

Eman SAID

*WANDDARSTELLUNG DER WENDE: STREET-ART ALS KOMMUNIKATIONSMITTEL
EINE KOMMUNIKATIV-PRAGMATISCHE STUDIE IM LICHT DES
NEUROLINGUISTISCHEN PROGRAMMIERENS*

0. *Einleitung*

„1990 war das letzte Jahr der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). Seit dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 war alles rasend schnell gegangen. Nicht einmal zwölf Monate sollten bis zur Herstellung der staatlichen Einheit verstreichen. Die Geschwindigkeit wurde von der DDR-Bevölkerung und ihrem Willen zur grundlegenden politischen Veränderung bestimmt. Die scheinbar stabile Herrschaft der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) mit dem vermeintlich einheitlichen Gefüge von Partei, Staat und Gesellschaft hatte der revolutionären Volksbewegung nichts entgegenzusetzen“.¹

Mit diesen Worten wird der Sinn der Wende zum Ausdruck gebracht. Unter „Wende“ versteht man im Allgemeinen „einschneidende Veränderung, Wandel in Richtung eines Geschehens od. einer Entwicklung“, aber auch „den großen politischen u. gesellschaftlichen Umbruch des Jahres 1989 in der DDR“ (Duden 1999 s.v. Wende)

Die vorliegende Studie befasst sich mit der Erforschung des kommunikativen Potentials der verschiedenen Formen der Wanddarstellung auf der Straße (Street-Art), die sich Wenden zum Thema machen. Schwerpunkt der Studie bilden hierbei in einer vergleichenden Betrachtung die Wanddarstellung der ägyptischen Revolution vom 25. Januar 2011 als die größte Wende in der neueren ägyptischen Geschichte und die der deutschen Wiedervereinigung von 1989.

¹ Grünbaum, Robert (2000): Deutsche Einheit. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 7.

Hilda Matta geht in ihrem Beitrag „Wenden und Textsorten“ davon aus, dass die deutsche Wende und die ägyptische Revolution „ähnlicher Natur“ sind.

„Die ägyptische Revolution und die deutsche Wende sind Wenden, die vom Volk initiiert wurden. Die Volksmassen gingen auf die Straßen und riefen zur Veränderung bestimmter bestehender Zustände auf. Sie beharrten auf ihre Forderungen, bis die erhoffte Veränderung stattfand“.²

Die vorliegende Studie stellt sich folgende Fragen: In welchen Formen der Wanddarstellung lassen sich die Wenden in Deutschland und in Ägypten malerisch darbieten? Welche sozialen Funktionen üben die verschiedenen Wanddarstellungsformen aus? Welche Zugehörigkeitsindikatoren zur Wende zeigen jeweils die Wanddarstellungsformen? Inwieweit stehen die dargestellten Zugehörigkeitsindikatoren jeweils in Beziehung zur sozialen Funktion der Wanddarstellungsformen? Werden die Zugehörigkeitsindikatoren von der Entstehungszeit und seitens des ausführenden Künstlers beeinflusst? Welche Mittel oder NLP-Techniken³ weisen die verschiedenen Wanddarstellungsformen auf? Variieren die verwendeten NLP-Techniken der kommunikativen und sozialen Funktion nach? Inwieweit dienen die Zugehörigkeitsindikatoren der Realisierung der intendierten NLP-Techniken? Und welche Botschaften lassen sich vom ausgewählten Korpus erschließen und kategorisieren? Welche kommunikativen Funktionen erfüllen diese Botschaften als Aussagen (appellativ, expressiv, informativ,...)?

Die Wanddarstellung der Wende in Deutschland entstand aus anderen Gründen und in anderer Form als die in Ägypten. In Ägypten gewannen die

² Matta, Hilda (2012/2013): Wenden und Textsorten. In: Kairoer Germanistische Studien, Band 20. Kairo: Verl. Cairo Univ., German Dep. S. 457.

³ NLP steht für Neurolinguistisches Programmieren. „NLP untersucht, wie wir unsere Denk- und Gefühlsprozesse, Verhaltensweisen und sensorischen Erfahrungen organisieren und strukturieren. Relevanz haben jene Prozesse, durch die Informationen über die Umwelt und soziale Interaktionen aufgenommen, kodiert, verarbeitet und wiedergegeben werden. Dabei ist von besonderer Bedeutung, wie Informationen über die fünf Sinne (Sehen, Hören, Fühlen, Riechen, Schmecken) aufgenommen und neurologisch verarbeitet werden“. S. dazu: Sawizki, Egon (2011): 30 Minuten NLP im Alltag, 5. überarb. Auflage. Offenbach: Gabal Verl. S. 9.

Graffiti während der Revolution des 25. Januars an großer Bedeutung, und das nicht nur in weiten Kreisen der Bevölkerung, sondern auch in der ausländischen Presse. In „Spiegel-online“ wurde beispielsweise im September 2012 von Katharina Pfannkuch berichtet: „Nahe des Tahrir-Platzes wird ebenfalls demonstriert mit Sprühdose. Für künstlerische Freiheit, für die ägyptische Revolution. Seit das Mubarak-Regime gefallen ist, protestieren Künstler und Aktivisten mit Graffiti“.⁴ Im Nachrichten-Portal der deutschen Zeitung „die Tageszeitung“ (Taz.de) steht im Juni 2014 geschrieben: „Es ist eines der interessantesten Begleitphänomene der arabischen Aufstände: Street Art, vor allem die in Ägypten, hat seit dem Beginn der Revolution vor dreieinhalb Jahren eine atemberaubende Entwicklung hinter sich“.⁵

Die Street-Art-Szene in Deutschland bzw. in Berlin erlebte ihre Blüte nach der Wiedervereinigung im Jahre 1989. Obwohl viele Künstler Anfang der 80er Jahre auf westlicher Seite die Berliner Mauer bemalten, wurde diese Mauerkunst nach der Wiedervereinigung infolge der Demontage der Mauer und der privaten Aktivitäten der sog. „Mauerspechte“ zerstört. An dem größten übriggebliebenen Teil der Berliner Mauer befindet sich heute die Ostseiten-Galerie (East Side Gallery), die weltweit größte „Open-Air-Gallery“, an der unzählige Künstler aus aller Welt ihre künstlerische Projekte verewigten.⁶

Es handelt sich somit nicht um Graffiti wie in Ägypten, sondern um Wandgemälde oder Wandbilder (Murals). Der Hauptunterschied zwischen beiden Darstellungsformen liegt in der Legitimität. Das Wort „Graffiti“ wurde ursprünglich von Archäologen und Altertumsforschern übernommen. Sie bezeichneten damit „inoffizielle, zumeist in Wände gekratzte Botschaften“⁷. Im

⁴ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/in-aegypten-erobern-street-art-und-graffiti-kuenstler-kairos-strassen-a-846181.html>. (zuletzt abgerufen am 5.8.2017).

⁵ <http://www.taz.de/!5037574/> (zuletzt abgerufen am 6. 8. 2017).

⁶ <http://www.berlinermaueronline.de/mauerkunst/> (zuletzt abgerufen am 6. 8. 2017).

⁷ Windzio, Michael (2010): Warum begehen Jugendliche Graffiti-Delikte? Kriminologische und stadtsoziologische Perspektiven, in: Klee, Andreas (Hrsg.): *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 68.

Lauf seiner Geschichte verlor das Wort Graffiti seine Verbundenheit mit der Archäologie. Das Wort entwickelte sich zu einem selbständigen Begriff, der den „inoffiziellen bis illegalen Charakter von Botschaften, die auf öffentlich wahrnehmbaren Wänden angebracht werden“⁸ bezeichnet.

In vielen Gesellschaften ist es zu heftigen Debatten über Graffiti gekommen. Laut dem deutschen Strafgesetzbuch gelten Graffiti als Sachbeschädigung, und demzufolge werden Graffiti-Sprüher rechtlich bestraft. Dennoch neigen viele Jugendliche zum Anbringen von Graffiti. In seiner Untersuchung über die Motive, die Jugendliche dazu bewegen, Graffiti zu sprühen, ging Windzio davon aus, dass Graffiti ein Verbrechen ist.

Daher werden Graffiti von den staatlichen Behörden nicht geschützt sondern oftmals entfernt oder übermalt. Im Gegensatz dazu werden Street-Art-Projekte (Wandbilder o. -gemälde) von der Regierung durch „Gestaltungsprogramme“ und „Wettbewerbe“ gefördert.⁹

Darüber hinaus unterscheiden sich beide Darstellungsformen durch die verschiedenen sozialen Funktionen voneinander. Die von den Wandgemälden zu erfüllende soziale Funktion beschränkt sich lediglich auf die Dokumentierung der Geschichte. Die aus den Niederlanden stammende Historikerin Elke Weesjes meint dazu: „Diese Wandgemälde dokumentieren die Geschichte des Viertels. Sie geben uns die Möglichkeit zu verstehen, was in der Community passiert und was sie bewegt“.¹⁰

Graffiti haben jedoch andere soziale Funktionen, die sie zu einem Hauptspieler in der Wendezeit machen. Sie werden von Klee folgendermaßen zusammengefasst:

„Bereits bei einer oberflächigen Betrachtung erscheint die Themenpalette wandsprachlicher Botschaften enorm. Sie reicht von emotionalen

⁸ Ebd. S. 68.

⁹ <https://www.berlin.de/kultur-und-tickets/tipps/kunst/streetart/4393322-4376139-streetart-geschichte-in-berlin.html> (zuletzt abgerufen am 5. 8. 2017).

¹⁰ http://www.deutschlandfunk.de/streetart-wandgemaelde-im-problemviertel.807.de.html?dram:article_id=300962 (zuletzt abgerufen am 6. 8. 2017).

Ventilfunktionen über gruppenbezogene Warnungen und Kampfansagen bis hin zu politischen Drohungen, spöttischen Kommentierungen, Aufforderungen zu bestimmtem politischen Handeln und Verhetzung“.¹¹

Davon ausgehend setzt sich die Studie zum Ziel, ausgewählte politische Graffiti-Beispiele aus Ägypten nach der Revolution des 25. Januars 2011 sowie Wandgemälde aus Deutschland nach der Wiedervereinigung einer semiotischen Analyse zu unterziehen mit dem Ziel, diese mit dem politischen Kontext ihrer Entstehung in Verbindung zu setzen und deren kommunikatives Potential aufzudecken, indem die Botschaften an die Betrachter im Licht der NLP-Techniken aufgespürt werden.

1. *Wanddarstellungsformen (Graffiti u. Wandgemälde) als Text-Bild-Kombination*

Abgesehen davon, wie man Graffiti betrachtet und welchen kulturellen und sozialen Forschungsaspekten sie zugeordnet werden, bleibt es unumstritten, dass es sich bei Graffiti um ein Bild handelt, das zu dechiffrieren ist.

Sowohl Graffiti als auch Wandgemälde haben folglich gemeinsam, dass sie Bilder sind, die aus verbalen sowie visuellen Zeichen bestehen. Bildern wird vor allem wegen der weiten Verbreitung als Kommunikationsform in den neueren semiotischen Theorien gesondertes Augenmerk geschenkt.¹²

Zur semiotischen Analyse der erforschten Wanddarstellungsformen ist es nötig, sie auf syntaktischer und semantischer Ebene als ein Zeichensystem und als eine einheitliche Sehfläche anzusehen.

Jede Wanddarstellungsform (Graffiti oder Wandgemälde) kann als eine Sehfläche aus schriftlichen und/oder bildlichen Zeichen betrachtet werden, die gemeinsam den Betrachtern eine Botschaft zu vermitteln versuchen. Zur

¹¹ Klee, Andreas (2010): Graffiti als Medium des Politischen?!, in: *Klee, Andreas (Hrsg.): Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 110.

¹² Stöckl, Hartmut (2004): *Die Sprache im Bild-Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag. S. 64.

Decodierung der Botschaft müssen die Zeichen einer semiotischen Analyse unterzogen werden. Unter den Zeichen sind drei Arten zu unterscheiden: Ikone, Indexe und Symbole.

Unter einem Ikon versteht man die vollständige oder teilweise Abbildung des bezeichneten Objektes. Ein Index ist ein Zeichen, das auf das bezeichnete Objekt durch eine direkte Beziehung hinweist. Im Gegensatz zu Ikonen und Indizes illustrieren Symbole das bezeichnete Objekt nicht und haben sogar damit keine direkte Beziehung. Die Interpretation von Symbolen hängt aber vollkommen von den Bildbetrachtern ab, die die Symbole aus eigenem kulturellem und sozial-konventionellem Hintergrund interpretieren und aus ihnen bestimmte Objekte der Realität ablesen können.¹³

Die Zeichen auf der Sehfläche bilden zusammen ein Zeichensystem oder eine „visuelle Zeichenkonfiguration“, welche den gleichen Einfluss, genau wie die Dinge der Außenwelt, auf die mentalen Prozesse der Wahrnehmung ausüben.¹⁴

Die Fähigkeit der Sehfläche zur verbal-visuellen Kommunikation ist auf ihre Fähigkeit zur Bildung einer Bedeutung zurückzuführen, die hauptsächlich vom „ikonischen Charakter“ bzw. von der semantischen Interpretierbarkeit seiner Zeichen abhängig ist.¹⁵

Jede Wanddarstellungsform besteht i. d. R. aus mehreren zu interpretierenden Zeichen, die miteinander korrespondieren, um eine Bedeutung zu erhalten und somit eine bestimmte Botschaft (Aussage) zu vermitteln. Um Zeichen zu interpretieren, d. h. die unterliegende Aussage aufzuspüren, ist es erforderlich, zuerst den Zusammenhang der komplexen Zeichen zu entschlüsseln, d. h. die Zeichentypen der zusammenspielenden Sehflächenzeichen zu bestimmen

¹³ Braun, Gerhard (1983): „Zur Mehrdimensionalität visueller Zeichen“. In: Martin Krampen (Hg.): Visuelle Kommunikation und/oder verbale Kommunikation?. Zürich: Georg Olms Verlag. S. 35.

¹⁴ Stöckl, Hartmut (2004): Die Sprache im Bild-Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden. Berlin: Walter de Gruyter Verlag. S. 65.

¹⁵ Ebd. S. 66.

sowie die direkte oder indirekte Beziehung zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Objekt aufzuklären.

Ausgehend von der Sehflächendefinition von Schmitz als „Flächen, auf denen Text und Bilder in geplantem Layout gemeinsame Bedeutungseinheiten bilden“¹⁶ zeigt sich die Bedeutung der Betrachtung der Wanddarstellungsformen als eine ganzheitliche Sehfläche, die es dem Betrachter ermöglicht, die verschiedenen textlichen und bildlichen Elemente auf der Wanddarstellungsform als integriertes Ganzes wahrzunehmen und zu interpretieren. Dabei sind visuelle sowie textuelle Elemente auf einer bestimmten Sehfläche seitens des Designers bewusst platziert, um bestimmte semiotische Beziehungen unter den Elementen zu schaffen, indem sie zur Vermittlung der beabsichtigten Botschaft beitragen sollen.

„Das ist das Merkmal von Sehflächen. Sehflächen enthalten nicht einfach sowohl Texte als auch Bilder, sondern organisieren deren semiotische Interaktion (Inhalt) durch gezieltes Design (Ausdruck). Dabei nehmen Bilder einige Eigenschaften von Texten an (...) und Texte einige Eigenschaften von Bildern (...)“¹⁷.

Darauf beruhend können in den verschiedenen Wanddarstellungsformen verbale Zeichen (Texte) mittels Farben und Typografie ästhetisch produziert werden sowie visuelle Zeichen (Bilder) in einer bestimmten Anordnung platziert werden. Es ist daher gelegentlich erforderlich, Bilder auf einer Sehfläche in eine bestimmte Richtung, z.B. von rechts nach links oder umgekehrt zu betrachten, um die Botschaft mitzubekommen. Wenn sich aber der logische Aufbau der Botschaft selbst erklärt, kann die Anordnung der Bilder richtungsunabhängig sein.

Die Bedeutung von Farben und Typografie beschränkt sich aber nicht nur darauf, der Gestaltung der Wanddarstellungsform einen ästhetischen Wert zu

¹⁶ Schmitz, Ulrich (2011): „Sehflächenforschung. Eine Einführung“. In: Hajo Diekmannshenke, Michael Klemm, u. a. (Hg.): Bildlinguistik. Theorien, Methoden, Fallbeispiele. Berlin: Erich Schmidt Verlag: S. 25.

¹⁷ Ebd. S. 29.

verleihen, sondern sie können auch als ergänzendes Hauptelement verstanden werden, das bei der Bildinterpretation nicht zu übersehen ist und eine Rolle in der Auswirkung auf den Betrachter spielt.

Farben können nach der Theorie von Kress und Leeuwen dazu verwendet werden, bei den Betrachtern bestimmte Assoziationen hervorzurufen. Welche Assoziationen mit den Farben verbunden sind, hängt vom kulturellen Hintergrund der Betrachtergruppe ab. Bei der Betrachtung der Farben müssen laut dieser Theorie einige Perspektiven beachtet werden. Darunter sind nur folgende für die vorliegende Studie von Bedeutung: Farbton (kalte und warme Farben), Sättigung (blasse Farben bezeichnen reduzierte Emotionalität und kräftige oder voll gesättigte Farben bezeichnen aufgeladene Emotionalität), und Differenzierung (die Vielfalt der verwendeten Farben, die zwischen kalten und warmen Farben variieren).¹⁸

Im Bereich der Farbenlehre sind die Ausführungen Goethes nicht zu übersehen, der die Farben in einem Farbkreis aus sechs Grundfarben (Gelb - Grün - Blau - Violett - Purpur (Rot) - Orange) veranschaulicht hat, die einer bestimmten Ordnung folgen. Die Kombination zweier Farben soll zu den Prinzipien Totalität und Harmonie führen. Durch das von Goethe entwickelte Polaritätsprinzip können solche Kombinationen kontrolliert werden, indem sie Harmonie und Totalität erfüllen. Goethe teilt die Farben im Kreis in eine Plus- und Minusseite ein. Die harmonische Farbkombination, die einen ästhetischen Wert hat, soll aus Farben beider Seiten bestehen. Farben sollen auch nach Goethe Wirkung auf Menschen haben. Er ordnet den sechs Farben jeder Seite (Plus-bzw. Minusseite) bestimmte Eigenschaften zu. Die Farben der Plusseite (Gelb, Orange, Purpur) wirken sich insgesamt lebhaft und regsam aus, während die Farben der Minusseite Unruhe und Kälte konnotieren.¹⁹

¹⁸ Huemer, Brigit (2014): *Semiotik der digitalen Medienkunst*. Göttingen: V&R Unipress. S. 137.

¹⁹ S. dazu: Goethe Farbenlehre.

Die Typografie betrifft hauptsächlich die verbalen Zeichen. Sie ist zwar für die Abbildung des Gesprochenen im Prozess der visuellen Kommunikation zuständig, aber sie hat eine „komplexe visuelle Eigenbedeutung“.²⁰

Zu den typografischen Phänomenen zählt man Schriftarten bzw. -formen sowie Groß- und Kleinschreibung. In den Graffiti aus Ägypten ist die Groß- und Kleinschreibung auszuschließen, weil sie nicht zu den Charakteristiken der arabischen Sprache gehört. Bemerkenswert aber ist, dass in den Wandgemälden, die aus Deutschland stammen, die Großbuchstaben verwendet werden. Das ist darauf zurückzuführen, dass Großbuchstaben das optische Feld „vereinheitlichen“, d. h. kein Wort im Kontext ist wichtiger als andere Wörter. Fernerhin sind Großbuchstaben aus der Ferne besser sicht- und lesbar. Zur Hervorhebung der Wörter stehen mehrere typografische Hervorhebungsmittel zur Verfügung, wie die Großschreibung in einer kleingeschriebenen Umgebung, Kursivschrift, farbige Schrift und Schriftwechsel.²¹

Die Schriftart wird sowohl in den ägyptischen als auch den deutschen Wanddarstellungsformen sehr geschickt verwendet. Es kann um elegante, klassische (mit Serifen), oder jugendliche (hüpfende) Schriftformen gehen. „Der Aussagegehalt des Schrifttyps sollte daher in eine sprachwissenschaftliche Analyse genauso einbezogen werden wie die Bildumgebung, da er die Konnotationen des Textes unterstützen kann“.²²

Bei der Betrachtung und Interpretation der gesamten Sehfläche der ausgewählten Wanddarstellungsformen muss zwischen den narrativen und konzeptionellen Repräsentationsarten unterschieden werden. In der narrativen Repräsentation fungieren die dargestellten Figuren als Akteure, und durch die gesamte Sehfläche wird eine Geschichte erzählt. Im Gegensatz dazu geht es bei der konzeptionellen Repräsentation um eine neutrale Darstellung der Einheiten,

²⁰ Huemer, Brigit (2014): *Semiotik der digitalen Medienkunst*. Göttingen: V&R Unipress. S. 138.

²¹ Janich, Nina (2005): *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 187.

²² Ebd. S. 188.

die nicht als Akteure fungieren und an keiner Geschichte teilnehmen wie beispielsweise die Wiederholung oder Aneinanderreihung bestimmter Einheiten.²³

Die in den Wanddarstellungsformen implizierten Botschaften können demnach aus ihren Bauelementen bzw. den verschiedenen visuellen und textuellen Zeichen abgelesen werden. Diese Zeichen lassen sich durch Typografie und Farben charakterisieren und zeigen zusammen eine bestimmte Repräsentationsart auf. Die vorliegende Studie bemüht sich, die impliziten Botschaften durch ihre Bauelemente (Zeichen, Farben, Typografie und Repräsentation) zu identifizieren.

2. *Pragmatische Aspekte des Neurolinguistischen Programmierens (NLP)*

„Für Prozesse des Bildverstehens und eine Theoretisierung des Bildes scheint es dringend geboten, sich auf den Gebrauch zu konzentrieren, denn hier liegt die Bedeutung in weitaus stärkerem Maße noch als bei Sprache in der Verwendung der Bilder in der Kommunikation“.²⁴

Zum Verstehen der Wanddarstellungsformen als Kommunikationsmittel, das sich irgendwie auf die Betrachter auswirken soll, dient das neurolinguistische Programmieren. Der seit den 70er Jahren von Psychotherapeuten, Coaches und Praktikern fortlaufend weiterentwickelte Begriff bezeichnet eine Reihe von Methoden, Verfahren und Techniken, die auf Beeinflussung des menschlichen Verhaltens abzielen²⁵

Das NLP geht davon aus, dass das menschliche Verhalten aus komplexen inneren, neuronalen Prozessen resultiert und, dass jeder Mensch lernen kann, auf eigene innere Prozesse sowie auf die inneren Prozesse des Anderen Einfluss zu nehmen. Das kann durch verschiedene Repräsentationskanäle (Sinneskanäle)

²³ Huemer, Brigit (2014): *Semiotik der digitalen Medienkunst*. Göttingen: V&R Unipress. S. 127.

²⁴ Stöckl, Hartmut (2004): *Die Sprache im Bild-Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag. S. 70.

²⁵ https://www.neuro-programmer.de/ebooks/Einfuehrung_in_das_NLP.pdf (zuletzt abgerufen am 25. 6.2017)

erfolgen, die unter dem VAKOG-Prinzip zusammengefasst werden (visuell, auditiv, kinästhetisch, olfaktorisch, gustatorisch). Dementsprechend können Graffiti visuell wahrgenommen werden. Sie bilden ein visuelles Kommunikationsmittel, das in seinen visuellen Zeichen bestimmte NLP-Techniken implizieren kann, zur Beeinflussung bzw. Änderung oder Veränderung des menschlichen Verhaltens. Mittels des NLP können die von Andreas Klee erwähnten Funktionen von Graffiti ermittelt werden.

„Bereits bei einer oberflächigen Betrachtung erscheint die Themenpalette wandsprachlicher Botschaften enorm. Sie reicht von emotionalen Ventilfunktionen über gruppenbezogene Warnungen und Kampfansagen bis hin zu politischen Drohungen, spöttischen Kommentierungen, Aufforderungen zu bestimmtem politischen Handeln und Verhetzung“.²⁶

3. *Techniken des Neurolinguistischen Programmierens*

Das NLP verwendet verschiedene Techniken, um mittels erfolgreicher Kommunikation das Verhalten des „Gegenübers“ (hier Rezipienten) beeinflussen zu können. Angesichts des NLP kann nach Sawizki die erfolgreiche Kommunikation in drei Schritten zusammengefasst werden, erstens: „Kalibrieren“, d. h. „den Gesprächszustand des Partners erkennen und sich darauf einstellen“, zweitens: „Rapport und Pacing“, d. h. eine harmonische Beziehung mit dem Gegenüber (hier Rezipienten) aufzubauen, drittens: „Leading“, d. h. die Beziehung mit dem Rezipienten zu führen und die Veränderungsprozesse durchzusetzen.²⁷

Gehen wir davon aus, dass die erforschten Wanddarstellungsformen (Graffiti und Wandgemälde) eine Art der visuellen Kommunikation mit dem Betrachter darstellt, so ist es möglich, dass sich die Techniken der NLP hinter den

²⁶ Klee, Andreas (2010): Graffiti als Medium des Politischen?!, in: *Klee, Andreas (Hrsg.): Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 110.

²⁷ Sawizki, Egon (2011): 30 Minuten NLP im Alltag, 5. überarb. Auflage. Offenbach: Gabal Verl. S. 49.

Zeichen der Graffiti verbergen. Unter den verschiedenen NLP-Techniken sind außerdem Ankern, Modellieren und Reframing zu unterscheiden. Ankern bezeichnet den äußerlichen Stimulus (Reiz), der beim Menschen bestimmte innerliche Gefühle, Erinnerungen bzw. Reaktionen erregt.²⁸

Das Ankern erfolgt am besten im sogenannten „Moment of Excellence“ des Gegenübers. Darunter versteht Sawizki Momente im Leben, „in denen einem einfach alles gelingt. Dieser „Moment of Excellence“ ist eine ganz besondere Situation, während der man sich im Vollbesitz seiner Kräfte befindet“.²⁹ Lässt sich das auf die erforschten Wanddarstellungsformen anwenden, dann richtet sich die NLP-Technik nicht an individuelle Personen, sondern an ein großes Publikum, das auch seinen eigenen Moment of Excellence identifizieren lässt, nämlich, die Zeit der Wende (in unserem Fall der Wiedervereinigung Deutschlands und der ägyptischen Revolution), in der sich die Revolutionären tatsächlich im Zustand voller Kraft und Begeisterung befinden, wo sie am leichtesten beeinflusst, geführt und sozusagen wieder programmiert werden können.

„Reframing“ ist auch eine der NLP-Techniken. Mittels „Reframing“ kann man Ereignisse und Verhaltensweisen in einen neuen Rahmen stellen oder sie aus einer anderen Perspektive betrachten. Unter Reframing sind Bedeutungsreframing und Kontextreframing zu unterscheiden. Unter Bedeutungsreframing wird das Ereignis oder der Sachverhalt aus einer anderen, neuen Perspektive betrachtet und daher anders bewertet, z.B. Vorteile von negativen Ereignissen zu suchen.³⁰ Im Gegensatz dazu handelt es sich bei „Kontextreframing“ um die Veränderung des Kontextes, in dem eine Verhaltensweise vorkommt.³¹ Die Bedeutung wird dabei

²⁸ Ebd. S. 69.

²⁹ Ebd. S. 70.

³⁰ Ebd. S. 76.

³¹ Ebd. S. 78.

auf jeden Fall beibehalten. Modellieren bezeichnet Erlernen durch Nachahmen anderer Personen mit bestimmten erwünschten Eigenschaften.³²

4. *Modell und Methodische Vorgehensweise:*

Andreas Klee fasst Graffiti in ihrer Gesamtheit als Widerspiegelung von Zeit und Ort ihres Sprühens auf, indem sie die „individuellen“ sowie die „kollektiven“ sozialen und politischen Relationen und Einstellungen in einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit darbieten.³³

„Die Entschlüsselung ihrer Bedeutung erschöpft sich dabei nicht nur in der Analyse der inhaltlichen und formalen Ebene, sondern fragt insbesondere auch nach den Kontexten ihrer Entstehung und Wirkung“.³⁴

Das gilt m. E. auch für Wandgemälde als eine Wanddarstellungsform. Daher wäre das von Nina Janich entwickelte „ganzheitliche Analysemodell“ (1999) sehr hilfreich, weil es interne Faktoren mit externen Faktoren in Verbindung setzt.³⁵ Das Modell wurde von ihr ursprünglich zur Analyse von Werbeanzeigen- und Plakaten entwickelt. Es kann trotzdem auf die erforschten Wanddarstellungsformen angewendet werden, weil es auch hier um Bild-Text-Kombinationen geht, die sich an öffentliche Betrachter richten, um bestimmte soziale Funktionen zu erfüllen und bestimmte Botschaften mit kommunikativen Funktionen zu vermitteln.

³² https://www.neuro-programmer.de/ebooks/Einfuehrung_in_das_NLP.pdf (zuletzt abgerufen am 25. 6.2017)

³³ Klee, Andreas (2010): Graffiti als Medium des Politischen?!, in: *Klee, Andreas (Hrsg.): Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 110.

³⁴ Ebd. S. 110.

³⁵ Janich, Nina: *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005. S. 202.

Nina Janich hat das ganzheitliche Modell auf der Basis des Brandtschen Modells (1973)³⁶ und des semiotisch-pragmalinguistischen Modells von Hennecke (1999) erstellt. Das Janichsche Modell besteht aus sechs Analysestufen. Die ersten drei Stufen dienen der elementaren Beschreibung der ausgewählten Graffiti-Beispiele und Wandgemälde, während sich die letzten drei Synthesestufen den pragmatischen Aspekten, z.B. der beabsichtigten Wirkung unter Berücksichtigung der Zielgruppe und der Kommunikationssituation, widmen³⁷. Mittels dieser Synthesestufen des Modells können die jeweils den Wanddarstellungsformen innewohnenden NLP-Techniken aufgespürt und erforscht werden.

Vor dem Analysieren des ausgewählten Korpus sollen die textexternen Faktoren skizziert werden, d. h. die Fragen wann, wo oder warum ist die Wanddarstellungsform hergestellt? Welcher historische und politische Kontext liegt der Wanddarstellungsform zugrunde? Diese Fragen haben aber eine gemeinsame Antwort, die auf alle ausgewählten ägyptischen Graffiti-Beispiele zutreffen, weil sie den gleichen historischen und politischen Hintergrund haben. Sie stellen alle die ägyptische Wende dar und werden während und nach der ägyptischen Revolution gesprüht, deshalb kommt es nicht infrage, bei der Analyse eines jedes einzelnen Graffiti-Beispiels die Antworten zu wiederholen, und so ist das auch der Fall beim deutschen Korpus. Alle ausgewählten Wandgemälde illustrieren die deutsche Wiedervereinigung. Sie stammen vom der Ostseiten-Galerie in Berlin und wurden nach der Wende geschaffen.

Auf der ersten Analysestufe des neu entwickelten Modells wird die formale Gestaltung der Wanddarstellungsformen analysiert, indem die formale Gestaltung jedes „Teiltexes“ beleuchtet wird. Unter „Teiltex“ unterscheidet man verbale, paraverbale und visuelle Teiltexen. Auf dieser Stufe werden folgende Fragen beantwortet: Welche bildlichen und textlichen Elemente kommen vor?

³⁶ Es ist erwähnenswert, dass das Brandtsche Modell (1973) aus einer Zeit stammt, in der Deutschland mit der 68er Bewegung schon einmal eine soziale Revolution erlebte, die bis heute nachwirkt.

³⁷ Ebd. S. 199 ff.

Wie ist ihre Verteilung? Welchen Zeichentypen lassen sie sich zuordnen? Welche Rolle spielen Farben und Typografie? Auf dieser Stufe kommt der Sehflächenforschung besondere Bedeutung zu.

Auf der zweiten Analysestufe werden „Teiltexthe“ auf semantischer Ebene erforscht. Hier können die verbalen und visuellen Elemente nicht isoliert voneinander betrachtet werden. Hier wird auf die folgende Frage geantwortet: Welche Assoziationen, Konnotate und Denotate kann man den visuellen und textuellen Elementen zuschreiben?

Auf der ersten Synthesestufe wird das Zusammenspiel der textinternen Faktoren unter die Lupe genommen. Hier stellt sich vor allem die Frage: Wie wirken die verschiedenen, einzelnen, internen Elemente formal und inhaltlich zusammen, sodass sie ein Ganzes bilden?

In der letzten Syntheseanalyse werden die textinternen Faktoren in ihrem Zusammenhang mit den textexternen Faktoren erforscht. Diese Stufe soll die zweite und dritte Synthesestufe des Janichschen Modells zusammenbringen, da die Trennung der zwei Stufen meines Erachtens zur Verwirrung führen würde. Nach Janich selbst kann die dritte Synthesestufe von der zweiten nicht getrennt werden. „Dieser Schritt lässt sich nicht strikt vom vorherigen trennen, dient also ebenfalls vor allem der Übersichtlichkeit“.³⁸ Hier wird die Botschaft der Wanddarstellungsform decodiert und darüber hinaus deren mögliche Wirkung auf das Publikum erforscht, indem NLP-Techniken aufgespürt werden.

5. *Analyse des ausgewählten Korpus*

In dieser Phase der Materialsammlung und des Theoriediskurses werden drei Wandgemälde aus der Ostseiten-Galerie in Berlin und drei Graffiti-Beispiele aus Ägypten nach dem oben erklärten Vier-Stufen-Modell semiotisch analysiert.

³⁸ Janich, Nina: Werbesprache. Ein Arbeitsbuch. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005. S. 205.

5.1. Das erste Wandgemälde

Abbildung 1 ³⁹

Erste Analysestufe: Das Wandgemälde besteht aus drei visuellen Zeichen und zwei verbalen Zeichen, die alle als Zugehörigkeitsindikatoren zur Wende gelten. Die visuellen Zeichen weisen ein Auto, die Berliner Mauer sowie das Foto des kommunistischen Bruderkusses von Leonid Brezhnev und Erich Honecker auf. Die Wörter *Trabi* als Abkürzung für die Automarke Trabant und 89 bilden den verbalen Teiltext des Wandgemäldes. Im Zentrum stehen das Auto und das Foto der zwei Männer, die in gleicher Größe auf der Sehfläche angeordnet sind. Das eine Bild nimmt dabei die obere Hälfte der gesamten Sehfläche ein, während das andere die untere Hälfte ausfüllt. Besonders groß sind auch die Gesichter der beiden Männer dargestellt. Die Mauer bildet den Hintergrund des gesamten Bildes. Die zwei verbalen Zeichen stehen mit großen Buchstaben auf dem kleinen Autokennzeichen. Die Positionierung der Zeichen im Bild geht vom Zentrum zum Rand, d. h. die Kernbotschaft im Bild steht in den zentralen Zeichen (das Auto und die beiden Politiker) und bilden zusammen eine Einheit, die sich durch die dunkleren gesättigten Farben von ihrer helleren Umgebung visuell unterscheidet. Die kalten Farben, die sich beruhigend auswirken, beherrschen das

³⁹ <http://www.alamy.com/stock-photo/berlin-wall-east-side-gallery.html> (zuletzt abgerufen am 30. 6. 2017).

Bild. Die Farben der beiden Politiker sind – im Gegensatz zu den anderen Zeichen - gesättigt und bilden daher emotional geladene Zeichen. Die verwendeten Farben sind zudem nicht stark voneinander differenziert.

Das verbale Zeichen *Trabi* ist mit Großbuchstaben geschrieben und somit hervorgehoben im Vergleich zu der danebenstehenden Zahl 89. Die Schriftart ist nicht konservativ und elegant, sondern eher jugendlich.

Zweite Analysestufe: Die zwei Männer sind deiktische Zeichen, d. h. sie gelten als Ikonen, da sie Honecker und Brezhnev abbilden. Die Ikonen illustrieren den berühmten kommunistischen Bruderkuss⁴⁰. Das Zeichen des Autos weist jedoch ein Ikon auf, das den in der DDR hergestellten Pkw „Trabant“ oder „Trabi“ bezeichnet. Es kann jedoch auch als Index verstanden werden, indem sich das Zeichen des Pkw Trabant auf die DDR bezieht, je nach dem Kontext, der sich aus dem Lesen des gesamten Bildes ergibt. Die Berliner Mauer stellt ebenfalls ein Ikon dar; es bildet zum Einen die Berliner Mauer ab, kann aber auch als Index verstanden werden, der den Mauerfall und die Wiedervereinigung indiziert. Die verbalen Zeichen *Trabi* und 89 konnotieren den Ort (DDR) und das Jahr der Wende.

Erste Synthesestufe: Graffiti sowie Wandgemälde bilden ein Zeichensystem, das als Sehfläche angesehen werden kann. Auf dieser Stufe werden die internen Beziehungen unter den verschiedenen Zeichen erforscht, um die zugrundeliegende Aussage bzw. Botschaft zu ermitteln. Das Bild zeigt, dass Leonid Brezhnev und Erich Honecker im Auto Trabant einander küssen, dass die Mauer durchschlägt, und trotzdem unbeschädigt bleibt. Es geht hier um eine narrative Repräsentation.

Zweite Synthesestufe: In ihrem Zusammenhang mit den textexternen Faktoren dokumentiert das Wandgemälde die Tatsache, dass Honecker und Brezhnev unter dem kommunistischen Schirm gute Beziehung zueinander hatten,

⁴⁰ Hier ist auf das medial populär gemachte Foto vom „Bruderkuss“ zwischen dem sowjetischen Sekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KpdSU) Leonid Brezhnev und dem Staatsratsvorsitzenden der Sozialistischen Einheitspartei (SED) der DDR Erich Honecker hinzuweisen, das 1979 am 30. Jahrestag der DDR vom Franzosen Régis Bossu aufgenommen wurde. Das Wandgemälde gilt als Abbild dieses Fotos.

indem sie sich küssen und sich im Auto, das die DDR symbolisiert, befinden, d. h. sie haben gemeinsam die Macht in der DDR. Das Bild wirkt wie die Ironie auf ein sich im Auto küssendes Liebespaar (was in der deutschen Gesellschaft sehr weit verbreitet ist), was im Fall der beiden Männer noch eine andere Konnotation evoziert.⁴¹ Das Zeichen „Trabant“ besagt, dass mit dem Auto die DDR gemeint ist, und die Zahl 89 bezeichnet das Jahr 1989, in dem die Wende stattfand. Das Bild hat eher eine informative Funktion.

Dem Wandgemälde ist es gelungen, gemäß dem NLP eine gute Kommunikation zu dem Betrachter aufzubauen. Der erste Schritt des Kalibrierens erfolgt dadurch, dass das Auto, das als Index die DDR bezeichnet, die Mauer durchschlägt. Damit konnte sich der Maler auf den Zustand des Sieges und der Zufriedenheit, in dem sich der Betrachter befindet, einstellen. Das führt selbstverständlich zu einem Rapport.

Hier lässt sich die NLP-Technik *Anker* erkennen. Das Wandgemälde fungiert als visueller Kanal, der dem Betrachter die zerfallene Mauer vor Augen führt, was als Stimulus auf das Publikum wirken soll, der die ganze Zeit die Stimmungen des Mauerfall bei ihm hervorruft. Das Wandgemälde wurde im Jahr 1990 gemalt, d. h. wenige Monate nach dem Mauerfall. So wurde der Anker *im Moment of Excellence* hergestellt. Hier ist auch die Technik *Kontextreframing* zu erkennen, indem das alte Ereignis des kommunistischen Kusses, welches vor dem Mauerfall die totale Abhängigkeit der DDR vom kommunistischen Regime beweist, in diesem Wandgemälde in einen anderen Kontext gestellt wurde, nämlich den Kontext des Mauerfalls und der Wiedervereinigung.

⁴¹ Es ist zu betonen, dass das Bild Überschneidung mit den Formen des Comics/Mangas zeigt. Darauf wird aber nicht eingegangen, sonst würde es den Rahmen meines Beitrags sprengen.

5.2. Das zweite Wandgemälde

Abbildung 2 ⁴²

Erste Analysestufe: Das Gemälde besteht aus drei Zeichengruppen, die die gesamte Sehfläche vertikal in drei nicht gleich große Teile aufteilen. Jede Zeichengruppe besteht aus einem visuellen und einem verbalen Zeichen. Das Bild folgt der Zentrum-Rand-Lesart. Im Zentrum steht die Haupt- und Größtzeichengruppe, die aus dem verbalen Zeichen *Berlin* besteht, das als Zugehörigkeitsindikator zur Wiedervereinigung Deutschlands betrachtet werden kann, und einem visuellen Zeichen, das einen roten Himmelskörper - vielleicht eine Sonne oder einen Mond - zeigt. Der Buchstabe *I* in *Berlin* ist vertikal ausgedehnt und von oben entzwei gespaltet. Am linken Rand steht eine kleinere Zeichengruppe aus dem verbalen Zeichen *New York* und einigen Sehenswürdigkeiten der Stadt, z.B. St. Patrick's Cathedral. Zu dieser Zeichengruppe gehört auch derselbe Himmelskörper, der hier jedoch grünlich gelb gehalten ist. Am rechten Rand des Bildes zeigt die dritte Zeichengruppe den Stadtnamen *Tokyo*. Darunter sind viele Augen abgebildet während darüber abermals derselbe Himmelskörper erscheint, diesmal jedoch in blau. Horizontal gesehen werden die drei Zeichengruppen von rechts (den Augen in der dritten

⁴² <http://blog.young-germany.de/2014/05/graffiti-vs-street-art-at-berlins-east-side-gallery/> (zuletzt abgerufen am: 3. 7. 2017).

Zeichengruppe) nach links (dem Stadtnamen *New York*) über die mittlere Zeichengruppe (den Buchstaben *I* in *Berlin*) durch Linien miteinander verbunden. Die zwei Himmelskörper von *Tokyo* und *New York* sind in kalten Farben gehalten. Nur der von Berlin ist warm gefärbt (rot). Die Farbendifferenzierung in diesem Gemälde ist sehr variantenreich. Es ist auf den schwarzen Hintergrund und die weiße Schrift zurückzuführen. Die Farben sind auch voll gesättigt, d. h. sie sind emotional aufgeladen⁴³. Hervorgehoben ist die zentrale Zeichengruppe von *Berlin* durch die Größe und den roten Himmelskörper, was sie am auffälligsten im Gemälde erscheinen lässt. Die verwendete Schrift ist ordentlich und sieht daher elegant aus. Alle Buchstaben sind zur Vereinheitlichung des optischen Feldes groß geschrieben.

Zweite Analysestufe: Die Zeichengruppe von *New York* auf der linken Seite gilt als Index, der sich auf den westlichen Teil der Welt bezieht, während die Zeichengruppe von *Tokyo* auf der rechten Seite als Index angesehen werden kann, der auf den östlichen Teil der Welt indiziert, wie auch die vielen Augen der vielen Bewohner in diesem Teil der Welt symbolisieren. Die drei Himmelskörper symbolisieren den Stellenwert der drei Orte in der Welt. Der gespaltene Buchstabe *I* in *Berlin* symbolisiert die zerfallene Berliner Mauer. Die Linien symbolisieren die Zusammenhänge und Verhältnisse unter den verschiedenen Teilen der Welt.

Erste Synthesestufe: Die internen Beziehungen der Zeichen sagen die Botschaft aus, dass Berlin den Mittelpunkt der Welt bildet und den größten Stellenwert weltweit einnimmt, weil sie den größten auffälligsten Himmelskörper besitzt, der von der Mauer (dem Buchstaben *I*) aufgeht.

Zweite Synthesestufe: Im Hinblick auf den äußerlichen Bezugskontext sagt das Gemälde aus, dass Berlin, das in der Mitte der Welt liegt, seit dem Mauerfall einen neuen, höheren Stellenwert in der Welt genießt. Berlin gehört nicht mehr weder zum Westen noch zum Osten, sondern gewinnt als eine

⁴³ Vgl. Huemer, Brigit (2014): Semiotik der digitalen Medienkunst. Göttingen: V&R Unipress. S. 137.

souveräne Stadt an Bedeutung. Es liegt zentral und wird von den Leuten als Treffpunkt zwischen West und Ost angesehen. Das zeigen die von rechts nach links gezogenen Linien. Es geht hier um eine narrative Repräsentation.

Dem Gemälde ist der Rapport gelungen, indem der Maler durch die Verwendung des Stadtnamens *Berlin* und dessen Hervorhebung durch den dazu gehörigen roten Himmelskörper und die große Größe das Kalibrieren realisiert. Das Gemälde passt zu den Gefühlen des Stolzes und des Sieges, die die deutschen Betrachter empfinden. Das Wort *Berlin* kann auch als Anker fungieren, der immer die mit dem Stadtnamen verbundenen Erinnerungen, Erlebnisse der Wende sowie auch das Wissen über die Wende assoziiert.

5.3. Das dritte Wandgemälde



Abbildung 3⁴⁴

Erste Analysestufe: Das Wandgemälde besteht, horizontal betrachtet, aus einer visuellen und einer verbalen Zeicheneinheit. Die visuelle Zeicheneinheit zeigt eine Mauer, zahlreiche menschliche Figuren verschiedener Ethnien und einige Mülleimer. Die menschlichen Figuren sind alle ziemlich gleich groß und stehen auf beiden Seiten der Mauer. Die verbale Zeicheneinheit zeigt den Satz *Es gibt viele Mauern abzubauen* und steht ganz oben in der Sehfläche mit großen

⁴⁴ <https://sonne-wolken.de/die-east-side-gallery-ein-bedeutendes-stuck-geschichte/>

(zuletzt abgerufen am 3. 7. 2017).

Buchstaben. Die Schriftart ist groß und ordentlich. Die visuelle Zeicheneinheit liegt in der Mitte und besetzt fast die ganze Sehfläche. Die verwendeten Farben sind kalt, die einen abweisenden Eindruck erzeugen und nichts auffällig machen. Nur die Mauer ist warm gefärbt (rötlich-braun) und somit, neben dem verbalen Zugehörigkeitsindikator zur Wende *Mauer* im oben genannten Satz, als der einzige visuelle Zugehörigkeitsindikator hervorgehoben. Die Zeichen sind mittels der Sättigung der Farben emotional aufgeladen. Die Farben sind nicht stark voneinander differenziert.

Zweite Analysestufe: Die Mauer gilt als Symbol der Vorurteile, die Menschen gegenüber einander haben. Die menschlichen Figuren können als Ikonen verstanden werden, die Menschen verschiedener Ethnien abbilden. Mülleimer indizieren die propagierte Handlung des Abbaus von Vorurteilen.

Erste Synthesestufe: Die visuellen Zeichen zeigen eine Mauer, die Menschen voneinander trennt, die sich lächelnd mit dem Abbau der Mauer beschäftigen. Dies versuchen sie mit allen Mitteln, sodass die einzige Frauenfigur auf dem Bild auf einer Leiter steht, um den hohen Teil der Mauer erreichen zu können. Es zeigt sich auch, dass die Menschen lächelnd und glücklich die abgerissenen Mauerblöcke in die Mülleimer werfen. Der Satz *Es gibt viele Mauern abzubauen* wird durch die visuellen Zeichen präzisiert und näher bestimmt, d. h. nur durch das Bild wird verstanden, welche Mauer im Satz gemeint wird. Es geht hier um eine narrative Repräsentation.

Zweite Synthesestufe: Das Wandgemälde vermittelt eine moralische Botschaft, die zum Abbau der Mauer der Vorurteile, die Menschen voneinander trennt, aufruft. Das Wandgemälde erfüllt eine appellative Funktion, indem es in Analogie zum Abbau der konkreten Berliner Mauer auch den Abbau der abstrakten Mauer der Vorurteile appelliert. Es wird hier auch vom semantischen Feld des Verbs *abbauen* profitiert, welches mit dem Substantiv *Mauer* sowie mit dem Substantiv *Vorurteile* korreliert.

In diesem Wandgemälde lässt sich die NLP-Technik *Bedeutungsreframing* erkennen, indem der Kontext des Mauerabbaus zwar beibehalten wird, aber eine andere übertragene Bedeutung gewinnt, d. h. der Kontext des Zerfalls der Berliner Mauer dehnt sich auf andere menschliche Botschaften aus.

5.4. Das erste Graffiti-Beispiel

Abbildung 4⁴⁵

Erste Analysestufe: Das Graffiti-Beispiel besteht aus vier visuellen und fünf verbalen Zeichen. Die visuellen Zeichen zeigen einen starken Arm, ein Kreuz mit Halbmond, einen schreienden Mann mit einem Autokennzeichen sowie Menschenschattierungen mit gehobenen Flaggen. Die verbalen Zeichen zeigen die Wörter *Gleichheit*, *Freiheit*, *Januar*, *Ägypten* und die Zahl 25. Die drei visuellen Zeichen, die den starken Arm, das Kreuz mit Halbmond und den schreienden Mann zeigen, sind gleich groß und besetzen die obere Hälfte der Sehfläche, während die verbalen Zeichen die untere Hälfte einnehmen. Lediglich das Zeichen der Menschenschattierungen mit Flaggen steht als das kleinste Zeichen auf dem Bild in der unteren linken und rechten Ecke, wo hingegen die anderen visuellen Zeichen durch ihre Größe hervorgehoben sind. Das Graffiti-Beispiel ist mittels der Verwendung der warmen Farben und deren Sättigung emotional aufgeladen. Die Farbpalette ist nicht variantenreich (nur schwarz, weiß, grau, und rot); die Zeichen sind jedoch wegen des weißen Hintergrundes herausgestellt. Die verwendete Schriftart ist konservativ (ordentlich und ohne

45

https://de.qantara.de/sites/default/files/styles/gallery_full/public/uploads/2013/06/21/ideale-der-revolte.jpg?itok=jt9veDe4 (zuletzt abgerufen am 4. 7. 2017).

hüpfende Buchstaben). Das Autokennzeichen ist der Hauptzugehörigkeitsindikator und ist durch seine große Größe im Vergleich zu den anderen verbalen Zeichen und durch die Schriftweise (getrennte Buchstaben o. die Buchstaben des Wortes *Januar* sind im Gegensatz zu den Regeln der arabischen Orthografie getrennt voneinander geschrieben) den anderen Zeichen gegenüber hervorgehoben.

Zweite Analysestufe: Das Zeichen, das den starken Arm zeigt, wird in der arabischen Kultur als Symbol des Kampfes und der Mühe verstanden. Das Zeichen, in dem sich das Kreuz und der Halbmond vereinen, symbolisiert in der ägyptischen Kultur auch die Einheit der Christen und Muslime. Der schreiende Mann ist ein Index, der sich auf die Revolutionären bezieht und das Autokennzeichen kann als Symbol für die ägyptische Revolution vom 25. Januar verstanden werden und gilt als der Hauptzugehörigkeitsindikator zur Wende⁴⁶.

Erste Synthesestufe: Die verbalen Zeichen *Gleichheit* und *Freiheit* stehen in Sprechblasen als Worte der Menschenschattierungen. Das Nebeneinanderstehen von den drei visuellen Zeichen (dem starken Arm, dem Kreuz und dem Halbmond, dem Mann mit dem Autokennzeichen) bezeichnet, dass sie zueinander gehören, dass sie von gleichem Rang sind bzw. dass sie einander ergänzen. Die Sehfläche ist von unten nach oben zu sehen, d. h. die Menschenschattierungen gleichen sich den oben stehenden drei Zeichen an. Der schreiende Mann, der das Autokennzeichen trägt, das als Symbol der Wende fungiert, bezeichnet die enge Beziehung zwischen dem schreienden Mann und der Revolution.

Zweite Synthesestufe: Das Graffiti-Beispiel kann angesichts des Kontextes seiner Entstehung folgendermaßen interpretiert werden: Die drei großen visuellen Zeichen, die die obere Hälfte der Sehfläche besetzen, weisen die Mittel der Revolution vom 25. Januar 2011 auf, nämlich den Kampf, die Einheit zwischen Christen und Muslimen und die demonstrierenden Ägypter. In der unteren Hälfte bezeichnen die Menschenschattierungen die Mengen der

⁴⁶ Zur Zeit der Ägyptischen Revolution wurde dieses Autokennzeichen, auf dem das Datum 25. Januar festgehalten wird, überall auf den Straßen verkauft.

Demonstranten, die diese drei Mittel vor Augen haben und anstreben sollen, die Gleichheit und Freiheit, die sie beanspruchen, zu erreichen. Das ist an dem Froschblick – im Gegensatz zur Vogelperspektive – der Menschenschattierungen zu erkennen, d. h. sie schauen nach oben und nicht nach unten. Das Graffiti-Beispiel zeigt eine narrative Repräsentation und erfüllt eine appellative Funktion.

In diesem Graffiti-Beispiel ist die NLP-Technik *Ankern* zu erkennen. Die Ansprüche der Revolution (Gleichheit und Freiheit) werden auf dem Graffiti-Beispiel verbal und rot gefärbt festgestellt, damit sie den Betrachtern vor Augen geführt werden. Sie wirken als Stimulus, der beim Betrachter die Stimmung und die Erlebnisse der Revolution hervorruft. Genauso wirkt auch die Abbildung der mit der Revolution verbundenen Tugenden der Einheit und des Kampfes. Das Kalibrieren erfolgt hier durch die verbale Wiedergabe des Mottos der Revolution (Gleichheit und Freiheit). Dadurch stellt sich das Graffiti-Beispiel auf die Betrachter ein und ist zum Rapport gekommen, dass die Rezeption der vermittelten Botschaft gewährleistet.

5.5. *Das zweite Graffiti-Beispiel*



Abbildung 5⁴⁷

⁴⁷

<http://www.graffitisouthafrica.com/graffiti-africa-gallery/2011/11/08/we-are-all-khaled-said-graffiti-and-the-egyptian-revolution/> (zuletzt abgerufen am: 3. 7. 2017).

Erste Analysestufe: Es geht hier um ein Porträt. In diesem Graffiti-Beispiel ist nur ein visuelles Zeichen zu sehen, nämlich das Gesicht von Khaled Said, einem jungen Mann, der von der ägyptischen Polizei zu Tode gefoltert wurde, und der zu einer Ikone der Revolution des 25. Januars 2011 geworden ist. Das Gesicht besetzt als Zugehörigkeitsindikator die ganze Sehfläche. Darunter steht eine verbale Zeicheneinheit, die den Satz „*wir sind alle Khaled Said*“ bezeichnet. Der Satz bildet den unteren Rand des Graffiti-Beispiels. Ein weiteres verbales Zeichen stellt der Satz „*Das Recht von Khaled ist das Recht von Ägypten*“ dar, der in zwei Teile geteilt ist, die rechts und links neben dem Gesicht stehen (*Das Recht von Khaled* rechts, *Das Recht von Ägypten* links). Die verwendeten Farben sind nicht variantenreich, nur Schwarz, Grau und Rot wurden verwendet mit dem Ziel, die Aufmerksamkeit der Betrachter lediglich auf die Details des Gesichts, dessen Farben gesättigt bzw. emotional aufgeladen sind, und auf den Inhalt der Sätze zu konzentrieren. Die Schriftart des Satzes „*wir sind alle Khaled Said*“ kann zwar in die gesamte Sehfläche als Rand des Porträts integriert werden; sie ist jedoch durch die elegante und kursive Schreibweise hervorgehoben. Die scharfe Schriftart des gespalteten Satzes ist auch dadurch gekennzeichnet, dass sie das einzige rote Zeichen auf der ganzen Sehfläche ist, was es auffällig macht.

Zweite Analysestufe: Das Gesicht von Khaled Said versteht sich als Symbol der ägyptische Revolution des 25. Januars. Auch die zwei verbalen Zeichen weisen Mottos der Revolution auf.

Erste Synthesestufe: Das visuelle Zeichen (Gesicht von Khaled Said) steht in enger Beziehung zu den verbalen Zeichen (die zwei Sätze). Die beiden Sätze sind zwar isoliert vom visuellen Zeichen dem ägyptischen Betrachter verständlich und das visuelle Zeichen ist nicht wichtig für die Ergänzung der denotativen Dimension der Sehfläche, es dient jedoch der emotionalen konnotativen Dimension der gesamten Sehfläche, da es eine bestimmte aufgeregte Stimmung schafft⁴⁸. In diesem Graffiti-Beispiel spielt das verbale

⁴⁸ Vgl. Janich, Nina: Werbesprache. Ein Arbeitsbuch. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2005. S.192

Zeichen die Hauptrolle und das visuelle Zeichen die Hilfsrolle. Im Gegensatz zu den formal sehr ähnlichen berühmten ägyptischen Mumienporträts der römischen Kaiserzeit und des koptisch-christlichen Zeitalters, in denen sich nur das Gesicht als das einzige Zeichen zeigt.

Zweite Synthesestufe: Das Graffiti-Beispiel hat eine appellative Funktion. Es ruft zur Rache für Khaled Said auf. Die zwei appellativen Sätze (wir sind alle Khaled Said, Das Recht von Khaled ist das Recht von Ägypten) fungieren als der Hauptspieler im Graffiti-Beispiel. Das Graffiti-Beispiel ist dank des großen Bildes von Khaled Said emotional aufgeladen und deshalb wirkungsvoll. Auf der kommunikativ-pragmatischen Ebene dient die Verwendung des Bildes angesichts der NLP-Techniken der Modellierung. Es wird aus Khaled Said ein Modell gemacht, das von den Betrachtern angestrebt werden soll. Zum Modellieren wird diese zu vermittelnde Botschaft oder dieser Appell durch die Verbindung zwischen dem Bild von Khaled Said und dem ganz klar, dick und elegant geschriebenen Satz „*wir sind alle Khaled Said*“ betont. Hier geht es auch um Kontextreframing. Das Töten von Khaled Said wurde in einen anderen Kontext gestellt, der die Fortsetzung der Revolution appelliert. Khaled Said wurde nicht mehr als Opfer der Polizei angesehen, sondern als Stimulus zur Rache an den Tätern. Das lässt sich auch vom Appell „*Das Recht von Khaled ist das Recht von Ägypten*“ ablesen. Die Aussage appelliert auch die Rache für Khaled Said und folglich auch für Ägypten. Das Graffiti-Beispiel dient der Verhetzung.

5.6. Das dritte Graffiti-Beispiel

Abbildung 6 ⁴⁹

Erste Analysestufe: Das Graffiti-Beispiel besteht aus mehreren visuellen Zeichen, die lächelnde Gesichter der Märtyrer der Revolution aufweisen. Alle Zeichen sind gleich groß und aneinander gereiht. Sie sind auf der gesamten Sehfläche verteilt. Fünf verbale Zeichen stehen auf dem Graffiti-Beispiel, die in eleganter konservativer Handschrift geschrieben sind. Weder bei den visuellen noch bei den verbalen Zeichen werden auffällige Farben verwendet, nur Schwarz und Weiß, was die Aufmerksamkeit auf die Details der Gesichter und den Inhalt der verbalen Zeichen konzentriert. Es gibt noch zwei visuelle Zeichen, die leere Gesichter aufweisen, die statt der Gesichtszüge große Fragezeichen tragen.

Zweite Analysestufe: Die Gesichter sind Ikonen, die Märtyrer abbilden, die in verschiedenen Kämpfen im Laufe der Revolution vom 25. Januar ums Leben gekommen sind. Die verbalen Zeichen bringen kurz entweder Daten (28. Januar), Orte (Gebäude des Ministerrats) oder Anlässe (Notstandsgesetz) zum Ausdruck. Die verbalen Zeichen stehen neben einigen Gesichtern.

Erste Synthesestufe: Es geht hier um eine konzeptionelle Repräsentation, denn die visuellen Zeichen (die Gesichter) sind auf jeden Fall nicht der Akteur.

49

<http://christinebuchholz.de/tag/agypten/> (zuletzt abgerufen am 4. 7. 2017).

Sie werden als wiederholte Zeichen aneinander gereiht. Einige Gesichter sind jedoch zusammen mit den daneben stehenden verbalen Zeichen wahrzunehmen. Die verbalen Zeichen nennen die Umstände (den Ort, das Datum oder den Anlass), die mit dem Tod zusammenhängen. Das Graffiti-Beispiel hat eine appellative Funktion.

Zweite Synthesestufe: Die konzeptionelle Repräsentation der Zeichen dient hauptsächlich der NLP-Technik *Ankern*. Hier hat das Graffiti-Beispiel keine Botschaft zu vermitteln, sondern nur dem Betrachter die Märtyrer vor Augen zu führen, die als Stimulus oder äußerer Reiz fungieren, der beim Betrachter auf der einen Seite die Hochschätzung der Märtyrer, auf der anderen Seite die negativen Gefühle den Tätern gegenüber assoziiert.

Schlussbetrachtung

An Wandgemälden werden vor allem folgende Facetten der deutschen Wende dargestellt: Erstens wurden alte Ereignisse vor der Wende durch die Gemälde belebt und somit verewigt, auch wenn sie in einen anderen Kontext gestellt wurden, z.B. der kommunistische Bruderkuss, und zweitens wurde der Mauerfall benutzt, um andere menschliche Botschaften zu vermitteln, z.B. den Abbau von Vorurteilen.

Die Zugehörigkeitsindikatoren der ägyptischen Graffiti sind durch die Nennung von zur ägyptischen Revolution gehörenden Namen, Orten, Daten und Slogans sehr zutreffend und spezifisch, da sie zum einen während oder gleich nach der ägyptischen Wende gesprüht wurden, und zum anderen aus dem ägyptischen Volk stammen, und dabei eher von der Generation, die die Wende erlebt und sich eventuell auch daran beteiligt hat. Die deutschen Wandgemälde zeigen jedoch Indikatoren, die alte allgemein bekannte Ereignisse vor der Wende z.B. den kommunistischen Bruderkuss illustrieren, und den Städtenamen Berlin zu künstlerischen und dokumentarischen Zwecken gebrauchen, was nur einen oberflächlichen Kontakt mit der Wende reflektiert. Vielleicht ist das darauf zurückzuführen, dass die Maler nicht immer aus Deutschland stammen (wie im

ersten Wandgemälde, das vom russischen Maler Dimitri Vrubel gemalt wurde), und dass die Gemälde zum Teil lange Zeit nach der Wende gemalt wurden.

Die erforschten ägyptischen Graffiti-Beispiele erfüllen appellative Funktionen. Als Ergebnis der angeführten Analyse im Licht des NLP erklärt sich, dass die Zugehörigkeitsindikatoren der ägyptischen Graffiti zur Revolution der sozialen Funktion „Verhetzung“ und „Aufregung“ zwecks der Fortsetzung der Revolution dienen. Die angeführte Analyse im Licht des NLP der Wandgemälde zeigt, dass sie im Gegensatz dazu Indikatoren darstellen, die feierlicher Natur sind. Das passt vielleicht zur sozialen Funktion der Wandgemälde, nämlich der Dokumentierung der Geschichte. Die dazu verwendeten NLP-Techniken sind Anker zur Verankerung der schönen Momente der Wende und Kontextreframing zur Umformulierung der Ereignisse, indem sie den feierlichen Stimmungen angepasst wurden.

Obgleich beide Wenden ähnlicher Natur sind, wird die Wendedarstellung auf der Straße stark von der Darstellungsform, -zeit und -hersteller beeinflusst. Je nach kommunikativer und sozialer Funktion der Darstellungsform (Graffiti oder Wandgemälde) werden die Zugehörigkeitsindikatoren ausgewählt, in ihrem ursprünglichen Kontext dargestellt, oder in einen anderen Kontext gestellt und umformuliert. Die Wanddarstellung während der Wende (die ägyptischen Graffiti) dient anderen sozialen und kommunikativen Funktionen als denen nach der Wende (die Wandgemälde aus Deutschland). Was die Darstellungshersteller anbelangt, so wird die Wanddarstellungsform vom kulturellen Hintergrund ihrer Hersteller beeinflusst. Wenn die Künstler aus den Reihen der Revolutionären oder Aktivisten stammen, die selbst die Wende erlebt haben, bringen sie Ereignisse und Details zum Ausdruck, die der ausländische Erschaffer nicht erlebt und von denen er evtl. vorher auch nichts gehört hat.

In den nach der Wende zum Teil von Malern aus aller Welt kreierte Wandgemälden wird sich auf die erfreulichen Momente und die bekannten Ereignisse der Wende fokussiert, ohne auf die Details einzugehen. In den aus den Revolutionen stammenden Graffiti bringen sie hingegen Details der Wende und ihre eigenen Gefühle an der Wand zum Ausdruck.

Die visuellen Zeichen der ägyptischen Graffiti reflektieren ägyptische, kulturelle Besonderheiten, die aus den alten Traditionen der ägyptischen Kultur stammen, so z.B. die Verwendung des Symbols (Kreuz und Halbmond), das einen geschichtlichen Hintergrund aus dem Jahr 1919 hat und zur Bezeichnung der Einheit der ägyptischen Christen und Muslime verwendet wird, sowie das Gesicht von *Khaled Said* und die es umgebende Fläche, die an den Stil der ägyptischen Mumienporträts der römischen Kaiserzeit und des koptisch-christlichen Zeitalters erinnern. Die visuellen Zeichen in den deutschen Wandgemälden sind dagegen global und können einfach interpretiert werden, weil sie nicht aus der tiefen deutschen Kultur stammen.

Formal wird der Zugehörigkeitsindikator zur Wende sowohl in den ägyptischen Graffiti als auch in den deutschen Wandgemälden immer von seiner Umgebung hervorgehoben. Die Hervorhebung erfolgt entweder verbal, visuell oder verbal und visuell durch verschiedene Farbtechniken oder Typografie.

Obwohl sich die Botschaft erst entwickeln kann, wenn die passende Form gefunden wurde, spielt die Botschaft in den Wanddarstellungsformen eine wichtigere Rolle als der künstlerische Wert. Das entspricht den sozialen Funktionen beider Formen, die nicht dazu gemacht sind, um hauptsächlich als künstlerische Werke angesehen zu werden oder um nach künstlerischen Kriterien bewertet zu werden, sondern um eine bestimmte soziale Funktion zu erfüllen und eine bestimmte Botschaft zu vermitteln. Auch Farben und Typografie werden so verwendet, dass sie der Vermittlung der Botschaft dienen. So werden, z.B. in den Graffiti warme Farben wie Schwarz und Rot verwendet, die nicht nur die Farben der ägyptischen Flagge indizieren, sondern auch Melancholie, Trauer und Blut assoziieren, während die Wandgemälde aus Deutschland zur Verwendung der kalten Farben neigen, die beruhigend wirken. Warme Farben werden dabei nur zur Hervorhebung der Zugehörigkeitsindikatoren verwendet.

Wanddarstellungsformen zeigen eine direkte Beziehung zwischen Politik und Kunst. Politik gibt Anregungen zu künstlerischen Werken, was neue Trends und Formen ins Leben ruft, und Kunst bringt ihrerseits politische Anschauungen zum Ausdruck und dokumentiert politische Ereignisse.