

Judith Bühr

## Graffiti als performativer Akt der Subversion

### Die Kairoer Kunstlandschaft des öffentlichen Raums nach den politischen Umschwüngen von 2011

#### Visuelle Ausdrucksformen der kollektiven Aufstände

Die am 25. Januar 2011 landesweit begonnenen Proteste der ägyptischen Bevölkerung, die nach achtzehn Tagen zum Sturz des Präsidenten Hosni Mubarak beitrugen, und die bis heute andauernden politischen Konflikte führten insbesondere im urbanen Raum zu einem Paradigmenwechsel der öffentlichen visuellen Kultur und künstlerischen Praktik. Unterschiedliche Akteure begannen, ihren Unmut über die soziopolitischen Zustände Ägyptens und den repressiven Staatssicherheitsapparat nicht nur durch individuell gerufene Parolen und kollektive Sprechgesänge kundzutun, sondern ihren Forderungen auf unzähligen Mauern und Häuserwänden der Stadt, auf Schildern oder Plakaten eine visuelle Präsenz zu verleihen. Straßenkunst und Graffiti als neue visuelle Ausdrucksformen des politischen Dissenses prägten nun das urbane Bild der Multi-Million-Metropole Kairo, in deren Zentrum der Tahrir-Platz als Ausgangspunkt der Proteste zum Symbol der Demokratie, Freiheit und soziale Gerechtigkeit fordernden „people’s revolution“ wurde.<sup>1</sup> Die vielfältigen Bilder und Inskriptionen der urbanen Straßenkunst reichten von einprägsamen politischen Aufforderungen und Slogans über aufwendige Graffiti-Formen oder repetitive, mit Schablonen gesprayte Symbole und Embleme bis hin zu großformatigen Wandgemälden, die getötete Protestierende oder nationalkulturelle Referenzen abbildeten, politische Akteure diffamierten sowie im Täuschungseffekt eines Trompe-l’oeil die von den Sicherheitskräften in den Straßen von Downtown zum Schutz von Regierungsgebäuden errichteten Mauern bildlich auflösten.<sup>2</sup> Dieser visuelle Austausch politischer Meinungen über kreative Interaktionen im öffentlichen Raum wurde generell als Novum per se der ägyptischen Revolution bewertet.<sup>3</sup> Politischer Dissens drückte sich zuvor nur vereinzelt in visuellen Manifestationen im öffentlichen

Raum aus, nicht zuletzt aufgrund effektiver staatlicher Repressionsmaßnahmen. Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Darstellung von soziopolitischer Kritik gerade im Bereich der ägyptischen Kunst- und Kulturlandschaft unter der Regierungszeit Hosni Mubaraks völlig unmöglich war. Potentielle Freiräume künstlerischen Ausdrucks beschränkten sich jedoch insbesondere auf den Bereich der Galeriekunst und weniger auf kreative Formen der urbanen Graffiti-Bewegung. Generell zeichnete sich die staatliche Haltung gegenüber den lokalen Kunst- und Kulturschaffenden durch einen ambivalenten und widersprüchlichen Impetus aus, da der Staat über unterschiedliche Maßnahmen sowohl als unterstützender Förderer wie auch als repressiver Regulierer auftrat, was Jessica Winegar als „relationale Souveränität“ des ägyptischen Kunstsektors beschreibt.<sup>4</sup> Dies impliziert jedoch nicht nur eine interdependente Beziehung der einzelnen Künstler zum Staat, sondern ebenso vice versa eine starke Abhängigkeit des Staates von der Kulturproduktion, da er diese funktionalisierte, um sich selbst als moderne, pluralistische Entität darzustellen.<sup>5</sup> Zwar war die Instrumentalisierung der ägyptischen Kulturlandschaft ein zentrales Anliegen der Politik unter Mubarak, öffentliche Repressionen im Bezug auf Kunstausstellungen oder andere kulturelle Projekte wurden jedoch wiederum weitgehend vermieden, um den Anschein einer Souveränität der Kunst und damit demokratischer Strukturen aufrecht zu erhalten. Wie Samia Mehrez anführt, rückte der Staat von der Rolle eines offiziellen Zensors ab und funktionalisierte die postulierte Unabhängigkeit des Kunstsektors für das eigene, nationale Ansehen bei gleichzeitiger Förderung der künstlerischen Selbstzensur.<sup>6</sup> So waren die scheinbaren Ausweitungen der künstlerischen Freiheit von eher oberflächlicher Natur und verdeckten zunehmende „levels of censorship, motivated by political in-

timidation and rivalries among the secular civil servants within the cultural field itself“.<sup>7</sup>

Soziopolitische Kritik wurde mit Bezug auf künstlerisch-kulturelle Produktionen somit in einem gewissen Rahmen geduldet, allerdings beschränkte sich dies vorwiegend auf Veranstaltungen in Museen, Theatern und Galerien, die im Allgemeinen nur einem kleinen, elitären Kreis zugänglich sind und der Mehrheit der ägyptischen Gesellschaft verschlossen bleibt. Populärkulturelle Ausdrucksformen wie urbane Streetart-Bewegungen fielen nicht unter diese Rubrik, auch da sie sich in einer legalen Grauzone bewegten. Diese Einschränkungen schienen während der ägyptischen Aufstände von 2011 angesichts der Fülle visueller Ausdrucksformen im öffentlichen Raum zumindest temporär aufgehoben zu sein.<sup>8</sup> Das politische Aufbegehren der breiten Bevölkerung ermöglichte es in der Phase des politischen Umschwungs, trotz des wiederholten Eingreifens der Sicherheitskräfte direkte Kritik am ägyptischen Staat zu üben. Die bildliche Inszenierung staatlicher Machtsträger, wie sie sich in den vorherigen Jahrzehnten vor allem durch das Konterfei Mubaraks auf zahlreichen Plakaten im öffentlichen Raum ausdrückte, wurde dabei von den urbanen Akteuren künstlerisch anverwandelt, um sie zugleich zu dekonstruieren.

Ein bedeutendes Emblem der Kritik an der politischen Übergangsphase stellte beispielsweise das Wandgemälde *Illi Kalif Ma Matsh* (dt. Diejenigen, welche die Herrschaft übertragen, sind nicht gestorben) des Street Artist Omar Fathy an der Mauer der Amerikanischen Universität am Tahrir-Platz dar, welches inzwischen übermalt ist (2012, Abb. 1).

Über dem Text *Illi Kalif Ma Matsh* in roten, grünen und gelben Buchstaben ist das zur Ikone des Widerstands etablierte Doppelgesicht aus den beiden Portraits Mubaraks und Tantawis gemalt.<sup>9</sup> Hinter Mohamed Hussein Tantawi blickt ein Portrait von Mohamed Badie, dem Vorsitzenden der Moslembruderschaft, hervor.<sup>10</sup> Darunter ist eine mit Schlagstöcken und Schutzschildern bewaffnete Reihe von Polizisten dargestellt, auf deren Uniformen die Kapitalbuchstaben ACAB als Kürzel für die Parole „All cops are bastards“ zu lesen sind. Ein weiterer Polizeioffizier mit blutigen Vampirzähnen ausgestattet schwingt in der oberen rechten Hälfte des Wandgemäldes einen mit Nägeln behafte-



Abb. 1: Revolution Artists Union, Omar Fathy aka Picasso, *Illi Kalif Ma Matsh* (dt. Diejenigen, welche die Herrschaft übertragen, sind nicht gestorben), Kairo 2012 (Mauer der Amerikanischen Universität am Tahrir-Platz, heute übermalt).

ten Knüppel – ähnlich einem zum Richtspruch erhobenen Hammer. Vor dieser Gerichtsszene steht als Symbol für den politischen Widerstand ein abgebildeter Künstler; seine Insignien, Pinsel und Palette, hält er wie Waffen in der Hand.

Zur Verdeutlichung des semantischen Gehalts des dargestellten Bildes wird das Wandgemälde von einem Gedicht in weißer Schrift auf rotem Grund unterstrichen, welches durch seine Farbgebung wiederum auf die Gewalt des ägyptischen Sicherheitsapparates referiert und die folgenden Zeilen wiedergibt:

*You, a regime that is scared of a brush and a pen  
| And you act unjustly, and step over those you  
have wronged | If you were doing things right,  
you wouldn't have been afraid of drawings | This  
is the most you can do, fighting walls, pretending  
to be powerful in the face of lines and colors | But  
inside, you are a coward. You will never build up  
what has been destroyed.<sup>11</sup>*

Ein weiterer gelber Schriftzug in der Mitte des Gemäldes liest sich *bardo*, was mit *immer noch* übersetzt werden kann. Damit wird auf die Problematik der

Übergangsphase verwiesen, in welcher die alten, starren Staatstrukturen immer noch keinen tiefgreifenden Reformen unterzogen werden und es daher der künstlerischen Ausdrucksformen im öffentlichen Raum bedarf, um auf die Missstände visuell aufmerksam zu machen.

### Performatives Mittel zur Wiederaneignung des öffentlichen Raums

Neben der direkten politischen Aussage – sei es der semantische, lesbare Inhalt der Graffitis oder die visuelle Botschaft der Straßenkunst – war insbesondere der Akt der Beschriftung oder Bemalung *an sich* von wesentlicher Bedeutung für das unterminierende Potential hegemonialer Machtstrukturen und das Sichtbarmachen eines kritischen Dissenses. Denn auch wenn sich die soziokulturellen und künstlerischen Protestformen in ihren Vorstellungen bezüglich einer Partizipation am politischen Umgestaltungsprozess unterschieden, so vereinten sie sich doch seit Beginn der Aufstände in einem kollektiven Bestreben, die urbanen Plätze und Straßen Kairo als öffentlichen Raum zurückzuerobern.

Über Jahrzehnte hinweg hatte das autoritäre Regime Mubaraks der ägyptischen Bevölkerung sukzessive den Zugang zum öffentlichen Raum entzogen; dies erfolgte zumeist mittels unterschiedlicher repressiver Maßnahmen, die neben dem durch die Notstandsgesetze implementierten generellen Versammlungsverbot ebenso das systematische Öffnen von Plätzen für den Verkehr sowie weitere strategische Stadtplanungen wie den Bau von Hochstraßen oder die Eindämmung von Grünanlagen beinhalteten.<sup>12</sup> Darüber hinaus wurden Zugänge zu urbanen Plätzen durch deren Einzäunung erschwert oder grundsätzlich verwehrt, wie Mohamed Elshahed verdeutlicht: „*Collectively such policies have led not only to the decline of public space but also to the inexorable deterioration of cities and the erosion of civic pride*“.<sup>13</sup> Dieser zuvor durch das Regime blockierte öffentliche Raum Kairo wurde während der Aufstände von der Bevölkerung wieder angeeignet und über die visuellen Ausdrucksformen der Straßenkunst symbolisch besetzt.

Der *Midan al-Tahrir*, der Platz der Befreiung, wandelte sich von einem dicht befahrenen Verkehrsknotenpunkt zu einem öffentlichen Raum des zivilen Zusam-



Abb. 2: Junge ägyptische Straßenkünstler bemalen und beschriften die über Nacht geweißte Mauer der Amerikanischen Universität Kairo, Mohamed-Mahmoud-Straße, 2012.

mentreffens und zum Epizentrum des kollektiven Widerstands, während die Graffiti-Kunst und Streetart-Bewegung zum ästhetischen Ausdruck dieser Opposition gegen das alte System und zur visuell-semantischen Wiederaneignungsstrategie avancierte. Die Möglichkeit, der eigenen politischen Meinung öffentlich über künstlerische Strategien einen bildlichen Ausdruck zu verleihen und damit Wirklichkeit werden zu lassen, war für die Etablierung einer kollektiven Gegenbewegung zur staatlichen Machtformulierung essentiell. In diesem Zusammenhang ist nicht nur der jeweilige Inhalt und Sinn der einzelnen Texte und Bilder als subversive Form des Widerstands zu werten, sondern bereits der ausführende, performative Akt des Beschriftens und Bemalens selbst (2012, Abb. 2).

Diese Perspektive lenkt den Blick auf die Ereignishaftigkeit der Kairoer Streetart-Bewegung, die im Moment der künstlerischen Aktionen den öffentlichen Raum für sich beansprucht und darin politisch Stellung bezieht. Der Begriff des Performativen beziehungsweise der Performativität umfasst dabei nach der Definition von Erika Fischer-Lichte generell Aspekte von Aufführungen und Handlungen, die erst in ihrem Verlauf entstehen und dadurch eine transformative, wirklichkeitskonstituierende Kraft entwickeln.<sup>14</sup>

In diesem Sinne kann argumentiert werden, dass gerade die temporäre Handlung der kreativen Ausführung der Straßenkunst eine neue, dynamische Form des gemeinschaftsstiftenden Dissenses und der Gegenmacht mittels einer symbolischen Rückeroberung des öffentlichen Raums schafft. Durch die Vielzahl an politischen Forderungen und systemkritischen Bildern, die vor allem das gesamte Stadtzentrum Kairos während der Aufstände prägten, wird die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Partizipation der breiten Bevölkerung im öffentlichen Raum und damit am politische Transformationsprozess visualisiert und als Wirklichkeitsoption denkbar. In diesem Sinne sind die Streetart-Aktionen während der politischen Umschwünge in Ägypten als performative Ausdrücke zu betrachten, denn sie bezeichnen

*[...] Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.*<sup>15</sup>

Dies bedeutet, dass über den Akt des Bemalens oder Beschriftens der Wände und Mauern der öffentliche Raum visuell besetzt und für die breite Bevölkerung zurückerlangt wird – und dies über die Dauer von Demonstrationen hinaus. Dadurch wird der öffentliche Raum zu einem politischen Ort, in welchem Raum anders gebraucht wird als von der staatlichen Macht vorgesehen. Denn diese erwartet, wie Asef Bayat betont, dass öffentliche Räume „passiv benutzt werden, während der aktive Gebrauch eine Herausforderung an die Autorität des Staats [...] darstellt“.<sup>16</sup>

Zugleich sind die kreativen Ausdrucksformen der ägyptischen Straßenkunst stets temporär, da sie in ihrer Prozessualität einem ständigen Wandel unterworfen sind. Insbesondere die Wände und Mauern der am Tahrir-Platz gelegenen Mohamed-Mahmoud-Straße – die zum Sinnbild tödlicher Straßenkämpfe zwischen Protestierenden und staatlichen Sicherheitskräften geworden war – wurden zur urbanen Kommunikationsleinwand visueller Botschaften verschiedener Akteure. Die Interpretation und Rezeption der dargestellten Bilder entwickelte sich dabei oftmals in unterschiedliche Richtungen, da die Betrachter nicht immer die intendierte Bedeutungszuschreibung der Straßen-

künstler teilten. Dadurch formten sich die Bilder und Inskriptionen auf den Wänden zu einem Palimpsest unterschiedlicher Narrative und Sinndimensionen, die immer wieder abgewandelt oder vollständig verändert wurden. Die künstlerischen Ausdrücke verblieben dabei stets vorläufig und in kontinuierlicher Bewegung und Transformation – auch da sie in regelmäßigen Abständen von den Sicherheitskräften übermalt wurden und sich daraufhin sofort neue Bild- und Schriftzeichen auf der geweißten Wand formierten und sukzessive ausbreiteten.<sup>17</sup> In diesem Sinne kann man die Dynamik der sich wandelnden Motive und Inskriptionen auf den Mauern und Wänden Kairos als visuelle Reflektionsschirme der Genealogie der Aufstände betrachten, die wiedergeben, was zu welcher Zeit gemalt und damit gefordert oder kritisiert wurde, aber auch, was sofort von unterschiedlichen Akteuren übermalt wurde oder längere Phasen der kollektiven Aufstände überdauerte.

### **Formen des Widerstands im Vorfeld der ägyptischen Januarrevolution: „Die politische Straße“**

Straßenkunst ist in Ägypten generell kein völlig abgelöstes, neues Phänomen, sondern kann auf unterschiedliche genuine Traditionen zurückgeführt werden, wie beispielsweise die sogenannte Hadsch-Wandmalerei veranschaulicht, welche vor allem im ländlichen Raum Ägyptens an die Außenwände von Häusern appliziert wird, deren Bewohner die Pilgerreise nach Mekka – die Hadsch – bereits absolviert haben, um damit die Reise öffentlich zu visualisieren.<sup>18</sup> Auch gab es bereits vor der Revolution Formen urbaner Graffiti-Bewegungen in den städtischen Zentren Ägyptens, welche teilweise von globalen Strömungen inspiriert waren oder die lokalen politischen Probleme visuell anprangerten. So waren viele der während der politischen Aufstände international bekannt gewordenen Künstler wie Ganzeer oder Sad Panda bereits zuvor künstlerisch aktiv.<sup>19</sup>

Ebenso zeichnete sich der politische Umbruch als Zeichen für eine gesellschaftliche Opposition gegen das herrschende Regime vorab in einem steigenden Unmut der Bevölkerung aufgrund wachsender gesellschaftlicher Verarmung, politischer Repression und staatlicher Korruption ab. Bedeutende Protestinitiati-

ven waren beispielsweise die 2004 gegründete *Kefaya*-Bewegung, die im Deutschen mit *Genug* übersetzt werden kann, die *6th of April*-Gruppierung, die sich auf den massiven Arbeiterstreik in der Stadt Mahalla al-Kubra von 2008 bezog, sowie die von Wael Ghonim gegründete Facebook-Gruppe *We are all Khaled Said*, die in Solidarität für einen 2010 von Polizisten zu Tode geprügelten jungen Ägypter und in Opposition gegen den ägyptischen Sicherheitsapparat politisch Stellung bezog.

Gesellschaftlich mobilisierte Protestbewegungen gegen das herrschende Regime schafften es vormalig jedoch nicht, den öffentlichen Raum dergestalt zu besetzen, dass ein politischer Umschwung erzwungen werden konnte. Allerdings kann das urbane Netz Kairo mit Asef Bayat bereits zuvor als *politische Straße* bezeichnet werden, welche Möglichkeiten eines politischen Wandels im Vorfeld anzuzeigen scheint.<sup>20</sup> Diese Entwicklungen zeigten sich jedoch weniger in aktiv agierenden sozialen Bewegungen, sondern vielmehr in einem *stillen Vordringen des Alltäglichen* in den öffentlichen Raum trotz repressiver Interventionen durch das Mubarak-Regime.<sup>21</sup> Aufgrund der wirtschaftlichen Probleme des Landes und der steigenden Armut waren immer mehr Ägypter dazu gezwungen, ihren alltäglichen Handlungen auf der Straße nachzugehen – sei es, um auf informelle Art und Weise Geld zu verdienen, diverse Geschäfte und soziale Kontakte zu pflegen oder einfach um dort zu schlafen. Damit war ein stetig wachsender Anteil der ägyptischen Bevölkerung von sozialen Interaktionen im öffentlichen Raum abhängig, um das eigene alltägliche Überleben zu sichern. So sind die Straßen Kairo von vielfältigen informellen Arbeitern besetzt, die als Straßenverkäufer unterschiedliche Waren wie Kleidung oder Lebensmittel und Dienstleistungen wie Einparkhilfen oder Schuhputzen anbieten. Ebenso ist ein Großteil des Kairoer Wohnungsbaus informell organisiert, da der Staat den Bedürfnissen der Bevölkerung trotz sporadischer Sozialbauprojekte nicht nachzukommen vermag.<sup>22</sup> Neben den urbanen Subalternen nennt Bayat weitere Gruppen wie städtische Enteignete, muslimische Frauen und globalisierte Jugendliche, die in ihren alltäglichen Aktivitäten über „spezifische Formen von Handlungsfähigkeit und Aktivismus“ gesellschaftliche Transformationen herausbilden.<sup>23</sup> Dies bedeutet, dass

sich diese Gruppen trotz staatlicher Repressionen im öffentlichen Raum ausbreiten und in ihren alltäglichen Handlungen geltende Normen und Verordnungen sukzessive unterwandern, um dabei „unbemerkt in die Bereiche der Besitzenden und Mächtigen – und der Gesellschaft im Allgemeinen – einzudringen“,<sup>24</sup> beispielsweise indem sich Straßenhändler in den von ansässigen Geschäftsbesitzern bereits erschlossenen und für den Verkauf attraktiven Straßen positionieren oder Bewohner von informellen Wohnsiedlungen ihren Strom illegal vom öffentlichen Netz abzapfen.<sup>25</sup>

Diese Formen sozialer Handlungsfähigkeit nennt Bayat „soziale Nicht-Bewegungen, [...] kollektive Handlungen von nichtkollektiven AkteurInnen; Praktiken, die von einer größeren Zahl ganz normaler Menschen ausgeübt werden“.<sup>26</sup> Im Gegensatz zu sozialen Bewegungen bezeichnet die Nicht-Bewegung die kollektive Ausführung von Handlungen durch Marginalisierte, die, aus Mangel und Not entstanden, dem alltäglichen Überleben dienen. Der ägyptische Staat reagiert auf diese Gruppen in ambivalenter, oftmals widersprüchlicher Weise. Denn einerseits nützt ihm die Handlungsfähigkeit der Subalternen, „denn [sie] ist ein Mechanismus, mit dem die Armen sich selbst helfen“ und dadurch dem Staat die Verantwortung nehmen.<sup>27</sup> Zugleich stellt das Phänomen der Nicht-Bewegungen für die Staatsmacht eine spezifische Gefahr dar, die Bayat mit dem Terminus des „epidemischen Potentials der Straßenpolitik“ bezeichnet.<sup>28</sup> Denn auch wenn die sozialen Nicht-Bewegungen keine geschlossene Gruppierung darstellen, so erkennen sich die Akteure im öffentlichen Raum an ihren gemeinsamen alltäglichen Handlungen und tauschen sich in losen Netzwerken miteinander aus. Soziale Nicht-Bewegungen etablieren demnach einen möglichen Dissens gegenüber der staatlichen Macht weniger durch die Formulierung einer aktiven politischen Gegenposition, sondern vielmehr durch die Bildung loser kollektiver Identitäten und Solidaritäten, die ihren Unmut gegenüber den soziopolitischen Zuständen teilen. So kommt es, „sobald das kumulative Anwachsen der AkteurInnen und ihrer Tätigkeiten einen tolerierbaren Punkt überschreitet“, zu massiven Repressionen seitens des Staates.<sup>29</sup> Während dabei der Begriff der *Straßenpolitik* nach Bayat die alltäglichen Konflikte zwischen den informellen Netzwerken der sozialen Nicht-Bewe-

gungen und der staatlichen Sicherheitsbehörden bezüglich der aktiven Nutzung des öffentlichen Raums umfasst, bezeichnet die *politische Straße*

*die gemeinsamen Gefühle und das öffentliche Urteil ganz normaler Menschen in ihren täglichen Äußerungen und Praktiken, die umfassend im öffentlichen Raum zum Ausdruck gebracht werden – in Taxis, Bussen, Geschäften, auf Bürgersteigen oder lautstark bei Straßenprotesten.*<sup>30</sup>

Somit beinhalten die sozialen Nicht-Bewegungen ein stark widerständiges Potential, auch wenn sie zumeist nicht wie soziale Bewegungen direkte politische Forderungen durchzusetzen intendieren und vielmehr im *stillen Vordringen* agieren. Im Vorfeld der ägyptischen Umschwünge bildeten sie in ihrem schrittweisen Einnehmen des öffentlichen Raums ein soziopolitisches Vorzeichen für die im Januar 2011 ausbrechenden Massenproteste, denn sie vereinten sich in ihrem „Kampf um Bürgerschaft“.<sup>31</sup>

### Streetart versus Galeriekunst: Mögliche Formen der künstlerischen Subversion

Die ägyptischen Aufstände führten schließlich nicht nur zu einem Wandel künstlerischer Erscheinungsformen im öffentlichen Raum, sondern hatten ebenso immense Auswirkungen auf das generelle Ausstellungswesen und die künstlerischen Gestaltungen individueller Arbeiten. Kaum ein ägyptischer Künstler der Gegenwart hat sich in seinem Schaffen nicht mit den politischen Umschwüngen auseinandergesetzt – sei es in der Wahl der Sujets, aber auch in grundsätzlichen Reflexionen über die Rolle des Künstlers und der Kunst innerhalb der politischen Ereignisse. Grenzen der Kunst zwischen populärer Streetart und klassischen Galeriewerken schienen angesichts der Überfülle an kreativen Ausdrücken im öffentlichen wie im Ausstellungsraum zu verschwimmen und unentscheidbar zu werden. Professionelle Künstler orientierten sich konzeptionell an der Ästhetik der aufkommenden Streetart -Bewegung und den symbolischen Emblemen der Graffiti-Kunst. Andererseits wurden die sogenannten Straßenkünstler wiederum von Galerien eingeladen, ihre künstlerischen Ausdrücke und Praktiken in den White Cube des Ausstellungsraums zu transformieren, womit paradoxerweise die eigentliche Absicht der Streetart – nämlich die Besetzung des öf-

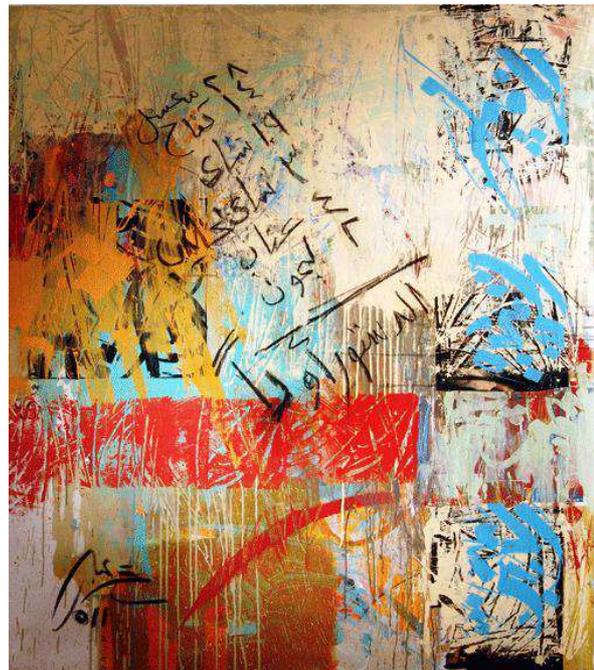


Abb. 3: Sameh Ismail, 019, 2011, Acryl auf Leinwand, 130x150 cm, Privatbesitz.

fentlichen Raums und die effektive Erreichung und Partizipation der breiten Bevölkerung – institutionell unterminiert wurde.<sup>32</sup> Führte diese Entwicklung einerseits zu einer Kommerzialisierung der Straßenkunst – indem die Künstler beispielsweise nicht direkt auf die Galeriewand malten oder sprayten, sondern auf abnehmbare und zu Verkauf stehende Holztafeln – diente die Präsentation dieser Arbeiten in privaten Ausstellungsräumen angesichts einer wieder zunehmenden staatlichen Repression gegenüber Streetart-Bewegungen auch zu deren Archivierung und Präservierung.

Der Wandel in der ägyptischen Kunst- und Kulturlandschaft zeigte sich in einem verstärkten Nachdenken über die soziopolitische Funktion von Kunst. Viele Künstler problematisierten, wie die ägyptische Revolution in der Kunst adäquat ausgedrückt werden konnte, ohne nur wörtlich beziehungsweise rein beschreibend oder gar reaktionär zu wirken. Daran schloss auch die Frage nach der generellen Rolle der Kunst innerhalb des Kontextes der politischen Umschwünge an. Während man die neuen Kunstbewegungen im urbanen öffentlichen Raum als wesentliche Mittel der aktiven Partizipation am politischen Widerstand betrachtete, wurden die für Ausstellungsräume konzipierten Kunstwerke als Mittel der kritischen Re-

flexion im Sinne einer künstlerischen Metaebene definiert, auch da diese Konzeptionen oftmals die Bilder der Revolution – wie Fotografien und Footages aus der Presse, dem Fernsehen und dem Internet oder visuelle Zeichen der Graffiti-Kunst und der Streetart Bewegung – aufgriffen und künstlerisch transformierten. Diese künstlerischen Reflexionen erfolgten somit aus einer distanzierten Perspektive, die wiederum eine direkte politische Partizipation der Künstler nicht ausschloss.

Zahlreiche Künstler nahmen die Ästhetik der urbanen Graffiti und Streetart in ihren Werken auf. So präsentierte beispielsweise der ägyptische Künstler Sameh Ismail 2011 im Kempinski Nile Hotel eine Ausstellung mit von der Revolution und der Straßenkunst inspirierten Gemälden. Die für diese Serie exemplarische Arbeit 019 (2011, Abb. 3) zeigt in Pastellfarben gehaltene textuelle Strukturen, die über- und nebeneinander stehend ein komplexes Formengebilde ergeben.

In der Intention Ismails ist die starke Polychromie dabei weniger rein ästhetisch zu sehen, sondern referenziert vielmehr die in den achtzehn Tagen der Aufstände vorherrschenden Emotionen und die damit einhergehende gemeinschaftsstiftende Atmosphäre.<sup>33</sup> Die dynamischen Strukturen der Arbeit changieren zwischen Zitaten kalligrafischer Formationen und Reminiszenzen an urbane, an Wände gekritzelte Graffitis. Die Textur ist mehrschichtig in Acryl und Sprühfarbe angelegt, wobei Ismail jede einzelne der aufgetragenen Schichten in einer anderen Dynamik und Charakteristik konzipiert hat. An einigen Stellen wurde die Farbe auf die Leinwand geschüttet und mit dem Pinsel gespritzt, sodass sie im Sinne eines *Drippings* vertikal nach unten verläuft. Andere Bereiche der Bildfläche zeigen wiederum nicht nur aufgemalte kalligrafische Applikationen, sondern ebenso Farbfelder, in welchen die verschiedenen Schriftlinien in einem negativen Verfahren eingeritzt sind. Darüber hinaus weist die Arbeit stellenweise Verletzungen auf, die vom Einschneiden der Leinwand mit einem dünnen Messers herrühren.

Die divergierenden Verknüpfungen und Durchkreuzungen der einzelnen Malschichten in 019 stehen sinnbildlich für die sich einander überlagernden schriftlichen Forderungen und politischen Nachrichten der urbanen Mauern Kairos, wie Ismail konstatiert:



Abb. 4: Sameh Ismail, 018, 2011. Acryl auf Leinwand, 100x100 cm, Zamalek Art Gallery Kairo.

*People would write messages or do graffiti and then police or military would cover it up. One party would write a message and the other would paint or write over it, resulting in walls that look like the mess and chaos we are actually living.*<sup>34</sup>

Während die kalligrafischen Liniaturen aufgrund ihrer abstrakten Gestalt unlesbar bleiben, ist eine über die gesprühten, gemalten und gekratzten Strukturen der Arbeit aufgetragene Café-Bestellliste, welche in Handschrift flüchtig skizziert zu sein scheint, deutlich erkennbar. Unter den einzelnen Bestellungen für Tee und verschiedene Shisha-Tabaksorten steht jedoch als Summe keine Zahl, sondern die Aufforderung *al-dustur awal* (dt. Zuerst die Verfassung). Eine derart direkte politische Forderung und Kritik kann generell als Novum in der ägyptischen Malerei gewertet werden. Kunstformen wie Videokunst oder Fotografie haben in dieser Hinsicht seit Jahren ein stärker progressives Potential entwickelt.<sup>35</sup> Ismails künstlerische Anwendung und Transformation von Kalligrafie- und Graffitistrukturen kann in diesem Sinne auch als künstlerischer Versuch gewertet werden, die ephemere Gestalt der bemalten und beschriebenen Wände im Kontext der ägyptischen Revolution aufzugreifen und damit gewissermaßen zu archivieren.

Während in der Arbeit 019 der lesbare Gehalt der geschriebenen Bestellliste als politischer Ausdruck funktionalisiert wird, sind andere Gemälde derselben

Werkphase, wie beispielsweise die Arbeit *018* (2011, Abb. 4), vollständig abstrakt und die kalligrafischen Linienaturen über ihre transformierte Gestalt nicht mehr zu entziffern.

Die potentielle Lesbarkeit der Schrift bei gleichzeitig nicht entzifferbaren Segmenten lässt unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu. Über die Betonung einer soziopolitischen Botschaft, wie *al-dustur awal*, wird die textuelle Ebene des Kunstwerks in Form einer populären Schriftkunst hervorgehoben, während die Desavouierung der Lesbarkeit der Schrift die ornamentale Ästhetik des Graffitis fokussiert. Die einzelnen Buchstaben sind lediglich angedeutet und geben nur noch vor, einen semantischen Gehalt in sich zu tragen. Der zunächst postulierte Anschein von Lesbarkeit wird im Versuch des Entzifferns der Buchstabenlinien und potentiellen Wortsegmente desavouiert, wodurch es zu einer Verzögerung des Erkenntnisprozesses und zu einer Verunsicherung des Betrachterblicks kommt. Das Bemühen, die Schrift zu lesen, wandelt sich zu einer visuellen Nachzeichnung der malerischen Strukturen und gesetzten Linienführungen der Komposition. Der Interpretationsprozess oszilliert somit zwischen dem möglichen Entziffern der Schrift und dem Betrachten der ästhetischen Formstrukturen, das heißt zwischen Lesen und Sehen. Die transformierte Gestalt des Graffitis wird so zu einem künstlerischen Form- und Strukturgedanken, in dem die Schrift lediglich noch als Spur angedeutet ist.

Diese Verunsicherung beim Betrachten der Arbeit ist jedoch nicht nur rein ästhetisch zu lesen. Denn indem sich die Arbeit einer eindeutigen Interpretationszuschreibung verweigert, kann die künstlerische Strategie ebenso als subversiv beschrieben werden.

*[Subversion] ist dabei als strukturelle Leerstelle zu begreifen, die sich als Nicht-Identisches und Flüchtiges jeder Setzung entzieht und damit in kein spezifisches Bild [...] gebracht werden kann. [...] Sie unterwandert, verschiebt und imitiert die hegemoniale Ordnung.<sup>36</sup>*

Indem sich die Arbeit *018* vordergründig einer eindeutigen – beispielsweise politischen – Positionierung verweigert, dekonstruiert sie zugleich eine mögliche Funktionalisierung durch den staatlichen Kultursektor, welcher oftmals – wie bereits erwähnt – die postulierte Souveränität der Kunst heranzieht, um sich selbst als

demokratisches System zu inszenieren. Gleichwohl wendet sich diese künstlerische Strategie gegen die von einem euro-amerikanisch geprägten Kunstdiskurs oftmals hochgehaltene Erwartungshaltung, als Künstler aus der arabischen Welt gegenüber den soziopolitischen Problemfeldern der Region eindeutig Stellung zu beziehen, um überhaupt international ausgestellt zu werden.<sup>37</sup> Graffiti-Formen unterscheiden sich somit in ihrer Gestalt und Funktion je nachdem, ob sie für den öffentlichen Raum oder den Ausstellungsraum eines Museums oder einer Galerie bestimmt sind. Trotz ihrer unterschiedlichen Charakteristik können sich beide Ausdrucksformen jedoch in einem widerständigen Potential vereinen, das herrschende Machtstrukturen des ägyptischen Staates unterwandert.

## Endnoten

1. Omnia El Shakry, Egypt's Three Revolutions: The Force of History Behind this Popular Uprising, in: *The Dawn of the Arab Uprisings. End of an Old Order?*, hg. v. Bassam Haddad, Rosie Bsheer und Ziad Abu-Rish, London 2012, S. 103.
2. Zur ägyptischen Streetart-Bewegung nach der Revolution von 2011 siehe beispielsweise Mia Gröndahl, *Revolution Graffiti. Street Art of the New Egypt*, Kairo 2013 sowie *Walls of Freedom. Street Art of the Egyptian Revolution*, hg. v. Basma Hamdy und Don Karl aka Stone, Berlin 2014. Letzteres wurde inzwischen von den ägyptischen Sicherheitsbehörden verboten und vierhundert in Ägypten zirkulierende Exemplare konfisziert. Siehe: *Street-Art: Ägypten beschlagnahmt deutschen Bildband über Arabischen Frühling*, in: [spiegel online](http://spiegel.de/kultur/gesellschaft/walls-of-freedom-in-aegypten-bildband-mit-graffitikunst-konfisziert-a-1019192.html), [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/walls-of-freedom-in-aegypten-bildband-mit-graffitikunst-konfisziert-a-1019192.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/walls-of-freedom-in-aegypten-bildband-mit-graffitikunst-konfisziert-a-1019192.html), 19.02.2015.
3. Die Definitionszuschreibung der politischen Umschwünge in Ägypten als ‚Revolution‘ ist terminologisch umstritten. Weitere Beschreibungen der fortwährenden Proteste reichen von deskriptiven Formen, wie dem Terminus des Volksaufstands bis hin zu metaphorischen Narrativen, wie sie in den Begriffen ‚Arabischer Frühling‘ oder ‚Arabisches Erwachen‘ anklingen. Die Bezeichnung ‚Arabischer Frühling‘ verweist in diesem Zusammenhang auf den sogenannten Prager Frühling von 1968, wobei diese Zuschreibung insbesondere in euroamerikanischen Medien und Forschungsarbeiten Verwendung findet. Im Arabischen werden die Aufstände im öffentlichen Diskurs dagegen als *thawra* bezeichnet, was mit Revolution, Aufstand, Erhebung und Widerstand übersetzt werden kann. Aus diesem Grund werden die Aufstände im Folgenden ebenso als ‚Revolution‘ bezeichnet, ohne die Relativität des Kontextes zu negieren.
4. Jessica Winegar, *Creative Reckonings. The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Stanford 2006, S. 313.
5. Vgl. Samia Mehrez, *Egypt's Culture Wars. Politics and Practice*, Kairo 2008, S. 18.
6. Vgl. ebd.
7. Ebd..
8. Inzwischen nehmen Repressionen gegen Straßenkunst im öffentlichen Raum unter der Militärregierung von Abdel Fattah el-Sisi wieder stark zu, da jegliche politische Opposition vom Staat massiv verfolgt und unterdrückt wird. Unter anderem sind bekannte Graffiti-Künstler der Revolutionsbewegung, wie der sich selbst als „Visual artist“ bezeichnende Ganzeer, von zunehmender staatlicher Repression betroffen – unabhängig davon, ob sie im öffentlichen Raum oder in Ausstellungsräumen und Galerien ihre Arbeiten präsentieren. Siehe hierzu Ganzeers Antwort *Who's Afraid of Art?* auf seinem Blog, [www.ganzeer.com/post/85826356062/whos-afraid-of-art](http://www.ganzeer.com/post/85826356062/whos-afraid-of-art), 15.05.2014.
9. Feldmarschall Mohamed Hussein Tantawi leitete als ehemaliger Verteidigungsminister unter Mubarak in der Funktion des Vorsitzenden des Obersten Militärats zusammen mit dem ägyptischen Verfassungsgericht während der Übergangsperiode nach dem Sturz Mubaraks die ägyptischen Amtsgeschäfte.
10. Das Wandgemälde wurde unter der Regierungszeit Mohamed Morsis gefertigt. Mit diesem wurde Badie von Regierungsgegnern vorgeworfen, Morsi zu beeinflussen und de facto selbst zu regieren. Eine vorherige Version des Wandgemäldes zeigt dagegen anstatt Badie die Portraits von Amr Moussa und Ahmed Shafik, welche nach dem Sturz Mubaraks zu den Präsidentschaftswahlen angetreten waren, obgleich beide zuvor unter der Mubarak- Regierung politisch tätig gewesen waren. Siehe *Walls of Freedom*, hg. v. Hamdy und Karl 2014, S. 173 und 187.
11. Übersetzung aus *Walls of Freedom*, hg. v. Hamdy und Karl 2014, S. 187.
12. Vgl. Mohamed Elshahed, *Tahrir Square. Social Media, Public Space*, in: *Cairo. Images of Transition – Perspectives on Visuality in Egypt 2011-2013*, hg. v. Mikala Hyldig Dal, Bielefeld 2013, S. 20-24.
13. Ebd., S. 21. Ein Beispiel für die Verwehrung öffentlichen Raums durch das Regime ist die großräumig umzäunte Baustelle auf dem Tahrir-Platz, die sich während der Aufstände als Attrappe erwies. Vgl. Carolin Höfler, *World Wide Tahrir. Der städtische Platz zwischen Online-Bespielung und Offline-Besetzung*, in: [kunsttexte.de](http://kunsttexte.de), Sektion Künste Medien Ästhetik, Nr. 4, 2012, hg. v. Katharina Eck, Annette Gilbert, Florian Leitner, [edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-4/hoeffler-carolin-4/PDF/hoeffler.pdf](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-4/hoeffler-carolin-4/PDF/hoeffler.pdf), S. 9.
14. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 51 und 54.
15. Ebd., S. 44.
16. Asef Bayat, *Leben als Politik. Wie ganz normale Leute den Nahen Osten verändern*, Berlin / Hamburg 2012, S. 76.
17. Beispielsweise wurden die Wände der Amerikanischen Universität in der Mohamed-Mahmoud-Straße im September 2012 vollständig geweißt. Gespräche mit Straßenkünstlern und Passanten zeigten, dass diese die Wand ebenso wie die andauernde Revolution als einen Zustand kontinuierlicher Bewegung betrachteten und Maßnahmen zum Schutz der Graffiti – wie von der AUC vorgeschlagen – ablehnten.
18. Siehe hierzu Avon Neal, *Die Hadsch im Spiegel der ägyptischen Volkskunst*, in: *Die Kunst der Hadsch. Wandbilder erzählen von der Pilgerreise nach Mekka*, hg. v. Ann Parker und Avon Neal, München 1995, S. 29-59.
19. Siehe Rana Jarbou, *The Seeds of a Graffiti Revolution*, in: *Walls of Freedom*, hg. v. Hamdy und Karl 2014, S. 9-12.
20. Vgl. Bayat 2012, *Leben als Politik*, S. 27.
21. Vgl., ebd., S. 48.
22. Siehe hierzu David Sims, *Understanding Cairo. The Logic of a City out of Control*, Kairo 2010.
23. Bayat 2012, *Leben als Politik*, S. 15.
24. Ebd., S. 31.
25. Siehe hierzu insbesondere ebd., Kapitel 3: *Die Armen und das fortwährende Streben nach besseren Lebenschancen*, S. 81-125.
26. Ebd., 31.
27. Ebd., S. 74.
28. Ebd., S. 28.
29. Ebd., S. 74. Beispielsweise verlagerte die ägyptische Militärregierung 2014 und 2015 die im Zentrum Kairo ansässigen Straßenverkäufer gegen ihren Willen auf außerhalb liegende Parkplatzflächen, wo die Anzahl der vorbeilaufenden Passanten und potentiellen Käufer weitaus geringer war. Siehe hierzu Mohamed Hama, *Pressure builds as downtown Cairo street vendors relocated, once again*, in: *Mada Masr*, <http://www.madamasr.com/sections/politics/pressure-builds-downtown-cairo-street-vendors-relocated-once-again>, 27.04.2015.
30. Bayat 2012, *Leben als Politik*, S. 211.
31. Ebd., S. 44.
32. Beispielsweise stellt sich die 2011 in der Townhouse Gallery in Kairo ausgerichtete Ausstellung *This is Not Graffiti* den komplexen Fragestellungen angesichts des populären Phänomens, *Street Art* Künstler zunehmend auch in Galerien auszustellen. Siehe: [www.thetownhousegallery.com/exhibitions/past/This-Is-Not-Graffiti](http://www.thetownhousegallery.com/exhibitions/past/This-Is-Not-Graffiti).
33. Sameh Ismail: *Interview in Kairo vom 01.01.2014*.
34. Ismail, zitiert nach Mariam Hamdy, *A splendid showcase of Sameh Ismail's abstract calligraphy*, in: *The Daily News Egypt*, [mariamhamdy.files.wordpress.com/2011/07/a-splendid-showcase-of-sameh-ismails-abstract-calligraphy.pdf](http://mariamhamdy.files.wordpress.com/2011/07/a-splendid-showcase-of-sameh-ismails-abstract-calligraphy.pdf), 25.08.2011.
35. Der mediale Unterschied hat vor allem praktikable Gründe, da diese Kunstformen im Zeitalter der Digitalisierung beispielsweise leichter im Ausland präsentiert werden können, da die Kontrollmöglichkeiten des ägyptischen Zolls weniger ausgeprägt sind, als dies im Falle des Transports von Leinwänden wäre. Dennoch gibt es in der modernen ägyptischen Malerei eine soziopolitische Tradition, für die insbesondere die Werke Abdel Hadi al-Gazzars exemplarisch stehen. Das Ausstellen kritischer Kunstwerke konnte jedoch mit staatlichen Restriktionen bis hin zu Verhaftungen einhergehen.
36. Helga M. Treichel, *Maskierte Identitäten. Verhüllen und Präsentieren als Ästhetik des Politischen*, in: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, hg. v. Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald und Julia Tieke, Bielefeld 2008, S. 343-344.
37. Siehe hierzu Basim Magdy, *Walk like an Egyptian*, in: *Nafas Art Magazine*, September 2003, [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/basim\\_magdy](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/basim_magdy).

## Bibliographie

Asef Bayat, *Leben als Politik. Wie ganz normale Leute den Nahen Osten verändern*, Berlin / Hamburg 2012.

Mohamed Elshahed, *Tahrir Square. Social Media, Public Space*, in: *Cairo. Images of Transition – Perspectives on Visuality in Egypt 2011-2013*, hg.v. Mikala Hyldig Dal, Bielefeld 2013, S. 20-24.

Omnia El Shakry, *Egypt's Three Revolutions. The Force of History Behind this Popular Uprising*, in: The Dawn of the Arab Uprisings. End of an Old Order?, hg. v. Bassam Haddad, Rosie Bsheer und Ziad Abu-Rish, London 2012, S. 97-103.

Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.

Ganzeer, *Who's Afraid of Art?*, [www.ganzeer.com/post/85826356062/whos-afraid-of-art](http://www.ganzeer.com/post/85826356062/whos-afraid-of-art), 15.05.2014.

Mia Gröndahl, *Revolution Graffiti. Street Art of the New Egypt*, Kairo 2013.

Mohamed Hamama, *Pressure builds as downtown Cairo street vendors relocated, once again*, in: Mada Masr, <http://www.madamasr.com/sections/politics/pressure-builds-downtown-cairo-street-vendors-relocated-once-again>, 27.04.2015.

Walls of Freedom. *Street Art of the Egyptian Revolution*, hg. v. Basma Hamdy und Don Karl aka Stone, Berlin 2014.

Mariam Hamdy, *A splendid showcase of Sameh Ismail's abstract calligraphy*, in: The Daily News Egypt, [mariamhamdy.files.wordpress.com/2011/07/a-splendid-showcase-of-sameh-ismails-abstract-calligraphy.pdf](http://mariamhamdy.files.wordpress.com/2011/07/a-splendid-showcase-of-sameh-ismails-abstract-calligraphy.pdf), 25.08.2011.

Carolin Höfler, „World Wide Tahrir“. *Der städtische Platz zwischen Online-Bespielung und Offline-Besetzung*, in: kunsttexte.de, Sektion Künste Medien Ästhetik, Nr. 4, 2012, hg. v. Katharina Eck, Annette Gilbert, Florian Leitner, [edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-4/hoefler-carolin-4/PDF/hoefler.pdf](http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-4/hoefler-carolin-4/PDF/hoefler.pdf).

Rana Jarbou, *The Seeds of a Graffiti Revolution*, in: Walls of Freedom. Street Art of the Egyptian Revolution, hg. v. Basma Hamdy und Don Karl aka Stone, Berlin 2014, S. 9-12.

Basim Magdy, *Walk like an Egyptian*, in: Nafas Art Magazine, September 2003, [http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/basim\\_magdy](http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2003/basim_magdy).

Samia Mehrez, *Egypt's Culture Wars. Politics and Practice*, Kairo 2008.

Avon Neal, *Die Hadsch im Spiegel der ägyptischen Volkskunst*, in: Die Kunst der Hadsch. Wandbilder erzählen von der Pilgerreise nach Mekka, hg. v. Ann Parker und Avon Neal, München 1995, S. 29-59.

David Sims, *Understanding Cairo. The Logic of a City out of Control*, Kairo 2010.

Street-Art: *Ägypten beschlagnahmt deutschen Bildband über Arabischen Frühling*, in: spiegel online, [www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/walls-of-freedom-in-aegypten-bildband-mit-graffitikonst-konfisziert-a-1019192.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/walls-of-freedom-in-aegypten-bildband-mit-graffitikonst-konfisziert-a-1019192.html), 19.02.2015.

*This is Not Graffiti*, Ausstellung der Townhouse Gallery, Kairo, 18.09.2011, [www.thetownhousegallery.com/exhibitions/past/This-Is-Not-Graffiti](http://www.thetownhousegallery.com/exhibitions/past/This-Is-Not-Graffiti).

Helga M. Treichel, *Maskierte Identitäten. Verhüllen und Präsentieren als Ästhetik des Politischen*, in: SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, hg. v. Thomas Ernst, Patricia Gozalbez Cantó, Sebastian Richter, Nadja Sennewald und Julia Tieke, Bielefeld 2008, S. 341-359.

Jessica Winegar, *Creative Reckonings. The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*, Stanford 2006.

## Abbildungen

Abb. 1: © Judith Bihr, 29.09.2012.

Abb. 2: © Judith Bihr, 29.09.2012.

Abb. 3: © Sameh Ismail, Zamalek Art Gallery, [www.zamalekartgallery.com/en\\_item.php?itemID=3617&ArtistDir=Sameh-Ismail](http://www.zamalekartgallery.com/en_item.php?itemID=3617&ArtistDir=Sameh-Ismail), 28.03.2015.

Abb. 4: © Sameh Ismail, Zamalek Art Gallery, [www.zamalekartgallery.com/en\\_item.php?itemID=3618&ArtistDir=Sameh-Ismail](http://www.zamalekartgallery.com/en_item.php?itemID=3618&ArtistDir=Sameh-Ismail), 28.03.2015.

## Zusammenfassung

Während der ägyptischen Aufstände von 2011 und den andauernden politischen Konflikten spielte die aufkommende Streetart-Bewegung eine zentrale Rolle für die symbolische Besetzung der urbanen Straßen und Plätze Kairos durch die Protestierenden. Der performative Akt des Bemalens und Beschriftens der Mauern der Stadt wurde zum visuellen Sinnbild des politischen Widerstands und zum künstlerischen Reflexionsschirm der politischen Ereignisse. Dabei war nicht nur die direkte politische Aussage der Graffiti von Bedeutung, sondern bereits die temporäre Handlung des Beschriftens an sich. Denn auch wenn sich die soziokulturellen Protestformen in ihren Vorstellungen bezüglich einer Partizipation am politischen Umgestaltungsprozess unterschieden, so vereinten sie sich doch seit Beginn der Aufstände in einem gemeinsamen Bestreben, die urbanen Plätze und Straßen Kairos als öffentlichen Raum zurückzuerobern. Diese kollektive Wiederaneignungsstrategie bildete jedoch kein völlig neues, abgelöstes Phänomen, wie das schrittweise Einnehmen des öffentlichen Raums und das Unterminieren staatlicher Machtstrukturen durch die alltäglichen Handlungen zahlreicher Subalternen belegen.

Der Wandel künstlerischer Erscheinungsformen im öffentlichen Raum im Zuge der ägyptischen Revolution hatte ebenso weitreichende Auswirkungen auf das generelle Ausstellungswesen. Dabei unterschieden sich die Rolle und Funktion der Graffiti-Arbeiten, je nachdem, ob sie für den urbanen Raum der Straße oder den Ausstellungsraum der Galerie bestimmt waren. Gemeinsam war beiden künstlerischen Ausdrucksformen jedoch ein gegenüber staatlichen Einschränkungsmechanismen widerständiges Potential.

**Autorin**

Judith Bihr studierte Literatur-Kunst-Medien in Konstanz und Kairo. 2015 promovierte sie als Stipendiatin der a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities Cologne mit der Arbeit *Muster der Ambivalenz. Ornamentale Strukturen in der ägyptischen Kunst der Gegenwart – eine transkulturelle Betrachtung* an der Universität zu Köln. Die Arbeit wurde mit dem DAVO (Deutsche Arbeitsgemeinschaft Vorderer Orient) Dissertationspreis 2015 ausgezeichnet. Ihre Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Global Art History, Postkoloniale Studien und Transkulturelle Kunsttheorie mit einem besonderen Fokus auf den sogenannten Mittleren Osten und die arabische Welt.

**Titel**

Judith Bihr, Graffiti als performativer Akt der Subversion, in: kunsttexte.de, Sektion Politische Ikonographie, Nr. 4, 2015 (11 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).