtet, ergeben sich zwischen in den Stadtraum exportierten Positionen der Hochkunst deutliche Unterschiede zur Street Art, die alles andere als unauffällig bleiben will und ihre bunten Bilder im Stadtraum anbringt. Auch die jeweiligen Stadtsparziergänge unterscheiden sich, da die einen den urbanen Raum unmittelbar in den Blick nehmen, während das Abschreiten von *piecen* der Street Art eher dem Abgehen von Denkmälern entspricht. Häufig werben diese auch den Ort ihrer Anbringung deutlich auf; sie verschönern ihn also, was sich der Hochkunst ja verbietet.

Besonders nachdrücklich hat Julia Reinecke den Unterschied zwischen *High & Low*, zwischen Hochkunst auf der einen und angewandter Kunst oder Design aus dem Milieu jugendlicher Subkulturen auf der anderen Seite abgehoben.<sup>17</sup> Insbesondere der unterschiedliche Werdegang der Akteure gab Anlass die beiden Sphären kategorisch voneinander zu trennen: also die an Kunstakademien voll ausgebildeten Künstler/innen von den Autodidakten oder Studenten/innen des Design oder



(Abb. 6) FIT, *Freie Internationale Tankstelle*. Foto: Dida Zende.

der Visuellen Kommunikation. Nur einzelne Akteure würden zwischen diesen Bereichen pendeln und den Stadtraum als Galerie nutzen.

Wenn der autonome Kunstbegriff der Moderne weiterhin von der angewandten Kunst oder dem Design so streng unterschieden werden muss, wird allerdings eine Differenz fortgeschrieben, die zu überwinden, die Avantgarden stets angetreten sind und zwar die zwischen Kunst und Leben. Allein schon die vielen Arbeiten gemeinsame Praxis des nicht autorisierten Eingriffs verdeutlicht den Anspruch Konflikte oder verdrängte Sachverhalte im nicht geschützten Außenraum zu verhandeln und die Trennung von Kunst und Alltag aufzuheben. Auch das Einfügen alternativer Zeichensysteme in die städtische Umwelt dient beiden Positionen dazu, Wahrnehmung zu verändern oder zu sensibilisieren, Eingriffe in die urbane Realität vorzunehmen. Derart können Möglichkeiten der Partizipation evident werden, die historische Bedeutung von Orten oder auch die ‚Widerständigkeit des Sichtbaren‘<sup>18</sup>.

Eine rigide Unterscheidung von *High & Low* scheint eher sperrig und die Durchmischung und Entgrenzung der Sphären vielmehr produktiv zu sein, um beispielsweise neue Formen der Ausstellung zu erproben, wie dies in temporären Projekten und Galerien seit einiger Zeit geschieht. Die Sphären profitieren also voneinander und treiben beiderseits sowohl die „Ästhetisierung des Alltags“ voran, als auch die „Entkunstung der Kunst“.<sup>19</sup>

Als abschließendes Beispiel kann FIT angeführt werden, die Freie Internationale Tankstelle in Berlin. Das kleine Gebäude an der Choriner Straße im Prenzlauer Berg ist möglicherweise die älteste Tankstelle Deutschlands und steht daher unter Denkmalschutz. Dida Zende betreibt sie seit 2002 als multifunktionalen, urbanen Raum. Sie kann für konventionelle Kunstausstellungen genutzt werden oder sie wird Street Art Crews überlassen, die sie vollständig umgestalten. Andererseits ist FIT ein Ort der Kommunikation und der Gemeinsamkeit, bis hin zum Fußballgucken während der großen Meisterschaften, also gerade kein Ort der Kunst, sondern eine „soziale Skulptur“, so der Betreiber. (Abb. 6) Als exportierbares Konzept gibt es mittlerweile internationale Dependancen, die ihrerseits mit Kunst und Leben gefüllt werden müssen.

## Anmerkungen

- 1 Ammann 1987, S. 9.
- 2 Siehe dazu Northoff 2005.
- 3 Zum Writing s. zuletzt Mai/Wiczak 2007.
- 4 Verschiedene Street Art Ausstellungen werden von solchen Plänen begleitet, so die erste Backjumps 2003 im Kunstraum Kreuzberg/Bethanien oder die der Modern Tate in London; auch ein Berliner Street Art Stadtführer ist so entstanden, s. Wollbergs 2008.
- 5 Siehe dazu mein Artikel: Die junge Stadt: Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Urban Art, in: Klitzke/Schmidt 2008.
- 6 Siehe dazu auch Klitzke 2007.
- 7 Interview mit Gould, in: Heinicke/Krause 2006, S. 98-101.
- 8 Ammann 1987, S. 9; Dickel 1993, S. 223.
- 9 Lingner 1989 nach Schiller, S. 254.
- 10 Zu den *Affichage sauvage* oder den *140 stations du métro parisien* s. Pilgram 2005, S. 52-67, 152-170.
- 11 Vgl. Ardenne 2002, S. 115.
- 12 Siehe dazu auch die aktuelle Ausstellung der Kunsthalle Bielefeld.
- 13 Zu diesen s. Ardenne 2002, S. 93.
- 14 WALK! Über die langsame Verfertigung der Gedanken beim Gehen. Ein Ausstellungsprojekt des Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, 01.09.-14.10.2007.
- 15 [www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.htm](http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.htm); 07.11.2008.
- 16 Vgl. Grasskamp 1989, S. 230; Dickel 1993, S. 237.
- 17 Reinecke 2007.
- 18 Rancière 2006.
- 19 Dickel 1993, S. 235 nach Christa Bürger: Das Verschwinden der Kunst. Die Postmoderne-Debatte in den USA. In: Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde, hrsg. von Christa und Peter Bürger, Frankfurt a.M. 1987, S. 41-46.

## Bibliographie

- Ammann 1987  
Ammann, Jean-Christoph: *Plädoyer für eine neue Kunst im öffentlichen Raum*. In: *Kunst im öffentlichen Raum: Skulpturenboulevard Berlin 1987*; Diskussionsbeiträge; anlässlich der Ausstellung Skulpturenboulevard Kurfürstendamm Tauentzien Berlin 1987, 2. Bde., Berlin 1987, S. 8-19 (zuerst 1984)
- Ardenne 2002  
Ardenne, Paul: *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris 2002
- Dickel, Hans: *Installationen als ephemere Form von Kunst*. In: *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, hrsg. von Michael Diers, Berlin 1993, S. 223-239 (=Artefact, Bd. 5)
- Grasskamp 1989  
Grasskamp, Walter: *Wem gehört der öffentliche Raum? Der Aachener Wandmaler*. In: *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, hrsg. von Volker Plagemann, Köln 1989, S. 227-230
- Heinicke/Krause 2006  
Heinicke, Christian / Krause, Daniela: *Street Art. Die Stadt als Spielplatz*, Berlin 2006
- Klitzke 2007  
Klitzke, Katrin: *Street Art – "Die Kunst des Gehens, Sehens und Positionierens"*. In: *Backjumps – The Live Issue 3*, Ausstellungszeitung und Taz Beilage, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin 2007
- Klitzke/Schmidt 2008  
*Street Art. Legenden zur Straße*, hrsg. von Katrin Klitzke und Christian Schmidt, Berlin 2008
- Lingner 1989  
Lingner, Michael: *Zur Konzeption künftiger öffentlicher Kunst. Argumente für eine Transformierung ästhetischer Autonomie*. In: *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, hrsg. von Volker Plagemann, Köln 1989, S. 246-258
- Mai/Wiczak 2007  
*Writing the Memory of the City*, hrsg. von Mai, Markus / Wiczak, Thomas, Årsta 2007
- Northoff, Thomas: *Graffiti. Die Sprache an den Wänden*, Wien 2005
- Pilgram 2005  
Pilgram, Markus: *Kritik und Wahrnehmung im Werk von Daniel Buren. Vom unmittelbaren Sehen des unauffällig Aufdringlichen*, Berlin 2005
- Rancière 2006  
Rancière, Jacques: *Die Politik der Ästhetik*. In: *archplus*, 178, 2006, S. 94-98
- Reinecke 2007  
Reinecke, Julia: *Street-Art: Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*, Bielefeld 2007
- Wollbergs 2008  
Wollbergs, Benjamin: *Urban Illustration, Street Art City Guide Berlin*, Corte Madera - Hamburg 2008

## Zusammenfassung

Der Beitrag geht dem widersprüchlichen Verhältnis von Street Art und der ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ nach. Lässt sich das junge Phänomen der Street Art leicht unter den bereits etablierten Oberbegriff subsumieren, werden bei näherer Betrachtung der jeweiligen Entwicklung zahlreiche Unterschiede deutlich. Jede Position hat ein eigenständiges und folgewidriges Verhältnis zum Kunstsystem entwickelt. Als Resultat dieses Vergleiches wird aber nicht nur auf die Unterscheidung zwischen Design und Hochkunst abgehoben, sondern auf das Potential ihrer Gemeinsamkeiten aufmerksam gemacht.

## Autorin

Ilaria Hoppe ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt Universität. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: die Frauen- und Geschlechterforschung, Frühe Neuzeit, Italien, Höfe und Mäzenatentum, Architektur sowie Architektur- und Raumtheorie, zeitgenössische Kunst.

## Titel

Ilaria Hoppe, *Street Art und ‚Die Kunst im öffentlichen Raum‘*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 1,2009 (7 Seiten). [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)