

WIE  
**BANKSY**  
DIE  
KUNST  
RETTETE

KELLY GROVIER

MIDAS









WIE  
**BANKSY**  
DIE  
KUNST  
RETTETE

KELLY GROVIER

MIDAS

# INHALT

## EINFÜHRUNG 8

18  
LÖSCHEN UND ZURÜCKSPULEN

22  
SPHINX IN QUEENS

26  
FLOWER POWER

30  
ORIGINALTEXT

34  
EINKAUFH-HÖHLE

38  
NACKTE WAHRHEITEN

44  
SALE – SCHLUSSVERKAUF DER SEELE

48  
HAPPY AUSLÖSER

52  
DU WIRST DER TOD

56  
KREUZ-NUTZEN

60  
VORSICHT GIFT!

64  
OHRLÖCHER

68  
AUGEN AUF

72  
REITERSPIELE

76  
UNTER DEM HAMMER

80  
VOM WINKEN UND SINKEN

84  
HAT JEMAND FEUER?

88  
DAS (EIN-)SINKENDE GEFÜHL

92  
AUSSCHNEIDEN

96  
HINTER DEM SCHLEIER

100  
AUF DIE SPITZE

104  
SANDSTRAND

108  
ÖLDRUCK

112  
BRENNENDE BRÜCKEN

116  
DENK NICHT ANS TRINKEN

120  
ALLES DREHT SICH

124  
UNTER AFFEN

128  
FOLGE DEM HERZEN

132  
TAUCHGANG

136  
PFEIF DRAUF

140  
ÜBEL MITGESPIELT

144  
GESTREIFT

148  
GESTOCHEN

152  
FENSTER AUF

156  
POLE POSITION

160  
KUNST IN DER DOSE

164  
MONA MOSS

168  
WO ICH SIE SEHEN KANN

172  
BELLEN UND BEISSEN

176  
PUNKTE SETZEN

180  
GEGENWIND

184  
SCHWARZ

188  
HIER GIBT ES NICHTS ZU SEHEN

CHRONOLOGIE VON BANKSYS WERKEN 193

ENDNOTEN 202

LISTE DER ILLUSTRATIONEN 203

INDEX 205

DANK 207

IST GRAFFITI  
KUNST ODER  
VANDALISMUS?



DIESES WORT HAT  
SO VIELE NEGATIVE  
KONNOTATIONEN  
UND ENTZWEIT DIE  
MENSCHEN, ALSO  
NEIN, ICH WÜRD  
DAS WORT »KUNST«  
ÜBERHAUPT NICHT  
VERWENDEN.

**BANKSY**

# EINFÜHRUNG

Banksy borgt nicht aus der Kunstgeschichte. Er schmeißt sie an die Wand und verbeult sie. Jahrzehntlang hat Banksy ein ahnungsloses Meisterwerk nach dem anderen in dunkle Gassen gelockt, um ihnen den selbstgefälligen und oberflächlichen Glanz zu nehmen, der ihre müden Oberflächen im Laufe der Zeit befleckt hat. Gemälde und Skulpturen, die wir seit Langem für selbstverständlich halten, von Michelangelos David bis zu Claude Monets Seerosen, werden von Banksy nicht höflich angeeignet, lediglich angedeutet oder in seinen respektlosen Wandgemälden, Leinwänden, Skulpturen, Zeichnungen und Drucken wiedergegeben. Sie werden entführt, radikalisiert und gegen uns gerichtet.

Banksys Spraydose ist eine Art versklavende Kanüle geworden, mit der er sich in die Meilensteine der Kulturgeschichte injiziert, von der Großen Sphinx von Gizeh bis zu Mary Cassatts *Children Playing on the Beach*, von Jan Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* bis zu Jean-Michel Basquiats *Boy and Dog in a Johnnypump*. Was Banksy hinterlässt, ist etwas Verstaubtes und Gefährliches, das in einem neuen und schmutzigen Licht erscheint: ein düster-witziger Spiegel des Egoismus und der Heuchelei der Gesellschaft. Banksy ist jedoch weit davon entfernt, die Werke, in die er eindringt, zu beschädigen oder zu entwürdigen, er bewahrt vielmehr diese müden Ikonen vor einer zunehmenden Bedeutungslosigkeit. Er verleiht ihnen die unverbrauchte Energie und kantige Dringlichkeit, die sie für viele schon lange nicht mehr haben. Er rettet sie.

Als Banksy Anfang der 1990er-Jahre aus der Underground-Straßenkunstszene in Bristol, England, hervortrat, war die Kunstgeschichte in Aufruhr und wurde von vielen für tot gehalten. Jüngste öffentlichkeitswirksame Kontroversen in Amerika über die öffentliche Finanzierung kritischer Künstler wie Andres Serrano, der ein Kruzifix in einen Urinbecher getaucht hatte, und Robert Mapplethorpe, der sich selbst in der Gestalt des Teufels mit einer Peitsche im Hintern fotografierte, schürten den Zynismus darüber, ob Kunst überhaupt eine Zukunft hat. 1991 verfasste der Psychologe und Theoretiker Rudolf Arnheim eine Sammlung von Essays, deren Titel dem Krisenzustand der Kunst Rechnung trägt: *To the Rescue of Art*. Arnheim, der sein Entsetzen eingestand angesichts der »vorherrschend nihilistischen Einstellung« der Kunst«, war nicht der erste Intellektuelle mit einer Warnung. Weniger als ein Jahrzehnt zuvor hatte der bekannte amerikanische Philosoph und Kunsthistoriker

Arthur Danto proklamiert, die Menschheit stünde in der Tat vor dem Ende der Kunst »The End of Art« – ein provokantes Statement, das langsam in die Köpfe und Körper von Kunstschaaffenden und Intellektuellen, der Kritik und ebenso gelegentlicher Bewunderer eindrang.

Was genau meinte Danto mit seinem inzwischen berühmten Satz? Jahrhundertlang war es jeder Generation gelungen, die Geschichte der Kunst voranzutreiben, indem sie auf die vorangegangene Kunst reagiert (oder überreagiert) hatte. Es gab eine Logik und eine Ordnung in der Entwicklung der Kunst, wie schockierend oder unerwartet das Auftauchen einer jeden Kunstrichtung zu jener Zeit auch erschienen sein mag. Aus dem Postimpressionismus ging der Kubismus hervor, aus dem Kubismus der Surrealismus, aus dem Surrealismus der Konzeptualismus und so weiter, denn die Kunst der Vergangenheit blieb immer eine vitale Energie und Inspiration für die Kunst der Gegenwart. Doch Mitte der 1960er Jahre spürte Danto, dass sich etwas verändert hatte. Damals stolperte er in einer New Yorker Galerie über Andy Warhols perfekte Repliken der Verpackungen von Brillo-Scheuerschwämmen, ein umstrittenes Werk, das die Distanz zwischen einer dargestellten Sache und der Sache selbst aufzuheben schien. Für Danto markierte Warhols Werk gewissermaßen einen Wandel in der Art und Weise, wie wir die Herstellung und Bedeutung von Bildern wahrnehmen. Neue Kunst war nicht länger ein Gespräch mit früheren Werken. Die Vergangenheit war von der Zukunft abgetrennt. Alte Meister und alte Meisterwerke, die einst für die Entfaltung der Kunst enorm wichtig waren, hörten auf, für das Verständnis ihrer Bedeutung wesentlich zu sein. Die Kunstgeschichte war an ihrem Ende angelangt.

Danto war nicht der Erste, der feststellte, dass sich etwas verschoben hatte. Der italienische Futurist Bruno Munari kam 1952 fast zu den gleichen Schlussfolgerungen, als er über eine moderne Welt nachdachte, in der jeder daran gewöhnt ist, Bilder nicht in Museen oder Galerien zu sehen, sondern »im Kino, in der Leuchtreklame, in den großen dreidimensionalen Werbetafeln der internationalen Messen«. »Ist die Kunst also tot«, fragte Munari, »oder hat sie nur ihren Aspekt verändert, ohne dass es viele Menschen bemerken? Was würde Leonardo heute tun?« »Die Kunst ist nicht tot«, entschied Munari schließlich, »sie hat lediglich ihren Kurs geändert, und genau dort müssen wir sie suchen. Sie reagiert nicht mehr auf das Alte.« Aber für Danto ist die Antwort der Kunst »auf das Alte« in der Tat ihr bestimmendes Merkmal. Kunst ist im Kern ein Diskurs, ein Geben und Nehmen zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit. Entfernt man das Alte, endet die Konversation. Man erreicht »Das Ende der Kunst«. Die Implikationen von Dantos verblüffender These begannen sich zu verbreiten. 1992 ging der amerikanische Politikwissenschaftler Francis Fukuyama noch einen Schritt weiter, indem er den Begriff »das Ende der Geschichte«, der seit dem 19. Jahrhundert immer wieder im Diskurs auftauchte, zum Titel seines Buches *The End of History and The Last Man* erhob.

Dann tauchte Banksy auf. In Banksys Werk sind die berühmten Ikonen der Vergangenheit weder erschöpft noch träge. Sie bergen ein grenzenloses Potenzial. Aber der Dialog, den Banksy mit der Vergangenheit aufnimmt, ist anders als alles zuvor. Es ist, als hätte er die Geschichte der Kunst aus einer



Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1818–1819

Grube geborgen, in der ihre halb erinnerten Meilensteine seit Jahrhunderten schmoren und darauf warten, wiederentdeckt zu werden – größer, als wir sie in Erinnerung hatten, ein wenig schmutziger und realer. Alles von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* bis zu den Spot Paintings von Damien Hirst wird umprogrammiert und in einer elastischen, unzulässigen Sprache neu aufgelegt, die das neu kalibriert, was wir dachten, über die Kunst zu wissen. Die unzähligen denkwürdigen Bilder, die Banksy im Laufe der letzten dreißig Jahre geschaffen hat – von seinem poetischen Porträt eines kleinen Mädchens, das verzweifelt nach einem herzförmigen Luftballon greift, der davonschwebt, bis hin zu dem paradoxen Bild eines maskierten Demonstranten, der einen Blumenstrauß so aggressiv schleudert, als wäre er ein Molotow-Cocktail – sind ein kluger und höchst origineller Kommentar zur Geschichte der Bildgestaltung, von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart.

Bewaffnet mit wenig mehr als einer Handvoll zerknitterter Schablonen, einem Rucksack voller Nerven und einem anonymen Mantel der Dunkelheit nach Feierabend gelang es Banksy, sich eine unvergleichliche Identität als unverbesserlicher Schelm zu schaffen, der die Tradition nicht umarmt, sondern sie zerreißt. Denkt man an Banksy, denkt man an schäbige Stadtmauern, die weit entfernt sind von den makellosen weißen Cubes elitärer Galerien und

den gewölbten Räumen privilegierter Museen, in denen große Kunst üblicherweise zu finden ist und oft verwahrlost. Durch die dunkle, satirische Linse von Banksys Vorstellungskraft kann die Geschichte der Kunst neu betrachtet und in einen unerwarteten Fokus gerückt werden. Von seiner aufwendigen Nachbildung paläolithischer Höhlenmalereien (die er sich vorstellt, wie sie von einem Straßenreiniger mit einem Hochdruckreiniger ausradiert werden) bis hin zu seiner Neuerfindung des bezaubernden japanischen Stegs des französischen Impressionisten Claude Monet über einen Seerosenteich, aus dem Stahlskelette gestohlener Einkaufswagen und weggeworfener Verkehrsleitkegel herausragen, zwingen uns Banksys ikonoklastische Werke dazu, unsere Zuneigung und Wertschätzung für die großen Kunstwerke, die die Kulturgeschichte prägen, neu zu überdenken. Auch wenn seine urbanen Wandgemälde und tropfenden Leinwände oft grob, überstürzt und rücksichtslos erscheinen, sind sie in Wirklichkeit geschickt konzipiert – durchdrungen von einem scharfen Blick für die Genialität der Werke, die sie auf den ersten Blick leichtfertig zu entwerten scheinen.

Kein Meister bleibt von Banksys gleichzeitig vernichtendem und belebendem Blick verschont. Von da Vinci bis Degas ist jeder ein gefundenes Fressen für seine unbarmherzige Mühle. Die ikonischen Werke, die Banksy parodiert, werden jedoch nicht in ihrer Bedeutung geschmälert, sondern durch seine frechen Eingriffe ironisch aufgewertet. Berühmte Gemälde, Skulpturen und Fotografien, die durch zu häufiges Betrachten ausgelaugt sind, werden plötzlich wieder relevant, wenn sie von Banksy verwertet werden. Nehmen Sie zum Beispiel ein Werk, das Banksy 2015 in Calais, Frankreich, anbrachte – ein Wandbild basierend auf Théodore Géricaults tragischer Meereslandschaft *Das Floß der Medusa* (1818–1819), das den Ausgang eines französischen Schiffsunglücks darstellt. Die sich ans Floß klammernden Überlebenden waren vom Hungertod bedroht, bevor sie schließlich gerettet werden konnten. Géricaults Originalbild, das von Banksy im Zusammenhang mit den Kämpfen der in den überfüllten Lagern von Calais gestrandeten Migranten zitiert wurde, von denen viele die gefährliche Überquerung des Ärmelkanals riskiert haben, ist mit einer neuen Dringlichkeit versehen, die es aus den immer höher werdenden Gewässern der übermäßigen Vertrautheit und kulturellen Gleichgültigkeit rettet.

Indem er kleine Details in Géricaults tragischen Tableaus manipuliert, konstruiert Banksy nicht nur eine vernichtende Aussage über die zeitgenössische Gefühllosigkeit, sondern hinterlässt auch einen unauslöschlichen Abdruck auf dem zugrunde liegenden Werk, den unser geistiges Auge nicht mehr los wird. Diese Reibungen – der Gegenwart, die die Vergangenheit beeinflusst – motivieren *Banksy Saved Art History*. Traditionell (das heißt, bevor man davon ausging, dass die Kunst ihr Ende erreicht hat) war ein wichtiger Maßstab für den Einfluss eines Kunstschaffenden das Ausmaß, in dem er oder sie uns dazu bringt, die Kunst, die vorher da war, neu zu bewerten. Wir neigen zwar dazu, uns den künstlerischen Einfluss als eine Kraft vorzustellen, die nur nach vorne drängt und das prägt, was danach kommt – El Greco als Inspiration für Velásquez, Velásquez für Goya, Goya für Picasso und so weiter – aber in Wahrheit ist die Macht des Einflusses in die andere Richtung genauso stark. Die Zeit ist ein Mythos. Die großartigste Kunst verändert die Vergangenheit ebenso, wie

sie die Zukunft gestaltet. So mystisch es auch erscheinen mag, das Werk eines jeden großen Kuschtschaffenden hinterlässt sichtbare Spuren in den großen Werken, die ihm vorausgingen.

Nehmen wir zum Beispiel den Impressionisten Édouard Manet und sein fesselndes Porträt einer liegenden Nackten von 1868, *Olympia* – eine kühne Neuinterpretation von Tizians *Venus von Urbino* (1534, Venezianische Renaissance), wiederum selbst eine Neuerfindung eines früheren Gemäldes des Venezianischen Malers Giorgione. Mit seinem französischen Malerkollegen Victorine Meurent als Modell hat Manet die erhabene Figur der Venus, die in der abendländischen Kultur immer wieder idealisiert wurde, in skandalöser Weise in die Gestalt einer Prostituierten verwandelt, deren Augen unbeirrt auf uns gerichtet sind. Manet krempelt nicht nur die Symbolik von Tizians Gemälde radikal um, indem er den schlafenden Spielzeugspaniel zu Venus' Füßen (ein Symbol für Treue) durch eine aufgerichtete schwarze Katze mit Kulleraugen (ein Symbol für Laszivität) ersetzt, sondern er fügt auch eine schwarze Frau (die in der westlichen Kunst selten vorkommt) in der Rolle einer Magd in die Szene ein, die unmittelbar neben Olympia steht. Ihre prominente Präsenz in dem Werk fordert den Betrachter auf, die würdevolle Existenz der Schwarzen in der Pariser Gesellschaft anzuerkennen, fünfzehn Jahre, nachdem die Sklaverei offiziell abgeschafft worden war.

Das Gemälde von Manet, das bei seiner ersten Ausstellung Aufsehen erregte, löscht das frühe Gemälde von Tizian nicht aus oder hebt es auf. Es eröffnet Möglichkeiten in ihm. Es rettet es. Wie Manets Freund, der Schriftsteller Émile Zola, erklärte, als die zeitgenössischen Kritiker die Neuerfindung von Tizians Meisterwerk verurteilten, ist *Olympia* alles, nur nicht unmoralisch. Sie berichtet Unwahrheiten, die die Intensität des Werks von Tizian zu trüben drohen. »Wenn unsere Künstler uns Venus geben«, erklärte Zola, »korrigieren sie die Natur, sie lügen. Édouard Manet fragte sich, warum lügen, warum nicht die Wahrheit sagen; er stellte uns Olympia vor, dieses Mädchen unserer Zeit, das man auf den Bürgersteigen trifft.«

Die Wahrheit auf Gehwegen zu sagen, ist auch Banksys Sache. Nachdem er seine Karriere als GraffitiKünstler in den Straßen von Bristol begonnen hatte, wo er überdimensionale Tags aus dem Stegreif an Ort und Stelle freestylete – eine zeitraubende Praxis, die ihn anfällig für Verhaftungen machte –, kam Banksy schließlich auf die Idee, Schablonen zu verwenden, die im Voraus angefertigt werden konnten. Die »Erleuchtung« kam ihm, wie er sagt, als er sich unter einem Müllwagen versteckte, nachdem er eines Nachts von der britischen Verkehrspolizei gejagt wurde. Er hatte versucht, auf einem Personenzug in riesigen Buchstaben den Schriftzug »LATE AGAIN« (wieder zu spät) anzubringen, als er umgerannt und durch eine dornige Hecke gejagt wurde. Da aus dem Lkw Öl auf seinen zerkratzten Körper auslief, beschloss er, entweder eine schnellere Arbeitsmethode zu finden oder das Handtuch zu werfen. In diesem Moment fiel sein Blick zufällig auf ein Schild, das mit einer Schablone auf einen Kraftstofftank aufgebracht worden war und auf eine viel effizientere Art und Weise Bilder auf Oberflächen aufdrucken konnte. Der Funke sprang über. Indem er die Schablonen für seine Werke im Voraus anfertigte, konnte

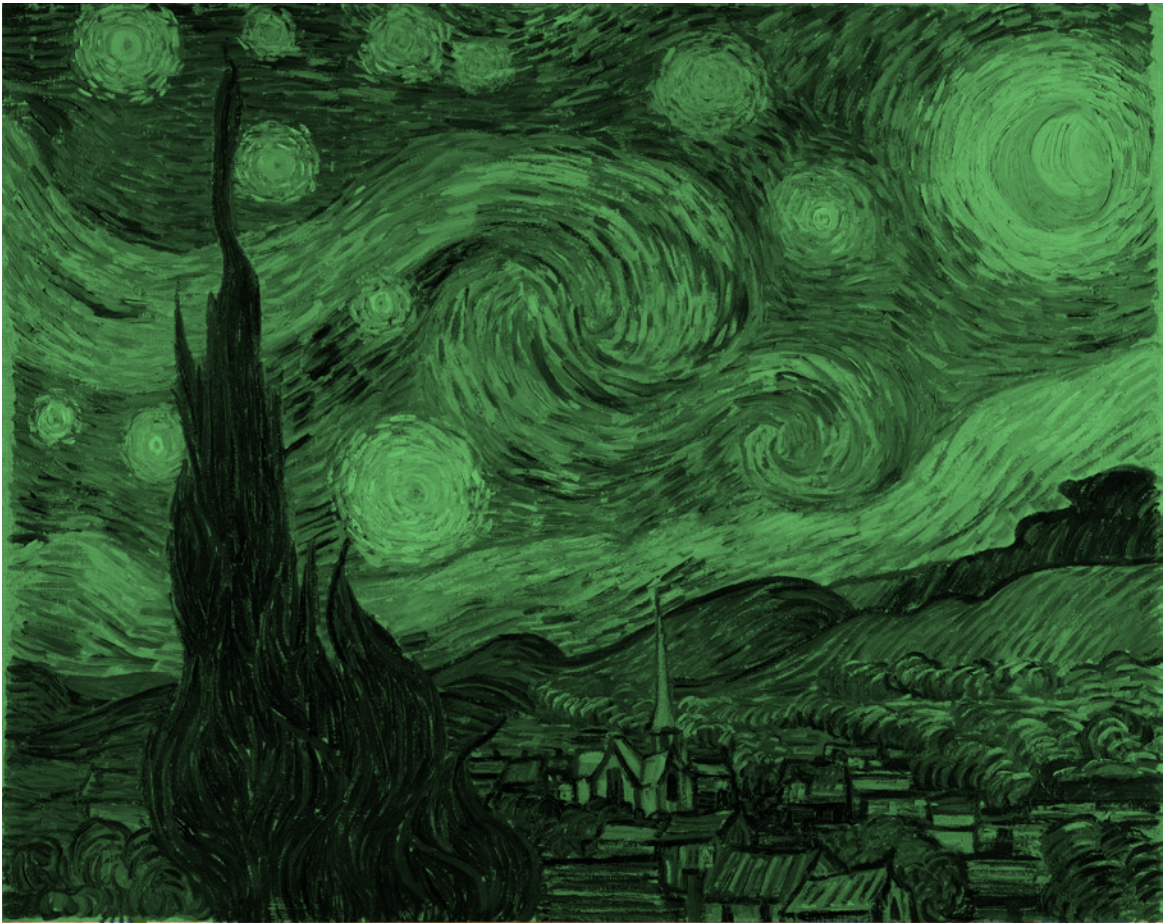


Édouard Manet, *Olympia*, 1863



Tizian, *Venus von Urbino*, 1534





Vincent van Gogh, *Sternennacht*, 1889

Banksy weitaus aufwendigere, aussagekräftigere und subversivere Bilder entwerfen und sie in einem Bruchteil der Zeit auf eine Wand sprühen.

War Banksy der erste Straßenkünstler, der Schablonen verwendete oder der in diesem Ansatz ein größeres Potenzial für eine komplexe Bildgestaltung sah? Nein. Wie Banksy selbst zugegeben hat, war das der inzwischen legendäre französische Graffiti-Künstler Blek le Rat, der von Kritikern als »Großvater der Schablonen« bezeichnet wurde und der bereits in den frühen 1980ern so sein Gebiet markierte. »Jedes Mal, wenn ich denke, dass ich etwas Originelles gemalt habe«, so Banksy, »stelle ich fest, dass Blek le Rat es auch geschafft hat, nur 20 Jahre früher.« Blek le Rat (geboren 1952 als Xavier Prou) gilt als anerkannter Pionier der Street Art und hat dazu beigetragen, dass sich die Welt für dieses Genre begeistert.

In den folgenden Jahren gelang es Banksy, einen viel tiefgründigeren Ton anzuschlagen und die Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft von Menschen zu erregen, die sonst vielleicht nur wenig Interesse am Genre Graffiti selbst oder an der Kunstgeschichte im Allgemeinen gehabt hätten. .

Die Frage nach Banksys echtem Namen oder die Bewertung der Schlussfolgerungen, die diejenigen gezogen haben, die ihn zu entlarven versuchten, ist dagegen von geringer Bedeutung. Die Tatsache, dass Banksy sich (bis heute) weigert, zu bestätigen, wer er ist, behindert nicht die Art der Bewertung seines Werks, die hier vorgenommen wird. Es ist ein großer Vorteil. Sobald die Identität eines Künstlers bekannt ist, verkrustet sie sich an der Oberfläche seiner Werke und vernebelt den klaren Blick darauf. Könnten Sie sich dem turbulenten Kosmos von van Goghs *Sternennacht* einen Moment lang nähern, ohne den stürmischen Gemütszustand des Malers zu bedenken? Nein, mir gelingt das auch nicht. Die aufgewühlte Leinwand ist weniger ein eigenständiges Gemälde als vielmehr eine Lavalampe für van Goghs qualvolles Dasein als Patient in der Anstalt Saint-Paul-de-Mausole in Saint-Rémy-de-Provence, Frankreich, wo er sich nach einem Zusammenbruch selbst einlieferte. *How Banksy Saved Art History* ist nicht daran interessiert, herauszufinden, wer Banksy ist, oder mithilfe seiner Werke seine Jugend, seine Bildung, seine Freunde oder seine Feinde zu hinterfragen. Uns interessiert, wie Banksys Werke für uns funktionieren.

Selbst wenn Banksy nicht direkt sichtbar ist, ist immer eine versteckte ästhetische Sensibilität im Spiel, die von der Geschichte der Kunst durchdrungen ist. Nehmen wir zum Beispiel seine berühmte Adaption eines Slogans der in Litauen geborenen amerikanischen politischen Aktivistin, Autorin und Revolutionärin Emma Goldman: »Wenn Wahlen etwas verändern würden, wären sie illegal.« Indem er Goldman für ein im April 2011 in London enthülltes Wandbild in »If graffiti changed anything it would be illegal« umschrieb, hat Banksy bewiesen, dass er ein geschicktes Händchen für Sprüche hat, die an radikale Weisheiten und Axiome erinnern, die von politisch gesinnten Vorgängern in der Kunstwelt geprägt wurden, wie etwa der anonymen Gruppe feministischer Künstlerinnen, den Guerrilla Girls.

Dieses Buch nimmt die Leserschaft mit auf eine Reise durch die Meilensteine der Kunstgeschichte im Zusammenhang mit Banksys bekanntesten Wandbildern, Gemälden und Skulpturen, die jenen Legenden neue Möglichkeiten eröffnen. Entstanden ist eine provokante Neuauslegung einer der berühmtesten Kunstwerke – von Raffaels *Die Kreuzigung Christi* zu Vincent van Goghs *Sonnenblumen*, von Jacques-Louis Davids *Napoleon überquert die Alpen* to Kara Walkers *Virginia Lynch Mob*. Anzumerken ist, dass der Weg, den dieses Buch durch das Werk von Banksy und durch die Kunstgeschichte im weiteren Sinne führt, vom Künstler selbst nicht autorisiert wurde. Pest Control, der selbsternannte »Erziehungsberechtigte« von Banksy, vergibt keine Lizenzen für die Bilder des Künstlers an andere. Daher sollten Sie sich darüber im Klaren sein, dass Banksy an diesem Buch nicht beteiligt war. Die Entscheidung, welche Banksy-Werke in dieses Buch aufgenommen werden, wurde ausschließlich von mir in Absprache mit dem Verlag getroffen. Der Ihnen vorliegende Band ist daher so, wie er sein sollte, ein Buch, das weder der Zustimmung noch einer vorherigen Einschränkung durch seinen Gegenstand oder sein Atelier bedurfte – ein Buch, das durch ungefilterte Reflexion versucht, eine Landkarte für die Wertschätzung einer der faszinierendsten Ideen unserer Zeit zu liefern.

ICH HABE AUS  
ERFAHRUNG  
GELERNT, DASS EIN  
GEMÄLDE NICHT  
FERTIG IST, WENN  
DU DEN PINSEL  
ABLEGST. DANN  
GEHT ES ERST LOS.

**BANKSY**





# LÖSCHEN UND ZURÜCKSPULEN



Höhlenzeichnungen in der Höhle von Lascaux, Frankreich, 15.000 v. Chr.

Was ist der Unterschied zwischen einem verdammenswerten Akt von mutwilligem Vandalismus und einem unbezahlbaren Juwel von unschätzbare kultureller Bedeutung? Offenbar etwa 17.000 Jahre. Das ist eine der vielen Botschaften, die von einem kunstvollen Wandgemälde ausgehen, das Banksy Anfang Mai 2008 in Londons legendären Leake Street Arches schuf – einem 300 Meter langen Tunnel im Stadtbezirk Lambeth, in dem Graffiti erlaubt ist. Banksy veranstaltete sein »Cans Festival« (in Anspielung auf das 61. Filmfestival von Cannes, das zur gleichen Zeit an der Côte d’Azur stattfand) und lud Straßenkünstler ein, den unterirdischen Raum unter der Waterloo Station (früher Eurostar) mit Sprühfarbe und Schablonen zu versehen.

Banksys eigener Beitrag zu der anti-glamourösen Ausstellung war ein Wandbild, das einen Abschnitt der Tunnelwand unter zwei nach links und rechts gerichteten Überwachungskameras in eine Nachbildung prähistorischer Steinzeitzeichnungen verwandelte, wie sie im Höhlensystem von Lascaux im Südwesten Frankreichs und in der sogenannten Höhle der Hände in Santa Cruz, Argentinien, gefunden wurden. Vor diese beeindruckende Collage aus rudimentärer Felskunst hat Banksy die Figur eines Straßenreinigers gesetzt, der die lange Spitze eines Hochdruckreinigers hält. Der erstarrte Sprühnebel aus der grausamen Düse – genau die Art von Waffe, die von den in Warnwesten gekleideten städtischen Bediensteten eingesetzt wird, um die Werke von Straßenkünstlern von den Stadtmauern zu tilgen – ist in den Akt der endgültigen Auslöschung der einzigen überlebenden Spuren der antiken Kunst eingebunden.

Indem er sein eigenes Werk mit dem von Künstlern gleichsetzt, deren Visionen und Fähigkeiten heute geschätzt werden, fordert Banksy uns auf, über die Kurzsichtigkeit von Beamten nachzudenken, die entscheiden sollen, welche kreativen Ausdrucksformen erhaltenswert sind und welche ausgelöscht werden sollten. »Kunst ist nicht wie andere Kultur«, sagte Banksy über die Diskrepanz zwischen den Regeln, die für die Legitimität visueller Äußerungen und anderer Formen des kreativen Ausdrucks zu gelten scheinen,

*denn ihr Erfolg wird nicht von ihrem Publikum gemacht. Das Publikum füllt jeden Tag Konzertsäle und Kinos, wir lesen ... Romane und kaufen ... Schallplatten. Wir, die Menschen, haben Einfluss auf die Entstehung und die Qualität des größten Teils unserer Kultur, aber nicht auf unsere Kunst. Die Kunst, die wir uns ansehen, wird nur von einigen wenigen gemacht. Eine kleine Gruppe schafft, fördert, kauft, stellt aus und entscheidet über den Erfolg der Kunst. Nur ein paar Hundert Menschen auf der Welt haben ein wirkliches Mitspracherecht. Wenn Sie eine Kunstgalerie besuchen, sind Sie einfach nur ein Tourist, der einen Trophäenschrank von ein paar Millionären betrachtet.*

Indem Banksy an die Höhle erinnert, in der die Menschheit ihre erste künstlerische Stimme fand, erinnert er uns daran, dass die Kunst als roher, ungebändigter Impuls begann, der nicht von Kuratoren und Museumsdirektoren eingeschränkt wurde. Kunst war die raue Wand, neben der wir unsere Mahlzeiten zubereiteten, schliefen und kackten, Knochen in Opferfeuern verbrannten und uns gegenseitig zu Tode prügeln. Die gute alte Zeit.







South Bank, London, 2008

# SPHINX IN QUEENS



Große Sphinx von Gizeh, ca. 2500 v. Chr. (Fotografie: Beniamino Facchinelli, ca. 1880er)

Im Oktober 2013 wurde in den Straßen von Queens, New York, eine Miniaturversion der Großen Sphinx von Gizeh gesichtet, die aus zertrümmerten Schlackensteinen gefertigt war und aus einer trüben Lache stehenden Wassers aufstieg, als hätte sich ein Haufen verlassener Trümmer plötzlich zu etwas Geheimnisvollem und Seltsamem zusammengefügt. Die grobe Nachbildung eines der größten, ältesten und rätselhaftesten Kunstwerke der Welt verlieh dem Schutt der städtischen Einöde einen Hauch von Weltmüdigkeit.

Die Große Sphinx, die von den alten Ägyptern vor über 4.500 Jahren während der Herrschaft des Pharaos des Alten Reiches, Chephren, aus Kalkstein erbaut wurde, ist die älteste erhaltene Monumentalskulptur und stellt ein Fabelwesen mit dem Körper eines Löwen und dem Kopf eines Menschen dar. Das Kunstwerk, das sich schützend vor den großen Pyramiden aus dem Sand erhebt, hat im Laufe der Jahrhunderte viele Verunstaltungen erfahren – es verlor die leuchtenden Farben, mit denen es einst bemalt war, ein Bart wurde hinzugefügt und wieder entfernt, und am berühmtesten ist die unschöne Zertrümmerung der Nase (höchstwahrscheinlich durch meißelschwingende Vandalen im 14. Jahrhundert, nicht durch Napoleons Armee im 19.). Das mühsame Überleben der Sphinx ist zu einer Metapher für die Unbesiegbarkeit von Kunst und Kultur im Allgemeinen geworden. Auch wir werden also überleben. Dann kam Banksy.

Im Unterschied zu der antiken Ikone, auf die es sich bezieht und die mehrere Tausend Jahre am Westufer des Nils erlebt hat, schaffte es Banksys *Everything but the Kitchen Sphinx* nicht mal einen ganzen Tag, bis es hastig abgebaut, in einen Transporter verladen und weggebracht wurden. Eine kuriose Bildunterschrift, die Banksy auf seiner Website und auf Instagram veröffentlichte, ließ jedoch wenig Zweifel daran, dass die krakelige Skulptur alles andere als unbedeutend oder schlampig gemeint war. »Kein Stein bleibt auf dem anderen«, witzelte Banksy kryptisch, »man sollte das nachgebildete arabische Quellwasser nicht trinken.«

Auf der einen Seite ist die Warnung eine Anspielung auf die Welle der Proteste für Reformen, die die arabische Welt zwischen 2011 und 2014 erfasste und die in den Medien häufig als Arabischer Frühling bezeichnet wird. Aber die Bemerkung ist auch eine bittere und immer wiederkehrende Anklage gegen die erschreckende Verbreitung von verschmutztem Wasser in weiten Teilen der Welt. »There's an elephant in the room«, schrieb Banksy sechs Jahre zuvor auf einem Flugblatt für seine Ausstellung »Barely Legal«:

*Es gibt ein Problem, über das wir nie sprechen. Es ist eine Tatsache, dass das Leben nicht gerechter wird. 1,7 Milliarden Menschen haben keinen Zugang zu sauberem Trinkwasser. 20 Milliarden Menschen leben unterhalb der Armutsgrenze. Jeden Tag werden Hunderte von Menschen von Schwachköpfen auf Kunstaussstellungen dazu gebracht, sich körperlich krank zu fühlen, weil sie ihnen erzählen, wie schlecht die Welt ist, aber nie wirklich etwas dagegen tun. Gratis Wein jemand?*

Ob *Everything but the Kitchen Sphinx* – das 22. Werk von Banksys New Yorker Schaffensperiode im Oktober 2013 – Solidarität mit den Aufständischen symbolisieren soll oder hinterfragt, ob die Revolutionen wirklich nachhaltige Veränderungen bringen, bleibt offen. Schließlich beruht die Macht von Banksy, wie die der Sphinx, auf der Unergründlichkeit.





*Everything but the Kitchen Sphinx, 2013*

# FLOWER POWER

Eine äußerst konzentrierte Gestalt aus dunklem Schatten verlagert ihr Gewicht auf den hinteren Fuß und bereitet sich darauf vor, die gesamte Spannung ihres Körpers zu nutzen, um das zu entfesseln, was sich in ihrer geballten Faust befindet. Ihre straffe Haltung und angespannte Konzentration sind ebenso fesselnd, wie sie im Widerspruch zu dem imaginären Duft der zarten Blumen stehen, die sie in der Hand hält.

Nein, die Rede ist nicht von Banksys berühmtem *Love is in the Air*, einem mächtigen, aussagekräftigen Porträt eines maskierten Demonstranten, der gerade einen Strauß bunter Blumen werfen will. Die Figur (oder das Figürchen), die ich im Sinn habe, eine Votivstatue des phönizischen Gottes Melqart, ist etwa vierzehn Jahrhunderte älter als die durchtrainierte Gestalt des Pseudo-Selbstporträts von Banksy, das 2003 in einer palästinensischen Stadt in der Nähe von Bethlehem auftauchte, nur einen Steinwurf von der Mauer entfernt, die Israel von den palästinensischen Gebieten im Westjordanland trennt.

Nach den Mythen der antiken Zivilisation nördlich von Palästina war Melqart, der Gründer des Stadtstaates Tyrus, sowohl mit der Herrschaft über die Unterwelt als auch mit dem Schutz des Universums betraut – er herrschte sowohl über die Lebenden als auch über die Toten. Um Melqarts zwiespältige Natur zu verdeutlichen, wurde er typischerweise mit einer Streitaxt und einer Lotusblume dargestellt, einem alten Symbol für Hoffnung und Wiedergeburt. Schaut man sich die pockennarbige und angeschlagene Bronzestatue des Gottes genau an, die in der Sammlung des Archäologischen Museums von Sevilla steht und auf ewig bereit ist zuzuschlagen, wird man feststellen, dass die Zeit ihn unsanft behandelt und seine symbolischen Requisiten konfisziert hat, sodass er ein wenig aus der Fassung geraten ist – eher fuchtelnd als furchteinflößend.

Da Melqart mit leeren Händen dasteht, können wir nur spekulieren, in welcher Faust er die Axt und in welcher er die Blumen hielt. Es scheint natürlich logisch, dass der stabilisierende Arm über seinen Kopf die Waffe geführt hat. Aber ich kann nicht anders, als mir vorzustellen, dass es umgekehrt gewesen ist – dass Melqart seinem entfernten Nachfahren, dem Blumenwerfer, über Jahrtausende hinweg mit einer großen, schönen Lotusblüte in seiner rechten Hand zuwinkt. Eines kann ich mit Sicherheit sagen: Ich würde lieber von einem Strauß gemalter Blumen ins Gesicht getroffen werden, als mit blutenden Augen die Schrecken des Krieges vor mir zu sehen.



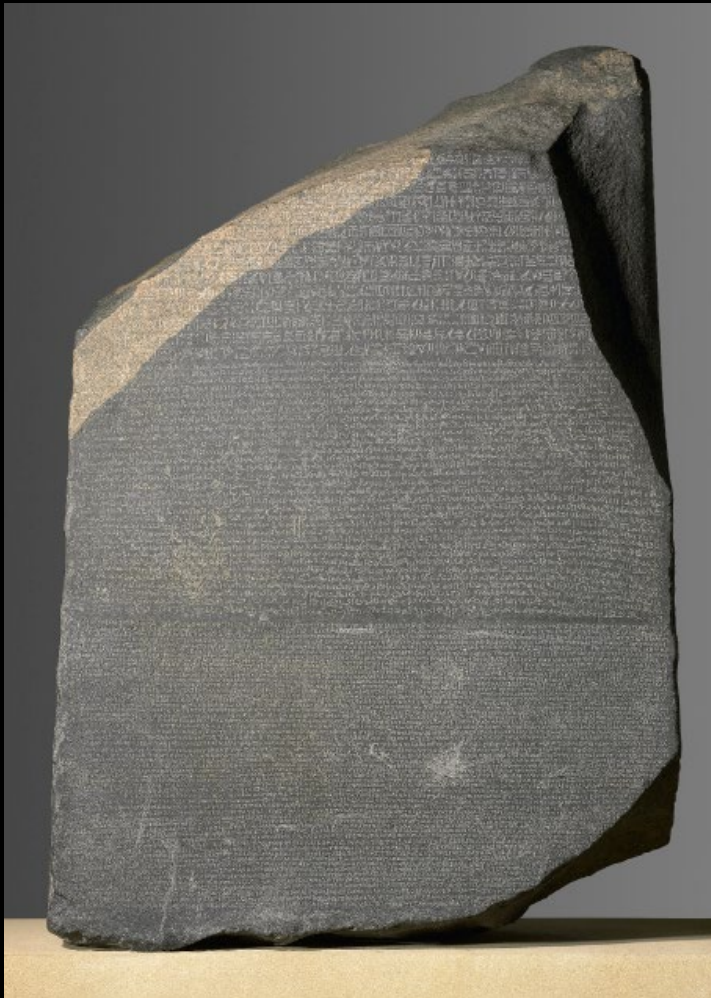


Bronzefigur von Melqart, 7. Jahrhundert v. Chr.



*Love is in the Air, 2003*

# ORIGINALTEXT



Der Rosetta-Stein, 196 v. Chr.

Sie wollen ein komplexes Problem lösen? Was Sie brauchen, ist ein Rosetta-Stein. Obwohl das archäologische Artefakt, auf das sich diese berühmte Bezeichnung bezieht, ein Fragment eines großen Steindenkmals aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. ist, wird der Begriff metaphorisch auf jedes Objekt bezogen, mit dem sich ein Schlüssel zum Knacken eines Codes, zum Entschlüsseln eines Geheimnisses finden lässt. Der riesige Brocken aus grauem Granodiorit, der 1799 in Rashid (»Rosetta«), Ägypten, von Napoleons Armee entdeckt wurde, als diese versuchte, die Kontrolle über das östliche Mittelmeer zu erlangen, erwies sich als unentbehrlich für die Übersetzung der altägyptischen Hieroglyphen – eine der drei Schriften, in denen der Stein das gleiche Dekret wiederholt, dass seine Leser Ptolemaios V. grüßen sollen, »den Gott, der sich offenbart, dessen Taten schön sind«. In den letzten Jahrzehnten wurde das menschliche Genom, das 2003 endlich sequenziert wurde, als der »Rosetta-Stein« für das Verständnis der menschlichen Biologie gepriesen. In der Physik wurde das Higgs-Boson-Teilchen, das 2012 nach vielen Spekulationen entdeckt wurde, als »Rosetta-Stein« für das Verständnis der Naturgesetze bezeichnet.

Aber wie sieht es in der Kunst aus? Wurde jemals ein Objekt oder eine Aussage entdeckt, die uns hilft, zum Wesen des kreativen Genies vorzudringen? 2009 schlug Banksy mit der für ihn typischen Kühnheit und Irreführung ein solches Objekt vor. Auf eine grobe Marmorplatte, deren zerklüftete Form an die Konturen des Rosetta-Steins erinnert, meißelte Banksy ein berühmtes Zitat, das oft Pablo Picasso zugeschrieben wird: »Schlechte Künstler imitieren. Große Künstler stehlen.« Wie um das zu beweisen, streicht Banksy in Echtzeit und direkt vor unseren Augen Picassos Signatur gewaltsam durch und ersetzt sie durch seine eigene. Die einfache Behauptung, dass Originalität niemals originell ist, sondern eine trügerische Ableitung, ist als Einblick in die Natur des künstlerischen Einfallsreichtums sowohl prägnant als auch, nun ja, nicht sehr originell. Als Mark Twain die Idee hatte, »es gibt keine neue Idee«, war diese Idee nicht wirklich neu. Vier Jahrhunderte zuvor begann Shakespeare sein 59. Sonett mit der Feststellung, dass »es nichts Neues gibt« und dass unsere »Gehirne« ihre Zeit vergeblich damit verbringen, »sich um Erfindungen zu bemühen«. Auch das ist nichts Neues, denn Shakespeare klaute lediglich ungestraft aus dem Buch Prediger, wo es heißt: »... es geschieht nichts Neues unter der Sonne.« (1,9). Interessant an Banksys furchtlosem Diebstahl von Picassos unorigineller Aussage über die Unoriginalität der Originalität ist jedoch, dass es nicht einmal Picasso war, der nicht originell war, als Banksy unoriginell seine Unoriginalität stahl – es war T. S. Eliot. In *The Sacred Wood* (1920) wiederholt Eliot die recycelte Behauptung und schafft es dabei ironischerweise, ein originelles Licht auf Banksys eigene originelle Leistung zu werfen. Unerfahrene Dichter, sagt Eliot, sind unbeholfene Mimen. Reife Dichter hingegen sind geschickter. Sie stehlen schamlos. Sie verwischen ihre Spuren, indem sie ihre Diebstähle in etwas Frisches und Neues verwandeln. Genau das tut Banksy immer wieder, und ich fühle mich sehr originell, wenn ich darauf hinweise, ob ich es nun bin oder nicht.





*The Bad Artists Imitate, 2009*

# ALLES DREHT SICH



Marcel Duchamp, *Fahrrad-Rad*, 1913

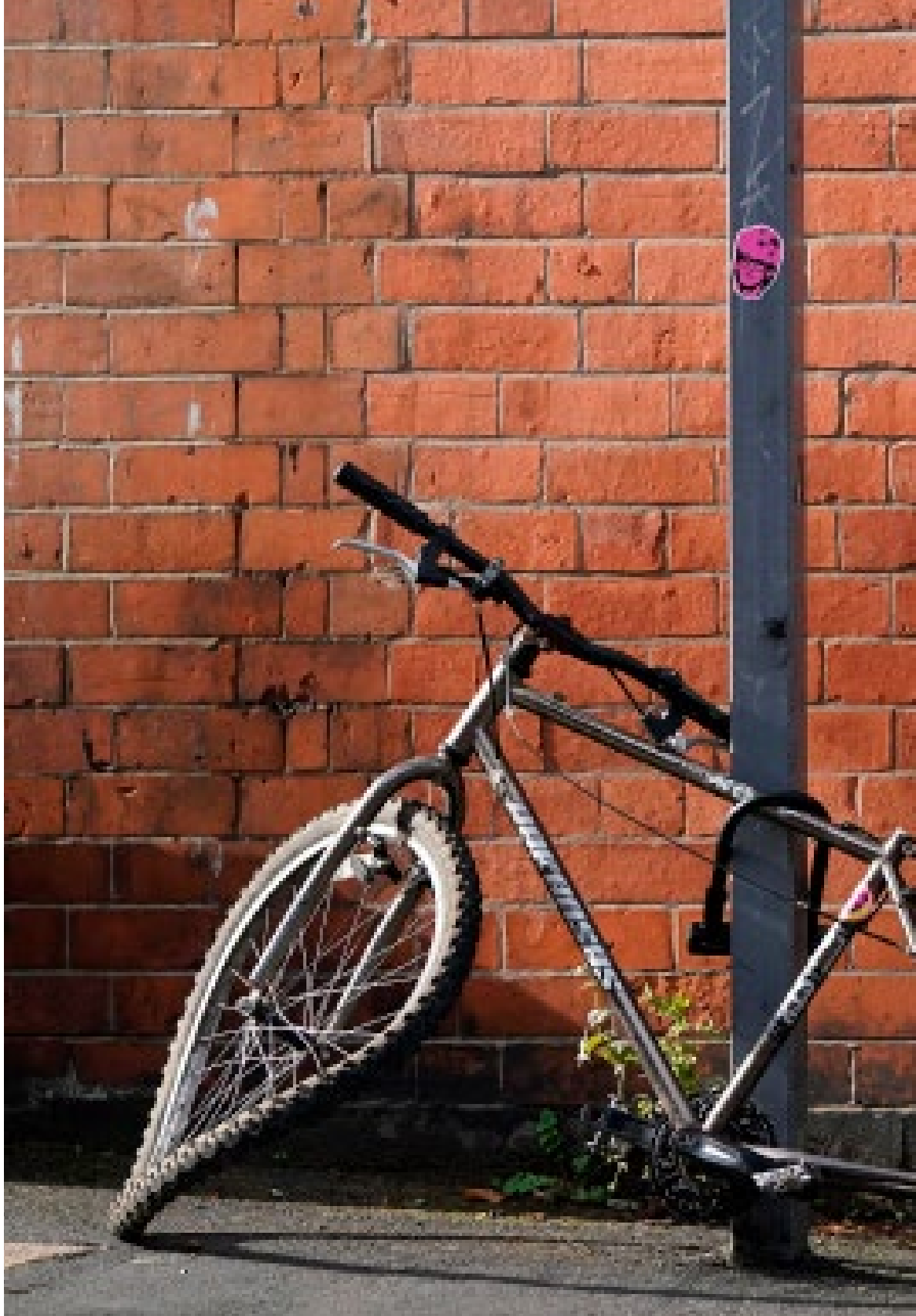


Am 11. Oktober 2020 erreichte die Welt einen morbiden Meilenstein. An diesem Tag wurden innerhalb der kurzen Zeitspanne von drei Tagen weltweit über 1 Million neue Covid-19-Fälle registriert, was darauf hindeutete, dass sich das Virus schneller ausbreitete als je zuvor, seit die weltweite Pandemie sechs Monate zuvor ausgerufen worden war. Der plötzliche Anstieg der Covid-Infektionen löste Befürchtungen aus, dass neue Lockdowns notwendig werden könnten, die zur Schließung von Geschäften und Schulen führten und die Menschen erneut zwangen, zu Hause zu bleiben und Abstand zu halten. Zwei Tage später tauchte vor dem Hintergrund der weit verbreiteten Angst ein unpassend fröhliches Kunstwerk neben einem Schönheitssalon in Nottingham, England, auf, das die Stimmung in der Bevölkerung aufhellte.

Das mit schwarzer und weißer Sprühfarbe auf eine rote Backsteinmauer gesprühte Werk schien auf den ersten Blick nicht viel mehr zu sein als das etwas überlebensgroße Bild eines jungen Mädchens, das fröhlich Hula-Hoop spielt und die wirbelnden Ängste der Welt um sich herum vergisst. Doch wer sich Banksys Werk genauer ansah (das er vier Tage später offiziell bestätigte, indem er es auf seinem Instagram-Account postete), erkannte schnell, dass der sich drehende Reifen gar kein Spielzeug war, sondern der Hinterreifen eines ramponierten Fahrrads, das an einen Laternenpfahl neben der Wand gekettet war. Die einfallsreiche Umwidmung des kaputten Fahrrads in ein Gefährt, das nicht zum Reisen, sondern zum selbstständigen, stationären Vergnügen dient, ist ein Sinnbild für die improvisierte Erfindungsgabe des Künstlers bei der Herstellung seines Werks und erinnert geschickt an das allererste Beispiel der sogenannten Readymade-Kunst aus dem vorigen Jahrhundert.

Der französische Avantgarde-Künstler Marcel Duchamp stellte 1913 die Gebrauchsfunktion eines Fahrrads auf den Kopf, indem er das Vorderrad (das noch immer an der Gabel und am Steuerrohr befestigt war) umdrehte und es auf die Spitze eines hohen Küchenhockers setzte, um das Drehen der Speichen und des Reifens zu beobachten, die von ihrem eigentlichen Zweck losgelöst waren. Duchamp taufte seine provokativen Umwidmungen gewöhnlicher Gegenstände in Kunstwerke – ein Projekt, zu dem zwei Jahre später auch ein auf die Seite gedrehtes und mit dem Pseudonym R. Mutt signiertes Porzellanurinal gehörte – bald »Readymades«, eine Wortschöpfung, die eine Art unwiderlegbare Vollständigkeit suggeriert. Readymades sind scheinbar autark in ihrer Herstellung und Bedeutung.

Neben Duchamps wiederverwendetem Fahrradrad, einem bahnbrechenden Werk, das oft als wegweisend für die Entstehung der Konzeptkunst angesehen wird, wird Banksys Hula-Hoop-Mädchen zu einem ergreifenden Symbol für freudige Selbstverwirklichung in einer heruntergekommenen Welt voller abgebrochener Bindungen. Indem das Mädchen ein Stück eines kaputten Fahrrads rettet und es als Requisit für selbstbestimmte Freude wiederverwertet, wird es zu einem verlockenden Ziel – einer Ikone. Die Tatsache, dass Banksy sein Werk in einem Viertel ausstellte, das noch immer unter der Schließung der letzten Raleigh-Fahrradfabrik leidet, die 114 Jahre lang Fahrräder herstellte, sorgte dafür, dass es noch lange nach seiner Beseitigung im Bewusstsein der Bevölkerung verankert blieb.





Nottingham, 2020

# UNTER AFFEN



John Lavery, *The Right Honourable J. Ramsay Macdonald  
Addressing the House of Commons, 1923*

Die Tradition, sich über die ethische Integrität des britischen Unterhauses lustig zu machen, ist lang und ehrwürdig. Das angebliche Vertrauen der Institution in die Ehrlichkeit ihrer gewählten Mitglieder, so stellte der spätere US-Präsident Thomas Jefferson 1782 fest, »wäre vernünftig ... wenn Ehrlichkeit mit Geld zu kaufen wäre«. Der Humorist P. G. Wodehouse, dessen Verspottung der Reichen und Mächtigen legendär ist, war in seiner Einschätzung noch weniger schmeichelhaft: »Waren Sie jemals im Unterhaus und haben sich die Insassen genau angesehen? Das ist eine so seltsame Ansammlung von Freaks und Untermenschen, wie sie noch nie an einem Ort versammelt war.« Selbst diejenigen, die sich bemüht haben, ein weniger abwertendes Porträt der Arbeitsweise des Parlaments zu zeichnen, wie der irische Künstler John Lavery, konnten den schockierenden Scherbenhaufen des Anstands nicht verschleiern, den die Abgeordneten im Parlament an den Tag legen. Laverys *The Right Honourable J. Ramsay Macdonald Addressing the House of Commons* (1923) zeigt die unhöfliche Ungepflegtheit der Abgeordneten, die plaudernd und schlafend zu sehen sind, während zerrissene und zerknitterte Papiere auf dem Teppich verstreut sind. Für eine Ausstellung im Bristol Museum im Jahr 2009 stimmte Banksy in den Spott über die andauernde Funktionsstörung des Parlaments ein, als er die größte Leinwand enthüllte, die er je angefertigt hat. Das Werk ist ein Echo auf die Feierlichkeit des Unterhauses, die von Künstlern wie Lavery festgehalten wurde, wobei die Körper der Abgeordneten durch eine unbeholfene Armee von Schimpansen ersetzt wurden deren Verhalten ironischerweise kaum weniger widerspenstig ist als das, was viele im eigentlichen Plenarsaal erleben.

Als es 2009, im letzten vollen Jahr der zwölfjährigen Amtszeit der Labour-Regierung, zum ersten Mal gezeigt wurde, trug Banksys beeindruckend plüschige und kunstvolle Kammerlandschaft mit grölenden Schimpansen den Titel *Question Time* (Fragestunde), in Anspielung auf die Parlamentssitzung, die der Befragung von Ministern dient. Ein Jahrzehnt später stellte Banksy das Werk unter einem neuen Titel wieder vor, der deutlich machte, dass das Werk eine neue Reflexion über die Entscheidung der Briten darstellte, die Europäische Union drei Jahre zuvor zu verlassen. Das Gemälde trug nun den cleveren Namen *Devolved Parliament* (Dezentralisiertes Parlament) und enthielt für diejenigen, die die Geduld hatten, es zu bemerken, noch ein paar weitere Änderungen. So hält der Schimpanse, der dem Betrachter am nächsten steht, nun eine Banane, deren gekrümmte Haltung nicht mehr nach oben, sondern nach unten gerichtet ist. Banksy wollte damit nicht nur andeuten, dass es sich hier um eine Bananenrepublik handelt. Vielmehr könnten das Stirnrunzeln und das Herabhängen der Frucht eine subtile Anspielung auf einen der vielen Mythen sein, die zu der Zeit kursierten, als das Vereinigte Königreich für den Brexit stimmte, nämlich dass eine fortgesetzte EU-Mitgliedschaft bedeuten würde, dass Großbritannien nur Bananen kaufen könnte, deren Form den strengen EU-Vorschriften entspricht. Diese Behauptung, die weitgehend entkräftet wurde, wurde von prominenten Politikern übernommen.





*Devolved Parliament, 2009*

# FOLGE DEM HERZEN



Joan Miró, *Dancer II*, 1925

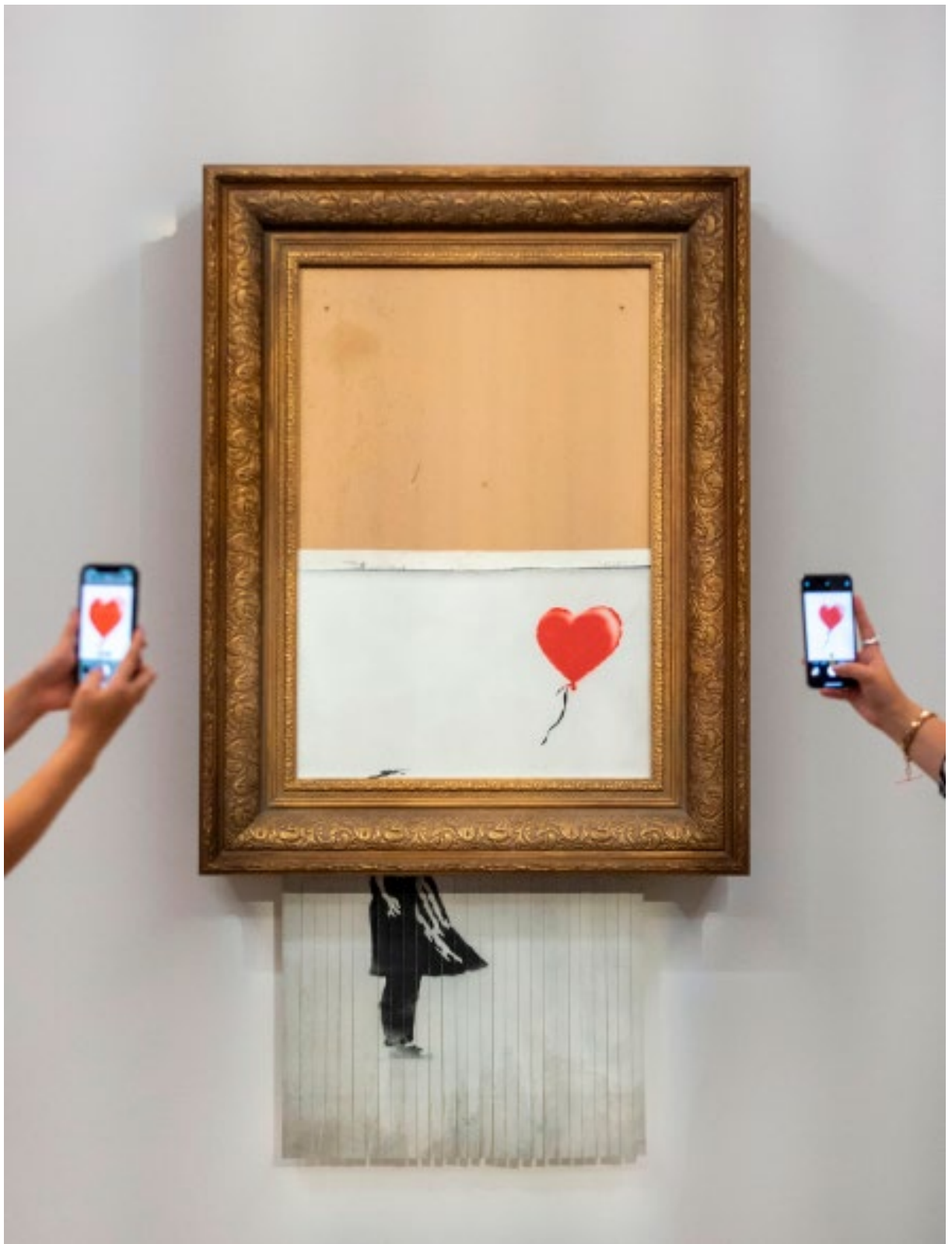


Wo andere Künstler höflich auf Werke und Bewegungen anspielen, die vor ihnen da waren, zieht Banksy seine Kapuze herunter, wirft den Schredder seiner Fantasie an und füttert dessen unersättliche Klingen mit einem verehrten Meisterwerk nach dem anderen. Was auf der anderen Seite herauskommt, ist ein Bild, das mit verstärkter Dringlichkeit und Schärfe vibriert – keine kindische Parodie des Vorgängers, der seiner Entstehung zugrunde liegt, sondern eine Verdichtung der Ikone zu etwas Grobem und Unverfälschtem, Ungeschliffenem und Reinem.

*Girl with Balloon* gehört dazu. Der berühmte DRuck, der zu den bekanntesten Bildern der zeitgenössischen Kunst zählt, entstand 2002 als schablonierter Schatten auf einer Betontreppe an der Waterloo Bridge im Londoner Stadtteil South Bank. Schon bald sollte es sich in die Köpfe der Menschen einbrennen. Wie man die täuschend einfache Geschichte, die das Bild erzählt, interpretiert (lässt das Mädchen sein Herz in einer gefühlvollen Selbstentfaltung los oder wird ihr die Unschuld von den gefühllosen Stürmen der Welt entrissen?), sagt mehr über einen selbst aus als das Bild.

Ich kann nicht umhin, die Seiten der Kulturgeschichte zu durchforsten und mich an die zweideutigen Flecken und die zerknitterte Symbolik eines Gemäldes zu erinnern, das Banksy vielleicht als Grundlage für *Girl with Balloon* verwenden wollte, vielleicht aber auch nicht: Joan Mirós undurchschaubares Gekritzelt *Tänzerin II*, das der berühmte katalanische Surrealist 1925 schuf. In Mirós Gemälde ist ein schwebendes rotes Herz in der Mitte der Leinwand der Anker für einen darüber schwebenden schwarz-weißen Luftballon. In Wahrheit stellen beide Formen in Mirós Mythologie überstilisierte Teile des Körpers einer Tänzerin dar. Die Kugel ist ihr Kopf, das Herz ihre Hüften. Die beiden langen Linien, die unterhalb des Herzens spritzen, sind die Beine der Ballerina. Sie hält einen Fuß hoch, während sie sich mit dem anderen dreht. Sie mag spröde und abstrakt sein, aber zumindest ist sie unversehrt. Glück-lich und ganz.

Fast achtzig Jahre später, als sich die Welt auf einen weiteren Krieg im Nahen Osten vorbereitete, war Banksy in *Girl with Balloon* weniger ausweichend und umständlich. Er war auch brutaler. Wie auch immer man es dreht und wendet, Banksys Mädchen wird regelrecht zerfetzt, ihr Herz wird ihr entrissen. Im Oktober 2018 kam eine Version von Banksys poetischem Bild bei Sotheby's in London zur Versteigerung. Unmittelbar nach Abschluss der Auktion, bei der ein erstaunlicher Preis von über 1 Million Pfund erzielt wurde, begann das Mädchen durch die untere Kante des schweren Holzrahmens zu rutschen, der es umgab und der mit einem versteckten Schredder ausgestattet war. Die Auktionsbesucher sahen entsetzt zu. Die Welt stöhnte auf. Hatte Banksy wirklich die Selbstzerstörung seines eigenen Werks inszeniert? Oder hatte er lediglich veranschaulicht, was passiert, wenn wir versuchen, etwas zu Geld zu machen, das uns nicht wirklich gehört – was passiert, wenn wir unsere Seele unter den Hammer legen?



*Love is in the Bin, 2018*



Waterloo Bridge, South Bank, London, 2002

# GESTOCHEN



Salvador Dalí, *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista*, 1941

Man muss sich vor den Ingenieuren in Acht nehmen«, warnte der französische Schriftsteller und Filmemacher Marcel Pagnol 1949 in seinem Essay »Critique des critiques« (»Kritik der Kritiker«). »Sie beginnen mit der Nähmaschine und enden mit der Atombombe.« Ironischerweise wurde die Nähmaschine selbst bereits Jahrzehnte vor der Entwicklung der Atombombe im kulturellen Bewusstsein als mächtiges Projektil verankert, das auf seinen Einsatz wartet. Inspiriert von einem fesselnden Satz des in Uruguay geborenen französischen Dichters Isidore Ducasse (dem selbsternannten Comte de Lautréamont) – »schön ... wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!« – sahen die Surrealisten in der Nähmaschine ein explosives Symbol für Vorahnung und Unbehagen. 1920 berief sich der amerikanische Avantgarde-Künstler Man Ray auf Ducasse und schuf eine ominöse, quasi vorgefertigte Skulptur, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (»Das Rätsel von Isidore Ducasse«), die lediglich aus einer Nähmaschine besteht, die fest in eine dunkle Wolldecke eingewickelt ist und mit einer Schnur zusammengehalten wird wie eine eilig zusammengerollte Leiche. Ein Foto des unheilvollen Werks, das auf der ersten Seite der ersten Ausgabe der surrealistischen Zeitschrift »La Révolution surréaliste« abgebildet war, wurde von Künstlerkollegen als hymnisches Emblem für unterbewusste Ängste angesehen – für etwas, das unter dem schweren Vorhang des Bewusstseins pulsiert und ihn durchdringt. Die Nähmaschine, die anfangs zweifellos als befreiendes Gerät gedacht war, hatte sich schnell zu einem Instrument der Ausbeutung entwickelt, an das Frauen und Kinder in Ausbeuterbetrieben gefesselt werden konnten.

Eine Generation nach Man Rays Werk kehrte Salvador Dalí 1941 für sein Gemälde *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista* (Nähmaschine mit Regenschirmen in einer surrealistischen Landschaft) zu denselben abweisenden Elementen zurück, die Ducasses Beschreibung verunsichern und beleben. In Dalís undurchschaubarer Vision sieht man Regenschirme auf dem Buckel einer dinosauriergroßen Nähmaschine, die wie riesige Urzeitfledermäuse auf einem traumhaften Platz auf ihren Einsatz warten. Der lange und düstere Schatten, den Dalís alptraumhafte Maschine wirft, stellt zwar nicht die bekannteren Werke des Künstlers wie *Die Beständigkeit der Erinnerung* in den Schatten, aber er beeinflusst unsere Lesart eines von Banksys charakteristischen Werken, das eines Morgens im Mai 2012 an der Seite eines Poundland-Ladens im Norden Londons auftauchte und mit Schablonen versehen war. Das Bild zeigt einen barfüßigen Jungen im Alter von etwa sieben Jahren, der auf den Knien über eine Nähmaschine gebeugt ist und eine Jubiläumswimpelkette näht – eine billige Wimpelkette, die Banksy geschickt auf dem Wandbild angebracht hat, so als ob sie auf magische Weise aus der pulsierenden Nadel der abgebildeten Maschine fließen würde. Das Wandbild wurde weithin als Kommentar zu den Enthüllungen der letzten Jahre interpretiert, dass die Billigläden mit Waren handeln, die von Ausbeuterbetrieben in Indien geliefert werden, wo ein Siebenjähriger gefunden wurde, der mehr als 100 Stunden pro Woche arbeitet. Banksys kühne Rehabilitierung eines scheinbar todgeweihten kulturellen Symbols verlieh kraftvollen Werken, deren Relevanz zu schwinden begonnen hatte, neue Intensität und ließ die Fäden des sozialen Bewusstseins reißen.







Wood Green, London, 2012

# FENSTER AUF



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942



Ein hemdsärmeliger Typ in Union-Jack-Boxershorts steht mit einer Bierdose in der Hand an einer Straßenecke und beschimpft die aufgeschreckten Gäste eines Spätrestaurants. Ein paar Plastikstühle, mit denen er gerade die Fensterscheiben des Restaurants eingeschlagen hat, liegen auf dem von Lampen beleuchteten Bürgersteig verstreut. Was die Szene so fesselnd macht, ist nicht das rüpelhafte, asoziale Verhalten als solches, sondern die surreale Verlagerung von Zeit und Ort – von einem englischen Stadtzentrum in einer beliebigen Nacht des letzten Vierteljahrhunderts zur mythischen Trostlosigkeit Amerikas in der Mitte des Jahrhunderts, wie sie Edward Hopper in seiner ikonischen Ode an die urbane Einsamkeit festhielt, *Nighthawks* (1942). Wo Hoppers berühmtes Gemälde nostalgisch eine flüchtige Atmosphäre hinter einer schützenden Scheibe bewahrt, bricht Banksys Augmented Reality diese hermetische Versiegelung auf und zeigt, wie dramatisch die Seele einer Gesellschaft verrohen kann.

Hoppers Original entstand auf dem Höhepunkt des Zweiten Weltkriegs. Die kalten, klaren Geometrien der leeren Stadtstraße und die seelenlose Fluoreszenz des kühlen Kunstlichts, akzentuiert durch säuerliche Grüntöne, dämmern bedrohlich aus dem Inneren des Diners und verstärken das Gefühl der Einsamkeit, das existenziell von den vier Figuren ausgeht, die nur zufällig denselben geschlossenen Raum besetzen, aber in Wahrheit zutiefst voneinander abgeschnitten sind – jede isoliert in den undurchdringlichen Kapseln ihrer eigenen Ängste. Ironischerweise verschafft Banksys anachronistische Einfügung einer scheinbar fremden Figur den Vieren, die ihren Blick in seine Richtung lenken, einen gemeinsamen Fokus für ihre ansonsten abschweifende Aufmerksamkeit. Er ist das Gespenst der zukünftigen Entfremdung, das sie aus ihrem fest gefügten Selbst herauschreckt. Schaut man sich Hoppers Gemälde genauer an, gibt es keinen Eingang oder Ausgang aus dieser unberührten Isolation. Wir können ein paar Türen an der Rückseite des Diners sehen, aber sie bieten keinen Ausweg, sondern nur Zugang zu tieferen Korridoren der Verzweiflung. Die Architektur ergibt keinen Sinn. Aber der wütende Hooligan in Banksys Neuerfindung, der eine übertriebene Projektion des gärenden Geistes der eingesperrten Vier zu sein scheint, während die urbane Angst mit der Zeit zur Wut der sozialen Marginalisierung heranreift, durchbricht ihre erstickende Enge. Die chaotischen Risse, die er auf der Scheibe hinterlässt, die sich funkelnd in Hoppers Leinwand ausbreitet, wo der Plastikstuhl die Luftblase des Gemäldes zum Platzen gebracht hat, bringen eine fast befreiende Unordnung in das Werk – ein Hauch von frischer Luft.





*Are You Still Using That Chair?*, 2005

# WO ICH SIE SEHEN KANN



Jean-Michel Basquiat, *Boy and Dog in a Johnnypump*, 1982

In einer intakten Welt könnte man den Begriff »Stop and Search« (Halt und Durchsuchung) einfach als eine harmlose Beschreibung dessen verstehen, was wir tun, wenn wir uns Kunst ansehen. Aber unsere Welt ist nicht gesund. Im Vereinigten Königreich wurde die Befugnis zum Anhalten und Durchsuchen von Personen, die als verdächtig erachtet werden, den Polizeibeamten zum ersten Mal 1984 erteilt, ungefähr zu dem Zeitpunkt, als der amerikanische Maler und ehemalige Straßenkünstler Jean-Michel Basquiat eines seiner berühmtesten und dauerhaftesten Werke schuf: *Boy and Dog in a Johnnypump*. In einer intakten Welt würde man dieses elektrisierende Bild eines Kindes, das sich mit weit ausgebreiteten Armen in der aprikosenfarbenen Dunstglocke der schwülen Hitze windet, während sein Körper von einem Wasserstrahl aus einem offenen Hydranten auf der Straße getränkt wird, eindeutig als fröhlich empfinden. Doch wenn man Basquiats komplexes Gemälde unter dem Blickwinkel von Amerikas Kampf gegen den Rassismus betrachtet, findet man viele Hinweise darauf, dass das Bild alles andere als eindeutig jubelnd ist: die invasive Befragung des geröntgten Körpers des Jungen, sein skelettartiges Grinsen und die kantige Starre seiner versteinerten Gliedmaßen, die auf halbem Weg zwischen einem Überfall mit vorgehaltener Waffe und einer Kreuzigung eingefroren sind.

Obwohl das Werk nicht denen gehörte, die 2017 für eine große Ausstellung im Barbican verschickt wurde, »Basquiat: Boom for Real«, war Banksy der Meinung, dass dieses Bild den Besuchern nicht entgehen sollte. Angesichts der anhaltenden Besorgnis im Vereinigten Königreich über den Missbrauch der polizeilichen Befugnisse, insbesondere gegenüber Farbigen, der jedes Jahr zu einer Viertelmillion illegaler Festnahmen führt, machte sich Banksy am 17. September vor Sonnenaufgang an die Arbeit. Das daraus resultierende Wandgemälde ist eine kühne, nicht genehmigte Zusammenarbeit mit Basquiat, der im August 1988 im Alter von siebenundzwanzig Jahren an einer Überdosis Heroin starb. Das Wandbild im Barbican erinnert an Banksys frühere konspirative Anspielung auf Keith Haring, *Choose Your Weapon*, und ist eine Mischung aus Basquiats expressiver Aerosoltechnik, in der der Junge und der Hund überzeugend zum Ausdruck kommen, und Banksys charakteristischem Schablonenstil, in dem ein Paar monochromer Polizisten das Porträt kontrolliert, dargestellt ist. In den Jahren seit Basquiats frühem Tod wurden für seine Gemälde einige der höchsten Preise erzielt, die jemals für Kunstwerke gezahlt wurden – horrenden Summen, was der Künstler selbst natürlich nicht mehr erleben konnte. Vier Monate vor der Eröffnung der Barbican-Ausstellung wurde ein Schädelstillleben von Basquiat, *Untitled* (1982), für 110,5 Millionen Dollar versteigert – der höchste Preis, der jemals für ein Werk eines amerikanischen Künstlers in einer öffentlichen Versteigerung gezahlt wurde. Vor diesem Hintergrund fällt es schwer, Banksys Wandbild nicht nur als Kommentar zur Behandlung schwarzer Mitbürger zu verstehen (und dazu, wie Basquiat selbst auf dem Weg zur Ausstellungseröffnung von der Polizei begrüßt worden wäre), sondern auch als Reflexion über die schamlose Ausbeutung von Künstlern.





Barbican, London, 2017

# BELLEN UND BEISSEN



Keith Haring, *Untitled*, 1984



Wie Sie das Bellen eines Hundes wahrnehmen, hängt stark davon ab, ob Sie ihn an der Leine halten oder ob seine Kette direkt in Ihre Richtung gespannt ist. Ein und dasselbe Knurren und bössartige Kläffen kann gleichermaßen Angst und Stärke hervorrufen. Das gilt auch für jede Waffe – und für die Kunst. Der amerikanische Künstler Keith Haring schuf in den zehn Jahren vor seinem Tod an den Folgen von AIDS 1990 einen vieldeutigen Archetyp in Form eines bellenden Hundes, dessen stumpfer, rhomboider Körperbau und stummes, kantiges Gekläffe – mit hieroglyphischen Attributen, die dazu beitragen, das visuelle Vokabular der New Yorker Kunstszene in den 80er-Jahren zu definieren – je nach Blickwinkel als autoritätsfeindlich oder als Ausdruck innerer Stärke angesehen wurde. Zwanzig Jahre nach Harings Tod hat sich Banksy seinen ikonischen Hund ausgeliehen und ihn auf einen neuen Spaziergang durch das kulturelle Bewusstsein mitgenommen, indem er seine Karikatur mit einer detaillierten Schablone eines maskierten und vermummten Jugendlichen verband, dessen Aura uns an das berühmte Blumenwerfer-Wandbild von vor ein paar Jahren erinnert. Auf den ersten Blick mag das hybride Bild lediglich ein schräg-amüsanter Kommentar zu einer wachsenden Besorgnis in einigen städtischen Gemeinden des Vereinigten Königreichs über das Mitführen von bedrohlichen Bully-Hunden als Waffen durch unzufriedene Jugendliche sein, die verzweifelt versuchen, den Anschein von Macht zu erwecken. Bei näherer Betrachtung könnte das Werk jedoch eine faszinierende Aussage über das Wesen der politischen Rede sein.

Als Haring Anfang der 1980er Jahre erstmals seinen Hund auf die Wände der New Yorker U-Bahn losließ, wurde das illegal hingekritzelte Motiv, das in vielen seiner Werke auftaucht, weithin als Verspottung von Politikern und Behörden interpretiert, die ihre Macht missbrauchen. Für viele symbolisierte das Bellen des aggressiven Hundes das Gejammer gewählter Funktionäre, die scheinheilig über ihre moralische Rechtschaffenheit predigen und gleichzeitig Gleichgültigkeit gegenüber denjenigen an den Tag legen, die leiden, insbesondere an AIDS. Im Laufe der Zeit verkomplizierte Haring die Resonanz auf seine markante Hundechiffre, sodass sie alles andere als zweidimensional wurde. Indem er das bellende Tier in immer wieder neuen Formen darstellte – mal mit ansteckenden Flecken übersät, die UFOs anheulen, mal als ekstatisches Totem des kreativen Ausdrucks an einem DJ-Mischpult Platten auflegend –, weigerte sich Haring, sein Werk statisch bleiben oder in Klischees erstarren zu lassen. Indem er die Bedeutung seines komplexen Symbols ständig anpasste, verlangte Haring von denjenigen, die seinem Werk begegneten, dass sie es mit neuen Augen lesen und nicht davon ausgehen, dass es eine vorhersehbare, eingebrannte Bedeutung ausdrückt. Wir hören im Bellen des Hundes, was wir hören wollen. Indem er ein schattenhaftes Surrogat seiner selbst, maskiert und schabloniert auf einer Mauer, am anderen Ende der Leine von Harings unbestimmtem Hund platziert, zieht Banksy eine Parallele zu seiner eigenen wechselnden und unbestimmten Bedeutung. Ob Sie sein Werk als eine auf Sie gerichtete Waffe oder als eine Stimme sehen, die für Sie spricht, hängt davon ab, wo Sie stehen. Die Entscheidung liegt bei Ihnen.





Bermondsey, London, 2010

# PUNKTE SETZEN



Damien Hirst, *Methoxyverapamil*, 1991

Welches größere Zeichen des Respekts kann man einem anderen Künstler erweisen, als eine Dose mit der langweiligsten Farbe, die man finden kann, aufzumachen, eine Malerrolle in die Hand zu nehmen und sein Werk wütend zu zerstören? Oh, und zwar nicht irgendein fadenscheiniges Faksimile oder eine Parodie des Werks, sondern das Werk selbst. Bei all seiner unverbesserlichen Respektlosigkeit würde selbst Banksy eine solche Zurschaustellung von Verachtung für einen anderen Kreativen gewissermaßen über den Haufen werfen. Doch 2007 tat Banksy genau das, als er ein Werk seines britischen Künstlerkollegen Damien Hirst in die Hände bekam, der in den frühen 1990er-Jahren als Schlüsselfigur der Young-British-Artist-(YBA-)-Bewegung bekannt wurde, die die britische Kunstszene Ende des Jahrtausends dominierte. Banksy zeigt jedoch keine Verachtung für die Bemühungen und die Vorstellungskraft seines Zeitgenossen. Vielmehr ist die Auslöschung eines von Hirsts charakteristischen »Spot Paintings« von unerwarteter Schärfe.

Hirsts »Spot Paintings«, von denen er seit Beginn der Serie in den späten 1980er-Jahren mehr als 2.000 gemalt hat, sind sofort erkennbar. Sie bestehen aus farbigen Punkten, die in jedem Werk gleich groß sind und in gleichmäßigen Abständen in sauberen Reihen und Spalten angeordnet sind. Keine zwei Punkte auf einem Gemälde haben exakt dieselbe Farbe. Hirsts heute von Sammlern heiß begehrter Punktehagel begann ganz bescheiden: Er malte direkt auf die weiß getünchten Betonwände eines leeren Gebäudes der Port of London Authority in den Docklands, wo er 1988 die bahnbrechende Ausstellung »Freeze« seiner Kommilitonen vom Goldsmiths College mitorganisiert hatte – eine legendäre Ausstellung, die den Startschuss für die YBAs geben sollte.

Obwohl die allerersten Versionen von Hirsts Serie von seiner eigenen Hand ausgeführt wurden, sah er bald das unendlich reproduzierbare Potenzial seiner Werke als Gelegenheit, den Geist von Andy Warhols fabrikmäßiger Produktion heraufzubeschwören, und begann, Assistenten zu erlauben, die aufgesprengten Pixel der Gemälde zu erzeugen. 2009 erlaubte Hirst Banksy, eines seiner Spot-Gemälde für die große Ausstellung »Banksy versus Bristol Museum« zu »veranstalten«. Zwei Jahre zuvor hatten die beiden ähnlich bei einem Werk zusammengearbeitet, das zur Unterstützung von AIDS-Hilfsorganisationen in Afrika versteigert wurde. Das Werk *Rat with Roller on Spot Painting*, ein Tupfenbild, auf das Banksy das Bild eines Dienstmädchens gelegt hatte, das den Rand der Leinwand anhebt, um darunter zu fegen, wurde im Februar 2008 bei Sotheby's in New York für atemberaubende 1,8 Millionen Dollar verkauft.

Für seine Ausstellung im Bristol Museum im Juni 2009 schlug Banksy eine andere Richtung ein. Hier nimmt die Überlagerung von Hirsts Flecken die Form einer überdimensionalen Ratte an, Banksys treuem Stellvertreter, der eine Farbrolle an einer langen Stange schwingt und Hirsts Flecken mit einer grauen Farbflamme zu vernichten scheint. Das ist zumindest eine Möglichkeit, das Bild wahrzunehmen. Eine andere besteht darin, die Ratte als Restauratorin der rohen Unschuld zu sehen, die die Uhren zurückdreht und uns in die Zeit zurückversetzt, kurz bevor die rohen Wände der Port Authority weiß gestrichen werden sollten, kurz bevor die ersten wilden Flecken auftauchten, aus denen bald so viel hervorbrechen würde – in jenem Moment, kurz bevor sich die britische Kunstwelt veränderte.





*Rat with Roller on Spot Painting, 2009*

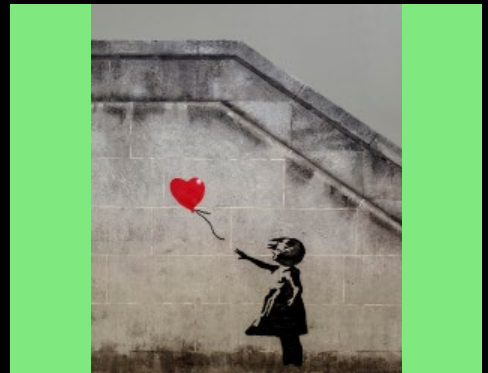




# CHRONOLOGIE VON BANKSYS WERKEN



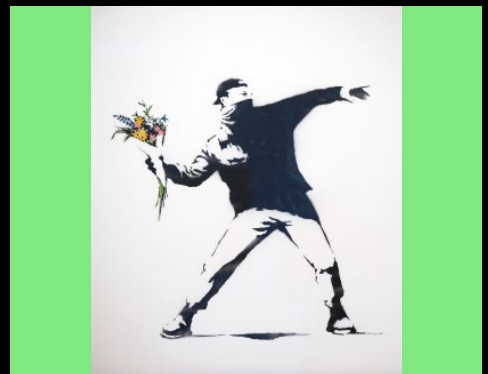
*Mona Lisa with AK47, 2000*



*Waterloo Bridge, South Bank,  
London, 2002*



*Crude Oil Jerry, 2003*



*Love is in the Air, 2003*



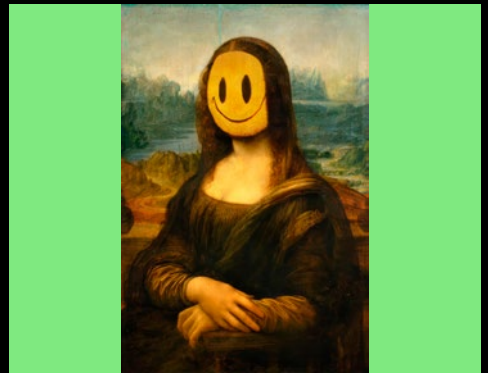
*Think Tank, 2003*



*Toxic Mary, 2003*



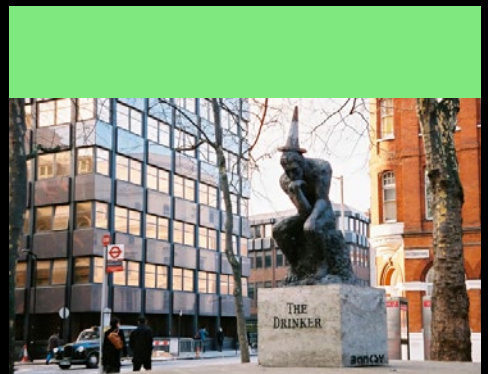
*Christ with Shopping Bags, 2004*



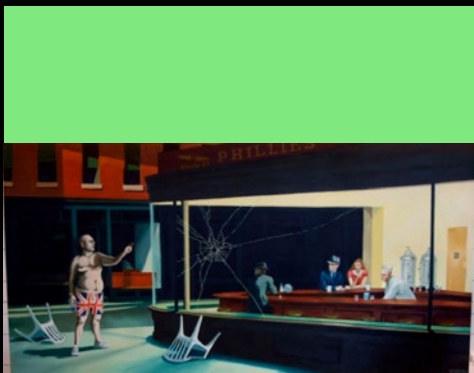
*Mona Lisa Smile, 2004*



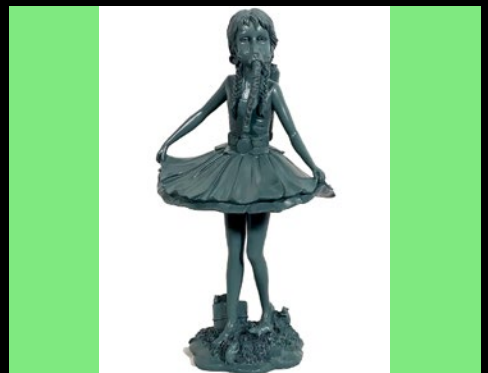
*Tesco Value Soup Can, 2004*



*The Drinker, 2004*



*Are You Still Using That Chair?, 2005*



*Ballerina with Action Man Parts, 2005*



*Kate Moss, 2005*



*Peckham Rock, umbenannt in Wall Art, 2005*



*Show Me the Monet, 2005*



*Sunflowers from Petrol Station, 2005*



*Toxic Beach, 2005*



*Bullet-Proof David, 2006*





*Flag, 2006*



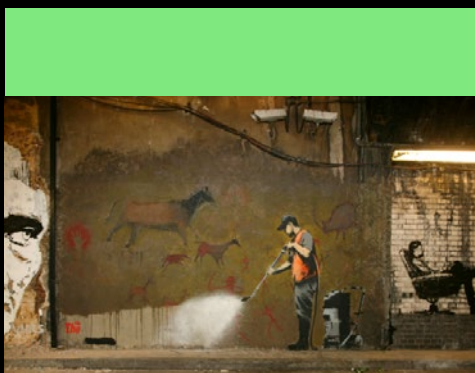
*Sale Ends Today, 2006*



*Morons, 2007*



*Shoreditch, London, 2007*



*South Bank, London, 2008*



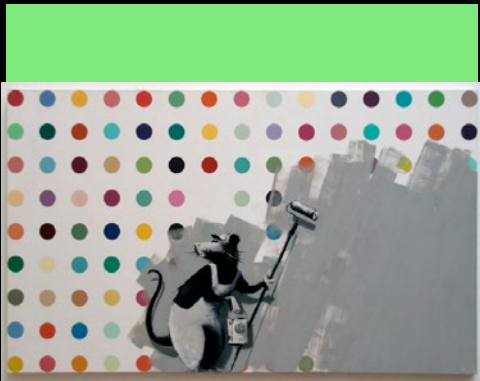
*Timbuktu, 2008*



*Agency Job, 2009*



*Devolved Parliament, 2009*



*Rat with Roller on Spot Painting, 2009*



*Rembrandt, 2009*



*The Bad Artists Imitate, 2009*



*Bermondsey, London, 2010*



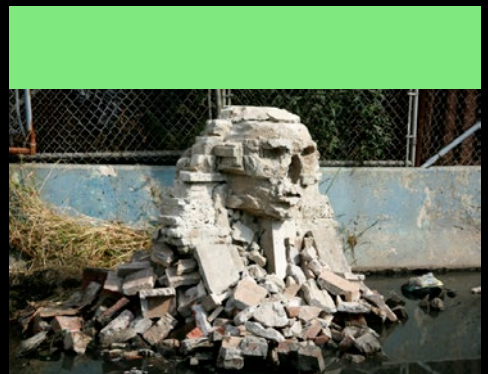
*Cardinal Sin, 2011*



*This is A Pipe, 2011*



*Wood Green, London, 2012*



*Everything but the Kitchen Sphinx, 2013*



*New York, 2013*



*Bristol, 2014*





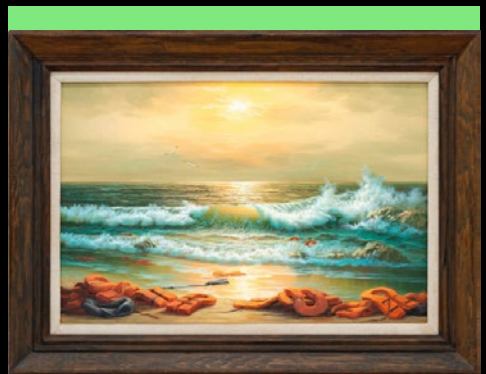
Folkestone, 2014



Calais, 2015



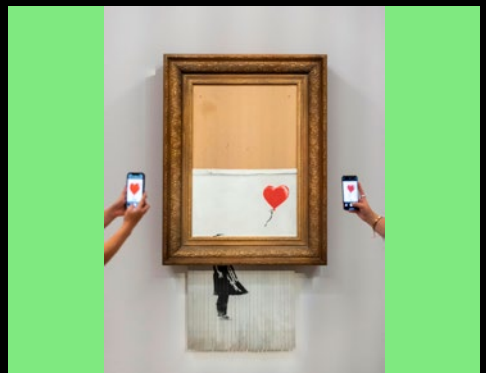
Barbican, London, 2017



*Mediterranean Sea View, 2017*

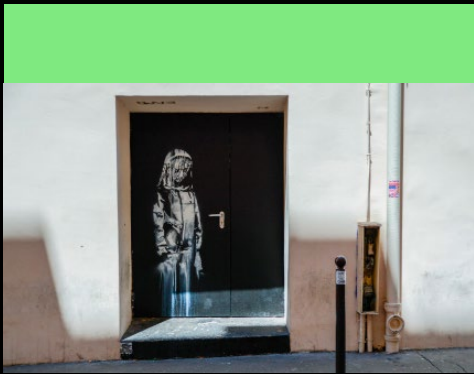


Brooklyn, New York, 2018



*Love is in The Bin, 2018*





Bataclan, Paris, 2018



Paris, 2018



Stichsichere Weste, von Banksy gestaltet, für  
Stormzys Headline-Auftritt in Glastonbury,  
2019



Nottingham, 2020



Lowestoft, 2021



# ENDNOTEN

- 1 Original auf Banksys Website. Zitiert in Cameron McAuliffe & Kurt Iveson, »Art and Crime (and Other Things Besides ... ): Conceptualising Graffiti in the City«. *Geography Compass* 2011 (5), S. 130.
- 2 Rudolf Arnheim, *To the Rescue of Art*. Großbritannien, University of California Press, 1991, S. 10.
- 3 Arthur Danto, »The End of Art«, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. USA, Columbia University Press, 1986.
- 4 Miroslava Hajek et al., *Bruno Munari: My Futurist Past*. Italien, Silvana, 2012, S. 21.
- 5 Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*. Spanien, Free Press, 1992.
- 6 Für eine umfassendere Analyse, wie Werke Spuren auf Werken hinterlassen, die im literarischen Kontext vor ihnen kamen, siehe meinen Artikel »Keats and the Holocaust: Notes Towards a Post-Temporalism«. *Literature and Theology*, 2003, 17(4), S. 361–373.
- 7 Denise Murrell, *Posing Modernity: The Black Model from Manet and Matisse to Today*. USA, Yale University Press, 2018.
- 8 Zitiert in Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. USA, Harvard University Press, 1993, S. 132.
- 9 Banksy, *Wall and Piece*. Deutschland, Random House UK, 2006, S. 13.
- 10 Waldemar Januszczak, »Blek le Rat, the man who gave birth to Banksy«. *The Sunday Times*, 8. Juni 2008.
- 11 Zitiert in Matilda Battersby, »Blek le Rat: Streetwriting Man«. *The Independent*, 25. April 2012.
- 12 Interview mit AJ Schnack, »Banksy (Yes, Banksy) on Thierry, EXIT Skepticism & Documentary Filmmaking as Punk.« edendale.typepad.com/weblog, 21. Dezember 2010.
- 13 Banksy, *Wall and Piece*. Deutschland, Random House UK, 2006, S. 170.
- 14 Albert Bigelow Paine, *Mark Twain, A Biography: The Personal and Literary Life of Samuel Langhorne Clemens*. USA, Harper, 1912, S. 112.
- 15 Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Großbritannien, Methuen & Company Limited, 1920, S. 114.
- 16 Tom Hockenhull, zitiert in Mark Brown, »Ian Hislop picks Banksy hoax for British Museum dissent show«. *The Guardian*, 16. Mai 2018.
- 17 L. Dickens, »Placing post-graffiti: the journey of the Peckham Rock«. *Cultural Geographies*, 2008, 15(4), S. 472.
- 18 Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, übersetzt von Julia Conway Bondanella und Peter Bondanella. Großbritannien, Oxford University Press, 1998, S. 428.
- 19 Ebenda, S. 427.
- 20 Darren R. Flower, *Bioinformatics for Immunomics*. Niederlande, Springer New York, 2010, S. 15.
- 21 Banksy, *Wall and Piece*. Deutschland, Random House UK, 2006, S. 204.
- 22 Richard Dawkins, *A Devil's Chaplain: Reflections on Hope, Lies, Science, and Love*. USA, Houghton Mifflin Harcourt, 2004, S. 158.
- 23 Steve DiPaola, Caitlin Riebe und James T. Enns, »Rembrandt's Textural Agency: A Shared Perspective in Visual Art and Science«. *Leonardo*, 2010, 43 (2), S. 145–151.
- 24 Stacy Schiff, »Know It All«. *The New Yorker*, 23. Juli 2006, S. 43.
- 25 Antoine-Clair Thibaudeau, *Histoire générale de Napoléon Bonaparte*. Frankreich, Ponthieu & Comp., 1828, S. 330.
- 26 Oscar Wilde, *The Happy Prince and Other Stories*. Großbritannien, Pan Macmillan, 2008, S. 75.
- 27 Penelope Jackson, *The Art of Copying Art*. Schweiz, Springer International Publishing, 2022, S. 124–125.
- 28 J. K. Smith und L. F. Smith, »Spending Time on Art«. *Empirical Studies of the Arts*, 2001, 19(2), S. 229–236.
- 29 Zitiert in Millet Bacou, *One Hundred Drawings*, übersetzt von James Emmons. USA, Harper & Row, 1975, S. 12.
- 30 Zu Degas' strengem Umgang mit seinen Modellen siehe Jill Devonyar et al., *Degas and the Dance*. Großbritannien, Harry N. Abrams, 2006.
- 31 Sue Roe, *The Private Lives of the Impressionists*. Großbritannien, Vintage, 2007, S. 183.
- 32 Brief an Vincents Schwester, 19. Februar 1890, in Vincent Van Gogh, *Ever Yours: the Essential Letters*. Großbritannien, Yale University Press, 2014, S. 726.
- 33 Thomas Jefferson, *The Writings of Thomas Jefferson: Being His Autobiography, Correspondence, Reports, Messages, Addresses, and Other Writings, Official and Private*. USA, Taylor & Maury, 1854, S. 361.
- 34 P. G. Wodehouse, *Cocktail Time*. Großbritannien, Random House, 2009, S. 41.
- 35 »Everybody's a critic«. *New York Magazine*, 16. Dezember 1996, S. 17.
- 36 Paul Smith, *Interpreting Cezanne*. USA, Stewart, Tabori & Chang, 1996, S. 21.
- 37 »Jerry Saltz Ranks Banksy's New York City (So-Called) Artistic Works«. *Vulture*, 31. Oktober 2013.
- 38 Zitiert in Xavier Pavié, *L'innovation à l'épreuve de la philosophie: le choix d'un avenir humainement durable?* Frankreich, PUF, 2018, S. 71.
- 39 Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, übersetzt von Guy Wernham. USA, New Directions Publishing, 1965, S. 263.
- 40 Gerard Seenan, »Painting by ridiculed but popular artist sells for £744,800«. *The Guardian*, 20. April 2004.
- 41 Jonathan Jones, »A picture of poor taste«. *The Guardian*, 5. Oktober 2005.
- 42 Piero Manzoni: *Serpentine Gallery, London*, 28.02 - 26.04.98. Kiribati, galleriet, 1998, S. 144.

# LISTE DER ILLUSTRATIONEN

Die Abmessungen der Werke werden in Zentimeter angegeben, Höhe x Breite.

o = oben u = unten

**SEITE 1, 199** Banksy, *Cardinal Sin*, 2011. Art Gallery, Liverpool. Foto: PA Images/Alamy Stock Photo **2, 196** Banksy, *Bullet-Proof David*, 2006. Email, Fiberglas und Wachs, 158,8 × 53 × 41. Privatsammlung **10** Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1818–1819. Öl auf Leinwand, 490 × 716. Louvre Museum, Paris **13a** Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Öl auf Leinwand, 130,5 × 190. Musée d'Orsay, Paris **13b** Tizian, *Venus von Urbino*, 1534. Öl auf Leinwand, 119 × 165. Uffizien, Florenz **14** Vincent van Gogh, *Sternennacht*, Saint Rémy, Juni 1889. Öl auf Leinwand, 73,7 × 92,1. The Museum of Modern Art, New York. Erworben durch Lillie P. Bliss Bequest (im Tausch). Restauration ermöglicht durch Bank of America Art Conservation Project **17, 195** Banksy, *Mona Lisa Smile*, 2004. Original ausgestellt im Louvre Museum, Paris **18** Höhlenmalerei in der Höhle von Lascaux, Frankreich, 15.000 v. Chr. Foto: Hemis/Alamy Stock Photo **20–21, 197** Banksy-Wandbild, South Bank, London, 2008 **22** Große Sphinx von Gizeh, ca. 2.500 v. Chr. Foto: Beniamino Facchinelli **24–25, 199** Banksy, *Everything but the Kitchen Sphinx*, New York, 2013. Foto: Erik Pendzich/Shutterstock **28** Bronzefigur von Melqart, 7. Jhd. v. Chr. Archäologisches Museum, Sevilla, Spanien. Foto: WHPics/Alamy Stock Photo **29, 194** Banksy, *Love is in the Air*, 2003. Öl- und Sprühfarbe auf Leinwand, 90 × 90. Privatsammlung. Foto: Juatin Tallis/AFP via Getty Images **30** Rosettastein, 196 v. Chr. Grandidiorite. The British Museum, London. Foto: The Trustees of the British Museum **32–33, 198** Banksy, *The Bad Artists Imitate*, 2009. Foto: Josep Lago/AFP via Getty Images **34** Figur eines Jagdgottes, 2. Jhd. n. Chr. The British Museum, London. Foto: The Trustees of the British Museum **36–37, 196** Banksy,

*Peckham Rock*, umbenannt in *Wall Art*, 2005. Original ausgestellt im British Museum, London. Foto: Giuseppe Anello/Alamy Stock Photo **40** Michelangelo, *David*, 1501–1504. Carrara-Marmor, 434 × 199. Galleria dell'Accademia, Florenz. Foto: Svetlana Day/Alamy Stock Photo **41** Banksy, *Bullet-Proof David*, 2006. Email, Fiberglas und Wachs, 158,8 × 53 × 41. Privatsammlung **42–43, 201** Sticksichere Weste, von Banksy gestaltet, für Stormzys Headline-Auftritt in Glastonbury, 2019. Foto: JEP Live Music/Alamy Stock Photo **44** Raffael, *Die Kreuzigung Christi*, 1503. Öl auf Pappel, 283,3 × 167,3. National Gallery, London **46–47, 197** Banksy, *Sale Ends Today*, 2006. Farbiger Bildschirmabzug (nach Öl auf Leinwand), 57,4 × 76,6. Foto: imageBROKER.com GmbH & Co. KG/Alamy Stock Photo **50** Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503–1506. Öl auf Pappel, 77 × 53. Louvre Museum, Paris **51, 194** Banksy, *Mona Lisa with AK47*, 2000. Sprühfarbe und Schablone auf Holz, 122 × 122. Privatsammlung. Foto: imageBROKER.com GmbH & Co. KG/Alamy Stock Photo **52** Statue eines Engels im Dom von Uppsala, Schweden, 16. Jhd. Foto: kyoishin/Alamy Stock Photo **54–55, 197** Banksy-Wandbild, Shoreditch, London, 2007. Foto: Jenny Matthews/Alamy Stock Photo **58** Plautilla Nelli, *Die Kreuzigung*, 16. Jhd. Öl auf Holztafel, 155 × 230. Museo di San Marco, Florenz **59, 195** Banksy, *Christ with Shopping Bags*, 2004. Bildschirmdruck auf Papier, 68 × 48. Foto: MK Vienna/Alamy Stock Photo **62** Elisabetta Sirani, *Madonna lactans*, 1663. Öl auf Leinwand, 92 × 72. Nationalgalerie, Prag **63, 194** Banksy, *Toxic Mary*, 2003. Bildschirmdruck auf Papier, 69,5 × 43,5. Privatsammlung **64** Jan Vermeer, *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge*, 1665. Öl auf Leinwand, 44,5 × 39. Mauritshuis, Den Haag, Niederlande **66–67, 199** Banksy-Wandbild, Bristol, 2014. Foto: Electric Egg/Alamy Stock Photo **70** Rembrandt van Rijn, *Selbstporträt im Alter von 63*, 1669. Öl auf Leinwand, 86 × 70,5.

National Gallery, London **71, 198** Banksy, *Rembrandt*, 2009. Googly-Eyes, Acryl auf Leinwand, 102,3 × 77 × 9,3. Privatsammlung **72** Jacques-Louis David, *Napoleon am Großen St. Bernhard*, 1801–1805. Öl auf Leinwand, 275 × 232. Belvedere-Museum, Wien **74–75, 201** Banksy-Wandbild Paris, 2018. Foto: Associated Press/Alamy Stock Photo **76** Thomas Rowlandson, *Christie's Auction Rooms*, 1808. Handkolorierter Stich und Wasserfarbe, 24,2 × 29,7. The Metropolitan Museum of Art, New York. Harris Brisbane Dick Fund, 1917 **78–79, 197** Banksy, *Morons*, 2007. Bildschirmdruck in Farbe, 57,5 × 76,6. Privatsammlung **80** Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1818–19. Öl auf Leinwand, 490 × 716. Louvre Museum, Paris **82–83, 200** Banksy-Wandbild, Calais, 2015. Foto: Hemis/Alamy Stock Photo **84** John Constable, *Der Heuwagen (The Hay Wain)*, 1821. Öl auf Leinwand, 130,2 × 185,4. National Gallery, London **86–87, 194** Banksy, *Crude Oil Jerry*, 2003. Öl und Sprühfarbe auf Leinwand, 50 × 60. Privatsammlung **88** J.M.W. Turner, *Das Sklavenschiff*, 1840. Öl auf Leinwand, 91 × 123. Museum of Fine Arts, Boston. Henry Lillie Pierce Fund **90–91, 200** Banksy, *Mediterranean Sea View*, 2017 (Details eines Triptychons). Öl auf Leinwand, 115 × 84,5. Privatsammlung **92** Jean-François Millet, *Les Glaneuses (Die Ährenleserinnen)*, 1857. Öl auf Leinwand, 83,5 × 110. Musée d'Orsay, Paris. Schenkung von Mrs. Pommeroy, 1890 **94–95, 198** Banksy, *Agency Job*, 2009. Öl auf Leinwand, 152 × 165 (60 × 65). Privatsammlung **96** Giovanni Battista Lombardi, *Veiled Woman (Verschleierte Frau)*, 1869. Marmor. The Metropolitan Museum of Art, New York. Schenkung von Robert L. Isaacson, 1984 **98–99, 201** Banksy-Wandbild, Bataclan, Paris, 2018. Foto: Lucile Gourdon/Sipa/Shutterstock **102** Edgar Degas, *Vierzehnjährige Tänzerin*, 1880–1881 Teilweise gefärbte Bronze, Baumwoll-Tarlatan, Seidensatin, Holz 97,8 × 43,8 × 36,5. The Metropolitan Museum of Art, New

York. H. O. Havemeyer Collection, Nachlass von Mrs. H. O. Havemeyer, 1929 **103, 195** Banksy, *Ballerina with Action Man Parts*, 2005. Malerei auf Resin, 31 × 20 × 18. Auflage von 6. Privatsammlung **104** Mary Cassatt, *Spielende Kinder am Strand*, 1884. Öl auf Leinwand, 97,4 × 74,2. National Gallery of Art, London **106–7, 201** Banksy-Wandbild, Lowestoft, 2021. Teil von The Great British Spraycation, 2021 **110** Vincent van Gogh, *Sonnenblumen*, 1888–1889. Öl auf Leinwand, 95 × 73. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation) **111, 196** Banksy, *Sunflowers from Petrol Station*, 2005. Öl auf Leinwand im Künstler-rahmen, 102,6 × 87,5. Privatsammlung **112** Claude Monet, *Japanische Brücke*, 1899. Öl auf Leinwand, 81,3 × 101,6. National Gallery of Art, Washington DC **114–15, 196** Banksy, *Show Me the Monet*, 2005. Öl auf Leinwand, 143,1 × 143,4. Privatsammlung **116** Auguste Rodin, *Der Denker*, 1904. Bronzeskulptur, 200,7 × 130,2 × 140,3. Musée Rodin, Paris. Nachlass von Jules E. Mastbaum, 1929. Foto: Penta Springs Limited/Alamy Stock Photo **118–19, 195** Banksy, *The Drinker*, London, 2004. Metall **120** Marcel Duchamp, *Fahrrad-Rad*, 1913. 1964 (Replik des Originals von 1913). Rad, bemaltes Holz, 128,3 × 63,5 × 31,8. Philadelphia Museum of Art. Schenkung von Galleria Schwarz, 1964. © Association Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London **122–23, 201** Banksy-Wandbild, Nottingham, England, 2020. Foto: PA Images/Alamy Stock Photo **124** John Lavery, *The Right Honourable J. Ramsay Macdonald Addressing the House of Commons*, 1923. Öl auf Leinwand, 127 × 101,6. Glasgow Museums Resource Centre (GMRC), Schenkung des Malers, 1930. Foto: Painters/Alamy Stock Photo **126–127, 198** Banksy, *Devolved Parliament*, 2009. Öl auf Leinwand, 250 × 420. Privatsammlung. Foto: Guy Bell/Alamy Stock Photo **128** Joan Miró, *Dancer II*, 1925. Öl auf Leinwand, 116 × 89. Privatsammlung. © Successió Miró/ADAGP, Paris and DACS London **130, 200** Banksy, *Love is in the Bin*, 2018. Sprühfarbe und Acryl auf Leinwand montiert auf Tafel, vom Künstler gerahmt, 142 × 78 × 18. Privatsammlung. Foto: Stephen Chung/Alamy Stock Photo **131, 194** Banksy-Wandbild,

Waterloo Bridge, South Bank, London, 2002. Foto: Dmytro Surkov/Alamy Stock Photo **132** René Magritte, *Die Liebenden*, 1928. Öl auf Leinwand, 54 × 73,4. The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Richard S. Zeisler. René Magritte © ADAGP, Paris and DACS, London **134–135, 194** Banksy, *Think Tank*, 2003. Acryl und Sprühfarbe auf Stahl, 155 × 134. Privatsammlung **136** René Magritte, *Der Verrat der Bilder*, 1929. Öl auf Leinwand, 60 × 81. Broad Contemporary Art Museum, Los Angeles. Ankauf mit Unterstützung der Mr. and Mrs. William Preston Harrison Collection. René Magritte © ADAGP, Paris and DACS, London **138–139, 199** Banksy, *This is a Pipe*, 2011. Farbe, alter Rahmen und wiederverwendetes Metall, 87,6 × 99. Privatsammlung **140** Piet Mondrian, *Komposition mit Rot und Blau*, 1933. Öl auf Leinwand, 41,2 × 33,3. The Museum of Modern Art, New York. The Sidney and Harriet Janis Collection **142–143, 199** Banksy-Wandbild, New York City, 2013 **144** Victor Vasarely, *Zebra*, 1938. Bildschirmdruck in Schwarz auf Gewebepapier, 26,9 × 34. Privatsammlung. Foto: Album/Alamy Stock Photo. Victor Vasarely © ADAGP, Paris and DACS, London 2024 **146–147, 197** Banksy-Wandbild, Timbuktu, 2008. **148** Salvador Dalí, *Máquina de coser con paraguas en un paisaje surrealista*, 1941. Öl und Gouache auf Tafel, 22,5 × 30,5. Privatsammlung. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS **150–151, 199** Banksy-Wandbild, Wood Green, London, 2012. Foto: Brendan Bell/Alamy Stock Photo **152** Edward Hopper, *Nighthawks*, 1941. Öl auf Leinwand, 84,1 × 152,4. Art Institute of Chicago. Friends of American Art Collection **154–155, 195** Banksy, *Are You Still Using That Chair?*, 2005. Öl auf Leinwand, 200 × 400. Foto: WENN Rights Ltd/Alamy Stock Photo **156** Joe Rosenthal, *Raising of the Flag at Iwo Jima*, 1945. National Archives and Records Administration, Maryland, USA **158–159, 197** Banksy, *Flag*, 2006. Bildschirmdruck, 49,9 × 70. Foto: imageBROKER.com GmbH & Co. KG/Alamy Stock Photo **162** Campbell's Soup Can (Pepper Pot), 1962. Casein und Graft auf Leinen, 50,8 × 40,6. Privatsammlung. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. /DACs, London, 2017.

Trademarks Licensed by Campbell Soup Company. Alle Rechte vorbehalten **163, 195** Banksy, *Tesco Value Soup Can*, 2004. Öl auf Leinwand, 121,9 × 91,5. Privatsammlung. Foto: MK Vienna/Alamy Stock Photo **166** Andy Warhol, *Shot Sage Blue Marilyn*, 1964. Acryl- und Siebdruck-Farbe auf Leinen, 102 × 102. Privatsammlung. © 2024 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc./Licensed by DACs, London **167, 196** Banksy, *Kate Moss*, 2005. Bildschirmdruck in Farbe auf Gewebepapier, 70 × 70. Foto: Jan Fritz/Alamy Stock Photo **168** Jean-Michel Basquiat, *Boy and Dog in a Johnnypump*, 1982. Öl auf Leinwand, 240 × 420. Privatsammlung. © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licensed by Artstar, New York **170–171, 200** Banksy-Wandbild, Barbican, London, 2017. Foto: Stephen Chung/Alamy Stock Photo **172** Keith Haring, *Untitled*, 1984. Siebdruck, Verschiedene Abmessungen. © Keith Haring Foundation **174–175, 198** Banksy-Wandbild, Bermondsey, London, 2010. Foto: Shutterstock **176** Damien Hirst, *Methoxyverapamil*, 1991. Haushaltslack auf Leinwand, 190,5 × 175. Foto: Prudence Cuming Associates Ltd. © Damien Hirst and Science Ltd. Alle Rechte vorbehalten, DACS 2024 **178–179, 198** Banksy, *Rat with Roller on Spot Painting*, 2009. Banksy vs. Bristol Museum, Bristol Museum, Bristol, 2009 **180** Jack Vettriano, *The Singing Butler*, 1992. Öl auf Leinwand, 71 × 81. Privatsammlung. © Jack Vettriano **182–183, 196** Banksy, *Toxic Beach*, 2005. Öl auf Leinwand. Privatsammlung **184** Kara Walker, *Virginia Lynch Mob*, 1998. Papier-ausschnitte an Wand, etwa 304,8 × 1127,8. Installationsansicht. Kara Walker, Forum for Contemporary Art, St. Louis, MO, 1998. Foto: David Kingsbury. © Kara Walker. Mit freundl. Gen. Sikkema Jenkins & Co. und Sprüth Magers **186–187, 200** Banksy-Wandbild, Brooklyn, New York, 2018. Foto: Steven Ferdman/Shutterstock **188** Der leere »Fourth Plinth« auf dem Trafalgar Square, 1999–fortlaufend. Foto: Matthew Chattle/Alamy Stock Photo **190–191, 200** Banksy-Wandbild, Folkestone, 2014. Foto: PA Images/Alamy Stock Photo **192** Banksy, *Love is in the Bin*, 2018. Foto: Stephen Chung/Alamy Stock Photo

# INDEX

Illustrationen sind *kursiv* gekennzeichnet

Ablasshandel 45  
 Albion Docks, Hanover Place, Bristol 65  
 Alighieri, Dante, *Divina Comedia* 117  
 Arabischer Frühling 23  
 Archäologisches Museum, Sevilla 27  
 Arctic National Wildlife Refuge,  
 Alaska 109  
 Argus (Boot) 81  
 Arlington National Cemetery, Virginia  
 157  
 Arnheim, Rudolf 8

Banksy »A Great British Spraycation«  
 (Kampagne) 105; »Banksy versus  
 Bristol Museum«, (Ausstellung) 177;  
 »Barely Legal« (Ausstellung) 23;  
 »Better Out Than In« (Residenz)  
 141; »Cans Festival« 19; »Crude Oils:  
 A Gallery of Re-mixed Masterpieces,  
 Vandalism and Vermin« (Ausstellung)  
 109, 181

Werke:

Bilder: *Agency Job* 93, 94–95, 198; *Are  
 You Still Using That Chair?* 153, 154–155,  
 195; *Christ with Shopping Bags* 57, 59, 195;  
*Crude Oil* Jerry 85, 86–87, 194; *Devolved  
 Parliament* 125, 126–127, 198; *Flag* 157,  
 158–159, 197; *Girl With Balloon* 129; *Kate  
 Moss* 165, 167, 196; *Love is in the Air* 27,  
 29, 194; *Love is in the Bin* 129, 130, 200;  
*Mediterranean Sea View* 89, 90–91, 200;  
*Mona Lisa Smile* 17, 195; *Mona Lisa with  
 AK47* 49, 51, 194; *Morons* 77, 78–79,  
 197; *Peckham Rock*, retitled *Wall Art*  
 35, 36–37, 196; *Rat with Roller on Spot  
 Painting* 177, 178–179, 198; *Rembrandt*  
 69, 71, 198; *Sale Ends Today* 45, 46–47,  
 197; *Show Me the Monet* 10, 113, 114–115,  
 196; Stichsichere Weste, von Banksy  
 gestaltet, für Stormzy's Headline-  
 Auftritt in Glastonbury 41, 42–43,  
 201; *Sunflowers from Petrol Station* 109,  
 111, 196; *Tesco Value Soup Can* 161, 163,  
 195; *Think Tank*, 133, 134–135, 194; *This is  
 a Pipe* 137, 138–139, 199; *Toxic Beach* 181,  
 182–183, 196; *Toxic Mary* 61, 63, 194

Skulpturen: *Ballerina with Action Man  
 Parts* 101, 103, 195; *Bullet-Proof David* 2,  
 39, 41, 196; *Cardinal Sin* 1, 199; *Everything*

*but the Kitchen Sphinx* 23, 24–25, 137,  
 199; *The Bad Artists Imitate* 31, 32–33,  
 198; *The Drinker* 117, 118–119, 195

Wandbilder:

Bristol 65, 66–67, 199; Calais 11, 81,  
 82–83, 200; Folkestone 189, 190–191,  
 200; London: Barbican 169, 170–171,  
 200, Bermondsey 173, 174–175, 198,  
 Shoreditch 53, 54–55, 197, South Bank  
 19, 20–21, 197, South Bank (Waterloo  
 Bridge) 129, 131, 194, Wood Green  
 149, 150–151, 199; Lowestoft 105,  
 106–107, 201; New York (Brooklyn)  
 185, 186–187, 200, (City) 141, 142–143,  
 199; Nottingham, 121, 122–123, 201;  
 Paris: 73, 74–75, 201, (Bataclan) 97,  
 98–99, 201; Timbuktu 145, 146–147, 197

Barbican, London 169

Basquiat, Jean-Michel, *Boy and Dog in  
 a Johnnypump* 8, 168, 169; *Untitled* (1982)  
 169

Bataclan, Paris 97

Baud, Jean 114

Bethlehem 27

Blek le Rat (Xavier Prou) 12

Blum, Irving 161

Bonaparte, Napoleon 23, 31, 73

Boy, Willem 53

Brexit 125

Bristol Museum 35, 125

Buch Samuel 39

Cannes Film Festival, 61st Annual 19

Cassatt, Mary, *Spielende Kinder am Strand* 8,  
 104, 105

Cézanne, Paul 141

Chapman, Bradley, *Ozone* 53

Chephren, Pharao 23

Chirico, Giorgio de 133

Christie's, London (Auktionshaus) 77

Chrome (Google) 69

Constable, John 181; *The Hay Wain* 84, 85

Corradini, Antonio 97

Covid-19 121

Dalí, Salvador 45, 133; *Die Beständigkeit der  
 Erinnerung* 149; *Máquina de coser con paraguas  
 en un paisaje surrealista*, 148, 149; *Weiches  
 Selbstporträt mit gebratenem Speck* 77

Danto, Arthur 8, 9

David, Jacques-Louis, *Napoleon am großen  
 St. Bernhard* 15, 72, 73

Dawkins, Richard, *A Devil's Chaplain* 61

Degas, Edgar 11, *Vierzehnjährige Tänzerin*  
 101, 102

Dennett, Daniel 61

Dickens, Luke 35

Donald Duck 65

Ducasse, Isidore (Comte de Lautréamont)  
 149

Duccio, *Maestà* (Altar) 161

Duchamp, Marcel, *Fahrrad-Rad* 120, 121;  
*L.H.O.O.Q.* 49; *Fountain* 121; *Readymades*  
 121

Ducreux, Joseph 77

Dufy, Raoul 141

Duke of Wellington 114

Eagles of Death Metal (Band) 97

El Greco 11

Elgar, Dan 53

Eliot, T. S., *The Sacred Wood* 31

Engel (Skulptur, 16. Jahrhundert) 52, 53

Ernst, Max 133

Ferus Gallery, Los Angeles 161

Flatford, England 85

Florenz, Dom 39

Flüchtlingskrise, Calais 2018 73

Fourth Plinth, the, London 188, 189

Franeuse, France 113

»Freeze« (Ausstellung) 177, 181

Französische Revolution 73

Fukuyama, Francis, *The End of History  
 and The Last Man* 9

Gauguin, Paul 109

Gavari, Domenico 45

Géricault, Théodore, *Das Floß der Medusa*  
 10, 11, 80, 81

Giocondo, Lisa del 49

Giorgione 11

Giotto 45

Giverny 113

Goethem, Marie van 101

Gogh, Vincent van 181, *Sonnenblumen* 15,  
 77, 109, 110; *Sternennacht* 14, 14

Goldman, Emma 15

Goliath 39

Goofy 65

Google 69

- Goya, Francisco 11  
 Große Sphinx, Gizeh, Ägypten 8, 22, 23  
 Grünewald, Matthias, *Kleine Kreuzigung* 57  
 Guerrilla Girls, the, *Ten Trashy Ideas About the Environment* 15
- Haring, Keith 169; *Untitled* (1984) 172, 173  
 Harris, Sam 61  
 Hayes, Ira 157  
 Hearst, Patty 49  
 Hephaistos 117  
 Higgs-Boson, Teilchen 31  
 Hirst, Damien, Spot Paintings 9, 176, 177  
 Hitchen, Christopher 61  
 Höhle der Hände, Santa Cruz, Argentinien 19  
 Hopper, Edward, *Nighthawks* 152, 153  
 House of Commons 125  
 Hurricane Katrina 109
- Internationale Surrealisten-Ausstellung (1936) 133  
 Irak-Krieg (2003) 39  
 Iwo Jima 157
- Jackson, Samuel L. 53  
 Jagdgott, Figur 34, 35  
 Jamaika 89  
 Jefferson, Thomas 125  
 Johannesevangelium 57  
 Jungfrau Maria 61
- Kahlo, Frida 165  
 Kentridge, William 185  
 King William IV, Statue 189  
 »Kiss the Devil« (Song der Eagles of Death Metal) 97  
 König von Spanien 73  
 Konzeptualismus 9  
 Kubismus 9
- La Révolution surréaliste* (Magazine) 149  
 Lascaux, Höhlen von, Frankreich 18, 19  
 Lavery, John, *The Right Honourable J. Ramsay Macdonald Addressing the House of Commons* 124, 125  
 Leake Street Arches, Lambeth, London 19  
 Lombardi, Giovanni Battista, *Veiled Woman* (Verschleierte Frau) 96, 97  
 London Underground 53  
 Lowestoft, England 105
- Madonna lactans (Virgo lactans) 61, 62  
 Magritte, René, 137, *Die Liebenden* 132, 133; *Der Verrat der Bilder* 15, 136, 137  
 Malakoff, Kristi 185  
 Manet, Édouard, *Olympia* 11–12, 13  
 Manzoni, Piero, *Artist's Shit* 189; *Bodies of Air* 189; *The Artist's Breath* 189  
 Mapplethorpe, Robert 8
- Mauretanien 81  
 Méduse (Französische Fregatte) 81  
 Melqart (Phönizischer Gott) 27, 28  
 Memento mori 53  
 Meurent, Victorine 11  
 Michelangelo, *David* 8, 39, 40; *Pietà* 97; Sixtinische Kapelle, Fresken 61  
 Mickey Mouse 57  
 Millet, Jean-François, *Les Glaneuses* (Die Ährenleserinnen), 92, 93  
 Miró, Joan, *Dancer II* 128, 129  
 Mondrian, Piet, *Komposition mit Rot und Blau* 140, 141  
 Monet, Claude 8, 181; *Japanische Brücke* 10, 112, 113; *Le Bassin aux Nymphéas* 113; *Seerosen* 113  
 Monroe, Marilyn 165, 166  
 Moss, Kate 165, 167  
 Mount Suribachi, Iwo Jima 157  
 Munari, Bruno 9  
 Museum of Modern Art, New York 141, 161
- Nelli, Plautilla, *Die Kreuzigung* 57, 58  
 Neuer Atheismus 61  
 Nietzsche, Friedrich 93
- Pagnol, Marcel 149  
 Pariser Salon 81  
 Paris Fashion Week (2018) 73  
 Parthenon-Marmor 97  
 Phrygische Mütze 117  
 Piazza della Signoria (Florenz) 39  
 Picasso, Pablo 11, 31; *Junge mit Pfeife* 113  
 Pop-Art 161  
 Post-Impressionismus 9  
 Ptolemaios V 31  
*Pulp Fiction* (Film) 53
- Queens, New York 23
- Raffael, *Die Kreuzigung Christi* 15, 44, 45  
 Ray, Man, *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (Das Rätsel von Isidore Ducasse) 149  
 Rembrandt, 77, 181; *Selbstporträt im Alter* von 63 69, 70  
 Revolution von 1848 (Frankreich) 93  
 Robespierre, Maximilien 73  
 Rodin, Auguste, *Der Denker* 113, 117  
 Rosenthal, Joe, *Raising of the Flag at Iwo Jima* 156, 157  
 Rosetta-Stein 30, 31  
 Rowlandson, Thomas, *Christie's Auction Rooms* 76, 77  
 Ruskin, John 89
- San Domenico, Città di Castello, Umbrien (Kirche) 45  
 Serrano, Andres 8  
 Shakespeare, William 31  
 Shoreditch, London 53
- Silhouette, Étienne de 185  
 Silhouetten 185  
 Sirani, Elisabetta, *Madonna lactans* 62  
 Slavery Abolition Act of 1833 89  
 Sotheby's 113, 129  
 St. John Chrysostom, Byzantinische katholische Kirche, Pittsburgh, Pennsylvania 161  
 Stormzy 39, 42–43, 201  
 Strabismus 165  
 Stubbs, George, *Whistlejacket* 137  
 Surrealismus 9
- »The Jungle«, Calais (Flüchtlingslager) 81  
 The Salon, Paris 93  
 Timbuktu 145  
 Tizian, *Venus von Urbino* 11, 12, 13  
 Tom und Jerry 85  
 Travolta, John 53  
 Turner, Joseph Mallord William, *Das Sklavenschiff* 88, 89  
 Twain, Mark 31  
 Tyrus (antiker Stadtstaat) 27
- Union Jack 149, 153  
 University of British Columbia 69  
 Uppsala, Kathedrale von 53  
 US Marines 157
- Vasa, Gustav, König von Schweden 53  
 Vasarely, Victor, *Zebra* 144, 145  
 Vasari, Giorgio 39  
 Velázquez, Diego 11  
 Vermeer, Johannes, *Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge* 8, 64, 65  
 Vetrriano, Jack, *The Singing Butler* 180, 181  
 Vinci, Leonardo da 9, 11, 45, 49; *Mona Lisa* 9, 45, 49, 50, 93, 165
- Wales, Jimmy 69  
 Walker, Kara, *Virginia Lynch Mob*, 184, 185  
 Walled Off Hotel, Bethlehem 89  
 Warhol, Andy 177; *Brillo boxes* 9; *Campbell's Soup Can Serie* 161, 162; *Shot Sage Blue Marilyn* 165, 16  
 Waterloo Bridge, London 129  
 Waterloo Station, London 19  
 Weihs de Weldon, Felix 157  
 West Bank, Palästina 27  
 Wikipedia 69  
 Wilde, Oscar, *Die bedeutende Rakete* 77  
 Wodehouse, P.G. 125  
 Wood, Grant, *American Gothic* 145
- Yamashita, Kumi 185  
 Young British Artists (YBAs) 177
- Zola, Émile 12, 141  
 Zong (Sklavenschiff) 89  
 Zweite Französische Republik 93

# DANK

Ich bin dem Hauptdarsteller dieses Buches, Banksy, wer auch immer er sein mag, seinem Team bei Pest Control, meinem immerwährend brillanten Herausgeber Roger Thorp, der dieses Projekt von Anfang an unterstützt hat, und seinen unglaublichen Kollegen bei Thames & Hudson, die diese Seiten zum Leben erweckt haben, sehr dankbar. Mein aufrichtiger Dank gilt auch meinen wunderbaren Redakteurinnen bei BBC Culture, Fiona Macdonald und Rebecca Laurence, die mir in den letzten zehn Jahren großzügig die Möglichkeit gegeben haben, meine Ideen über Banksy in vielen Artikeln zu vertiefen. Dieses Buch ist meiner Frau Sinéad und unserem kleinen Sohn Caspar gewidmet, für ihre grenzenlose Liebe und Ermutigung auf diesem Weg. Alles, was hier falsch ist, ist allein ihre Schuld.

Kelly Grovier ist ein Kolumnist und Texter für BBC Culture und seine Schriften über Kunst sind erschienen in *Times Literary Supplement*, *Independent*, *The Sunday Times*, *Observer*, *RA Magazine* und *Wired*. Er ist Autor mehrerer Bücher, darunter *A New Way of Seeing: The History of Art in 57 Works* (2018), *On the Line: Conversations with Sean Scully* (2021) und *The Art of Colour* (2023), erschienen bei Thames & Hudson. Er ist Mitbegründer des Fachmagazins *European Romantic Review*.

*Für Sinéad & Caspar*



Wie Banksy die Kunst rettete

© 2024

Midas Collection  
ISBN 978-3-03876-305-5

Auflage: 1 2 3 4 5 | 27 26 25 24

Übersetzung: Claudia Koch  
Lektorat: Petra Heubach-Erdmann  
Layout: Ulrich Borstelmann  
Projektleitung: Gregory C. Zäch

Midas Verlag AG  
Dunantstrasse 3, CH-8044 Zürich  
Büro Berlin: Mommsenstraße 43, D-10629 Berlin  
E-Mail: kontakt@midas.ch  
www.midas.ch

Der Midas Verlag wird vom Bundesamt für Kultur  
für die Jahre 2021–2024 unterstützt.

Englische Originalausgabe:  
»How Banksy Saved Art History«,  
© 2024 Thames & Hudson Ltd, London  
Text © 2024 Kelly Grovier

Printed in Europe

Die deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet unter [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung der Texte und Bilder,  
auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlages  
urheberrechtswidrig und strafbar.











Entdecken Sie die Welt von Banksy – Superstar unter den Street-Art-Künstlern –, dessen freche Wandbilder, improvisierte urbane Skulpturen und vandalisierte Gemälde eine aufregende Reise durch die Kunstgeschichte sind. Kelly Grovier präsentiert die bekanntesten Banksy-Werke als provokant neu interpretierte Meisterwerke, die Konventionen infrage stellen und die Geschichte der Kunst tiefgreifend und unerwartet beleuchten.

ISBN 978-3-03876-305-5



9 783038 763055

[www.midas.ch](http://www.midas.ch)