

Universität Potsdam

Humanwissenschaftliche Fakultät

Department Lehrerbildung – Fach Kunst

Erstgutachterin: Dr. Tania Meyer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dirk Wiemann

Masterarbeit

Zur Erlangung des Grades

„Master of Education (M.Ed.) LSeKIP / Schwerpunkt Primarstufe

an der Universität Potsdam

über das Thema

#artforall – Analyse des Streetart-Festivals ST+ART

in Neu Delhi | Indien

Eingereicht von:

Alexandra Krug

Schönefeld, den 05.12.2018

Inhaltsverzeichnis

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	2
1 EINLEITUNG	3
2 METHODIK	4
3 GRAFFITI VS. STREETART	5
4 ENTWICKLUNG DER STREETART IN DELHI	9
4.1 DELHI STREET ART	12
4.2 ST+ART INDIA FOUNDATION	13
5 RAUMVERSTÄNDNIS UND RAUMPRODUKTION	15
5.1 DIE PRODUKTION DES SOZIALEN RAUMS NACH HENRI LEFEBVRE	15
5.1.1 DIE RÄUMLICHE PRAXIS	16
5.1.2 DIE RAUMREPRÄSENTATION	17
5.1.3 DIE REPRÄSENTATIONSRÄUME	18
5.1.4 DER SOZIALE RAUM	19
5.2 DAS RAUMVERSTÄNDNIS VON MARTINA LÖW	19
6 ÖFFENTLICHE RÄUME - DER ANSPRUCH AUF FREIEN ZUGANG	22
7 ALLTAGSPRAKTIKEN – MICHEL DE CERTEAU	25
8 PRAKTIKEN DER AKTEURE IM LODHI ART DISTRICT	29
8.1 STREETART-KÜNSTLER	30
8.1.1 INTERNATIONALE KÜNSTLER - DER KÜNSTLERNOMADE	30
8.1.2 LOKALE KÜNSTLER	32
8.2 ST+ART INDIA FOUNDATION ALS ORGANISATOR UND KURATOR	34
8.3 REZIPIENTEN	37
8.4 STREETART	41
8.4.1 DIE SICHTBARKEIT DER FRAU IM RAUM DURCH DIE STREETART	41
8.4.2 IDENTIFIKATION MIT DEM RAUM DURCH DIE STREETART	44
9 FAZIT	47
LITERATURVERZEICHNIS	49
ANHANG	I
KÜNSTLER IM LODHI ART DISTRICT	I
WEITERE ABBILDUNGEN	II
ABBILDUNGSNACHWEIS	VI

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Mülleimer in Lodhi Garden	S. 12
Abb. 2:	Gandhi an Wand des polizei-Hauptquartieres Delhi von Anpu & ECB	S. 14
Abb. 3:	Lodhi Colony in Süd-Delhi	S. 29
Abb. 4:	Müllcontainer „Da-Ku“ – „Ku-Da“ von Daku	S. 32
Abb. 5:	„Times changes everything“ von Daku, Lodhi Art District	S. 33
Abb. 6:	„We love Dilli“ von Hanif Kureshi & Lek & Sowat, Lodhi Art District	S. 36
Abb. 7:	„From Your Strength, I Wave Beauty“ vom Fearless Collective, Lodhi Art District	S. 42
Abb. 8:	„Nature’s Arch & Visions of Altered Landscapes“ von Li-Hill, Lodhi Art District	S. 44
Abb. 9:	Deepak (mit roter Jacke), Lodhi Art District	S. 45
Abb. 10:	Händler vor "Dead Dahlias" von Amitabh Kumar	S. II
Abb.11:	"Pink" von Dwa Zeta, Lodhi Art District	S. II
Abb. 12:	"Rani Lakshmi Bai" von Lady Aiko, Lodhi Art District	S. III
Abb. 13:	"Lavanya" von Hendrik "ECB" Bleikirch, Lodhi Art District	S. III
Abb. 14:	"Amma" von Blaise, Lodhi Art District	S. IV
Abb. 15:	"Don't let this symbolism kill your heart" von Nafir, Lodhi Art District	S. IV
Abb. 16:	Kinder "sprengen" die Grenzen, Lodhi Art District	S. V
Abb. 17:	„Time changes everything“ von Daku, kurz nach Fertigstellung	S. V

1 Einleitung

Kultur im weitesten Sinne und Kunst im engeren Sinne sind für alle Menschen und letztendlich für das gesamte gesellschaftliche System notwendig. Daher ist der freie Zugang zu allen kulturellen Stätten, also insbesondere zu Museen, Galerien und Ausstellungen erstrebenswert. In den meisten Fällen erhalten lediglich diejenigen Zugang, die über einen entsprechenden gesellschaftlichen Status, einen bestimmten sozialen Hintergrund oder ausreichende finanzielle Mittel verfügen. Kunst ist wichtig für jeden, aber der Zugang ist nicht allen möglich. Wie kann man einer breiteren Bevölkerung den Zugang ermöglichen? Die ST+ART India Foundation hat sich dieser Frage angenommen und sich zum Ziel gesetzt, Kunst jedem Menschen zugänglich zu machen. Mithilfe der Streetart im Lodhi Art District in Süd-Delhi, möchte die gemeinnützige Organisation einen Raum für frei zugängliche Kunst schaffen und nutzt hier die Straße als Ausstellungsraum. Sie wählt dabei im Gegensatz zu den Streetart-Praktiken in Ländern des globalen Nordens, die meist als illegale und subversive Praktiken beschrieben sind, einen kooperativen Ansatz der verschiedene staatliche und private Akteure vereint.

Streetart als Eingriff in den öffentlich Raum und der damit verbundenen „Reclaim the streets“ (Müller 2017) -Bewegung avanciert mittlerweile zu einem beliebten Thema in unterschiedlichen Fachwissenschaften. Diskutiert werden dabei auch oft die Begriffe Graffiti und Streetart sowie deren Abgrenzungen zueinander. Konnte man Graffiti von Streetart noch einigermaßen gut abgrenzen, stiftete der Einzug der Streetart in den institutionellen Kontext endgültig Verwirrung. Um sich dem Thema Streetart zu nähern, erfolgt im ersten Teil der Arbeit ein Blick auf die unterschiedlichen Ansätze der Begriffsdefinitionen, aus denen sich die Arbeitsdefinitionen für diese Arbeit ableiten. Im Anschluss wird der Blick auf die Entwicklung der Streetart speziell in Delhi gerichtet.

Die Annahme, dass der Raum des Lodhi Art District ein sozial produzierter Raum ist, soll zunächst kurz erläutert werden um dann der

Frage nachzugehen, welche verschiedenen Akteure in ihm handeln und ob in diesem Raum tatsächlich der Zugang für jeden möglich ist und damit der Anspruch Kunst für alle erfüllt werden kann. Hierzu stützt sich die Arbeit zunächst hinsichtlich Raumverständnis und die Produktion von Raum auf die Theorien von Henri Lefebvre und Martina Löw, die die Raumbildung als einen aktiven, sozialen Prozess verstehen. Um die Handlungen der unterschiedlichen Akteure in den Blick zu nehmen wird der theoretische Rahmen dieser Arbeit um die von Michel de Certeau entwickelte Theorie der Alltagspraktiken erweitert. Die dargestellten Theorien werden im Anschluss auf den Raum der Lodhi Art District in Delhi, Indien, angewandt und hinsichtlich der Fragestellung: Inwieweit können Handlungen der Akteure den Raum des Lodhi Art District erweitern und so den Zugang auch für möglicherweise ausgeschlossene Gruppen ermöglichen, um den Anspruch einer #artforall¹ gerecht zu werden.

2 Methodik

Um die Frage hinsichtlich des Anspruchs, einen Zugang zur Kunst für alle Menschen zu ermöglichen den die ST+ART India Foundation erhebt wurde während eines Forschungsaufenthaltes im Februar/März 2018 in Delhi, Indien, der Lodhi Art District untersucht. Neben der klassischen Literaturstudie, wurde auf Methoden der Feldforschung zurückgegriffen. Die Feldforschung ermöglicht dabei Daten „an Ort und Stelle sowie in ihrem lebensweltlichen Zusammenhängen“ (Becker / Escher 2013, S.146) zu erheben. Die teilnehmende Beobachtung spielt hierbei eine essentielle Rolle; so hebt Agnes Senganata Münst (2008) folgende drei Qualitäten hervor: „(1) Gleichörtlichkeit und die (2) Gleichzeitigkeit der sozialen (alltäglichen) Ereignisse, die der Gegenstand der Datenerhebung sind, mit dem Prozess der Datengenerierung sowie die (3) Fokussierung

¹ #artforall begleitet jeden Beitrag der St+Art India Foundation in den sozialen Medien. Er bringt den Anspruch „eine Kunst für alle“ zum Ausdruck.

der Teilnehmenden Beobachtung und der daraus resultierenden Beschreibung [...] auf das durch alle Sinne Wahrnehmbare“ (S. 372). Die Teilnehmende Beobachtung ermöglicht es, die Handlungen der Akteure wahrzunehmen und im Anschluss durch informelle Gespräche mit Bewohnern der Lodhi Colony, Künstlern aus Delhi sowie Verantwortlichen der ST+ART India Foundation zu überprüfen². Die Streetart-Werke, die im Lodhi Art District zu finden sind, werden darüberhinaus fotografisch dokumentiert. Auf Grund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit wird daraus eine Auswahl getroffen.

3 Graffiti vs. Streetart

Das Bedürfnis der Menschen, sich mitzuteilen und ihre Botschaften auf Wänden zu hinterlassen, ist so alt wie die Geschichte selbst. Seit Anfang dieses Jahres ist klar, dass schon viel früher als bisher angenommen die Neandertaler mit Pigmenten Spuren an den Wänden hinterlassen haben; dies zeigen Ergebnisse einer Forschungsgruppe um Dirk Hoffmann vom Max Planck Institut für evolutionäre Anthropologie, Leipzig. Die Forscher untersuchten dabei mit roten und schwarzen Pigmenten angefertigte Zeichnungen in drei Höhlen in der nordspanischen Region Kantabrien und datierte diese auf älter als 64.000 Jahre (vgl. Hoffmann et.al., 2018). Ein weiterer bedeutender Fund für die Geschichte des Graffiti war der Beginn der Pompeji-Ausgrabungen im Jahr 1806, die allerlei Bilder und geritzte Inschriften freilegte. Anlässlich dieser Funde und dem Fehlen einer passenden Bezeichnung für die Inschriften wurde der Begriff „Graffiti“ (Lohmann 2017, S. 3ff.) eingeführt.

Das Wort Graffiti leitet sich etymologisch von dem griechischen Wort „graphein“ (= ritzen, zeichnen, schreiben) ab und entwickelte sich später

² Informelle Gespräche wurden geführt mit: Bewohner: Deepak und seiner Mutter; Künstler: Hanif Kureshi, DAKU, Avinash Kumar, Li-Hill; ST+ART India Foundation: Giulia Ambrogi (Kuratorin), Hanif Kureshi (Künstlerischer Leiter); Delhi Street Art: Yogesh Saini (Leitung).

im italienischen Sprachraum zu „graffito“ (Pfeifer et. al. 1993, Stichwort „Graffiti“) und bezeichnete zunächst in Stein geritzte Zeichen, Inschriften oder Ornamente. Der Begriff Graffiti wurde in der Archäologie für die eingeritzten Zeichen an historischen Stätten erstmals im 19. Jahrhundert benutzt und wurde von da an auch in anderen Kontexten genutzt (vgl. Lorenz 2009, S. 34). Den Drang der Menschen, sich verewigen zu wollen, ob an Höhlenwänden, Hauswänden, Toiletten, Schulbänken oder in Gefängnissen gab es schon immer und wird es auch in irgendeiner Form immer geben. Die Diversität der Orte, Materialien und Funktionen der Zeichen, die hinterlassen wurden, führte allerdings zu einem Definitionsproblem:

„Sie [die Zeichen] finden sich in freien und geschlossenen Räumen, auf Beton, Glas, Metall, Holz oder Stein. Sie können gesprüht, geritzt, gemalt oder gezeichnet sein, mit Pinsel, Stift oder Spraydose.“(Ebd. S. 35)

Der diffuse Gebrauch des aus dem Euro-Amerikanischen Raum stammenden Konzepts „Graffiti“ führt dazu, dass nahezu alles was in irgendeiner Weise auf eine Wand oder Boden geschrieben, geritzt, gesprüht o.ä. wird, unter diesem Konzept zu subsumieren. Alle Markierungen als Teil des selben Phänomens zu betrachten führt zu mehr Verwirrung als Klarheit. Dieser Ansatz ignoriert oft die offensichtlichen Unterschiede in Stil, Format, Materialien, Sprache, Inhalt und Absichten sowie die unterschiedlichen Auffassungen die von den soziopolitischen und kulturellen Kontexten abhängen. Obwohl es sich um ein globales Phänomen handelt, sind Graffiti und Streetart eindeutig nicht homogen und verschiedene Formen, Techniken und Motivationen sind weltweit entstanden.

Graffiti und Streetart werden im Allgemeinen als jede Art von nicht genehmigter Kunst beschrieben, die im öffentlichen oder privaten Raum stattfindet. Die beiden Begriffe werden im alltäglichen und teilweise im fachwissenschaftlichen Gebrauch (vgl. z.B. Reinecke 2012) synonym verwendet; in der Forschungsliteratur zeigt sich jedoch zunehmend ein Bestreben darin, beide Begriffe voneinander abzugrenzen.

Erste Ansätze zur Abgrenzung der Begriffe lieferte bereits 1978 der französische Soziologe und Philosoph Jean Baudrillard in seinem Werk „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“ indem er zwischen dem Graffiti in New York und den urbanen Wandgemälden unterschied (vgl. Baudrillard 1978, S. 31). Für Baudrillard zeige sich der Unterschied zwischen Graffiti und Wandgemälden im Umgang mit dem Vorhandenen, der Umgebung und der Architektur. Das Graffiti richte sich laut Baudrillard explizit gegen die Werbung und ihre Masse an den Wänden um dabei „als leere Signifikanten“ einzubrechen „in die Sphäre der erfüllten Zeichen der Stadt, die sie durch ihre bloße Präsenz auflösen“ (Ebd. S. 26). Das Graffiti befreie „sie [die Wände] von der Architektur und machen sie wieder zu lebendigen, immer noch sozialen Materie, zum beweglichen Körper der Stadt vor seiner funktionalen und institutionellen Markierung“ (Ebd. S. 35). Neben dem Graffiti beschreibt Baudrillard auch „die Wandfresken der Ghettos“ (Ebd.):

„Es handelt sich um wilde Wandmalereien, die nicht von der urbanen Administration finanziert werden. Außerdem sind alle auf politische Themen zentriert, auf eine revolutionäre Botschaft: auf die Einheit der Unterdrückten, den Weltfrieden, die kulturelle Förderung der ethnischen Gemeinschaft, die Solidarität, selten auf Gewalt und offenen Kampf.“ (Ebd. S. 35f.)

Für den australischen Professor für Human Geography and Urban Studies Cameron McAuliffe (2012) führe die manchmal willkürliche Trennung der Begriffe Graffiti und Streetart dazu, dass Streetart in den Metropolen der Welt mehr Anerkennung erfahre (Ebd. S. 190). Innerhalb dieser Dichotomie wäre demnach Streetart positiv und Graffiti negativ konnotiert. Auch die Kunsthistorikerin Yvonne Hauf konstatiert in ihrem Werk „Street Art / Urban Art“ (2016):

„Graffiti haftet der allgemeine Tenor der Verschandelung an, während Street Art versucht, sich zu integrieren und ihr eine leichtere Lesbarkeit zugesprochen wird. Allgemein wird in ihr kein störendes Erscheinungsbild gesehen.“ (Ebd. S. 13)

Hauf unterscheidet Graffiti und Streetart folglich auf Grund ihres ästhetischen Gehalts, den sie bei der Streetart höher einschätzt als beim

Graffiti. Nach Hauf kann das Graffiti als „Bilder, Schriftzüge oder Zeichen, die mit Hilfe von Sprühdosen („Pieces“) oder Permanent Marker (Tags) auf Oberflächen“ (Ebd. S. 9) angebracht und bezeichnet werden. Diese werden unautorisiert und unter Einhaltung szeneinterner Regeln, die laut Hauf weltweit gelten sollen, gesprüht bzw. geschrieben (vgl. Ebd.). Im Gegensatz zum Graffiti gehe es bei der Streetart „nicht mehr nur um den Schriftzug an sich und die Markierung eines Reviers, sondern um das Verbreiten von Botschaften und ersten kritischen Statements“ (Jacob 2016, S. 75), konstatiert Kai Jacob in seinem Buch „Street Art in Berlin“. Anna Waclawek (2012) beschreibt die Streetart auch als „Post-Graffiti“ (Ebd. S. 29) und stellt dadurch eine enge historische konstituierte Beziehung von Graffiti und Streetart her: „Der größte Unterschied zwischen Graffiti und Post-Graffiti ist, dass der Buchstabe durch das Logo oder das figurative Bild ersetzt wurde“ (Ebd. S. 30), dennoch bestehen beide „als ungenehmigte, interventionistische Praktiken“ (Ebd. S. 9) und entwickeln dadurch „eine alternative Sichtweise auf die Stadt“ (Ebd.).

Durch das Aufkommen der zahlreichen Streetart-Festivals und der Etablierung der Streetart auf dem Kunstmarkt, wird von einem erneuten Wandel des Begriffs gesprochen (vgl. Hauf 2016, S. 56f.). Dies habe insbesondere mit dem Aspekt der Illegalität zu tun (Ebd.). Während Yvonne Hauf für den Begriff „Urban Art“ als eigenständigen Begriff für eine „legale Gestaltungsform des öffentlichen Raums, die [...] häufig thematische und ästhetische Bezüge zur Straße aufweist“ (Ebd. S. 56) plädiert, nutzt Minna Valjakka (2015) den Begriff „Urban Art“ als Oberbegriff, da ihrer Meinung nach die heutigen Künstler oft ihren Stil ändern oder verschiedene Stile und Materialien gleichzeitig verwenden würden, wodurch eine Definition des Künstlers als „graffiti artist“, „graffiti writer“ oder „street artist“ schwierig werden würde bzw. bestimmte Werke eines Künstler exkludieren würden (Ebd. S. 261): „The broader concept of a creator of urban art images could include a range of identities, such as art students who participate only once in an official

project“ (Ebd.). Ich schließe mich der Argumentation von Minna Valjakka an und definiere die Begriffe, die in dieser Arbeit Verwendung finden, folgendermaßen:

Urban Art: Ein Oberbegriff, der Graffiti und Streetart in jeglicher Form zusammenfasst.

Graffiti: Das Hinterlassen einer Signatur, in Form von Buchstaben, begleitet von Bildern. Der Begriff des Graffiti findet in dieser Arbeit keine nähere Verwendung, daher wird auf eine engere Definition abgesehen³.

Streetart: Sie kann sowohl autorisiert, als auch unautorisiert sein. Sie ist eine visuelle künstlerische Ausdrucksform in der Stadt, die im Idealfall für jeden zugänglich ist. Dabei wird Streetart lokal produziert und im Internet als Fotografie oder Video weltweit verbreitet. Streetart unterliegt lokalen künstlerischen Einflüssen und kann unterschiedliche Formen annehmen, z.B. Stencil (Schablonendruck), Poster, Murals oder eine Mischung aus verschiedener Formen und Materialien.

Mural: Ein Mural ist eine großflächige Malerei; kann aber auch Elemente und Techniken anderer Formen beinhalten.

4 Entwicklung der Streetart in Delhi

Historisch gesehen hatte Indien schon immer eine reiche Tradition der Bildenden Künste, die sich mit Wänden und dem öffentlichen Raum auseinandersetzen. Die Traditionen⁴ von Madhubani und Gond sind beide auf das Bemalen von Lehmwänden der Häuser zurückzuführen. Ein Rangoli bietet Gemeinschaften die Möglichkeit, öffentliche Räume zu teilen und gemeinsam Kunst zu feiern. Heutzutage finden sich visuelle Zeichen im öffentlichen Raum meistens als Werbung, politische Propaganda, religiöse Botschaften und gelegentlich „Ich liebe dich“-Sprüche.

³ Vgl. zum Begriff Graffiti und dessen Geschichte siehe Waclawek Kapitel 1: „Von Graffiti zu Post-Graffiti. S- 10-41.

⁴ Vgl. Rothstein (2015).

Seit den frühen 2000er Jahren tauchten in Delhi immer mehr Graffiti-Schriftzüge lokaler Writer auf, wie z.B. Daku. Auch vereinzelt internationale Namen hinterließen ihre visuellen Zeichen in der Stadt, wie z.B. der deutsche Graffiti Artist Bond. Darüber hinaus formierten sich in Indien Künstlerkollektive wie „Fearless Collective“⁵ aus Bangalore und „Bollywood Art Project“⁶ aus Mumbai, die ihre Murals im öffentlichen Raum hinterließen. Es fehlte allerdings ein lokales Netzwerk in dem sich die Künstler untereinander austauschen konnten, erzählte Daku in einem persönlichen Gespräch. Auf globaler Ebene bot das Internet mit der Graffiti-Webseite streetfiles.com eine Plattform auf denen Fotografien der Werke gezeigt und im Forum der Webseite austauschen konnte.

In den Jahren ab 2008 explodierte die Graffiti und Streetart-Szene in Delhi. Warum gerade in dieser Zeit? Zum einen waren bereits einige Writer durch das Internet mit der Euro-Amerikanischen Szene in Kontakt gekommen und hinterließen bereits vorher vereinzelt Spuren in Form von visuellen Zeichen in der Stadt. Zum anderen begannen zu dieser Zeit die umfangreichen städtebaulichen Maßnahmen, die Delhi im Zuge der Vorbereitung auf die Commonwealth Games 2010 durchführte. In einem Artikel in *The Guardian* schreibt Jason Burke, Delhi sollte mit einem Etat von ursprünglich 500 Mio. englische Pfund, letztendlich gehen die Schätzungen von 2 - 4 Milliarden Pfund aus, zu einer „world-class-city“ (Burke 2010) umgebaut, restauriert und verschönert werden. Die kanadische Politikprofessorin Mitu Sengupta weist in ihrem Artikel „India’s Game of Shame“ (2010) darauf hin, dass es mittlerweile eine Tradition sei, „urban spectacles“ (Ebd.) wie die olympische Spiele, Weltausstellungen oder eben die Commonwealth Games dazu zu nutzen, das Ansehen und den Status auf globaler Ebene zu verbessern, allerdings oft gekoppelt mit umstrittenen politischen Reformen und städtebaulichen Maßnahmen, die in diesem Zusammenhang wesentlich einfacher durchzubringen seien: „It is easier to undercut local opposition

⁵ siehe Internetpräsenz: Fearless Collective

⁶ siehe Internetpräsenz: Bollywood Art Project

under the pressure of a fixed deadline and the international spotlight“ (Sengupta 2010). Laut einem Bericht des Housing and Land Rights Network South Asia, habe der gesamte Prozess der Vorbereitungen hohe negative Auswirkungen auf der sozialen, ökonomischen und ökologischen Ebene gehabt (vgl. Shalini / Chaudhry / Kothari 2010, S. 1).

Trotz allem ermöglichte es eine dieser „Verschönerungsmaßnahmen“, den Grundstein für die heutige Streetart in Neu Delhi zu legen. Studenten der Universität von Delhi bemalten die Mauern, welche das Universitätsgelände umsäumen, mit zahlreichen Streetart Werken, teils mit sozialpolitischen Statements. Auch an weiteren Orten wie Connaught Place oder Khan Market entstanden so verschiedene Kunstwerke.

Ein weiterer Schritt zur Etablierung der Streetart in Delhi wurde mit dem Streetart Festival „Khirkee Extension“ im Jahr 2012 getan (vgl. Bhatt 2018). Direkt neben dem offiziellen Stadtteil von Neu Delhi „Khirki Village“ findet sich das unautorisierte „Khirki Extension“ (Rahul 2010). Gebiete wie „Khirki Extension“ wurden von der Stadtregierung nicht zur Entwicklung von Wohn- und Geschäftsgebieten vorgesehen und werden daher auch nicht als tatsächliche Stadtviertel angesehen (Ebd.) und genau dies ist der Anlass für die künstlerische Intervention. Die Bewohner der Khirkee Extension möchten von der Stadt, dass sie als gleichberechtigte Nachbarschaft anerkannt werden und fordern einen besseren Anschluss an die Infrastruktur der Stadt (vgl. Bhatt 2018). Genau hier haben sich dann auch zahlreiche Organisationen mit musisch und/oder künstlerischen Hintergrund angesiedelt. Seit der künstlerischen Intervention „Khirkee Extension“ tauchten auch in anderen Teilen der Stadt immer mehr Streetart Werke auf. Federführend waren dabei zwei Organisationen⁷, die die Streetart im visuellen Stadtbild von Delhi etablierten: die Delhi Street Art Initiative und die ST+ART India Foundation.

⁷ Delhi Street Art und ST+ART India Foundation besitzen beide keine eigene Webseite. Informationen zu diesen beiden Organisation wurden vorwiegend von deren Präsenz auf Facebook und Instagram sowie durch informelle Gespräche bezogen.

4.1 Delhi Street Art

Delhi Street Art wurde vor fünf Jahren von dem Ingenieur und Betriebswirtschaftler Yogesh Saini, der wie er selbst angibt, während seines Aufenthalts in Amerika eine Passion für die Streetart entwickelt hat, gegründet. Im Jahr 2013 bemalte die Delhi Street Art Initiative unter seiner Führung über 150 Mülleimer im Lodhi Garden.



Abbildung 1 Mülleimer im Lodhi Garden, Foto: Saini, Yogesh

Mit Zustimmung des New Delhi Municipal Council (NDMC) beteiligten sich neben professionellen Künstlern auch einige Bewohner der Stadt. Das Ziel sei es mehr, Farbe in Delhi's öffentlichen Raum zu bringen, jungen Künstlern eine öffentliche Leinwand zu bieten und die Bürger der Stadt zu ermutigen, den öffentlichen Raum sauberer zu halten, erklärte Saini in einem Interview eines Artikels von The Better India (Shah 2014). Seit dem war die Delhi Street Art Initiative unterstützt von den Behörden, wie dem New Delhi Municipal Council (NDMC), dem Central Public Works Department (CPWD) und lokalen Ladeninhabern an mehreren Plätzen in Delhi aktiv. Yogesh Saini betont in einem persönlichen Gespräch, es gehe in erster Linie darum, die Stadt schöner und attraktiver für Bewohner und Besucher zu machen. Laut Saini würden insbesondere die öffentlichen Plätze oft als Toiletten genutzt und Müll

würde überall hingeschmissen werden; aber wenn die Wände bemalt seien, überlegen es sich die Menschen zweimal wie sie sich verhalten. Mittlerweile, so erzählt Saini, bekomme er einige Aufträge unter anderem vom NDMC, um beispielsweise den Shankar Market zu gestalten (vgl. Indiatimes 2018), aber auch von der Delhi Metro Rail Corporation und dem Mandoli Jail, einem Gefängnis im Osten von Delhi. Die Kunst, die Delhi Street Art in der Stadt verbreitet, habe keinen soziale oder politische Hintergrund, stellt Saini klar, deswegen gäbe es auch keinerlei Probleme mit den Behörden oder Bewohnern der Stadt. Sieht man sich die Projekte am Shankar Market und im Lodhi Garden an, wird vermutet, dass es sich hierbei eher um kommerzielle Projekte handelt.

4.2 St+art India Foundation

Das Team der St+art India Foundation lernte sich bei der „Khirkee Extension“ kennen. Arjun Bahl (New Delhi), Akshat Nauriyal (Uttaranchal), Guilia Ambrogi (Italien), Thanish Thomas(Kerala) und Hanif Kureshi (Gujarat) schlossen sich zu der gemeinnützige Organisation mit dem Ziel zusammen, Kunst für alle zugänglich zu machen: “India is not really a democratic country, particularly in its public spaces, but we’re trying to breakdown these differences and show that art, really is, for all.” (Collinge o.J.). Seit dem Jahr 2014 organisierte und kuratierte das Team um St+Art India mehrere Streetart-Festivals in mehreren Städten (darunter Delhi, Mumbai, Hyderabad, Goa, Kovai, Bangalore, Coimbatore) Indiens. Die größte mediale Aufmerksamkeit erhielten sie jedoch 2016 mit der Etablierung des ersten „Art District“ in Lodhi Colony in Delhi (Singh 2016). Für ihre Arbeit erhielten sie im Jahr 2017 den India Today Art Award für die beste Streetart Initiative (Bhalla 2017).

Die Arbeit der Foundation ist geprägt von Kooperation mit den öffentlichen Behörden. Dies spiegelt sich wider in einem der ersten Streetart-Werke, das unter der Schirmherrschaft der St+Art India Foundation, im Januar 2014 realisiert wurde: „Indiens größtes Mural“ (St+Art India 2014),



Abbildung 2 Gandhi an Wand des Polizei-Hauptquartiers Delhi von Anpu & ECB, Foto: Akshat Nauriyal

Mahatma Gandhis Portrait an der Außenwand des Polizei-Hauptquartiers in Delhi. In Zusammenarbeit erschufen die indische Künstlerin ANPU und der deutsche Künstler Hendrick Beikirch, auch unter dem Künstlernamen ECB bekannt, das ca. 45 Meter hohe, schwarz-weiße Portrait. Hanif Kureshi erinnert sich in einem persönlichen Gespräch, dass die Erlaubnis erstaunlich schnell erteilt wurde. Kureshi führt dies auf die Wahl des Sujets zurück, die angesichts der Feierlichkeiten zu Gandhis 66. Todestag am 30. Januar, die sichere und klügste Wahl schien.

Streetart oder Graffiti hat keinen nennenswerten historischen Hintergrund in Indien, wie etwa das Graffiti in New York, Berlin oder Paris. Graffiti galt und gilt bis heute noch im globalen Norden⁸ als Vandalismus (vgl. Hauf 2016, S. 25ff.), das insbesondere auf den illegalen Charakter zurückzuführen ist. Im globalen Süden ist die negative Konnotation der Begriffe bestenfalls marginal. Gandhi, der als Symbolfigur im Kampf um die Unabhängigkeit von Großbritannien gilt, kann hier im übertragenen Sinn als Botschafter der Streetart angesehen werden: Streetart wird hier in Kooperation mit den Behörden in legaler Weise in das visuelle Stadtbild integriert. Durch die gute Zusammenarbeit mit den staatlichen Behörden wurde der Grundstein für die nachfolgenden Festivals der St+Art India Foundation gelegt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es sich bei der Streetart in Delhi vor allem um legale Werke handelt, die meist von Zusammenschlüssen von Künstlern bzw. Organisationen und weniger von individuellen Einzelpersonen produziert werden. Die Streetart-Werke dienen dabei oftmals der Gestaltung des urbanen Raums, vereinzelt finden sich auch Werke mit sozialen Aussagen. Die Streetart ist dabei vorwiegend konzentriert auf Plätzen oder in bestimmten Stadtteilen zu finden und setzt vorwiegend die Genehmigung des Hauseigentümers bzw. der Stadtverwaltung voraus.

5 Raumverständnis und Raumproduktion

5.1 Die Produktion des sozialen Raums nach Henri Lefebvre

Sowohl auf der lokalen als auch auf der globalen Ebene spielen die Produktion und Reproduktion von räumlichen Verhältnissen eine zentrale Rolle. Als Vorreiter der modernen Raumsoziologie beschreibt Henri

⁸ Die Bezeichnungen *globaler Norden* bzw. *globaler Süden* verstehen sich hier als neutraler Begriffe, im Gegensatz zu bisher verwendeten Begriffen *Industrie- und Entwicklungsländer*.

Lefebvre⁹ den Raum als ein Produkt, welches durch die Gesellschaft produziert wird (vgl. Macher 2007, S. 38). Der Raum ist ein komplexes Werk von Faktoren und Elementen, die vorrangig bestimmen, wie bestimmte Formen und Strukturen des Raumes mit Funktionen verknüpft werden können und wie sich dies auf die Nutzung des Raumes im Alltag auswirkt. Der Raum unterliegt dabei Handlungen und Machtstrukturen, in denen die Kontrolle, der Besitz und die Regulierung des Raumes die Durchführung bestimmter Praktiken zulässt, während andere eingeschränkt oder reguliert werden. Der Raum ist Gegenstand von Konflikten um Eigentumsverhältnisse, Bedeutungen, Werte, Handlungsspielräume und somit ein Bereich von Aushandlungsprozessen. Dieser Prozess der Produktion von Raum ist für Lefebvre eine Einheit aus drei Dimensionen: die räumliche Praxis (frz. *pratique spatiale*), die Raumrepräsentation (frz. *représentations de l'espace*) und der Repräsentationsraum (frz. *spaces de représentation*) oder auch der empfundene, der konzipierte und der gelebte Raum (vgl. Günzel 2018, S. 78).

5.1.1 Die räumliche Praxis

Die räumliche Praxis, die die Wahrnehmung des Raums - ein Zusammenspiel zwischen „Alltagswirklichkeit“ und „städtischer Wirklichkeit“ (Lefebvre 2006, S. 335) - bildet, impliziert, dass jedes Mitglied einer Gesellschaft eine gewisse „Kompetenz“ und „Performance“ (Ebd.) aufweist. Ausdruck finden diese Fähigkeiten und Handlungen in der Alltagssprache. Sie stellt unterschiedliche Ausdrücke im Bereich des Raums zur Verfügung, die einerseits erlauben, einen Raum zu lesen und zu beschreiben, andererseits kann sie auch Handlungsweisen im Umgang mit einem Raum beschreiben und so erfolgt eine (Re)produktion des Raums und seiner Bedeutung. Der urbane Raum ist somit ein Raum der materiellen Interaktion und des physischen Zusammentreffens und damit auch Ort der Begegnungen und des Austauschs. Dies lässt konkrete

⁹ Hier und im Folgenden wird sich sofern nicht anders angegeben, auf Lefebvre (2006) und Lefebvre (2014) bezogen.

Beobachtungen zu: Was passiert auf den Straßen? Wer hat Zugang zu welchen Ressourcen? Wer ist präsent und wer begegnet sich? Hierzu zählen nicht nur die Menschen, die in der Stadt wohnen, sondern auch Besucher, Straßenhändler, Arbeiter; darüber hinaus sind auch die Orte wichtig, die einen kulturellen und sozialen Austausch ermöglichen, wie Läden, Restaurants; aber auch Feste können Gelegenheiten für Interaktionen schaffen. Im Lodhi Art District wäre die räumliche Praxis demnach geprägt von den spezifischen räumlichen Praktiken der Bewohner, Besucher, Künstler und Touristen - also beispielsweise das Gehen zur Arbeit, zum Markt oder zu Freunden; das Essen an den Straßenständen; das Sehen der Straßen, der Häuser, der Wände als Material oder Leinwand und der Besucher oder Bewohner; das Hören von Straßenarbeiten, von Stimmengewirr oder Verkehr; das Aufstellen der Gerüste oder des Krans zum Anbringen der Streetart an die hohen Wände und der Prozess Malens und Sprühens.

5.1.2 Die Raumrepräsentation

Die Dimension der Raumrepräsentation, ist die Dimension, in der das Wissen über den Raum produziert wird. Beispielsweise könne die Architektur als Disziplin gelten, durch die abstrakte Räume, Raumrepräsentation, entworfen würden (vgl. Lefebvre 2006, S. 340). Es ist also eine gedankliche Leistung, eine mentale Vorstellung von Raum, die ihren Ausdruck in sprachlichen Beschreibungen, bildlichen Darstellungen, Karten und wissenschaftlichen Definitionen findet. Jene gedanklich konzipierten Räume basieren auf gesellschaftlichen Konventionen und werden diskursiv behandelt. Diese abstrakten/mentalen Räume üben Einfluss auf die soziale Realität der Gesellschaft und somit auf die räumliche Praxis der Menschen in ihnen aus; sie bestimmen wer und was im Raum eingeschlossen oder ausgeschlossen wird, denn sie sind direkt mit Regeln, Normen und Zwängen verbunden (vgl. Schmid 2011, S. 37). Erst das Verstehen der Strukturen und Inhalte der Raumrepräsentationen und die Reflexion darüber, ermöglicht es, Räume zu entwickeln und zu

gestalten oder zu verändern. In der Auseinandersetzung mit den Inhalten von Räumen können auf der Ebene des gesellschaftlichen Diskurses neue Raumkonzepte entwickelt werden. Im Fall des Lodhi Art District kann hier die gedankliche Konzipierung und Abstimmung mit Behörden und Bewohnern angeführt werden. Bereits die Gebietsauswahl erfordert eine Auseinandersetzung mit der städtebaulichen Wirklichkeit: Wie viel Streetart soll zu sehen sein? Sind genug Wände vorhanden? Gibt es sichtbare bzw. unsichtbare Barrieren die den Zugang beschränken? Die Überlegungen reichen von der Auswahl des Künstlers bis zu der Wand, an der das Werk zu sehen sein soll, über die staatlichen Behörden, die eine Genehmigung erteilen oder nicht, bis hin zu den Bewohnern, die überzeugt werden wollen. Zu den Raumrepräsentationen des Lodhi Art District zählen aber auch beispielsweise touristische Repräsentationen, wie die Art Map oder die Broschüren.

5.1.3 Die Repräsentationsräume

Die Dimension der Repräsentationsräume bzw. gelebten Räume „sind vom Imaginären und vom Symbolismus durchdrungen und haben ihren Ursprung in der Geschichte eines Volkes sowie jedes Individuums, das zu diesem Volk gehört“ (Lefebvre 2006, S. 339) und verweisen somit auf „gesellschaftliche Werte, Traditionen, Träume - und nicht zuletzt auch [auf] kollektive Erfahrungen und Erlebnisse“ (Schmid 2005, S. 222). Diese Erfahrungen und Erlebnisse können das Bild eines Raumes sowohl negativ als auch positiv prägen, je nachdem „welche Erlebnisse und Erfahrungen sich in den Raum und ins kollektive Gedächtnis einschreiben“ (Schmid 2011, S. 38). Der gelebte Raum ist die Dimension, die am schwierigsten zu fassen ist; so konstatiert Christan Schmid, dass sich der erlebte Raum nicht ausschöpfen lasse: „Es bleibt immer ein Mehr: ein unaussprechliches und unanalysierbares Residuum, das sich nur mit künstlerischen Mitteln ausdrücken lässt“ (Ebd.). Für Lefebvre entstehe die Bedeutung eines Raumes erst im Gebrauch und daher sei der gelebte Raum ein Raum des möglichen Widerstands und möglicher Aneignungskämpfe dadurch dass

vorherrschende Ordnungen und Diskurse des Raums unterlaufen werden (vgl. Schmid 2011, S. 38). Der Repräsentationsraum entsteht also dadurch, dass der Raum kontinuierlich genutzt wird, wobei gerade die Um- oder Nichtnutzung des Raums ihn in seiner Bedeutung verändern kann.

5.1.4 Der soziale Raum

Die drei Dimensionen beziehen sich dialektisch aufeinander und bilden zusammen den sozialen Raum. Stephan Günzel fasst die dialektische Triade folgendermaßen zusammen: „Der Erstraum [die räumliche Praxis] ist damit eine *subjektive* Sichtweise des Raums, der Zweitraum [die Raumrepräsentation] eine *objektive* und der Drittraum [die Repräsentationsräume] eine *kollektive*. Alle drei bestehen zugleich: So erfolgt in der alltäglichen Praxis ein individuelles Erleben von Raum, während dieser in wissenschaftlichen Untersuchungen konzipiert und als kultureller schließlich gesellschaftlich gelebt wird“ (Günzel 2018, S. 79). Raum wird bei Lefebvre also nicht als bereits existierender Behälter verstanden, in dem sich Kommunikationen und Handlungen abspielen, sondern er wird erst durch kulturelle und soziale Praktiken hervorgebracht (vgl. Wüthrich, 2013, S. 9). Durch die Wechselbeziehungen der verschiedenen Dimensionen im Raum wie sie Lefebvre beschreibt, kann gesagt werden, dass Räume einer permanenten Veränderung unterliegen. Ebenso können in der städtebaulichen Wirklichkeit mehrere soziale Räume oder Repräsentationsräume gleichzeitig wirken.

5.2 Das Raumverständnis von Martina Löw

Dem Raumverständnis von Lefebvre schließt sich die Soziologin Martina Löw¹⁰ in ihrer Definition von Raum an, indem sie in ihrem Artikel „Space Oddity“ (2015) beschreibt, dass „Räume nicht einfach nur existieren, sondern dass sie im Handeln geschaffen werden als räumliche Strukturen, eingelagert in Institutionen“ (Ebd.). Nach Löw geht es beim „Raum als

¹⁰ Hier und im Folgenden wird sich sofern nicht anders angegeben auf Löw (2001) und Löw (2015) bezogen.

Beziehungsform“ um die „relationale (An)ordnung¹¹ sozialer Güter und Lebewesen an Orten“ (Ebd.). Erst das In-Beziehung-Setzen von Dingen in ein räumliches Arrangement lässt Rückschlüsse auf dessen Rolle zu. Raum und Gesellschaft stehen sich nach Löw nicht gegenüber, sondern Räume entstehen im Handeln und produzieren bzw. reproduzieren räumliche und gesellschaftliche Strukturen. Diese räumlichen Strukturen können wiederum die Interaktion der Menschen, die in ihnen interagieren, beeinflussen, indem in unterschiedlichen Räumen oder Situationen verschiedene Verhaltensmuster Anwendung finden. Beispielsweise ist das Verhalten in privaten Räumen anders als in öffentlichen Parks oder in halböffentlichen Einrichtungen, wie z.B. Museen. Durch die kontinuierliche Bewegung im Alltag wird die Stadt stetig neu kartographiert. Die Bewohner und Besucher passen sich durch ihre Teilnahme am Stadtleben der urbanen Struktur an, personalisieren sie jedoch durch die Wege, die sie gehen.

Martina Löw unterscheidet in ihrem relationalen Raumbegriff zwei raumkonstituierende Prozesse: Spacing und Synthese. Spacing ist „das Platzieren von sozialen Gütern und Menschen bzw. Positionieren primär symbolischer Markierungen, um Ensembles von Gütern und Menschen als solche kenntlich zu machen. [...] Als Beispiele können hier das Aufstellen von Waren im Supermarkt, das Sich-Positionieren von Menschen gegenüber anderen Menschen [...] genannt werden. Es ist ein Positionieren in Relation zu anderen Platzierungen“ (Löw 2001, S. 158). Bei der Konstitution von Raum bedarf es nach Löw jedoch auch einer Syntheseleistung, bei der Menschen und Güter über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse zu Räumen zusammengefasst werden. (Ebd. S. 153). Spacing und Syntheseleistung finden simultan statt;

¹¹ „(An)Ordnung“: Martina Löw verwendet diese Schreibweise, da sie betonen möchte, dass Räume erstens eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen verweist und zweitens als eine Handlungsdimension, d.h. die Handlung des Anordnens, aufweisen (vgl. Löw 2001, S. 131)

deswegen ist der Raumbegriff von Martina Löw ein dynamischer: Raum entsteht durch ein Wechselspiel von Handlungen und Strukturen.

Löw betont dabei auch die Bedeutung der sinnlichen Wahrnehmung für den Prozess der Raumkonstitution. Unter Wahrnehmung, dem wichtigsten Aspekt der Syntheseleistung, versteht Löw den Prozess der Erfahrung und Interpretation der sozialen Wirklichkeit. Wahrnehmung ist dabei aber kein unmittelbarer Vorgang, sondern immer ein selektiver und konstruktiver Prozess; es erfolgt dabei eine Auswahl aus der Vielfalt des möglich Wahrnehmbaren (vgl. Löw / Steets / Stoetzer 2007, S. 13). Die Wahrnehmung mit allen Sinnen, die bei Lefebvre sich als relativ schwer fassbare Kategorie darstellt (aufgeteilt in der räumlichen Praxis mit dem visuellen Aspekt und im gelebten Raum mit dem emotionalen Aspekt), wird bei Martina Löw als multisinnlicher und aktiver Akt der Raumkonstitution konzeptualisiert. Laut Löw spielen dabei die „Außenwirkung“ der sozialen Güter, der anderen Menschen, sowie der aktive Wahrnehmungsprozess des Konstituierenden eine gleichbedeutende Rolle (vgl. Löw 2001, S. 196). Die Wahrnehmung ist dabei geprägt von Schemata, die über Sozialisation, Bildung oder individuelle Biografien erlangt werden (vgl. Ebd. S. 197). Geräusche, Gerüche, Sprache, Gesten, Farben und Assoziationen mit Materialien bilden und beeinflussen als wahrgenommene Atmosphäre Räume. Sie bilden somit eine Qualität von Räumen, „die nicht selten Ein- und Ausschlüsse (im Sinne von gruppenspezifischem Wohlfühlen oder Fremdfühlen) zur Folge haben“ (Löw / Sturm 2005, S. 44). Die Verknüpfung von Elementen zu Räumen, erfolgt immer aus einem spezifischen Blickwinkel, da Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung sich individuell unterscheiden können. Daher kann es keine rein objektive, vom Betrachter unabhängige Produktion, Darstellung und Beschreibung von Räumen geben.

6 Öffentliche Räume - Der Anspruch auf freien Zugang

Öffentlichkeit als Prinzip der demokratischen Gesellschaft bezeichnet allgemein betrachtet zunächst einmal das Prinzip, dass alle Menschen Zugang haben. Konkret handelt es sich beim öffentlichen Raum somit um Plätze, Straßen, Parks oder Gebäude die öffentlich zugänglich sind (vgl. Bühler 2009, S. 6). Das soziale Verhalten der Menschen, die den gebauten öffentlichen Raum nutzen können, ihn dabei prägen und verändern. Eine wesentliche Eigenschaft des öffentlichen Raumes ist seine Multifunktionalität (vgl. Reicher / Kemme, 2009, S. 15), er kann z.B. als Verkehrsraum, Konsumraum, Erholungsraum oder Kommunikationsraum genutzt werden. Öffentliche Räume und die Teilhabe aller an ihnen war und ist bis heute eine utopische Vorstellung.

Öffentlicher Raum existiert nicht ohne eine Öffentlichkeit. Wie sich diese Öffentlichkeit zusammensetzt, kann jedoch sehr unterschiedlich sein. Öffentliche Räume sind geprägt von Macht- und Herrschaftsbeziehungen (Bühler 2009, S. 6). Im Bezug auf den öffentlichen Raum, ist dabei aber auch immer die tatsächliche Zugangsfreiheit zu prüfen (vgl. Grasskamp 1997) Walter Grasskamp bezeichnet den öffentlichen Raum in diesem Zusammenhang als „eine Fiktion, und zwar für all jene Nutzer, welche die unsichtbare Zugangsschranken so ungehindert überschreiten können, dass sie ihnen nicht eigens auffallen“ (Grasskamp 1997, S. 14.). Wie öffentlich ist der Öffentliche Raum tatsächlich? Oft sind es marginalisierte Gruppen denen der Zugang zum öffentlichen Raum erschwert bzw. gänzlich versagt wird. Das aus dem Französischen Stammende Wort „marginal“ bedeutet wörtlich „an den Rand geschrieben“ (Pfeifer et. al. 1993, Stichwort „marginal“). Marginalisierte Gruppen sind also Gruppen die im Hinblick auf class, gender, race oder ethnischer Herkunft, Religion, sexueller Orientierung oder Behinderung an den Rand der Gesellschaft gedrängt werden und ihnen somit der Zugang bzw. die Teilhabe am öffentlichen Raum erschwert oder verwehrt wird.

Phadke, Ranade und Khan argumentieren in ihrem Essay „Why loiter? Radical possibilities for gendered dissent“ (2009), dass z.B. Frauen in Mumbai trotz ihrer zunehmenden Sichtbarkeit in der Öffentlichkeit immer noch nicht das gleiche Recht auf den öffentlichen Raum der Stadt haben. Sie weisen darauf hin, dass Sicherheit auch in Mumbai, der wohl geschlechterfreundlichsten Stadt Indiens (vgl. Butcher / Velayutham 2009, S. 22), nicht aus institutionellen Arrangements resultiert, sondern systematisch von Frauen produziert werden muss. Die Frage, die die Autoren in diesem Essay stellen, lautet: Was würde sich ändern, wenn Frauen den städtischen öffentlichen Raum ungehindert betreten könnten? Um diesen Vorschlag weiter voranzutreiben, plädieren sie für „Herumlungen“ (loitering) als „Politik der öffentlich sichtbaren Bevölkerung, die Möglichkeiten bieten könnte, sich eine radikal veränderte Stadt vorzustellen“ (Phadke, Ranade & Khan 2009, S. 186) nicht nur für Frauen, sondern für alle Bürger marginalisierter Gruppen. Sie argumentieren, dass der Akt des Herumlungens Grenzen stört, die die Stadt sonst definieren würde und somit die Freiheit gibt, etablierte Normen und Werte von Klasse und Geschlecht in Frage zu stellen (vgl. Ebd.).

Viele Autoren vertreten aber auch den Standpunkt, dass öffentliche Räume als gemeinsam genutzte Orte im Alltag den Kontakt und den Austausch zwischen Angehörigen unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen fördern (vgl. z.B. Carmona / Magalhães / Hammond 2008; Shaftoe 2008). Im Begriff des öffentlichen Raumes konstruieren sich oftmals Spannungen zwischen konkreten Orten und Handlungen und der öffentlichen Meinung und politischer Diskurse. Konkret geht es um Politik und der damit verbundenen Macht, öffentliche Räume zu gestalten und zu kontrollieren (vgl. Low / Smith 2006). Öffentliche Räume können als Bühne verstanden werden, auf denen um gesellschaftliche Anerkennung gekämpft wird (vgl. Mitchell 2003). Parks werden gerne als Beispiel öffentlicher Orte genannt. Die Organisation Delhi Street Art bemalte Mülleimer in einem Park, doch ist der Park in Delhi wirklich öffentlich? Die Parkanlagen in Delhi sind meist umgeben von Zäunen, haben Tore und oftmals Sicherheitsleute, die an den

Eingängen stehen. Wird nicht genau mit eben jenen Materialien eine sichtbare Grenze gezogen, die bestimmte Menschen, je nach Willen der Regierung oder des Sicherheitspersonals ausschließt? Véronique D.N. Dupont (2011) führt diese gewollte Exklusion, insbesondere marginalisierter Gruppen, auf die Vision „Delhi as a Global City“ (Ebd. S. 533), die zur Zeit der Vorbereitung auf die Commonwealth Games 2010 entstand, zurück und stellt pointiert fest:

„To sum up, the eradication of slums, the consignment of construction workers and the removal of hawkers and beggars are all part of the state’s attempt to order city space, control public space and enforce a new urban aesthetics that matches the vision of a globalizing city supported by the aspirations of the middle class.“ (Ebd. S. 549)

Ähnliches findet man auch in der U-Bahn, in den Einkaufszentren oder sogar bei bestimmten Märkten, z.B. Dilli Haat. An den Eingängen finden sich Kontrollen, sowohl mit Metalldetektoren, als auch Taschen- und Körperkontrollen. Wenn Händler und Menschen, die um Geld bitten von der Straße vertrieben werden, wenn Parkanlagen und Märkte auch keine öffentliche Räume sind, was bleibt dann noch übrig?

In der Literatur des globalen Nordens sei ein öffentlicher Raum par excellence immer noch die Straße, so finden sich Beschreibungen, wie z.B. von der kanadischen Stadt- und Architekturkritikerin Jane Jacobs:

“Die Straßen und ihre Bürgersteige sind die wichtigsten öffentlichen Orte einer Stadt, sind ihre lebenskräftigsten Organe. Was kommt einem, wenn man an eine Großstadt denkt, als erstes in den Sinn? Ihre Straßen. Wenn die Straßen einer Großstadt uninteressant sind, ist die ganze Stadt uninteressant; wenn sie langweilig sind, ist die ganze Stadt langweilig.“ (Jacobs 1971, S. 27)

Aber auch bei Henri Lefebvre nimmt die Straße einen wichtigen Stellenwert ein, so fordert er „das Recht auf Straße“ (Lefebvre 2014, S. 160), denn „sie ist der Ort der Begegnung [...] Auf der Straße spielt man, lernt man. Auf der Straße und durch sie manifestiert sich eine Gruppe (die Stadt selber), bringt sich zum Ausdruck, macht sich die Örtlichkeit zu eigen, setzt eine Raum-Zeit-Beziehung in die Wirklichkeit um.“ (Ebd. S. 25). Das Recht auf die Straße, ist das Recht an Teilhabe des Städtelebens, damit ebenso das

Recht in der Stadt zu handeln. Welche Praktiken finden sich in dem sozialen Raum des Lodhi Art District? Und wie können Barrieren, die scheinbar nicht da sind überwunden werden?

7 Alltagspraktiken – Michel de Certeau

In seinem Werk „Kunst des Handelns“ (1988) untersucht der Philosoph und Soziologe Michel de Certeau Handlungsweisen und -modelle im Alltag, wie Rituale, Lektüre- oder Raumpraktiken. Im Mittelpunkt stehen dabei die Aktivitäten der Konsumenten, die de Certeau zufolge subversives Potential besitzen. Als „Arten des Wilderns“ (Ebd. S.12) beschreibt de Certeau die verschiedenen Praktiken, die die Konsumenten als „Antidisziplin“ (Ebd. S.16) ausüben, um etablierte sozioökonomische und politische Machtstrukturen zu unterlaufen. Michel de Certeau fokussiert sich also auf die Handlungsweisen, Praktiken und Routinen des alltäglichen Lebens, dabei will er die „Kombinationsmöglichkeiten von Handlungsweisen herausarbeiten, die auch (aber nicht ausschließlich) zur Bildung einer „Kultur führen“ (Ebd. S.12). Sein handlungsorientierter Anspruch macht er auch in der Unterscheidung zwischen Raum und Ort deutlich: „Ein *Ort* ist die Ordnung (egal, welcher Art), nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. [...] Ein Ort ist eine momentane Konstellation von festen Punkten“ (Ebd. S. 217f. Herv.i.O.). Der Ort ist demnach eine topografische Konstellation von Grenzen und Möglichkeiten, zu dem dessen Nutzer mit Hilfe von Bewegungen in Relation treten kann. Ein Raum hingegen „ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. [...] Er ist also ein Resultat von Aktivitäten [...] Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht“ (Ebd. S. 218). Die Straße dient de Certeau als Beispiel; so ist die Straße zunächst ein Ort, der Möglichkeiten (Abzweigungen o.ä.) und Grenzen (Einbahnstraßen, Mauern o.ä.) aufzeigt und wird durch die Menschen, die z.B. auf ihr gehen zu einem Raum verwandelt.

Ein Großteil der Streetart-Praktiken folgt dieser Logik von Überschreitungen, Mitteln und Taktiken, wie sie Michel de Certeau beschreibt:

„Diese Art, mit dem Raum umzugehen, verweist auf eine spezifische Form von *Tätigkeit* (von „Handlungsweisen“), auf „eine andere Räumlichkeit“ (eine „anthropologische“, poetische und mythische Erfahrung des Raumes) und auf eine *undurchschaubare und blinde* Beweglichkeit der bewohnten Stadt. Eine metaphorische oder *herumwandernde* Stadt dringt somit in den klaren Text der geplanten und leicht lesbaren Stadt ein.“ (Ebd. S. 182, Herv.i.O.).

Streetart an sich kann also im Sinne de Certeau als eine Wiederaneignung des urbanen Raum gelten, in dem sie einen Widerstand gegen die intendierten, vorgeschriebenen Funktionen städtischer Räume darstellt und so das tägliche Leben als kreative Produktion darstellt, die sich die Produkte, Botschaften, Räume und Territorien anderer aneignet, verändert und umsetzt. Alltagspraktiken sind nach de Certeau immer „Aneignungspraktiken“ (Certeau 1988, S.19). Durch diese Praktiken nehmen die Stadtbewohner in einer „Kombination von praktischem Handeln und Genuss von außen aufgezwungene“ (Ebd. S. 15) Produkte in Besitz, indem sie sie in einem aktiven Prozess des Umdeutens, Weglassens und neu Kombinierens „in die Ökonomie ihrer eigenen Interessen und Regeln „umfrisieren“ (Ebd. S. 15) und damit sinnhaft in ihre Alltagswelt integrieren.

Michel de Certeau unterteilt die Praktiken in Strategien und Taktiken. Eine Strategie setzt nach de Certeau das Vorhandensein eines eigenen Machtbereichs voraus, der beim strategischen Handeln vom Umfeld abgegrenzt wird. Strategien gehen also immer von einer definierten Machtinstanz aus: Das Eigene wird beherrscht und von dort aus operiert (vgl. Ebd. S. 89). Im Gegensatz zu Strategien, dringe die Taktik in den Ort des anderen ein und versuche, mit den Gegebenheiten und Gelegenheiten zu spielen (vgl. Ebd. S. 168): Die Taktik „ist eine Bewegung „innerhalb des Sichtfeldes des Feindes“ [...](Ebd. S. 89) die sich in einem von ihm kontrollierbaren Raum abspielt[...] Abhängig von Gelegenheiten profitiert

die Taktik von ihnen. Ihre Stärke liegt darin, dass sie Lücken im System suchen, dabei müssen sie einen günstigen Moment abwarten um jene Regeln des Ortes übertreten zu können (vgl. Ebd. S. 168). Streetart kann als solche Taktik angesehen werden; sie tritt da auf, wo niemand sie erwartet und sorgt damit für Überraschung. Streetart sucht die Lücken in jenen von Macht besetzten Räumen und eignet sie sich temporär an; deutet sie um. Es findet eine Auseinandersetzung mit dem Vorhandenen statt. Hier zeigt sich eine Nähe zu dem Aneignungsbegriff von dem französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss, der dafür den Begriff der *Bricolage* (frz. „bricoler“ herumbasteln) eingeführt hat.

Nach Lévi-Strauss (1968) ist der „Bastler“ ein Meister der Bricolage, der es schafft, durch das Abweichen von vorgezeichneten Wegen durch kreative An- und Umdeutungen Innovationen hervorzubringen. Dabei wird nicht etwas völlig Neues erfunden, sondern durch Improvisieren und (Re)kombinieren das Vorhandene transformiert (vgl. Ebd. S. 29). Nicht nur die Streetart an sich kann als eine Verkörperung der Praktiken, wie sie de Certeau beschreibt, angesehen werden, sondern auch die Tätigkeiten und Handlungen der anderen Akteure.

Michel de Certeau beschreibt, wie die städtischen Bürger ihre Positionen in Machtsystemen, die den Stadtraum prägen, aushandeln und in ihm navigieren. Für de Certeau ist der Begriff des *Konsument* ein reduktionistischer Begriff, der die alltägliche Praxis verschleiert (vgl. Certeau 1988 S. 12). In dem de Certeau sich klar gegen eine Passivität der Konsumenten ausspricht, zeigt er, dass das tägliche Leben *geschaffen* wird; eine kreative Konstruktion, die Produkte, Botschaften, Ausdrucksräume und Territorien anderer ständig wieder aneignet. Essentiell ist hierbei die Art und Weise, wie der Mensch von dem beherrschten Raum Gebrauch macht, denn die Praktiken des Alltags enthalten ein breites Spektrum an Möglichkeiten, um sich Freiräume zu erschließen, wie z.B. Sprechen, Lesen, Unterwegssein, Einkaufen, Kochen usw. (vgl. Ebd. S. 24). Damit begreift Michel de Certeau den Alltag als einen Bereich mit hohem revolutionärem Potential:

„Tausend Arten und Weisen, *das Spiel des Anderen*, d.h. den von Anderen vorgegeben Raum, *zu spielen/zu vereiteln*, sind charakteristisch für die subtile, beharrliche und widerstandsfähige Aktivität von Gruppen, die sich - da sie kein Eigenes haben - im Netz der etablierten Kräfte und Vorstellungen zurechtfinden müssen. Man muß „mitmachen, indem man etwas damit macht“ (Ebd. S. 60 Herv. i.O.).

Eine der wichtigsten Alltagspraxis ist das Gehen. Aus der Sicht von de Certeau erlaubt das Gehen Kontrollstrategien zu unterlaufen: Obwohl wir möglicherweise Straßen, Gehwege entlanggehen, die Kontroll- und Steuerungsstrategien verkörpern und auferlegen, so stellen wir doch, in dem Muster wie wir gehen, den Raum in Frage und markieren ihn in einer Weise, die kurzlebig und daher für die Strategien, die uns beherrschen unleserlich ist (vgl. Ebd. S. 182). Als Praktik ist das Gehen auf Wiederholbarkeit angelegt. De Certeau bezeichnet diesen Prozess auch „Rhetorik des Gehens“ (Ebd. S.191). Michel de Certeau zieht hier Parallelen zwischen dem Akt des Gehens und dem Sprechakt: „Der Akt des Gehens ist für das urbane System das, was die Äußerung (der Sprechakt) für die Sprache oder die formulierten Aussagen ist“ (Ebd. S. 189). Der Akt des Gehens aktualisiert fortwährend bestimmte Möglichkeiten, die ihm die räumliche Sprache bietet. Der Gehende trifft eine Auswahl an Möglichkeiten, entscheidet ob er sich an Gebote oder Verbote hält. Durch die Praxis des Gehens entsteht ein *Parcours*, der einzelne Orte miteinander verknüpft und sie zueinander in Relation sowie in Beziehung zu dem Gehenden setzt. Diese Orte und die Strecke zwischen ihnen erhalten so eine besondere Erscheinung oder eine Aktualisierung der Möglichkeiten, die die Orte bieten. Beim Gehen werden dabei nicht alle Elemente eines Raumes gleichzeitig betrachtet, anders als beispielsweise bei der visuellen Betrachtung eines Raumes von einem hochgelegenen Ort¹², sondern es findet ein selektives Zusammenfügen von Orten durch die Bewegung statt. Die Gehenden entwickeln ihren eigenen Weg, entwickeln ihre eigene Rhetorik, indem sie die Bewegung mit Bildern, Erinnerungen und

¹² Michel de Certeau wählt hierfür das Beispiel des Panoramablicks vom World Trade Center in New York (vgl. Certeau 1988, S.183).

Geschichten verbinden. Durch diese Bewegungen zwischen zwei Orten entsteht nach Michel de Certeau ein Raum. Für Michel de Certeaus Konzept von Räumen ist also die praktische Nutzung von Strukturen und Orten durch die Akteure zentral. Welche Praktiken lassen sich im Lodhi Art District finden?

8 Praktiken der Akteure im Lodhi Art District

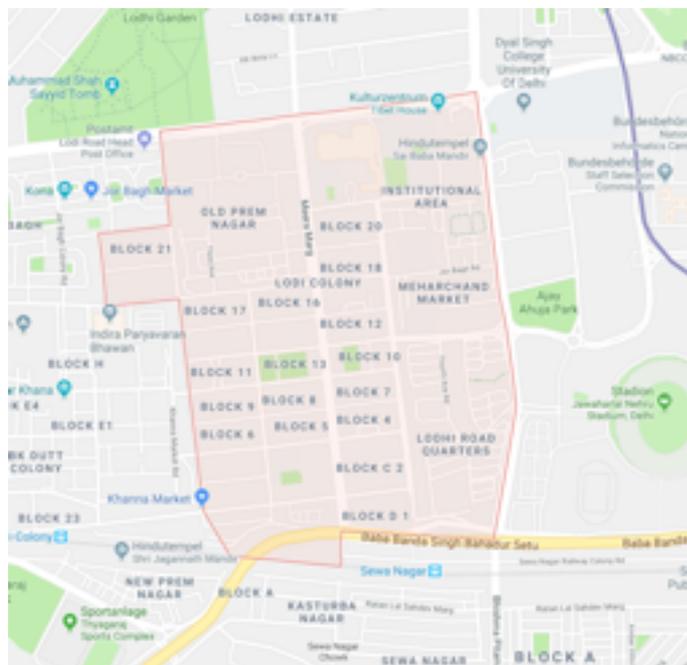


Abbildung 3 Lodhi Colony in Süd-Delhi, Kartendaten 2018 © Google

Ein Streetart-Werk entsteht...

Betritt man Lodhi Colony¹³, fühlt man sich nicht mehr wie in Indien. Eingeschlossen von zwei Märkten, dem Khanna Market und dem Merchand Market mit seinen von Menschen, Hunden, Autos und TukTuks bevölkerten Straßen, die einen hohen Lärmpegel und unzählige Gerüche von Abgasen und Essen erzeugen, umfasst der Lodhi Art District 15

¹³ Die Lodhi Colony wurde 1940 gebaut und gilt als eines der letzten Bauprojekte von Britisch-Indien (vgl. Sonaksha 2017).

Häuserblöcke. An 12 Häuserblöcken finden sich 29 Streetart-Werke. Die Straßen sind im Gegensatz zum umliegenden Gebiet sehr breit, mit breiten Gehwegen und weniger Verkehr und Geräuschen. Die Außenwände der Häuser sind bei allen Häuserblöcken gleich hoch und breit, ein großer Bogen befindet sich in der Mitte der Häuserwände, mal als eine Öffnung, mal als Durchgang ins Innere der Häuserblöcke. Man sieht Menschen durch diese Öffnungen zu ihren Wohnungen gehen oder wieder herauskommen. Auf den Gehwegen gehen vereinzelt Menschen, Besucher und Bewohner gleichermaßen. Mal überqueren sie Straßen, mal halten sie inne und blicken hoch. Vor einem Häuserblock steht ein Hebekran, er piept als er runterfährt. Um den Kran herum stehen offene Farbeimer, und Spraydosen in verschiedenen Farben. Auf der Plattform des Krans steht ein Mann, der gerade mit weißer Farbe die schwarz bemalte Wand besprüht. Es riecht nach Farbe. Auf der einen Seite der Wand kann man einen Tiger und eine menschliche Gestalt mit einer Gasmasken und roter Sweatshirtjacke erkennen. Auf der anderen Straßenseite sitzt eine Frau, ein Mann steht neben ihr und fotografiert die Wand gegenüber.

Dieser kurze Auszug aus einer Beobachtung verdeutlicht wer im Lodhi Art District die Akteure sind: Die Bewohner, die ihrem Alltag nachgehen; die Besucher, die sich die Streetart-Werke angucken; der Künstler, der arbeitet; das Streetart-Werk an sich, das auf den Betrachter wirkt; Menschen, die dokumentieren.

8.1 Streetart-Künstler

8.1.1 Internationale Künstler - Der Künstlernomade

Im Lodhi Art District haben insgesamt 17 Künstler ihre Spuren im Rahmen des ST+ART Delhi Festivals¹⁴ hinterlassen. Streetartist sind heute „Itinerant Artists“ (Kwon 1997, S. 100) - Wanderer oder Nomaden, wenn sie über die finanziellen Mittel, einen bezahlten Auftrag oder über ein Netzwerk, das

¹⁴ ST+ART Festival 2016: Die nachfolgend aufgeführten Titel der Street Art Werke finden sich in der Begleitbroschüre ST+ART (2016). Im Anhang findet sich eine Auflistung aller vorhandenen Street Art Werke, deren Künstler und Herkunftsländer.

ihnen das Reisen ermöglicht, verfügen. Das ist nichts Neues, sah sich doch die Tradition der Site-Specific Art der 1990er Jahre einer ähnlichen Bewegung ausgesetzt. In „One Place After Another“ (1997) kritisiert die Kunsthistorikerin und Kuratorin Miwon Kwon jene „nomadische Praktik“ („nomadic practice“ S. 100):

The increasing institutional interest in site-oriented practice [...] is demanding an intensive physical mobilization of the artist to create works in various cities throughout the cosmopolitan art world. [...] If the artist is successful, he or she travels constantly as a freelancer, often working on more than one site-specific project at a time, globetrotting as a guest, tourist, adventurer [...].“ (Ebd. S. 100f.)

Als Artist in Residence beziehen die Künstler zeitweise ein Quartier, das von verschiedenen Institutionen in unterschiedlichen Umfang gesponsert wird¹⁵. Reisen wird immer einfacher, Flüge billiger und die Welt erscheint kleiner. Analog zum medial weit verbreiteten Begriff des „Jobnomaden“; global agierende „Künstlernomaden“ (deutsche Übersetzung des „Itinerant Artist“ von Kwon 1997, S. 100) leben und arbeiten überall auf der Welt. „Der Mythos vom Künstlernomaden ist Effekt zunehmender Mobilität und dem damit verbundenen Freiheitsversprechen euro-amerikanischer Gesellschaften“ (Haehnel 2008) kritisiert die Kunsthistorikerin Birgit Haehnel treffend. Denn es sind meist Künstler aus dem euro-amerikanischen Raum, die den Traum des entspannten Globetrotters leben. Anders sieht es für Künstler, die aus einkommensschwachen Ländern kommen, aus. Nur wenn die finanziellen Mittel vorhanden sind, kann das Reisen ermöglicht werden. Erschwerend kommen Hürden bei Visa-Anträgen hinzu. Um in der Streetart-Szene Anerkennung zu finden, muss man gesehen werden. Die mediale Aufmerksamkeit entscheidet oftmals darüber, ob ein Streetartist berühmt wird oder nicht. Banksy ist unter anderem auf Grund seiner Identität bzw. Nicht-Identität berühmt

¹⁵ So veröffentlicht beispielsweise das Goethe Institut regelmäßig Ausschreibungen für Aufenthalte in verschiedenen Ländern (Internetpräsenz: Goethe-Institut). Auch der Street Artist Li-Hill, der im März ein Werk für den Lodhi Art District geschaffen hat, sei im Rahmen eines Artist Residence Programm nach Delhi gekommen, so Guilia Ambrogio.

geworden. Er gilt als Phantom - ein Name ohne Gesicht, das weltweit agiert.

8.1.2 Lokale Künstler

Als „Indian's Banksy“ (Singh 2013) erhält auch Daku mediale Aufmerksamkeit. Erst dieser Vergleich¹⁶ machte Daku in und über die Grenzen von Indien bekannt (vgl. Bartlett 2017, S. 204). Daku ist ein Künstlername und bedeutet in Hindi „Bandit“. Der anonym arbeitende Künstler ist in Indien bekannt für seine Werke mit sozio-politischen Inhalten, so hat er beispielsweise, angelehnt an das Logo-Muster von Louis Vuitton, einen Abfallcontainer besprüht, auf dem er mit den Silben seines eigenen Namens spielt: aus Da-Ku (Bandit) wird Ku-Da (Hindi: Abfall).

Daku bringt hier zwei Gegensätze miteinander in Verbindung: Zum einen



Abbildung 4 Müllcontainer "Da-Ku" - "Ku-Da" von Daku,
Foto: Daku

¹⁶ Der Vergleich von Künstlern aus dem globalen Süden mit prominenten Prototypen aus dem globalen Norden ist nicht unproblematisch. Julia Allerstorfer kritisiert diese Praxis, die häufig im Kontext des globalen Kunstmarktes geschehe und merkt an, dass die Künstler der globalen Südens „in den Schatten einer dominanten europäischen Kunstgeschichte und Kanonbildung“ (Allerstorfer 2015, 11:30 min.) gestellt werden würden. Thematisiert wird diese Praxis auch in der Kunstinstallation „Moments of Glory“ der iranischen Künstlerin Leila Pazooki, in der eine Kritik gelesen werden kann, dass Künstler aus dem globalen Süden nur dann kurzfristig Aufmerksamkeit erlangen, wenn sie mit einem Gegenpart aus dem globalen Norden verglichen werden.

eine High-Fashion Marke, zum anderen das Wort „Abfall“. Dies kann als Kritik zur sozialen Ungerechtigkeit, wie sie in Indien oft zu finden ist, interpretiert werden. Seine illegalen Arbeiten hätten aber eine Schattenseite erzählt Daku in einem Gespräch. Im Schutz der Anonymität könne man freier arbeiten, seine Meinung zu sozialen oder politischen Themen kundtun, gleichzeitig könne es aber auch die Existenz bedrohen, sei es durch die Unsicherheit in der Nacht auf den Straßen von Indien oder durch die örtliche Polizei und damit verbundene Geld- oder Gefängnisstrafen. Dies sei auch ein Grund warum es wenige Künstler in Indien gibt die illegal ihre Werke verbreiten.

Aus diesem Grund nutzen Künstler aus Indien auch vermehrt die öffentlichen Plattformen die ihnen Organisationen wie St+Art anbieten. So ist eines der innovativsten Streetart-Werke von Daku im Lodhi Art District zu finden „Time changes everything“¹⁷.



Abbildung 5 "Times changes everything" von Daku, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug

Das Werk zeigt ein Spiel aus Buchstaben, welche horizontal an die Wand geschraubt wurden und deren Schatten, die dem Lauf der Sonne folgen. Wenn die Sonne am höchsten steht, kann man die Wörter problemlos lesen, bis sie gegen Nachmittag langsam verblassen. Die Wörter, die man lesen kann, haben etwas mit Veränderungen im Leben zu tun.

¹⁷ Siehe auch Abb. 17 „Time changes everything“ von Daku, kurz nach Fertigstellung, bei dem die Worte noch vollständig sichtbar sind.

Metaphorisch in Wörter verankert zeigt sich die Veränderung im Kunstwerk selbst durch den Lauf der Sonne. Es verweist aber auch durch Worte wie *theory, definition, attitude* auf die Struktur der Streetart selbst und spiegelt den aktuell herrschenden Diskurs über Legalität / Illegalität wider. Mit dem Wissen, dass der illegal arbeitende Künstler noch eine weitere legal arbeitende Identität hat, lässt sich sogar mit den Worten *Life, Fame, Fear, Identity* einen Bezug zu seiner Biographie herstellen: Sein nächtliches illegales agieren war begleitet von Angst, wie er selbst erzählt, Angst um seine Identität und den damit verbundenen Konsequenzen. Aus Angst, seine Arbeit zu verlieren, die er braucht um leben zu können, schickte er sein Alter Ego Daku für nächtliche illegale Aktivitäten in den Ruhestand. Diese Entwicklung in seinem Leben beschreibt eben jene Veränderung, die sich in seinem Werk widerspiegelt. Er ist weiterhin Künstler und hat unter beiden Identitäten Streetart-Werke im Lodhi Art District geschaffen. Insgesamt hinterließen 12 Künstler aus Indien ihre Spuren im Lodhi Art District.

8.2 ST+ART India Foundation als Organisator und Kurator

Streetart Festivals finden heutzutage in den unterschiedlichsten Städten und Ländern hohen Anklang. Charakteristisch für diese Festivals ist, dass Organisationen, freie Kuratoren oder Vereine die Realisation einer Vielzahl großflächiger und legaler Wandmalereien, so genannten Murals unterstützen. Immer wieder wird in der Streetart-Szene, sowie in dessen fachwissenschaftlichen Diskurs, kritisiert, dass jene Arbeiten, die meist von internationalen Künstlern¹⁸ hergestellt werden, keinerlei Ortsbezug mehr hätten und sich nicht mit lokalen Themen auseinandersetzen würden:

„There seems to be a trend, particularly among street art festivals, of this bigger-is-better mentality where every artist wants to paint the biggest mural ever. This is coupled with a trend of artists just flying into town, painting a mural [...] that has nothing to do with the particular spot they are painting or the local community and

¹⁸ Katja Glaser konstatiert, dass man von etwa 30 bis 40 Künstlern weltweit, die regelmäßig an verschiedenen Festivals teilnehmen, ausgehen könne (Glaser 2017, S. 349)

then leaving forever. The result of these two trends combined are [...] murals with no site-specificity popping up in cities everywhere at mural festival after mural festival.“ (Rushmore 2013, Kapitel Do-it-for-the-photo street art)

Diese Kritik geht einher mit der unspezifischen Definition von Streetart, sowie dessen Debatte um (Il)legalität, die allerdings vorwiegend von der Fachliteratur und Streetart-Szene und Künstlern des globalen Nordens ausgeht. Insbesondere die Länder im Euro-Amerikanischen Raum besitzen eine ausgeprägte Streetart-Szene die mit ihren subversiven Strategien historisch tief verwurzelt ist. In Indien ist dies nicht der Fall. Hier zeigt sich die Notwendigkeit „das Wechselspiel lokaler (Szene-)Dynamiken und organisierter Festivals feinfühlicher auszuloten“ (Glaser 2017, S. 351) wie Glaser treffend pointiert. Im Fall des St+Art Festivals muss auch beachtet werden, dass die Materialien wesentlich schwieriger zu beschaffen sind. Die finanziellen Mittel sind begrenzt. So sind Sprühflaschen, das am meisten genutzte Medium für schnelle Arbeiten, im Vergleich zu anderen Ländern wesentlich teurer. Daku berichtet dazu, dass er für eine Nacht zum Arbeiten ca. Rs. 2000 braucht.

Die St+Art India Foundation kann hier also auch als Katalysator für die lokale Szene betrachtet werden: Indem sie die Mittel (durch Sponsoren, staatliche Behörden und anderen Kooperationspartner) bereitstellt, kann eine eigene Streetart-Szene etabliert werden, jenseits der im globalen Norden üblichen negativen Verknüpfung mit Graffiti bzw. Streetart als Vandalismus. Es kann etwas eigenes geschaffen werden. Legalität kann durchaus Streetart einschränken, wenn zensiert wird oder intendiertes abgelehnt wird; Legalität kann aber auch Türen öffnen, die zuvor geschlossen waren; sie kann zum einen ein Sprungbrett für Künstlerkarrieren sein, aber auch die Sicht auf die Streetart entscheidend für die lokale Szene prägen. Die Legalität erlaubt aber auch, Werke zu kreieren, die in illegaler Weise gar nicht möglich sind. So lassen sich vermehrt sehr groß konzipierte Murals im Rahmen von organisierten Festivals finden, wohingegen Stencils, Plakate und Sticker mehr für illegale Arbeiten gebraucht werden, da sie sich sehr schnell anbringen lassen. Um

den Lodhi Art District im Sinne der Organisatoren zu realisieren, bedurfte es der Genehmigung der Behörden, da sich die Lodhi Colony in staatlicher Verwaltung befindet. Für die Genehmigung musste im Vorfeld angegeben werden, wie das spätere Werk aussehen soll (Motiv, Farben). Die St+Art Organisatoren berichteten, dass es keine große Zensur von Seiten der Behörden gegeben habe, das läge aber auch vor allem daran, dass keine stark kontroverse Arbeiten dabei waren. Es wurde lediglich eine Skizze zurückgewiesen, aber nicht auf Grund des Motivs, sondern weil zu viele dunkle Farben Verwendung gefunden hätten. In Indien ist die Farbe Schwarz ein Symbol für Tod, bösen Einfluss, Negativität und Trägheit (vgl.



Abbildung 6 "We love Dilli" von Hanif, Kureshi & Lek & Sowat, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug

Kumar 2016). Und dennoch finden sich zwei Streetart-Werke, mit dominierenden dunklen Farben im Lodhi Art District, wie ist das zu erklären?

Hanif Kureshi, neben dem französischen Duo Lek & Sowat einer der Künstler des Werkes „We love Dilli“, eins dieser dunklen Bilder, erklärt dass es nicht einfach war dies durchzusetzen. In Verhandlungen mit dem Munciple Department konnten sich die Künstler schlussendlich durchsetzen. In dem Werk „We love Dilli“ finden sich auf der schwarzen

Hintergrundfarbe Linien, die Devanagari Buchstaben ähneln in rot, blau und gelb gehaltenen Töne. Die Zeichen wurden mit Malfarbe aufgetragen und mit Wasser so verdünnt, dass die Ränder in Folge des Wassers tropfenförmig herunter laufen. Im Vordergrund dominiert der in grau und weiss gehaltene Schriftzug „We love Delhi“ in Hindi, der zu beiden Seiten der bogenförmigen Aussparung in der Wand aufgemalt wurde. Als erste Assoziation mit dem Streetart-Werk kommt einem, insbesondere durch die Farben und die wässrig verlaufenden Zeichen, das Holi Festival in den Sinn. Die typografische Gestaltung im Vordergrund, erinnert an die „Sign Painter“ von Indien. Typischerweise werden Plakate, Schilder und anderweitige Werbung in Indien nicht gedruckt, sondern selbst hergestellt dies hat eine lange Tradition in Indien.

Die Handlungen der ST+ART India Foundation können hier aus zwei Blickwinkeln betrachtet werden: als Taktik im Sinne von de Certeau gegenüber der Stadt und ihrer Ordnung, in dem sie sich mittels der Streetart Teile der Stadt aneignet und in der Interaktion mit verschiedenen Akteuren einen sozialen Raum schafft, konkret benannt als Lodhi Art District. Kann es aber nicht auch eine Strategie gegenüber all jenen sein, die der Streetart in diesem Raum begegnen? Die Strategie setzt etwas Eigenes, einen Ort von dem aus operiert wird, voraus, wie weiter oben bereits ausgeführt wurde. Der Lodhi Art District kann aber nicht im Sinne eines „Machtort“ (Certeau 1988, S. 91) angesehen werden, da er darauf angewiesen ist, sich in ein System (Regierung, Stadtplanung usw.) einzupassen. Die Taktik besteht darin innerhalb dieses System eine „Günstige Gelegenheit“ zu ergreifen und für sich zu nutzen.

8.3 Rezipienten

Folgt man der Spur eines Streetart-Werkes von seiner Entstehung über Verbreitung seiner Repräsentation bis hin zu dieser Arbeit lassen sich verschiedene Rezipientengruppen identifizieren. Das Streetart-Werk entsteht an der Wand eines Hauses, in dem jemand wohnt. An ihm gehen Menschen vorbei, die ihrem Alltag nachgehen oder spazierend durch die

Straßen ziehen und zufällig das Werk wahrnehmen. Die Fotodokumentation des Arbeitsprozesses seitens des Künstlers oder einer dritten Person und deren Verbreitung an andere Personen, lokale Zeitungen oder dem Internet führt dazu, dass Journalisten, Blogger, Fachexperten oder interessierte Laien kommen und darüber sprechen oder schreiben. Diskurse entstehen und verbreiten sich, im Fall der Streetart meist über das Internet, weltweit. Diese Personengruppen informieren sich im Internet über das Thema, hier Streetart, und einige besuchen den Ort an dem es zu finden ist, andere rezipieren digital und beteiligen sich am Diskurs, in dem sie darüber berichten oder schreiben. In Folge dessen besuchen immer mehr Menschen diesen Ort und wirken daraufhin auf weitere Gruppen, wie zum Beispiel Kinder, die im angrenzenden Markt um Geld bitten. Folgende Begegnungen mit dem Streetart-Werk lassen sich identifizieren: zufällige, virtuelle, fachliche und sekundäre Begegnungen. Um jene Begegnungen und Taktiken, die sich dahinter verbergen in den Blick nehmen zu können, wird hier versucht ein Schema¹⁹ der beteiligten Akteure, in Form von Gruppentypisierung, aufzustellen:

- Fachrezipient: wie z.B. Journalisten, Fachexperten, Blogger, Künstler
- Laienrezipient: wie z.B. fachinteressierte Laien, Menschen, die sich im Allgemeinen für Streetart interessieren oder anfangen, ein Interesse zu entwickeln
- Digitalrezipient: wie z.B. Menschen, die im Internet der Streetart begegnen
- Zufallsrezipient: wie z.B. Menschen, die der Streetart im Alltag begegnen
- Sekundärrezipient: z.B. Menschen, die der Streetart im weitesten Sinne begegnen, indem sie den Raum nutzen und in ihm handeln

¹⁹ Hierbei ist anzumerken, dass sich diese Schematisierung nicht auf empirische Daten stützt, sondern lediglich ein Vorschlag darstellt, der eine konkrete Betrachtung der Akteure und ihren Taktiken zulässt. Darüber hinaus ist der Autorin hier bewusst, dass eine Schematisierung immer auch einen Ausschluss zu Folge hat, da eine Gruppe von Menschen niemals homogen und ihre Handlungen immer unterschiedlich sein können.

Die Fachrezipienten nutzen als Taktiken ihr fachspezifisches Wissen und beteiligen sich so am allgemeinen Diskurs in dem sie die Street Art bewerten, loben, kritisieren, herausheben oder verschweigen. So lässt sich der diffuse Gebrauch des Begriffs Streetart auf eben jene Akteure zurück führen, die sich an ihm beteiligen: Medien, Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler, Künstler sowie fachinteressierte Blogger. Die Fachrezipienten haben starken Einfluss auf den Diskurs, in dem sie direkt auf Laien- und Digitalrezipienten einwirken. Als Beispiel sei hier die mediale Aufmerksamkeit des Besuchs von Brigitte Macron im Lodhi Art District genannt, die sich in einigen Zeitungsartikeln²⁰ in Frankreich und Indien niederschlägt.

Als Laienrezipienten können jene Menschen zusammengefasst werden, die durch Reiseberichte oder Zeitungsartikel auf die Streetart Im Lodhi Art District aufmerksam wurden und sich dadurch ein Interesse entwickelt hat, den Raum zu besuchen. Dies können Touristen oder einheimische Besucher sein, die allein durch ihr Erscheinen und ihrem „Flanieren“²¹ oder im Sinne de Certeaus ihrer „Rhetorik des Gehens“ auf den Raum einwirken und ihn so mitgestalten. Der Digitalrezipient agiert im Internet. Hier spielen vor allem soziale Medien (Facebook, Instagram, Twitter, YouTube) eine entscheidende Rolle.

Die Digitalrezipienten entscheiden, welche Inhalte über welche Kanäle weiter verbreitet werden. So stellt der US-amerikanische Kurator und Blogger RJ Rushmore in seinem 2013 erschienen E-Book „Viral Art. How the Internet Has Shaped Street Art an Graffit“ (Rushmore 2013, Introduction) fest:

„I’ve come to the conclusion that the transition from playing with walls to playing with the internet can be the shift that keeps street art and graffiti relevant in an increasingly digital world“ (Ebd.).

²⁰ Siehe dazu zum Beispiel: Purepeople (2018), Interiors India (2018), BusinessWire India (2018)

²¹ Zum Begriff des Flaneurs siehe auch Neumeyer (1999).

Als Taktik im Sinne de Certeaus, kann bereits die Auswahl der Webseite oder Instagram/Facebook/Twitter-Accounts angesehen werden und die darauf folgende Bewertung dessen, was virtuell rezipiert wird. So kann der Digitalrezipient ein Befürworter (ein Beitrag/Foto wird bewusst geteilt oder positiv kommentiert), ein Verschweiger (ein Beitrag/Foto wird bewusst nicht geteilt) oder ein Gegner (Beitrag/Foto wird mit einem negative Kommentar versehen) sein.

Zu der Gruppe der Zufallsrezipienten können vor allem jene Menschen zählen, die in ihrem Alltag überraschend auf Streetart Werke treffen. Es sind jene Menschen der Lodhi Colony, die überrascht von Aufbauarbeiten eines Gerüst, dem Piepen eines Krans, dem zufälligen Antreffen auf dem Weg zur Arbeit oder angezogen durch andere Menschen, die auf der Straße stehen, die Streetart wahrnehmen. Sie können, getrieben durch Neugierde oder Skepsis, auf die Streetart reagieren. Zufallsrezipienten werden von der Kunst überrascht, lassen sie in ihrem Gehen innehalten und eventuell zum Nachdenken darüber bringen. Anzumerken ist hier, dass jeder Mensch seine Umwelt anders wahrnimmt. So kann ein Streetart Werk von einem Menschen wahrgenommen werden, von einem anderen nicht und selbst wenn es wahrgenommen wird, kann sich der Betrachter im nächsten Moment entscheiden, es zu ignorieren oder darüber mit anderen Menschen sprechen.

Sekundärrezipienten unterscheiden sich von den Zufallsrezipienten in dem Punkt, dass sie nicht unbedingt auf die Kunst reagieren, sondern auf den Raum der durch die Streetart entsteht. Im Fall des Lodhi Art District können hierzu zum Beispiel die Kinder zählen, die im angrenzenden Markt um Geld bitten. Angezogen durch Menschen betreten sie den Raum, handeln in ihm und konstituieren ihn so mit. Es können aber auch Straßenhändler dazu zählen, die Essen und Getränke verkaufen. So erzählte Hanif Kureshi, dass ein Obsthändler die Arbeiten an einem Werk²² wahrgenommen hat und sich die darauffolgenden Tage nahe dessen

²² Vgl. auch Abb. 10

postiert hatte, um den Beteiligten Obst zu verkaufen. Dies ist insofern von Belang, da die Händler, wie auch die Kinder innerhalb der Lodhi Colony nicht gern gesehen sind. Hier zeigt sich eine unsichtbare Barriere für marginalisierte Gruppen. Das Handeln der anderen Akteure wirkt sich damit auf den Raum aus und auf die Möglichkeit gegebene Barrieren zu unterlaufen.

8.4 Streetart

Streetart ist immer kontextgebunden. Sie muss sich stets anderen orts- und situationsbezogenen Einflüssen und Faktoren anpassen und ist somit permanent im Wandel. Hierzu zählen nicht nur die Wetterverhältnisse oder Oberflächenstrukturen sondern auch die verfügbaren Mittel, die in jedem Land anders sind, sei es z.B. finanzieller Art oder technischer Kenntnisse. Ich stimme hier Katja Glaser zu, die sagt: „Ich halte es folglich für einen richtungsweisenden Ansatz, künstlerische Street-Art-Produktionen einer Perspektive zu unterziehen, die *alle* am Werk beteiligten Akteure und Entitäten gleichberechtigt in die Analyse mit einbezieht“ (Glaser 2017, S. 194). Sie schließt dabei nicht nur das „Material als werkkonstitutiven Part“ (Ebd.) mit ein, sondern ebenso die gesellschaftlichen, sozioökonomischen und politischen Bedingungen unter denen Streetart-Werke entstehen. Weiterhin verweist sie auch auf die künstlerischen Fertigkeiten sowie die Motivation der Akteure (vgl. ebd. S.194).

8.4.1 Die Sichtbarkeit der Frau im Raum durch die Streetart

Das Fearless Collective beschreibt sich selber als „Movement of participative storytelling and art that replaces fear with trust, creativity and collective imagination in public space“ (Internetpräsenz Fearless Collective). Shilo Shiv Suleman, eine Künstlerin aus dem Süden von Indien startete das Projekt in Folge der Ausschreitungen, die auf die Gruppenvergewaltigung von Jyoti Singh Pandey im Jahr 2013 und wegen der enormen medialen Aufmerksamkeit, die hauptsächlich die Angst von Frauen im Land schürte. „They want us not go out on the streets“ (Fearless

Collective o.J., 0:17 min.) erzählt sie in einem Video zur Crowdfunding Kampagne ihrer geplanten Art Residency. Das Projekt bringt die Frauen aus Indien zusammen und gibt ihnen einen Platz um ihre Stimme zu erheben und ihre eigenen Erfahrungen und Geschichten zu teilen und visuell auf der Straße im Öffentlichen Raum umzusetzen. Das Fearless Collective, arbeitet dabei auch eng mit Sewing New Future²³ zusammen, einer gemeinnützigen Organisation, die in Richtung eines alternativen Systems zur Generierung des Lebensunterhalts hinarbeitet, um den Teufelskreis der generationsübergreifenden Prostitution zu durchbrechen, wie sie zum Beispiel noch in der Gemeinde Najargarh, im Süd-West District von Delhi zu finden ist. Shilo Shiv Suleman arbeitete für das Streetart-Werk „From Your Strength, I Wave Beauty“ mit 20 Mädchen und Frauen im Alter zwischen 7-19 Jahren zusammen. Das entstandene Werk im Lodhi Art District ist dabei als Ergebnis des Prozesses, der im Vorfeld in Form von



Abbildung 7 "From Your Strength, I Wave Beauty" vom Fearless Collectiv, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug

einem Workshop, bei dem sich die Mädchen und Frauen untereinander über ihre individuellen Erfahrungen und auch über die Erwartungen, die an sie gestellt werden, austauschten.

²³ Internetpräsenz: <https://sewingnewfutures.com>

Der offene Eingangsbogen in der Mitte der Häuserwand teilt das Werk in zwei Hälften. Auf der linken Seite ist eine ältere Frau, mit vielen Falten im Gesicht dargestellt, die Hand vor ihrem Körper mit der Handfläche nach oben, wie bei einer Schwungbewegung. Rechts neben ihrer Hand weiße und goldene Fäden, die wie Fäden nach oben steigen. Eine Sprechblase mit den Worten „Despite my hardships, I am blistering gold; this fog can no longer hold me back“ ist auf ihrer Seite zu lesen. Auf der rechten Seite befindet sich ein jüngeres Mädchen, ebenfalls umgeben von weiß-goldenen Fäden. Die Hand vor ihrem Körper schließt sich um einen Faden, der von der Seite mit der älteren Frau über den Bogen, auf dunkelblau mit weiß durchzogenen Hintergrund, sich zu dem Wort „fearless“ formt und zu der Hand der jüngeren Frau führt. Eine Sprechblase mit den Worten „From your unfulfilled dreams, I will weave a new world“ ist auf der rechten Seite zu finden. Das Werk thematisiert dabei insbesondere die Unsicherheit, die Frauen in Indien generell und besonders nachts fühlen, nicht nur an öffentlichen Plätzen sondern auch in der häuslichen Umgebung. In der Studie „Safety of Women in Public Spaces in Delhi: Governance and Budgetary Challenges“ (2017) konstatieren Kaul / Shrivastava:

„Violence against women is widespread and a large part of this violence takes place within the home. It is thus often argued that the focus on women’s safety in public spaces reinforces the idea that women are safer within the home, overlooking the fact that a large amount of violence against women occurs within the home. Nonetheless, women’s safety in public spaces is a serious concern and is intrinsically linked to their right and access to the city.“ (Ebd. S. 1)

Durch das Fearless Collective Projekt und der Arbeit im Lodhi Art District kann das Selbstvertrauen gestärkt werden und damit ihr Recht auf Zugang zum Öffentlichen Raum deutlich gemacht werden. Darüberhinaus können so auch die Betrachter auf der Straße angesprochen werden um sich mit dem Thema auseinander zu setzen. Durch die Streetart werden Frauen im öffentlichen Raum sichtbar gemacht, denn: „Being visible means to be recognised as a person in her own right, expressing herself through the various contexts of life: family, educational, professional and social.“ (Mogapatra / Mohanty 2005, S. 5) Insgesamt finden sich neben „From your

Strength, I Wave Beauty“ noch fünf weitere Streetart-Werke im Lodhi Art District, die direkt oder indirekt Frauen als Motive aufweisen²⁴.

8.4.2 Identifikation mit dem Raum durch die Streetart

Der kanadische Streetartist Aaron Li-Hill hat den Lodhi Art District im Februar/März 2018 um ein Werk, dem „Nature’s Arch & Visions of Altered Landscapes“, erweitert.



Abbildung 8 "Nature's Arch & Visions of Altered Landscapes" von Li-Hill, Lodhi Art District, Foto: Li-Hill

In einer Kombination aus Sprüh- und Malfarbe, mit schwarzem Hintergrund, erkennt man auf der linken Seite drei grünschimmernde Tiger, sowie an drei verschiedenen Positionen den gleichen Jungen mit einer roten Jacke, Jeans und Gasmasken, der gekennzeichnet durch die Haltung und die weißen Schlieren in seiner Bewegung festgehalten ist. Auf der rechten Seite sieht man ebenfalls an drei verschiedenen Positionen den gleichen Jungen mit einer weißen Jacke und einer Gasmasken, sowie drei grünschimmernde Eisbären. Ebenso wie auf der rechten Seite symbolisieren weiße Schlieren eine Bewegung. Durch die Bogenöffnung in der Mitte der Häuserfront ragt

²⁴ Siehe Anhang Abb. 11 bis 15

ein großer Baum empor. Die Gasmasken symbolisieren schlechte Luft. Die Tiere, die hier zu sehen sind, erscheinen geisterhaft. Mit dem Tiger und dem Eisbär sind hier zwei Tierarten aufgezeigt, die vom Aussterben bedroht sind. Gleichzeitig können sie als Symbol für die beiden Länder stehen, die sich hier in dem Werk vereinen: der Tiger für Indien und der Eisbär für Kanada. Das Werk kann demnach als Kommentar zur Klimakrise gelesen werden. Li-Hill sagt dazu in seinem Instagrampost:

„When creating this mural, a partnership between two nations, I was asked to speak to an issue that impacts them both. This image arises from contemplating Climate Change and how it can alter the landscapes of two very different nations. The painted leaves become something of a hopeful gateway for the viewer to walk through. One where we can envision a future with respect to the earth.“ (Instagram Post vom 22.3.2018).



Abbildung 9 Deepak (mit roter Jacke), Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug

Das bemerkenswerte daran ist, dass hier nicht eine wahllose Repräsentation eines Jungen gewählt wurde, sondern von einem Jungen der genau in diesem Haus wohnt.

Der Junge mit dem Namen Deepak begleitet die St+Art India Foundation bereits seit ihrem Beginn der Arbeiten im Lodhi Art District. Er hilft den Künstlern, indem er ihnen Materialien zureicht oder führt freiwillig Touristen im Lodhi Art District herum. Im Gespräch mit ihm merkt man ihm seinen Stolz auf die Arbeiten, die hier zu finden sind, an. Auf die Frage, ob er sich

durch die vermehrten Besucher gestört fühle, lacht er und erklärt, dass er das toll finde; ihre Gegend sei berühmt und jetzt durch das Bild von Li-Hill auch er. Im Gespräch mit Deepak und auch seiner Mutter fällt auf, dass sie immer wieder die Worte „wir“ und „unsere Kunst“ verwendet. Hier zeigt sich demnach eine starke Identifikation mit dem Raum.

Darüberhinaus spielt auch die Partizipation der Bewohner eine große Rolle. So erzählt Avinash Kumar, ein in Delhi ansässiger junger Künstler aus Baroda, dass die Bewohner der Häuser, die sie bemalen, gerne auf ein Gespräch herauskommen und bei manchen Arbeiten helfen. Auch mit lokalen Einrichtungen, wie der angrenzenden Schule gebe es gute Kontakte. Avinash Kumar führte gemeinsam mit Li-Hill dort einen Workshop zu verschiedenen Streetart Techniken durch, um im Anschluss gemeinsam auf die Straße zu gehen und den Kindern so zu ermöglichen, ihr eigenes Zeichen auf einer Hauswand zu hinterlassen. Dazu kamen weitere Erwachsene, Kinder und Händler, angezogen durch die Arbeiten. Der Prozess des Ausprobierens durch die Kinder kann analog zum Prozess zur Bildung des Lodhi Art Districts gesehen werden: Beginnend auf einer mit weißer Farbe markierten Fläche, auf der sich die Kinder mit Hilfe von Farbe ausdrücken durften, begannen kurz darauf die Grenzen²⁵ übermalt zu werden und sich so auf der ganzen Breite der Fläche zu verteilen. Im Fall des Lodhi Art Districts agierte die St+Art Foundation in den Grenzen, die ihr die staatlichen Behörden auferlegt hatten. Mit dem Werk von Li-Hill änderte sich das, denn eine Einreichung des geplanten Werks in Form einer Skizze war hier nicht mehr notwendig, erzählte Avinash Kumar. Wie weiter oben dargelegt wurde, sollte auf eine Verwendung von dunklen Farben abgesehen werden und jetzt zwei Jahre später nimmt die schwarze Farbe eine ganze Häuserfassade ein. Auch die Arbeiten der Kinder bedurften keiner Genehmigung, sie hätten es einfach gemacht, sagt Avinash Kumar. Dies könnte man als erste Prozesse hin zu einer freien

²⁵ Siehe Abb. 16

Nutzung des öffentlichen Raumes deuten und damit auch zu einer Wiederaneignung des Raums.

9 Fazit

Es konnte dargestellt werden, dass der Ansatz, wie ihn die St+Art India Foundation folgt, eine gute Möglichkeit darstellt, der breiten Bevölkerung einen Zugang zur Kunst im engeren Sinne und damit zur Kultur im weitesten Sinne zu ermöglichen. Auch wenn dieser Zugang für einige Bewohner der Lodhi Colony eine unfreiwillige oder zufällige Begegnung mit Streetart ist, so erfolgt dennoch auch in der Ablehnung oder der Überraschung eine Auseinandersetzung mit ihr. Der Lodhi Art District kann dabei die Kommunikation unter den Akteuren fördern und dazu anregen sich mit der räumlichen Umgebung auseinander zusetzen. Die Streetart, wie sie in der Lodhi Colony zu finden ist, kann dabei ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen, da sie aus einem sozio-kulturellen Kontext heraus entsteht. Dieses Gemeinschaftsgefühl kann sich in Folge dessen im kollektiven Gedächtnis etablieren.

Unter den Gesichtspunkten, dass der öffentliche Raum in Delhi nur im eingeschränkten Maße vorhanden ist, zeigt sich im Lodhi Art District, der anders als die Parkanlagen mit ihren Zäunen, Toren und Bewachung über keine städtebauliche Barriere verfügt, dass der Zugang zu ihm theoretisch ermöglicht wird. Der Anspruch, den die St+Art India Foundation erhebt, dass jedem die Begegnung mit Kunst ermöglicht wird, kann dennoch noch nicht im vollen Umfang erfüllt werden. Es finden sich jedoch erste Ansätze, den marginalisierten Gruppen eine Stimme in Form von Streetart zu geben, wie am Beispiel der Kunst des Fearless Kollektives gezeigt wurde. Ebenso kann der Lodhi Art District eine Teilnahme am öffentlichen Raum von Händlern und Kindern, die um Geld bitten ermöglicht werden, auch wenn dies zunächst nur sporadisch erfolgt.

Die Mehrzahl der Streetart, wie sie in Delhi zu finden ist, folgt Kooperationsansätzen insbesondere mit dem New Delhi Municipal Council

und Delhi Urban Art Commission bzw. den Eigentümern der Häuser an denen sie zu finden ist. Dies führt dazu, dass diese legalen Arbeiten von Fachexperten, Studenten und Touristen aus dem globalen Norden nicht oder nur teilweise als Streetart anerkannt werden, da sie eben nicht jene subversiven und illegalen Strategien verfolgt, wie sie meist im euro-amerikanischen Raum zu finden sind. Dieser Meinung kann hier nicht entsprochen werden. Streetart kann als Mittel der Kommunikation verstanden werden, muss dabei aber auch unter sozialen, kulturellen und ökonomischen Aspekten betrachtet werden. In der Stadt Delhi, in der die Materialien für die lokalen Künstler bedeutend teurer und schwerer zu beschaffen sind, kann eineinem Zusammenschluss von Künstlern oder innerhalb einer gesponserten Organisation wie der ST+ART India Foundation, trotz Barrieren die Möglichkeit gegeben werden, Streetart-Werke zu realisieren.

Die Streetart in Delhi findet sich in den meisten Fällen an konzentrierten Standorten, wie bestimmten Stadtteilen, Plätzen oder Parks. Dies führt dazu, dass insbesondere die Stadtteile einer Gentrifizierung ausgesetzt werden können. Ashok Kumar erwähnt in seiner Studie „A Framework for Gentrification of Indian Cities“ (2014) die Lodhi Colony und beschreibt eine dort bereits vorhandene „Commercial Gentrification“ (Ebd. S. 29). Kommerzielle Gentrifizierung bezieht sich dabei auf die Gentrifizierung von Geschäftsräumen oder Geschäftsstraßen oder- gebieten (vgl. Ebd. S. 24). Es wird davon ausgegangen, dass die Streetart zur weiteren Gentrifizierung der Lodhi Colony beiträgt. Wie umfangreich diese Auswirkungen sind bedarf jedoch weiterer Untersuchungen.

Literaturverzeichnis

Bartlett, Ed (2017). *Street Art. Kunst & Festivals weltweit*. Ostfildern: Lonely Planet Deutschland.

Baudrillard, Jean (1978). *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve Verlag.

Becker, Gerd / Escher, Anton (2013). *Feldforschung*. In: Fritsch, Ute / Rogge, Jörg (Hrsg.). *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*. Bielefeld: transcript Verlag. S.146-150.

Bühler, Elisabeth (2009). *Öffentliche Räume und soziale Vielfalt: Einführung zum Themenheft*. *Geographica Helvetica*, 64(1). S. 2-10. Abrufbar unter: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/20311/6/Buehler_Oeffentliche_Raeume_Editorial_2009.pdf [03.12.2018]

Butcher, Melissa / Velayutham, Selvaraj (2009). *Introduction: cultures of resistance in Asia's transforming cities*. In: Butcher, Melissa / Velayutham, Selvaraj eds. *Dissent and Cultural Resistance in Asia's Cities*. Abingdon, UK: Routledge, S. 1–13.

Carmona, Matthew / Magalhães, Claudio de / Hammond, Leo (2008). *Public space: The management dimension*. Oxon: Routledge.

Certeau, Michel de (1988). *Kunst des Handelns (L'invention du quotidien Artss de faire (1980)*. Berlin: Merve.

Dupont, Veronique D.N. (2011). *The Dream of Delhi as a Global City*. In: *International Journal of Urban and Regional Research* Volume 35.3. S. 533-554.

Glaser, Katja (2017). *Street Art und neue Medien*. Bielefeld: transcript Verlag.

Grasskamp, Walter (1997). *Kunst und Stadt*. In: Bußmann, Klaus / König, Kasper / Matzner, Florian (Hrsg.). *Skulptur. Projekte in Münster 1997*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. S. 7-40.

Günzel, Stephan (2018). *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.

Haehnel, Birgit (2008). *Vom Nomadisieren in der Kunst*. In: *Südwind Magazin Internationale Politik, Kultur und Entwicklung* 12/2008. Abrufbar unter: <https://www.suedwind-magazin.at/vom-nomadisieren-in-der-kunst> [03.12.2018]

Hauf, Yvonne (2016). *Street art / Urban art*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.

Hoffmann, Dirk et.al. (2018). *U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art*. In: *SCIENCE* 359(6378). S.912-915.

Jacobs, Jane (1971). *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. Gütersloh: Bertelsmann Fachverlag.

Jakob, Kai (2016). *Street Art in Berlin*. Version 7.0. Berlin: Jaron Verlag.

Kaul, Kanika / Shrivastava, Saumya (2017). *Safety of Women in Public Spaces in Delhi: Governance and Budgetary Challenges, Working Papers*. Delhi: eSocialSciences. Abrufbar unter: http://www.esocialsciences.org/Download/repecDownload.aspx?fname=A2017127111713_20.pdf&fcategory=Articles&Ald=11595&fref=repec [03.12.2018]

Kumar, Ashok (2014). *A Framework for Gentrification of Indian Cities*. In: Institute of Town Planners, India Journal 11 x 1, January – March. Delhi: ITPI Publication. S. 19-32. Abrufbar unter: http://www.itpi.org.in/uploads/journalfiles/jan_14.pdf [03.12.2018]

Kumar, Rohit (2016). *A note on colour psychology of Indian and Chinese culture and possible impact on advertising*. Abrufbar unter: https://www.researchgate.net/publication/312172043_A_note_on_colour_psychology_of_Indian_and_Chinese_culture_and_possible_impact_on_advertising [02.12.2018]

Kwon, Miwon (1997). *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. In: October, vol. 80. S. 85–110. Cambridge: MIT Press. Abrufbar unter: www.jstor.org/stable/778809 [03.12.2018]

Lefebvre, Henri (2006). *Die Produktion des Raums*. In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.). *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 330-340.

Lefebvre, Henri (2014). *Die Revolution der Städte* (La révolution urbaine 1970). Hamburg: CEP, Europäische Verlagsanstalt.

Lévi-Strauss, Claude (1968). *Das wilde Denken* (1959). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lohmann, Polly (2017). *Graffiti Als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG.

Lorenz, Annika (2009). „*Verbieten ist verboten!*“ *Kunsthistorische Perspektiven auf Street Art*. In: Klitzke, Katrin / Schmidt, Christian (Hrsg.) (2009). *Street Art. Legenden zur Straße*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag KG. S.34 -52.

Löw, Martina (2001). *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Löw, Martina / Steets, Silke / Stoetzer, Sergej (2007). *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. Opladen / Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.

Löw, Martina / Sturm, Gabriele (2005). *Raumsoziologie*. In: Kessel, Fabian / Reutlinger, Christian / Maurer, Susanne / Frey, Oliver (Hrsg.) *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 31-48.

Low, Setha / Smith, Neil (2006). *The Politics of Public Space*. Abingdon / New York: Routledge.

Macher, Hans-Jürgen (2007). *Methodische Perspektiven auf Theorien des sozialen Raumes*. Neu-Ulm: AG-SPAK-Bücher.

McAuliffe, Cameron (2012). *Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City*. In: *Journal of Urban Affairs*, 34:2, Online-Journal, S. 189-206.

Mitchell, Don (2003). *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*. New York: The Guilford Press. Abrufbar unter: <https://erikafontanez.files.wordpress.com/2017/09/mitchell-the-right-to-the-city.pdf> [03.12.2018]

Mogapatra, Sruti / Mohanty, Mihir (2005). *Abuse and Activity Limitation. A Study on Domestic Violence Against Disabled Women in Orissa, India*. Delhi: Oxfam India. Abrufbar unter: <http://swabhiman.org/upload/images/file/Abuse%20and%20Activity%20Limitation%20Study.pdf> [03.12.2018]

Müller, Monja (2017). *Reclaim the Streets! - Die Street-Art-Bewegung und die Rückforderung des öffentlichen Raumes*. Norderstedt: Books on Demand.

Münst, Agnes Senganata (2008). *Teilnehmende Beobachtung*. In: Becker Ruth / Kortendiek, Beate (Hrsg.). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. S. 372-377. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Neumeyer, Harald (1999). *Der Flaneur: Konzeption der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann.

Phadke, Shilpa / Ranade, Shilpa / Khan, Sameera (2009). *Why loiter? Radical possibilities for gendered dissent*. In: Butcher, Melissa / Velayutham, Selvaraj (Hrsg.). *Dissent and Cultural Resistance in Asia's Cities*. Abingdon, UK: Routledge. S. 185-203.

Reicher, Christa / Kemme, Thomas (Hrsg.) (2009). *Der öffentliche Raum. RHA Reichert Haase Architekten + Stadtplaner. Ideen – Konzepte – Projekte*. Berlin: Jovis.

Reinecke, Julia (2012). *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld: transcript Verlag.

Rothstein, Scott (2015). *Traditions in Transition*. In: Cleve Carney Art Gallery Contemporary Art of India, *Ausstellungskatalog (2015). Traditions in Transitions*. Abrufbar unter: <https://static1.squarespace.com/static/5665c497e0327cb11c285c1f/t/566b272e4bf118e6b43aff1d/1449862958061/MAC-14-17613+Traditions+in+Transition+catalog.pdf> [03.12.2018]

Rushmore, RJ (2013). *Viral Art. How the Internet Has Shaped Street Art and Graffiti*, Ebook: www.viralart.vandalog.com/read [03.12.2018]

Schmid, Christian (2005). *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*. Stuttgart: Steiner.

Schmid, Christian (2011). *Henri Lefebvre und das Recht auf die Stadt*. In: Holm, Andrej / Gebhardt, Dirk (Hrsg.). *Initiativen für ein Recht auf die Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignungen*. VSA Verlag, Hamburg. S 25–51.

Shaftoe, Henry (2008). *Convivial urban spaces: creating effective public places*. London: Erathscan.

Shalini, Mishra / Chaudhry, Shivani / Kothari, Miloon (2010). *“The 2010 Commonwealth Games: Whose Wealth? Whose Commons?” Housing and Land Rights Network South Asia Regional Programme, Habitat International Coalition*.

Abrufbar unter:

[https://ita.habitants.org/content/download/92244/1141403/file/Report,%20The%202010%20Commonwealth%20Games,%20Whose%20Wealth%20Whose%20Commons%20\(HLRN,%202010\).pdf](https://ita.habitants.org/content/download/92244/1141403/file/Report,%20The%202010%20Commonwealth%20Games,%20Whose%20Wealth%20Whose%20Commons%20(HLRN,%202010).pdf) [01.12.2018]

St+Art India Foundation (2016). *Begleitbroschüre: St+Art-International street art festival*. Delhi: ohne Verlag.

Valjakka, Minna (2015). *Negotiating spatial politics: Site-responsive urban art images in mainland China*. *China Information*, 29(2), S. 253- 281.

Wacławek, Anna (2012). *Graffiti und Street Art*. Berlin: Dt. Kunstverlag.

Wüthrich, Matthias D. (2013). *Raum und soziale Gerechtigkeit. Eine raum-theoretische Skizze der Voraussetzungen ihrer Relationierung*. In: *Ethik und Gesellschaft* 1/2013, S. 1-35. Abrufbar unter: http://www.ethik-und-gesellschaft.de/mm/EuG-1-2013_Wüthrich.pdf [03.12.2018]

Online-Artikel, Blogposts und Zeitungsartikel

Allerstdorfer, Julia (2015). *Postcolonial Turn' und Kunstgeschichte. 2. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Global Art History“* der Katholische Privatuniversität Linz. Video-Aufnahme, 14.10.2015, https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/postcolonial_turn_und_kunstgeschichte?nav_id=5928

Bhalla, Radhika (2017). *India Today Art Awards. A brush with celebration*. In: *India Today*, Online-Artikel, 06.02.2017, <https://www.indiatoday.in/mail-today/story/india-today-art-awards-a-brush-with-celebration-959116-2017-02-06> [26.11.2018]

Bhatt, Neha (2018). *Why Delhi's chaotic Khirki village captivates historians, artists and architects*. In: *The Hindu*, Online-Artikel, 01.09.2018, <https://www.thehindu.com/society/why-delhis-chaotic-khirki-village-captivates-historians-artists-and-architects/article24841426.ece> [26.11.2018]

Burke, Jason (2010). *Delhi battling human and financial cost of hosting Commonwealth Games*. In: *The Guardian*, Online-Artikel, 04.08.2010, <https://www.theguardian.com/sport/2010/aug/04/commonwealth-games-delhi-preparations> [03.12.2018]

BusinessWire India (2018). *First Lady of France Visits Lodhi Art District in Delhi*. In: BusinessWire India, Online-Artikel, 12.03.2018, <https://businesswireindia.com/news/fulldetails/first-lady-france-visits-lodhi-art-district-delhi/57393> [29.11.2018]

Collinge, Robyn (o.J.). *St+art India While India is the country of colors, a lot of the streets have dull walls*. In: Wepresent, <https://wepresent.wetransfer.com/story/start-india/> [29.11.2018]

Indiatimes (2018). *Indiatimes | Painting The Delhi Streets | Delhi Street Art*. In: YouTube, Video, 19.01.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=dwINLix1Qnw> [02.12.2018]

Interiors India (2018). *First Lady of France Visit Lodhi Art District in Delhi*. In: Interiors India, Online-Artikel, 13.03.2018, <http://www.cwinteriors.in/news/First-Lady-of-France-Visits-Lodhi-Art-District-in-Delhi-> [02.12.2018]

Löw, Martina (2015). *Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn*. In: sozialraum.de (7) Überarbeitete Fassung der Antrittsvorlesung am 09.07.2014 an der TU Berlin, <https://www.sozialraum.de/space-oddy-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php> [14.11.2018]

Pfeifer, Wolfgang et al. (1993). „*Graffiti*“. In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Online-Eintrag, <https://www.dwds.de/wb/Graffiti> [04.12.2018]

Pfeifer, Wolfgang et al. (1993). „*marginal*“. In: Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Online-Eintrag, <https://www.dwds.de/wb/marginal> [04.12.2018]

Purepeople (2018). *Brigitte Macron au comble de l'élégance en Inde : Retour sur tous ses looks*. In: Puerpeople, Online-Artikel, 13.03.2018, http://www.purepeople.com/article/brigitte-macron-au-comble-de-l-elegance-en-inde-retour-sur-tous-ses-looks_a277525/1 [20.11.2018]

Rahul, Matias (2010) *Khirki Unauthorised?* Blogpost, 10.11.2010, <http://www.urbz.net/articles/khirki-unauthorised> [22.11.2018]

Sengupta, Mitu (2010). *India's Game of Shame*. In: Z Magazine, Online-Artikel, 01.10.2010, <https://zcomm.org/zmagazine/indias-games-of-shame-by-mitu-sengupta/> [02.12.2018]

Shah, Ashinya (2014). *Transforming Garbage Bins Into Works Of Art At Delhi's Lodi Gardens!* In: The better India, Online-Artikel, 13.01.2014, <https://www.thebetterindia.com/8994/transforming-garbage-bins-works-art-delhis-lodi-gardens/> [03.12.2018]

Singh, Isha (2013). *Meet India's Banksy*. In: The Wallstreet Journal, Online-Artikel, 27.04.2013, <https://blogs.wsj.com/indiarealtime/2013/04/27/meet-indias-banksy/> [03.12.2018]

Singh, Tanaya (2016). *Say Hello to India's First Open Air Public Art District. With 12 Stunning Pictures*. In: The better India, Online Artikel, 27.02.2016, <https://www.thebetterindia.com/47808/street-art-india-foundation-lodhi-colony/> [03.12.2018]

Sonaksha, Iyengar (2017): *St+art-ing an art explosion in the city: The Delhi Edition*. Blogpost 15.01.2017, <https://www.asianpaints.com/colourquotient/lab/starting-an-art-explosion-in-the-city-the-delhi-edition/> [02.12.2018]

St+Art (2014). *India's Tallest Mural: Gandhi at the Police Headquarters*. Blogpost, <https://artsandculture.google.com/exhibit/wQULPK50> [15.11.2018]

Internetpräsenz von Künstlern/Organisationen/Institutionen:

St+Art India Foundation:

<https://www.facebook.com/startindiafoundation/>
<https://www.instagram.com/startindia/>
<https://artsandculture.google.com/partner/st-art-india>

Delhi Street Art:

<https://www.facebook.com/DelhiStart/>
<https://www.instagram.com/delhistreetart/?hl=de>

Goethe-Institut Artist in Residence Programm:

<http://www.goethe.de/ges/prj/res/deindex.htm>

Hanif Kureshi:

<https://www.instagram.com/hanifkureshi/>

Daku:

<https://www.instagram.com/daku156/?hl=de>
<https://www.facebook.com/daku.onefivesix>

Li-Hill:

<http://www.li-hill.com>
https://www.instagram.com/li_hill/?hl=de

Fearless Collective:

<https://fearlesscollective.org>
<https://www.instagram.com/fearlesscollective/?hl=de>
<https://www.facebook.com/fearlesscollective/>

Sewing New Futures:

<https://sewingnewfutures.com>

Bollywood Art Project:

<https://www.facebook.com/BollywoodArtProject/>
<https://www.instagram.com/bollywoodartproject/>

RJ Rushmore:

<https://www.rjrushmore.c>

Anhang

Künstler im Lodhi Art District

Inkbrushnme: Pune, Indien
Mahendra Pawar: Rajasthan, Indien
Harsh Raman: Delhi, Indien
Painter Kafeel: Delhi, Indien
Anpu: Delhi, Indien
Rakesh Kumar Memrot: Delhi, Indien
Avinash & Kamesh: Baroda, indien
Blaise: Kerala, Indien
Ambitabh Kumar: Bangalore, Indien
Shilo: Bangalore, Indien
Tanmay: Delhi, Indien
Daku: Delhi, Indien
Hanif Kureshi: Delhi, Indien

Reko Rennie: Australien

Nafir: Iran
Suiko: Japan
Lady Aiko: Japan
Daleast: China

Gabriel Specter: USA
Gaia: USA

Bicicleta Sem Frio: Brasilien
Senkoe: Mexiko

Dwa Zeta: Polen
Hendrik „ECB“ Beikirch: Deutschland
Shoe: Niederlande
Nevercrew: Schweiz
Borondo: Spanien
Chifumi: Frankreich
Lek & Sowat: Frankreich

Weitere Abbildungen



Abbildung 10 Händler vor "Dead Dahlias" von Amitabh Kumar, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 11 "Pink" von Dwa Zeta, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 12 "Rani Lakshmi Bai" von Lady Aiko, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 13 "Lavanya" von Hendrik "ECB" Bleikirch, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 14 "Amma" von Blaise, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 15 "Don't let this symbolism kill your heart" von Nafir, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 16 Kinder "sprengen" die Grenzen, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug



Abbildung 17 "Time changes everything" kurz nach Fertigstellung, Foto: Akshat Nauriyal

Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Mülleimer in Lodhi Garden, Foto: Yogesh Saini; Saini, Yogesh (2016). Beitrag Facebook, 01.11.2016
<https://www.facebook.com/DelhiStart/photos/a.395513447217587/888572927911634/?type=3&theater> [03.12.2018]
- Abb. 2:** Gandhi an Wand des polizei-Hauptquartieres Delhi von Anpu & ECB, Foto: Akshat Nauriyal: St+Art india (2014). India's Tallest Mural: Gandhi at the Police Headquarters.
<https://artsandculture.google.com/exhibit/wQULPK50> [03.12.2018]
- Abb. 3:** Lodhi Colony in Süd-Delhi, Kartendaten 2018 © Google
- Abb. 4:** Müllcontainer „Da-Ku“ – „Ku-Da“, Foto: Daku; daku156 (2014). Beitrag Instagram, 18.06.2014,
https://www.instagram.com/p/pY3zCCL5OS/?utm_source=ig_web_copy_link [03.12.2018]
- Abb. 5:** „Times changes everything“ von Daku, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 6:** „We love Dilli“ von Hanif Kureshi & Lek & Sowat, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 7:** „From Your Strength, I Wave Beauty“ vom Fearless Collective, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 8:** „Nature’s Arch & Visions of Altered Landscapes“ von Li-Hill, Lodhi Art District, Foto: Li-Hill; li_hill (2018). Beitrag Instagram, 27.03.2018,
https://www.instagram.com/p/BgpAsQkQhG/?utm_source=ig_web_copy_link
- Abb. 9:** Deepak (mit roter Jacke), Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 10:** Händler vor "Dead Dahlias" von Amitabh Kumar, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb.11:** "Pink" von Dwa Zeta, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 12:** "Rani Lakshmi Bai" von Lady Aiko, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 13:** "Lavanya" von Hendrik "ECB" Bleikirch, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 14:** "Amma" von Blaise, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug
- Abb. 15:** "Don't let this symbolism kill your heart" von Nafir, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018
- Abb. 16:** Kinder "sprengen" die Grenzen, Lodhi Art District, Foto: Alexandra Krug, 08.03.2018

Abb. 17: „Time changes everything“ von Daku, kurz nach Fertigstellung,
Foto: Akshat Nauriyal; StreetArtNews (2016). St+Art India: “Time
changes everything” by DAKU in New Delhi,
[https://streetartnews.net/2016/05/start-india-time-changes-
everything-by-daku-in-new-delhi.html](https://streetartnews.net/2016/05/start-india-time-changes-everything-by-daku-in-new-delhi.html) [02.12.2018]

