

Doris Tophinke (Paderborn)

„In den tiefsten Winkeln unserer Betonwälder tanzten die Namen ein farbenfrohes Fest und wir tanzten mit bis in die Morgenstunden“¹ – Zur praktischen Kultur des Szene-Graffiti

Abstract: Der vorliegende Beitrag untersucht das Herstellen von Graffiti sowie diese selbst in einer praxistheoretischen Perspektive. Er stützt sich dabei exemplarisch auf Mannheimer Graffiti aus den Jahren 1998 bis 2014. Die Kultur des Szene-Graffiti markiert in ihren spezifischen Formen – den Artefakten und den (sprachlichen) Praktiken – einen eigenen kulturellen Bereich. Gezeigt wird, dass das Herstellen von Graffiti eine schriftsprachliche, auf Namen konzentrierte Praktik ist, dass aber die (Schrift-)Bildlichkeit im Vordergrund steht. Es wird einerseits die Ausführung der Praktik in ihren sozialen und körperlich-handwerklichen Aspekten dargestellt, andererseits werden Graffiti in ihren (schrift-)sprachlichen, graphostilistischen sowie bildlichen Eigenschaften beschrieben und dabei als Artefakte der Praktik perspektiviert. Diskutiert wird auch die Frage der Intentionalität der Praktik. Argumentiert wird, dass das Herstellen von Graffiti eine Praktik darstellt, deren Intentionalität wesentlich in der Reaktion auf einen „Aufforderungscharakter“ (Waldenfels 2000, S. 374) liegt, den die Praktik selbst miterzeugt.

1 Einführung

Das Szene-Graffiti als urbanes Phänomen hat seine Wurzeln im „american graffiti“, das im Kontext der Hip-Hop-Jugendkultur in den frühen 1980er Jahren nach Deutschland kommt. Graffiti als Artefakte sind im urbanen Raum seit dieser Zeit anhaltend präsent. In ihrer markanten Graphostilistik und Bildlichkeit prägen sie die urbane Landschaft wesentlich mit, lassen sie – wie es Pennycook (2010, S. 142) formuliert – „graffscapes“ entstehen.

¹ Internet-Werbetext des Graffiti-Magazins „Stylefile # 42“ (2013) (Internet: stylefile.de; Stand: 9.6.2015).

Das Szene-Graffiti bildet einen Gegenstand, dessen Untersuchung in mehrfacher Hinsicht von einem praxistheoretischen Zugriff profitiert.² In einer praxistheoretischen Perspektive, die die körperlichen und materialen Bedingungen des Herstellens von Graffiti in den Blick nimmt, wird zum einen ein vertieftes Verständnis von Graffiti³ möglich, das etwa auch Homologien zwischen der Graphostilistik des Graffiti und der Bewegungsdynamik der Praktik erkennen kann. Zum anderen kommt in einer praxistheoretischen Perspektive die Praktik selbst als Gegenstand in den Blick. Das Herstellen von Graffiti als körperlich fundiertes situiertes Geschehen ist dem handschriftlichen Schreiben ähnlich, unterscheidet sich von diesem aber u.a. in seiner Bewegungstypik, die den ganzen Körper einbezieht. Schließlich bildet das Herstellen von Graffiti einen praxistheoretisch interessanten Gegenstand, weil es zu den Praktiken gehört, die sich einfachen Sinnzuschreibungen widersetzen. Ihre fundierende Intentionalität ergibt sich daraus, dass der urbane Raum mit seinen Wandflächen diejenigen, die sich mit der Praktik identifizieren und sie beherrschen, dazu „anreizt“ (Waldenfels 2000, S. 374), Graffiti herzustellen.

2 Praxistheoretische Vorüberlegungen

Im Anschluss an phänomenologische und sozialphänomenologische Konzepte der Typisierung und Typik (Waldenfels 1987; Schütz/Luckmann 1979)⁴ lassen sich Praktiken als Typiken des körperlichen Tuns fassen, die Wiederholung, Wiedererkennen und auch Erlernbarkeit ermöglichen.⁵ Die Entstehung einer Praktik

2 Datenbasis für die hier entfaltenen Überlegungen ist ein Korpus Mannheimer Graffiti, das insgesamt 50.000 Aufnahmen aus den Jahren 1998 bis 2014 (im Folgenden „KM“) umfasst. Es ist Teil einer Forschungsdatenbank „Graffiti in Deutschland“, die derzeit im Rahmen einer interdisziplinären Kooperation von Martin Papenbrock (KIT Karlsruhe) und mir mit technischer Unterstützung von Gudrun Oevel vom Zentrum für Informations- und Medientechnologien (IMT) der Universität Paderborn aufgebaut und für die Forschung zugänglich gemacht wird. Einige der Überlegungen verdanken sich gemeinsamen Gesprächen, auch mit den Mitarbeitern Sven Niemann und Julia Radtke.

3 „Graffiti“ wird im Beitrag sowohl als generischer Singular verwendet als auch als Singularform zur Pluralform „Graffiti“ (zur Wortgeschichte vgl. Papenbrock/Tophinke i.Ersch.).

4 Zur Theoriediskussion vgl. auch Tophinke (1999, S. 17–27).

5 Typik als relevantes Konzept scheint auch in der praxistheoretischen Diskussion auf. Vogel (2007, S. 51) spricht von der Praktik als „Form des Handelns (type)“, Reckwitz (2010, S. 189) fasst die Praktik als „typisierte Form des Sich-Verhaltens“.

verweist – allgemein gesprochen – darauf, dass das Wiederholen bzw. Wiederauftreten des betreffenden körperlichen Tuns in dem jeweiligen sozialen Bezugsrahmen Relevanz besitzt.

Praktiken als Typiken sind durch zwei Momente bestimmt. Sie besitzen einerseits in der (Selbst-)Wahrnehmung eine in der Körperbewegung fundierte, identifizierbare „Gestalt“, deren konstitutive Eigenschaften erkennen lassen, was genauer die Relevantsetzung ausmacht. Andererseits sind sie notwendig schematisch, d.h. unterspezifiziert, da die Ausführung der Praktik nur so unter stets variierenden Bedingungen möglich ist.⁶ Der Grad der Schematizität bzw. Spezifik einer Praktik resultiert aus dem Ausbalancieren dieser beiden Momente.

Was die identifizierbare Gestalt anbetrifft, die sich der Fundierung in der Körperbewegung verdankt, so sind Überlegungen zur kognitiven Kategoriebildung von Lakoff (1987) instruktiv, der die Relevanz der körperlich-sensuellen Erfahrung hervorhebt und „basic level categories“ (ebd., S. 50 ff.) annimmt, für die diese konstitutiv ist. Praktiken lassen sich im Anschluss daran als einen besonderen Typ von „basic level categories“ fassen, die sich auf den besonderen Gegenstandsbereich menschlich kontrollierter prozessualer Phänomene beziehen, die eine körperlich-sensuelle Fundierung und eine prozessuale „Gestalt“ besitzen. Um den Gegenstandsbereich prozessualer Phänomene deutlicher zu markieren, ließe sich mit Taylor (2003, S. 51) auch von „basic level events“ sprechen, wobei nur solche „basic level events“ Praktiken sind, die von menschlichen Akteuren kontrolliert werden. Dieser theoretische Zugang ermöglicht es, den Bereich der Praktiken von stärker schematisierten (prozessualen) Phänomenen abzugrenzen, die nicht mehr sinnvoll als Praktiken begriffen werden können.⁷ Aufgrund einer (noch) identifizierbaren Gestalt als Praktiken zu fassen sind etwa das Schreiben, das Tanzen, das Sitzen auf einer Parkbank, das Fahrradfahren, das Wandern und – wie noch zu zeigen ist – das Herstellen von Graffiti. Ebenfalls sind Spezifizierungen dieser Praktiken, die etwa materiale Aspekte oder die Spezifik der Körperbewegung betreffen, den Praktiken zuzurechnen (Briefschreiben per Hand, Walzertanzen, Treppensteigen, ...). Nicht mehr als Praktiken zu fassen sind demgegenüber stark schematische prozessuale Phänomene (Machen, Tun, Fahren, ...⁸).

⁶ Luhmann (1992, S. 108) spricht in Bezug auf das erste Moment von „Kondensierung“, mit Blick auf das zweite von „Konfirmierung“.

⁷ Praktiken sind – so verstanden – ein spezieller, nämlich körperlich fundierter Phänomentyp. Eine andere Bestimmung liegt etwa bei Reckwitz (2010, S. 189 ff.) vor, der auch Praktiken des „Versprechens“ (ebd., S. 189) annimmt.

⁸ Die Substantive dienen hier der Andeutung der gemeinten prozessualen ontologischen Phänomene, die sich sozialkognitiver Kategoriebildung verdanken. Es geht hier nicht um Formulierungsmuster.

Sie sind gerade dadurch bestimmt, dass sie u.a. im Hinblick auf die Körperbewegung nicht spezifiziert sind.⁹ Sie besitzen keine Gestalt in dem hier beschriebenen Sinne. Eine scharfe Abgrenzung zwischen Praktiken und Nichtpraktiken ist gleichwohl nicht möglich. So lässt sich etwa fragen, ob nicht das Fahren als unspezifische Bewegung durch den Raum, die ein Fahrzeug nutzt, noch als Praktik zu fassen ist.

Praktiken besitzen aber nicht nur eine identifizierbare, körpergebundene Gestalt, sondern auch eine soziale Fundierung. Konstitutive Momente sind soziale Situiertheit, Sinnhaftigkeit sowie eine damit verbundene Zielgerichtetheit der Körperbewegungen,¹⁰ so dass die Ausführung der Praktik „accountable“ (Heritage/Clayman 2010, S. 11) und auch zurechenbar ist.¹¹ Was Sinnhaftigkeit und Intentionalität anbetrifft, so ist anzunehmen, dass sich diese im Kontext der Genese von Praktiken sowie auch in der Ausführung von Praktiken mit herausbilden, sie entdeckt und exploriert werden. Sie sind nicht als Ergebnis einer rein geistigen Aktivität zu fassen, die Praktiken vorgeschaltet wäre.¹² Dies gilt insbesondere auch für Routinen (Joas 1996, S. 230), wie sie sich bei der wiederkehrenden Ausführung von Praktiken einstellen.

Joas (1996) entwickelt ein körperfundiertes Intensionskonzept, bei der Intention als das Ergebnis einer „selbstreflexiven Steuerung“ (ebd., S. 232) entsteht, die sich der „vor-reflexiven“ (ebd., S. 232) Bewegtheit des Körpers zuwendet. Dabei nimmt Joas (ebd.) an, dass eine sozial-situative Bindung besteht und eine basale Form reflexiver Intentionalität schon mit der Identifizierung von Situationen einhergeht. Die Person ist situativ dazu herausgefordert, dies „zu tun oder aber nicht zu tun“ (ebd., S. 235).

9 Zu unterscheiden ist zwischen den Formulierungsmustern, die der sprachlichen Bezugnahme auf prozessuale Phänomene – etwa in Kontexten des Erzählens oder Anleitens – dienen, und den prozessualen Phänomenen selbst. Die Überlegungen hier beziehen sich auf letztere. Was die Formulierungsmöglichkeiten anbetrifft, so kann ein unspezifisches Verb wie „machen“ sich im textuellen bzw. sprachlich-interaktiven Kontext auch auf die Ausführung einer Praktik beziehen (*Er hat den Brief geschrieben. Das hat er gestern gemacht/getan*). Auch kann es im Konstruktionszusammenhang mit sprachlichen Elementen, die spezifizierend Körperbewegungen anzeigen, eine Praktik beschreiben („einen Sonntagsspaziergang machen“, „einen Knicks machen“, ...).

10 Scribner/Cole (1981, S. 236) bestimmen die Praktik als „a recurrent, goal-directed sequence of activities using a particular technology and particular systems of knowledge“.

11 Diskutieren ließe sich, ob es Bewegungstypiken gibt, denen diese soziale Fundierung fehlt. Dies könnte etwa für das Trippeln gelten. Ob es den Status einer sinnhaften Praktik hat, dürfte sich theoretisch aber nicht klären lassen.

12 Vgl. hierzu im Kontext von Forschungen zur Texttypik auch Tophinke (2001, S. 46 ff.).

In Übertragung auf die Praktik ergibt sich, dass Intentionalität schon da besteht, wo die Praktik erkennbar auf eine situative Herausforderung, den „Aufforderungscharakter“ (Waldenfels 2000, S. 374) bzw. die „Affordanz“¹³ der Situation „antwortet“.¹⁴ Dies ist der Fall, wenn – wie etwa beim Herstellen von Graffiti – die Praktik ausgeführt wird, weil dies eine Option ist, die deutbar und in diesem Sinne sozial-situativ sinnvoll möglich ist. Voraussetzung im Falle des Herstellen von Graffiti ist, dass die Akteure mit der Graffiti-Kultur vertraut sind, sich mit ihr identifizieren und vor allem auch über praktische Erfahrung und praktisches Können verfügen, das ihre Wahrnehmung graffiti-spezifisch verändert.¹⁵ Intentionalität in diesem vorreflexiven Sinn ist wohl allen Praktiken inhärent. Denn das beim Erlernen von Praktiken entstehende Können bringt es stets mit sich, dass deren Ausübung nunmehr möglich ist, und dies räumlich-situativen Gegebenheiten einen Aufforderungscharakter verleiht.

Im Kontext der Ausführung der Praktik kann es zur Entdeckung von weitergehenden Möglichkeiten, die Praktik gezielter einzusetzen, kommen. Es können sich Funktionalisierungen entwickeln, die auch stärker reflektiert und expliziert werden. So lässt, um dies mit Blick auf das Herstellen von Graffiti zu verdeutlichen, das Vorkommen von Graffiti im städtischen Raum die Aktions- und Bewegungsräume der Graffiti-Szene erkennen und lässt sich dies reflektiert und intentional nutzen. Auch lässt sich die Schriftlichkeit des Graffiti, die sich im Szene-Graffiti vor allem auf den Namen konzentriert, gezielt einsetzen, etwa um zu beleidigen (z.B. <ACAB>, „all cops are bastards“). Intentionalität markiert in diesem Sinne ein weites Feld. Es reicht von der vorreflexiven Intentionalität, die auf einen Aufforderungscharakter reagiert, bis hin zu reflektierten, explizierbaren Zwecksetzungen.

¹³ Zuerst Gibson (1979); zum Terminus „affordances“ im Kontext literater Praktiken – allerdings ohne Bezug zu Graffiti – Barton/Lee (2013, S. 27 ff.).

¹⁴ Dies entspricht auch dem Intentionalitätsbegriff der Phänomenologie (Waldenfels 2000, S. 367).

¹⁵ Merleau-Ponty (1966) verweist darauf, dass eine neue „Bewegungsgewohnheit“ (ebd., S. 183), neues Können, auch die „Wahrnehmungsgewohnheit“ (ebd., S. 183) verändert.

3 Zur Kultur des Szene-Graffiti

3.1 Abgrenzungen

Im allgemeinen Sprachgebrauch bezieht sich „Graffiti“ in einer weiten Perspektive auf Formen illegaler, handgemachter Bilder und Schriftzüge in urbanen Außen- und Innenräumen. Auch in der frühen Forschungsliteratur wird die Kategorie „Graffiti“ oft weit gefasst (Neumann 1986; Grasskamp 1982; Hoffmann 1985) und wird das Graffiti des 20. Jahrhunderts mit steinzeitlichen Höhlenmalereien, spätantiken und mittelalterlichen Bemalungen von Wänden oder Keramiken in Verbindung gebracht.¹⁶



Abb. 1: <ZONER>, Mannheim 2014

Das Szene-Graffiti (Abb. 1), um das es in diesem Beitrag geht, markiert in seiner Graphostilistik und Bildlichkeit, in seiner soziokulturellen Bindung und Sinnhaftigkeit aber einen eigenständigen Phänomenbereich; vgl. dazu etwa folgende Positionierung des Berliner Sprüherers KAOS45 im Szene-Magazin „Backspin“:¹⁷

¹⁶ Zu Forschungsstand und Forschungsperspektiven siehe Papenbrock/Tophinke (i.Ersch.).

¹⁷ Da individuelle Positionierungen stets „im sozialen Raum“ (Dellwing/Prus 2012, S. 37) erfolgen und vorhandene Positionen aufnehmen, spiegeln sich auch in individuellen Äußerungen die Sinnschemata der Szene.

So viele Leute definieren Writing in irgendwelche Kontexte hinein. In Höhlenmalerei und so. Für mich ist Writing eine völlig eigenständige Kunstrichtung. [...] Das Problem ist, dass Kunsthistoriker und Schriftengelehrte das einfach ignorieren. (Backspin 29/2001, S. 11)

Das Szene-Graffiti ist durch Fernseh- und Kinofilme („Wild Style“ von Charlie Ahearn (1982 (ZDF), 1983 (Kino)), „Style Wars“¹⁸ von Tony Silver und Henry Chalfant (1983)) sowie durch Magazine und Bildbände mit Fotografien des amerikanischen Graffiti (Cooper/Chalfant 2009; Chalfant/Prigoff 2009) in Deutschland bekannt geworden.¹⁹

3.2 Aktionsräume

Graffiti-Herstellen ist eine urbane Praktik, die die Stadt nicht nur als Aktionsraum nutzt, sondern die zur Konstruktion des städtischen Raumes selbst wesentlich beiträgt. Es sind bestimmte Orte, die typischerweise mit Graffiti versehen werden, vielfach „Nicht-Orte“ (Augé 2012) wie Haltestellen, Warteräume, Bahnhöfe, Parkhäuser, Parkplätze, öffentliche Gebäude. Graffiti finden sich aber auch auf Flächen am Rande von Verkehrswegen, (Stadt-)Autobahnen, Bahnlinien sowie an Brücken. Für diese Orte gilt, dass sie in ihrer Nutzung zweckbestimmt sind oder der Zugang nicht vorgesehen ist. Teilweise sind sie verwahrlost.

Diese Orte werden bevorzugt von der Graffiti-Szene genutzt. Ihr „Aufforderungscharakter“ (Waldenfels 2000, S. 374) für die Graffiti-Szene resultiert aber nicht aus den städtebaulichen Zumutungen an diese Orten, sondern – wie eingangs beschrieben – daraus, dass sie sich zur Ausübung der Praktik gut eignen. Sie eröffnen vielfältige Möglichkeiten, das Können und die Risikobereitschaft als Sprüher und/oder als Crew zu zeigen. Betonwände, Glasscheiben, Treppenaufgänge, Stromkästen usw. bieten sich als Gestaltungsflächen für groß- oder kleinformatige Graffiti an. Hochgelegene oder schwer erreichbare Flächen ermöglichen es den Crews, ihre Geschicklichkeit und ihre Risikobereitschaft, aber auch das Funktionieren der Crew zu dokumentieren. Hinzu kommt, dass die Orte zu meist nachts verlassen sind, so dass Graffiti-Crews unbeobachtet agieren können; tagsüber werden sie frequentiert, so dass neue Graffiti auch gesehen werden.

18 Vgl. dazu das Interview mit dem Berliner Sprüher AMOK in Mai (2005, ohne Seitenzählung), in dem dieser über die Anfänge der Graffiti-Kultur in Berlin in den Jahren 1983/1984 berichtet und den Film erwähnt.

19 Soweit es sich anhand von Szenemagazinen rekonstruieren lässt, entstehen erste Graffiti in Mannheim 1984 (vgl. Niemand 1995, S. 62).

Einen besonderen Aufforderungscharakter besitzen Haltestellen. Das Warten an Haltestellen bietet Gelegenheiten zum Anbringen kleinerer, linienförmiger Graffiti („Tags“), gleichzeitig fordern Haltestellen, deren Architektur die Erwartung eines unbewegten disziplinierten Wartens signalisiert, zur Aktion heraus.

Ein Aktionsraum ganz anderer Art ist das Web 2.0, das die Graffiti-Szene intensiv nutzt. Es bietet einmal Möglichkeiten, Fotos gelungener Graffiti zu dokumentieren und zu präsentieren,²⁰ aber auch die Ausführung der Praktik einem breiteren Publikum filmisch inszeniert zu zeigen. Das Web 2.0 ist zum anderen Kontext sozialer „Grounding“-Aktivitäten. Auf den Graffiti-Plattformen geht es um Selbstverständnis, Werte und Stilfragen. Es wird das kulturelle Wissen der Graffiti-Szene gepflegt, die Geschichte des Graffiti erzählt und es werden ange-sehene Sprüher („Kings“²¹) der Gegenwart oder der zurückliegenden Jahrzehnte vorgestellt.²²

In diesen Funktionen macht das Internet Printmagazinen und Buchpublika-tionen Konkurrenz, die lange Zeit zentrales und alleiniges Verbreitungsmedium waren. Magazine sowie auch Buchpublikationen, die Graffiti wie in Fotoalben weitgehend ohne kommentierende Texte präsentieren, sind aber immer noch wichtiges Element der Graffiti-Kultur, sind allerdings stärker mit dem Internet verbunden, werden etwa auch im Internet beworben und über das Internet bezogen.

In einem weiten Sinne kann man davon sprechen, dass sich mit der Nutzung des Internets der Aktionsraum der Graffiti-Szene in das Internet hinein ausgedehnt hat. Ma (2002, S. 131) spricht von einer „radically translocalized spatiality“. Das Herstellen von Graffiti als Praktik ist allerdings davon ausgenommen; es kann allenfalls medial vermittelt im Internet präsent werden. Für die aktiven Sprüher bleibt deshalb der urbane Raum zentral. Für sie gilt vermutlich, was Raab/Soeffner (2012) im Hinblick auf Sportler beschreiben, dass die Nutzung der digitalen Medien wesentlich dazu dient, „den Raum und die Zeit bis zur nächsten, >eigent-

20 Graffiti ist in diesem Sinne „ephemer“ (Papenbrock 2015). Das Löschen wird in der Szene als „Buffen“ bezeichnet.

21 Die Graffiti-Szene besitzt zahlreiche Fachtermini, mit denen u.a. sozialer Status („king“, „toy“), Werte („fame“, „respect“), Graffitiformen („tag“, „writing“), Aktivitäten („crossen“ (übermalen), „bitten“ (Stil kopieren)) bezeichnet werden. Die Lexika von Kreuzer (1986) und Treack (1993/2001) informieren über diese Termini und sind Referenzwerke entsprechender Internet-Seiten (Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Graffiti-Jargon>, <http://graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html>; beide Stand: 4.5.2014).

22 Vgl. für die Mannheimer Szene etwa den Film „Gismo – Mannheim Finest Writing“, hochgeladen am 11.3.2008 (Internet: www.youtube.com/all_comments?v=M40Mea0HwMo&lc=aTVvfgFVJ3xWggjv_eKvhfnJjWMD4-8korllGn9ukw; Stand: 24.5.2015).

lichen< sozialen Zusammenkunft zu überbrücken oder deren Bedingungen vorzubereiten“ (ebd., S. 170). Dafür spricht, dass auch die Texte in den Graffiti-Magazinen das Bild einer urbanen Gemeinschaftspraktik „lebendiger Gegenwart“ (Berger/Luckmann 1980, S. 31) zeichnen; vgl. etwa folgenden Internet-Werbetext für das Magazin „Stylefile # 42“ (2013), dessen Lexik Konzepte körperlich-praktischer Aktivität aufruft (vgl. „weit vorgewagt“, „tiefer [...] vordringen“, „Treiben“, „Action“, „tanzen“):

Für die STYLEFILE #42, unsere JUNGLEFILE, haben wir uns weit vorgewagt, in die dunkelsten, unzugänglichsten und unheimlichsten Ecken unsere Städte und deren Nah- und Fernverkehrssysteme. Je tiefer wir in den Dschungel aus Beton vordringen, desto bunter wurde das Treiben und je mehr Action lag in der Luft. In den tiefsten Winkeln unserer Betonwälder tanzen die Namen ein farbenfrohes Fest und wir tanzen mit bis in die Morgenstunden.

3.3 Beteiligungsstruktur

Zur Graffiti-Szene gehören – in einem weiten Sinne – alle, die deren kulturelle Formen verwenden, pflegen und weiterentwickeln. Den Kern bilden die aktiven Sprüher, die wiederum in Crews organisiert sind. Um diese Gruppe herum gibt es weitere Beteiligte, so etwa ehemalige Sprüher, die als Organisatoren von Graffiti-Events oder Graffiti-Workshops ihr Wissen weitergeben. Auch Jugendliche, die nicht aktiv sprühen, aber am kulturellen Stil der Graffiti-Szene orientiert sind, sind Beteiligte. Zum Rand der Szene gehören ferner Inhaber von Graffiti-Geschäften, die Zubehör (Sprühdosen, Sprühdüsen („caps“), Farbstifte, Kleidung, Bücher für Entwürfe und kleinformig ausgeführte Graffitis (Blackbooks), ...) verkaufen. Oft sind dies ehemalige Sprüher.

Schließlich werden auch Passanten – wider Willen – als Betrachter beteiligt. Zwar sehen sie nur das Artefakt, in der Regel nicht das (gemeinschaftliche) Herstellen von Graffitis, allerdings kann die Bildlichkeit einen Eindruck von der Dynamik der Graffiti-Aktion vermitteln. Der Annahme, dass Graffitis außerhalb der Szene nicht verstanden werden sollen (Pennycook 2009, S. 307), ist nicht zuzustimmen. Denn das Erfassen der Bildwirkung, die Teil des Verstehensprozesses ist, ist auch für Betrachter ohne Szenekenntnis möglich.

Die Crews lassen sich als „communities of practice“ (Wenger 1999) fassen. Sie besitzen Identität und wirken sozialisierend (vgl. Valle/Weiss 2010, S. 130). Beim gemeinsamen Herstellen von Graffitis erlebt sich die Crew als Gruppe, klärt sie immer wieder die Gruppenhierarchie, vergewissern sich die Mitglieder geteilter Werte und Meinungen. Das effiziente gemeinschaftliche Arbeiten an einem Graffiti verlangt ein planvolles Vorgehen, das vorbereitender Aktivitäten sowie

einer koordinierenden Interaktion während der gemeinsamen Aktion bedarf.²³ Zwischen den Crew-Mitgliedern entwickeln sich mutmaßlich enge Bindungen. Raab/Soeffner (2012, S. 171) weisen unter Bezug auf Berger/Luckmann (1980, S. 35) darauf hin, dass wiederholte Face-to-Face-Situationen ein stärker individualisiertes und authentisches Verständnis einer Person ermöglichen. Der Name, den die Crew sich gibt (vgl. 5.1), ist auch Ausdruck dieser Bindungen. Crews verwenden ihren Namen als sprachliches Material, gestalten ihn als Graffiti und verwenden ihn als Signatur. Häufig erscheinen neben der Crew-Signatur auch noch die Signaturen der Pseudonyme der beteiligten Crew-Mitglieder.

Junge Graffiti-Sprüher werden in die Crew hinein sozialisiert. Sie werden vom Anführer der Crew aufgenommen, beginnen als Anfänger („toy“) und steigen mit zunehmender Beherrschung der Technik auf. Die Aufgabenverteilung bei gemeinschaftlichen Aktionen folgt dem Status innerhalb der Hierarchie. Valle/Weiss (2010, S. 130) heben hervor, dass das gemeinsame Herstellen von Graffiti wesentlich eine Lehr-/Lernsituation ist, in der das Wissen über Graffiti vermittelt sowie die Techniken weitergegeben werden, und sprechen von der Crew als „important community of learning“ (ebd.).

Es existiert eine „Battle“-Kultur, d.h. eine Kultur des mehr oder weniger spielerischen Wettstreits zwischen Crews um das spektakulärste Graffiti. Gelungene Graffiti an spektakulären Orten besitzen in diesem Sinne „konditionelle Relevanz“ und lassen Reaktionen erwarten. Eine aggressive Reaktion – eine Art Kriegserklärung – ist das Crossen, das Überschreiben oder Übermalen eines Tags oder Graffiti.

4 Graffiti herstellen

4.1 Bewegungstypik

Das Herstellen von Graffiti ist schriftlich fundiert und Graffiti sind – sofern sie nicht rein figürlich sind – Schrift.²⁴ In den Sprüher-Interviews des Magazins

²³ Riskante Aktionen setzen notwendig Erfahrung und Können voraus. Denn nur dann ist eine Risikoabschätzung möglich (Wie viel Zeit wird für das Sprühen benötigt? Wie leicht erreicht man den Ort, der besprüht werden soll? Wie viele Farbdosen sind notwendig? ...).

²⁴ Vgl. dazu auch Ong (1990, S. 404) in Bezug auf das „american graffiti“: „These writers are indeed writers, despite their often evident expertise in designing and painting. What they want to get up is letters of the alphabet identified with themselves.“

„Backspin“ kommt dies vielfach zum Ausdruck; vgl. den Basler Sprüher DARE, der als Vorbild für Sprüher im süddeutschen Raum gilt (Backspin 42 (2003), S. 53) und der sein beruflich bedingtes Schriftinteresse als ein Motiv für das Herstellen von Graffiti („Writing“) benennt:

Ich kann nur sagen, dass Schrift mich schon immer fasziniert hat und dass das wohl auch der Grund ist, warum ich mit Writing angefangen habe. (DARE, in: Backspin 42 (2003), S. 52)

Betrachtet man die Bewegungen beim Herstellen von Graffiti, so unterscheiden sich diese aber vom „normalen“, handschriftlichen Schreiben. Dem handschriftlichen Schreiben am nächsten ist das Taggen,²⁵ bei dem linienförmige, auch kursivierte Schriftzüge („Tags“) entstehen. Allerdings unterscheidet es sich im Hinblick auf Schreibmittel und Technik vom „normalen“ Schreiben. Getaggt wird mit der Sprühdose oder häufig mit Farbstiften, die dicker als Schreibstifte und anders zu handhaben sind;²⁶ Ritzen („Scratching“), seltener Ätzen („Etching“) sind weitere Techniken. Auch die körperliche Bewegung ist eine andere. Das Taggen geschieht nicht „aus der Hand“, sondern erfordert die Beteiligung des ganzen Körpers. Werden beim „normalen“ Handschreiben, wie es in der Schule vermittelt wird, kleine und kleinste Buchstabenfiguren mittels kleiner, kontrollierter Bewegungen der Hand ausgeführt und der Rest des Körpers – in der Regel in einer sitzenden Haltung – still gestellt, muss beim Taggen der Körper die Schreibbewegung mitvollziehen und basiert dieses auf einer großen, raumgreifenden Bewegung. Das Taggen erfolgt, wie das handschriftliche Schreiben, von links nach rechts. Es unterscheidet sich in der Bewegungsführung aber auch von der Praktik handschriftlichen Schreibens. Denn es schließt, anders als beim handschriftlichen Schreiben, zumeist eine kurze Linksbewegung an, in der die Bewegung ausläuft oder auch abgefangen wird, um von dort aus wieder in eine Rechtsbewegung überzugehen. Tags, die von oben nach unten angebracht werden, resultieren daraus, dass die rückführenden Linksbewegungen ähnlich groß wie die Rechtsbewegungen ausgeführt werden. In Video-Tutorials und Youtube-Videos, die Aktionen des illegalen oder auch des legalen Herstellens von Graffiti zeigen, lässt sich dies gut beobachten.

Was die ausgestalteten, flächigen Graffiti anbetrifft, die als „Writings“ oder auch als „Styles“ bezeichnet werden, so ist der körperlich-praktische Vorgang ihrer Herstellung noch weniger dem handschriftlichen Schreiben verwandt. Das

²⁵ MacGillivray/Curwen (2007) bezeichnen das Taggen als „social literacy practice“ (ebd., S. 354).

²⁶ Acker (2013, S. 18f.) gibt einen Überblick über die Farbstifte und skizziert, wie sie sich einsetzen lassen.

Graffiti wird als flächiges Bild erarbeitet und – ohne Orientierung an der Reihenfolge der Buchstaben – in mehreren Bearbeitungsphasen und -schichten ggf. arbeitsteilig ausgeführt. Die Buchstaben werden vorgezeichnet, die Flächen ausgesprüht, konturiert und mit graffiti-typischen Stilelementen (Highlights, Pfeilen, Sternen, ...) versehen.

Das Taggen, das Herstellen linienförmiger Graffiti, und das Herstellen von flächigen Graffiti ähneln sich in der körperlichen Fundierung. Es bedarf jeweils großer, dynamischer, gleichwohl kontrollierter Körperbewegungen.²⁷ Auch das Ausfüllen der Buchstabenflächen, das durch präzise geführte Rechts-links-Bewegungen erfolgt, basiert auf der Technik, die auch beim Taggen benötigt wird. Es bedarf vor allem eines gekonnten Umgangs mit der Sprühdose. Es muss die richtige „spray cap“ (Sprüh-Düse) gewählt und der Druck auf die Düse genau dosiert werden, damit es etwa beim Taggen oder beim Konturieren unter Zeitdruck keine „Drips“ gibt und eine gleichmäßige Linie entsteht. Soll die Linienstärke nicht variieren, ist ein gleichmäßiger Abstand zur Wand notwendig. Dazu muss der gesamte Körper zur Wand hin ausgerichtet sein und kontrolliert parallel zur Wand bewegt werden. Die Bewegung darf nicht nur aus dem Arm heraus erfolgen.²⁸

Taggen und das Herstellen flächiger Graffiti sind in diesem Sinne in ihrer körperlichen Fundierung eng verwandt. Dies spiegelt sich in der Terminologie der Szene, die nicht systematisch zwischen beiden unterscheidet, sondern eher den Aspekt der Stilisierung – der sich gleichermaßen auf beide Bereiche bezieht – hervorhebt. Zwar gibt es das Substantiv „Tag“ und das Verb „taggen“, die sich spezifisch auf linienförmige Signaturen und deren Herstellung beziehen. Es gibt aber kein spezifisches Verb für das Herstellen flächiger Graffiti und kein spezifisches Substantiv. „Writing“ wird zur Referenz auf flächige Graffiti genutzt, ist aber auch der Szene-Oberbegriff für Graffiti, da die Szene „Graffiti“ eher vermeidet. Auch *Styles* bzw. *Handstyles*, eine Bezeichnung, die die Stilisierung hervorhebt, wird gleichermaßen auf linienförmige und flächig ausgestaltete Graffiti bezogen; vgl. nochmals den Basler Sprüher DARE in seiner Antwort auf die Frage, ob eine Ausstellung das Wort „Graffiti“ im Namen tragen dürfe, wenn diese Bezeichnung in der Szene doch eher unüblich ist:

²⁷ Diese Dynamik wird u.a. im Spielfilm „Whole Train“ (Florian Gaak, 2005) gezeigt, und zwar in einer Filmsequenz, in der David, die zentrale Figur des Films, seinen tödlich verunglückten Freund dadurch ehrt, dass er im Lauf durch die Stadt dessen Namen immer wieder an Wände taggt.

²⁸ Zur Technik vgl. auch Rahn (2002, S. 12 ff.).

Graffiti ist nur ein Oberbegriff. Toilettengekritzel ist ja auch Graffiti. Für bestimmte Menschen musst Du es fassbar machen. [...] Wenn Du die Ausstellung Styles betiteln würdest, gäbe es auch Kritikpunkte. Was für Styles? Das geht zum Teil auch in die Modebranche. Wenn du „Writing“ schreibst, weiß jeder Writer, um was es geht, [...]. (DARE, in: Backspin 42 (2003), S. 53)

Erkennbar ist aber auch, dass in Äußerungskontexten, in denen die Bildlichkeit des Graffitis im Vordergrund steht, spezifischer vom „Malen“ gesprochen wird. Dies zeigt sich auch im Interview mit DARE. An einer Stelle rückt die Gestaltung perspektivisch in den Vordergrund und kommt im Wechsel zu „Styles“ sowie „malen“ zum Ausdruck.

Ich habe schon ab und zu Namensänderungen vollzogen und dann einen Namen zehnmal geschrieben. [...] Ich habe aber auch gemerkt, dass ich, wenn ich einen anderen Namen mache, komplett andere Styles male. (DARE, in: Backspin 42 (2003), S. 52)

Das Herstellen von Graffitis besitzt in dem beschriebenen Sinne eine besondere Bewegungstypik, die den gesamten Körper einbezieht. Im Falle illegaler Aktionen kommt hinzu, dass es besonderer Wachsamkeit bedarf. Während des Sprühens ist ständig die Umgebung zu kontrollieren, kommt es zu Bewegungen des Umschauens, des Duckens und Versteckens. Zahlreiche Youtube-Videos dokumentieren dies oder setzen dies auch professionell in Szene.²⁹ Dem entspricht ein Kleidungsstil, der die Vermummung ästhetisiert. Wichtige Kleidungsstücke sind der Hoodie (Kapuzenpullover), der den Kopf verbirgt, sowie ein Gesichtstuch, das das Einatmen der Treibgase und der Aerosole verhindert, aber auch das Gesicht verdeckt.

4.2 Style und Technik

Graphostilistik und Bildlichkeit sind für das Szene-Graffiti charakteristisch und man kann sie mit Blommaert (2013, S. 447) als „pointer towards its genre“³⁰ fassen. Dies resultiert aus graphostilistischen Konventionen und Traditionen, die für das Selbstverständnis der Graffiti-Szene zentral sind (Acker 2013, S. 7). Ein Vergleich von Tags aus dem Mannheimer Korpus (Abb. 2 a–c) mit den Tags, die

²⁹ Vgl. etwa das Video „Graffiti Short Movie, Kölsch Intentions“ vom 30.6.2014 (www.youtube.com/watch?v=W15W60J6dQw; Stand: 2.6.2015) oder das Video „Unlike U“ einer Berliner Crew, die auf Züge spezialisiert ist (www.youtube.com/watch?v=aPPrfiMsnxk; Stand: 2.6.2015).

³⁰ Spitzmüller (2013, S. 238 ff.) spricht von „Genreindikatoren“.

Acker (ebd.) in seiner Übersicht über amerikanische Tagstile, eine Art Musterbuch für Sprüher, präsentiert (Abb. 3), bestätigt dies. Deutlich ist gleichzeitig, dass es eine internationale Graphostilistik gibt.



Abb. 2a: <Käse>



Abb. 2b: <REMS>



Abb. 2c: <ZONK> (KM)



Abb. 3: New Yorker „Handstyles“ (nach Archer 2013, S. 100)

Es ist für Sprüher wichtig, einen eigenen „Style“ zu entwickeln, der sie unverkennbar macht: „Man erkennt einen Dare-Style sofort. Die sehen alle ein bisschen gleich aus. Das ist meine Handschrift“ (DARE, in: Backspin 42 (2003), S. 51). Das bedeutet einerseits, sich auf die Stiltraditionen – hier insbesondere die Graphostilistik des New Yorker Graffiti³¹ – zu beziehen. Andererseits ist es aber ent-

³¹ Einen expliziten Hinweis auf die Relevanz der New Yorker Tradition für das Mannheimer Graffiti der 1990er Jahre findet sich in einem Interview mit Gismo, einem Mitglied der 1988 gegründeten Crew SAA (Scientific Art Administration) (Niemand 1995, S. 62).

scheidend, Stile nicht zu kopieren („bitten“), sondern diese weiterzuentwickeln. Instruktiv ist folgender Auszug aus der anonymen Szene-Publikation „Graffiti Art # 10“, der die „Einflüsse“ und „Erfahrung“ relevant setzt, aber auch die Wichtigkeit der „Persönlichkeit“ betont.

Style ist für mich der zu Buchstaben gewordene Charakterzug eines Writers. Man erkennt genau an einem Bild wieviel Erfahrung ein Writer hat und welche/wieviele Einflüsse auf ihn gewirkt haben. [...] Style heißt, daß man seine Buchstaben über Jahre hinweg formt, verdreht, biegt und sie mit seiner Persönlichkeit anfüllt ohne jemals ans Ziel zu kommen. (Anonym 1999, S. 104)

Das Herstellen von qualitativ hochwertigen Graffitis setzt handwerkliches Können voraus, das auf Technik im Sinne der Beherrschung der Körperbewegungen, der Materialien und der Malmittel basiert.³² Es ist ein zentraler Topos der Graffiti-Kultur, der sich in den Szene-Publikationen immer wieder findet, dass sich diese Technik nur durch praktisches Üben erwerben lässt; vgl. hierzu etwa Acker (2013, S. 9):

And the flow will only come with time. The kung-fu mysteries of a letter's negative space, or a word's bounce will not come immediately [...]. Only by practice and repetition will the missing pieces of the required knowledge come within reach.

Eine pointierte Formulierung findet sich auch in der anonymen Szene-Publikation „Graffiti Art # 10“ (1999):

Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen. Alles was man braucht ist Herz, Geduld, Ausdauer und Selbstbewusstsein. (Anonym 1999, S. 107)

Das Vermögen, stilvolle Graffiti technisch versiert herzustellen, sowie – damit verbunden – auch die Erfahrung sind Voraussetzung für Anerkennung und Aufstieg innerhalb der Szene. Mit dem Können und der Erfahrung etabliert sich aber auch eine „Bewegungsgewohnheit“ (Merleau-Ponty 1966, S. 183), die die Wahrnehmung des urbanen Raumes verändert. Sie führt zu einem graffiti-spezifischen Blick, der diesen im Hinblick auf die Möglichkeiten, Herausforderungen und Grenzen, die er als Graffiti-Aktionsraum bietet, sondiert. Es werden geeignete Flächen erkannt, aber auch der Zeit- und Materialaufwand sowie das Risiko einschätzbar.

³² Schatzki (2001, S. 7) spricht von „embodied capacities such as know-how, skills, tacit understanding, and dispositions“.

5 Graffiti als Artefakte

5.1 Namen und Anderes

Beim Szene-Graffiti handelt es sich in sprachlicher Hinsicht mehrheitlich um Namen, und zwar um die selbstgewählten Pseudonyme der Sprüher bzw. der Crews. Auch dort, wo keine Namen gesprüht werden oder das Graffiti rein figurlich ist, erscheint der Name als Signatur am Rande. Die Namenfindung ist ein Prozess, in dem Namen ausprobiert, sie auch getauscht oder weitergegeben werden; vgl. dazu den Berliner Sprüher REW in „Backspin“:

Bei uns in der Clique haben wir damals die Namen immer ausgetauscht. Mal malte der einen den Namen, mal eine Woche ein anderer. Jemand anderes malte Rew, ich fragte ihn, ob ich den Namen eine Weile malen könnte. [...] Irgendwann kam dann der Typ zu mir und wollte seinen Namen zurück haben. Aber ich hatte den Namen so verbreitet, dass ich ihn auf keinen Fall zurück geben wollte. Seit dieser Zeit habe ich meinen Namen. (REW, in: Backspin 21 (2000), S. 41)

Die Eignung eines Namens hängt wesentlich von seiner „Schriftbildlichkeit“³³ (Krämer 2003; Krämer/Cancik-Kirschbaum/Trotzke (Hg.) 2012; Metten 2011) sowie von den graphostilistischen Gestaltungsmöglichkeiten ab, die die Buchstaben eröffnen. Ist der Name als gestalterisches Material nicht mehr interessant, so kann er auch abgewandelt werden:

Ich male >Rusk< noch nicht von Anfang an. >Rusk< entstand aus einer Abwandlung des Namens >Rush<, da ich irgendwann keinen Bock mehr auf ein >h< am Ende des Namens hatte. (RUSK, in: Lehmann/Petermann 2006, S. 60)

Die Namenpraktik des Graffiti ähnelt dem Hinterlassen von Namen an Aussichts- und Ausflugsorten in Form von Einritzungen etwa in Bäume, Sitzbänke, hölzerne Aussichtstürme, Wanderhütten oder Orientierungstafeln, das anzeigen soll, dass sich der Namenträger dort aufgehalten hat. Wohl nicht zufällig finden sich an diesen Orten gelegentlich auch Graffiti. Auch ist das Signieren der Graffiti dem Signieren von Kunstwerken verwandt und artikuliert sich darin ein künstlerischer Anspruch.

³³ Spitzmüller (2013) spricht von „skripturaler >Sichtbarkeit<“.

Bei den Namen, die die Sprüher wählen, handelt es sich zum einen um Onymisierungen von Wörtern, die eine für die Szene attraktive, teils aggressive Semantik besitzen (<KILLER>, <BOXER>, <CROM>, <KAISER>, <SIK>, <CHOC>, <LUCHS>, <BEASST>, <VET>, <WAHR>, <HASS>; KM).³⁴ Zum anderen sind es Neubildungen von Namen (z.B. <BISK>, <SEAK>, <CPUK>, <SONE>, <NOKTWO>, <ZONK>; KM), wobei auch nichtalphabetische Zeichen, etwa Zahlen oder Interpunktionszeichen, integriert werden (z.B. <3!3!3!>, KM 2010) oder diese nach dem Prinzip der Leetspeak³⁵ als Ersatz für formal ähnliche Buchstaben eingesetzt werden, so etwa das Ausrufezeichen als Ersatz für <I>. Weiter finden sich akronymische Formen (<MDB> (membros della bamba), <EFS> (Einsame Freunde), <CF> (CHOSEN FEW); KM), die teilweise daran erkennbar sind, dass Punkte nach den Buchstaben die Abkürzung markieren.³⁶

Zu den Graffiti, die keine Sprüher- oder Crewnamen sind, gehören einzelne Wörter – zumeist Substantive, seltener Adjektive –, die sich in ihrer räumlichen Platzierung als (bewertende) Benennungen deuten lassen (<Vorstadt>, <City>; KM). Diese Deutung ist nicht möglich bei Wörtern, die aufgrund der konzeptionellen Semantik ebenfalls nicht als Namen zu deuten sind, deren referenzielle Semantik aber unklar ist (z.B. <Karies>, KM 2006). Die Funktion dieser Wörter scheint allein darin zu bestehen, (Wort-)Konzepte – oft bedrohlich-aggressiver Art – aufzurufen, die in die Gesamtwirkung des Graffiti einfließen.

Weiter finden sich rhematisch verdichtete (finite oder infinite) Konstruktionen, die sich auf den unmittelbaren Kontext (andere Graffiti, andere Schilder, ...) beziehen: Sie kommentieren (<fetter Style>, KM) oder reagieren auf Vorhandenes; vgl. <ABER BITTE TAGS!> (KM) als Reaktion auf das Verbotsschild <Prospekte unerwünscht> (Abb. 4).

Konstruktionen mit propositionaler Semantik bilden – was das Korpus Mannheim anbetrifft – eine nur kleine Gruppe. Es finden sich imperativische Konstruktionen (vgl. <Fuck the school>, KM), Aussagen mit drohendem oder beleidigendem Charakter (<Wir sehen Euch>, KM 2008), auch Liebeserklärungen (<I love U Sandy>, KM 2008).

³⁴ Wie der in den 1980er Jahren aktive Berliner Sprüher AMOK in einem Sprüher-Interview äußert, ging es um Namen, die „meant something deep, names with an shocking impact“ (Mai 2005, o.S.).

³⁵ Mit „Leetspeak“ wird eine Form des Andersschreibens bezeichnet, bei der Buchstaben durch formal ähnliche Zahlzeichen, Satzzeichen oder Sonderzeichen ersetzt werden (z.B. <w!k!p3d!4> statt <Wikipedia>). Leetspeak wurde entwickelt, um zu verhindern, dass Wörter automatisch durch Computer erfasst werden, dient aber vor allem auch der spielerischen Verfremdung von Wörtern in den digitalen Medien. Es ist auch im Bereich der Computerspiele verbreitet.

³⁶ Vgl. www.chosenfewcrew.de/site/chosen.htm (Stand: 15.2.2015).



Abb. 4: „ABER BITTE TAGS!“, Mannheim 2014

Auch die „Comments“, die als Marginalien neben Writings erscheinen, besitzen häufig eine propositionale Semantik (Abb. 5 <...THE HARDCORE NEVER GETS SOFT !!!>, KM 2009). Als ergänzende, lesbare Marginalien zu Writings werden sie bereits für das „american graffiti“ der 1970er Jahre beschrieben (vgl. Castleman 1982, S. 40 ff.).



Abb. 5: „...THE HARDCORE NEVER GETS SOFT !!!“, Mannheim 2009

5.2 Andersschreiben

Auffällig ist das Spiel mit Schreibalternativen, das in einer praxistheoretischen Perspektive relevant ist, weil es Kontextualisierungspotenzial besitzt. Andersschreibungen rufen – tendenziell – informelle sowie sub-/jugendkulturelle Kontexte auf und zeigen eine entsprechende kulturelle Verortung der Praktik an.³⁷ Sebba (2007), der das Konzept einer „orthography of practice“ (ebd., S. 26 ff.) entwickelt, zeigt in einer internationalen Perspektive und auch unter Bezug auf Graffiti auf, wie Andersschreibungen zur Anzeige kultureller und politischer Orientierungen genutzt werden.

Das Spiel mit Schreibalternativen und orthografischer Abweichung zeigt sich vielfach im Mannheimer Korpus. Namen und andere Wörter werden variierend geschrieben (<PHAK>/<FUCK>, <CRU>/<CREW>; KM) und es wird sogar die Graphotaktik verändert (<KOAS>/<KAOS>, KM). Instruktiv im Hinblick auf die kulturelle Verortung der Praktik und das Selbstverständnis der Szene ist dabei, dass die Schreibungen vielfach keine eindeutige einzelsprachliche Zuordnung zulassen (vgl. <CROM>/<KROM>/<CHROME>, <KAOS>/<CHAOS>; KM). Die graphematischen Muster, die zur Schreibung der Wörter und Namen genutzt werden, werden aus verschiedenen Sprachen bezogen und auch kombiniert, so dass sich mehrsprachige bzw. mehrschriftige Formen ergeben (z.B. <CRU>, KM). Auch solche Sprüher- und Crewnamen, die Neubildungen sind, also weder Onymisierungen darstellen noch vorhandenes Namenmaterial aufgreifen, sind in ihrem Bezug auf Sprachen bzw. graphematische Systeme vielfach uneindeutig: <WES>, <WEKS>, <REM>, <SONE>, <ZONK>, <SKIR>, <SHAR>, <BISK>, <SEAC>, <PLEK>, <WEK> (KM).

Rahn (2002, S. 20) beschreibt Ähnliches für das amerikanische Graffiti.³⁸ Englisch werde „distorted, adapted, and blurred with other languages“. Jørgensen (2007, S. 165), der sich auf europäisches Graffiti bezieht, spricht von „languaging“.

37 Androutsopoulos (2000) zeigt in der Analyse von „Fanzines“, jugendkulturellen Magazinen, auf, dass abweichende Schreibungen dazu dienen, die Zeitschrift bzw. die jugendkulturelle Praxis als subkulturell zu kontextualisieren. Tophinke (2008) untersucht, welche Bedeutungen und Funktionen sich mit orthografischen Abweichungen in Weblogs verbinden.

38 In einer Arbeit zum amerikanischen Graffiti von Adams/Winter (1997), die die Devianz fokussiert, sprechen die Autoren von „anti language“ und schließen damit terminologisch an Halliday (1976, S. 579) an. Dabei heben die Autoren hervor, dass es durchaus scene-interne Schreibkonventionen gebe.

Diese sprachliche bzw. graphematische Ambivalenz kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass die Szene international orientiert ist. Gleichzeitig ist es ein Hinweis darauf, dass die Namen in erster Linie als „Sehnamen“/„Visonyme“ konzipiert werden, erst in zweiter Linie als Rufnamen. Denn ist das graphematische Bezugssystem unklar, ist auch eine eindeutige lautsprachliche Realisierung nicht möglich. Dies ist instruktiv im Hinblick auf die Praktik. Für diese sind Namen konstitutiv und sie ist deshalb als (schrift-)sprachliche Praktik zu fassen. Die Praktik perspektiviert die Namen aber in ihrer (Schrift-)Bildlichkeit. Dies zeigt deutlich auch das Zitat, das im Titel dieses Beitrags genannt wird.

5.3 Bewegung graphostilistisch verkörpern

Die Bildlichkeit und Graphostilistik hält die Körperdynamik der Praktik präsent. Sie unterstützt die Wirkung des Graffiti und verbindet sich mit – sofern vorhanden – der konzeptionellen Semantik des Namens bzw. des Wortes. Dies wird – je nach Style – durch zackige Ausgestaltung der Buchstabenformen, durch Extensionen – Pfeile, Widerhaken – an den Buchstabenschäften oder auch durch sogenannte „Speedlines“, also Bewegungslinien, erzielt. Im „Semi Wild Style“ und „Wild Style“ wird die Namen- bzw. Wortgestalt graphostilistisch so stark verfremdet, dass das Graffiti nicht mehr lesbar ist. Die Buchstaben werden gedreht, gespiegelt, auf den Kopf gestellt, höher- bzw. tiefergestellt und auch miteinander verschlungen. Sie verlieren dabei ihre graphematische Funktion und werden zu Figuren.

Die gekippten und auf den Kopf gestellten Buchstaben erinnern an die Tanzfiguren im Hip-Hop, so dass hier eine in praxistheoretischer Hinsicht interessante Homologie zwischen der gestalterischen Bearbeitung der Buchstaben und den Tanzfiguren im Breakdance bestehen könnte. Angesichts der Verbindung von Graffiti und Hip-Hop (vgl. auch Rahn 2002), die sich allerdings in jüngerer Zeit gelockert hat, ist dies wahrscheinlich.

6 Fazit

In der Forschung wird vielfach angenommen, dass das Herstellen von Graffiti auf eine kämpferische Aneignung des urbanen Raums zielt. Baudrillard (1978) spricht in seiner Analyse des New Yorker Graffiti bekanntermaßen von „insurrection“ (ebd.); Suter (1992) und Pennycook (2009, S. 302) fassen Graffiti als Ausdruck von „Rebellion“; Kappes (2014), die sich auf Deutschland bezieht, deutet

Graffiti als symbolische „Annektierung der urbanen Flächen“ (ebd., S. 471). Das Besprühen fremden Eigentums, die Beschädigung der Oberflächen, die teilweise aggressiv wirkende Bildlichkeit (Papenbrock/Tophinke 2012), das Sprühen aggressiver Formulierungen (z.B. <ACAB>, „all cops are bastards“), Internet-Videos, die das nächtliche Eindringen vermummter Gestalten in umzäuntes Gelände zeigen, und auch Buchtitel mit aggressiver Semantik (z.B. „Guerilla Art“ (Peiter (Hg.) 2009), „Art of Rebellion 1“ (Hundertmark 2003) scheinen diese Deutung zu rechtfertigen.

Vieles spricht allerdings dafür, dass es sich um eine Zuschreibung handelt, die allenfalls in einem allgemeinen Sinne zutrifft. Die Graffiti-Szene wehrt sich nicht gegen diese Zuschreibung, sondern spielt mit ihr und bedient sie in der Außendarstellung. In Texten, die stärker die scene-interne Diskussion spiegeln, vermittelt sich vielfach ein ganz anderes Bild. Hier dominiert eher das Selbstverständnis einer kreativen, dynamischen urbanen Spaßkultur, zumindest was die Publikationen jüngeren Datums anbetrifft; vgl. etwa die folgenden Texte aus dem „Stylefile Rhein-Main Magazin“, einem in der Szene bekannten und wichtigen deutschen Szene-Magazin:

Genießt Eure Zeit, habt Spaß – und tut was ihr meint machen zu müssen! Am Ende vergeht die Zeit dann doch viel zu schnell. (Stylefile 30/2009)

Endlich kommt der Frühling! Was passt da besser, als ein knallbuntes Graffitimagazin, das mehr Artenvielfalt zu bieten hat als jedes Korallenriff. Die Stylefile #38 wird entsprechend nicht nur wegen ihrer Farbe auch CORALfile genannt. Sie zeigt wieder alles, was die Grafitikultur hergibt. (Stylefile 38/2012)

Aber auch die Konzentration auf die – wie oben beschrieben – öffentlichen, urbanen „Nicht-Orte“ (Augé 2012), auf vernachlässigte Randzonen an Verkehrswegen relativiert das Bild. Es sind Orte, die in ihrer zweckbestimmten Gestaltung disziplinierend wirken oder in ihrer dominanten Architektur provozieren.³⁹ „Anthropologische Räume“ (Merleau-Ponty 1966, S. 334), Wohn-/Lebensräume, die sich Personen oder Gruppen erkennbar „heimisch“ gemacht haben, werden seltener besprüht. Das Bild einer aggressiv-destruktiven Graffiti-Kultur, die in gepflegte städtische Zonen einbricht, ist in diesem Sinne überzeichnet.

³⁹ Vgl. dazu auch Butler/Gurr (2014, S. 370), die ähnlich einen Zusammenhang zwischen körperlich-künstlerischen Artikulationsformen und den Zumutungen der (architektonischen) Gestaltung städtischen Raums sehen, dabei u.a. auch auf Graffiti verweisen.

Das Motiv für das Ausüben der Praktik liegt in der Affordanz des urbanen Raums. Graffiti wird hergestellt, weil der urbane Raum mit seinen Flächen diejenigen, die einen graffiti-spezifischen Blick auf die räumliche Situation entwickeln, dazu „anreizt“ (Waldenfels 2000, S. 377). Gleichzeitig besitzt die Ausführung der Praktik auch als sozial-kommunikatives, sportliches und riskantes Ereignis hohe Attraktivität.

Dieser Sinnhaftigkeit entspricht, dass eine stärker „reflexive Intentionalität“, wo sie in den Positionierungen in den Szene-Magazinen erkennbar wird, wesentlich die gestalterische Seite betrifft. Es geht darum, ein technisch gekonntes, visuell beeindruckendes Graffiti herzustellen, sich damit einen Namen zu machen, dabei der Szene verhaftet zu bleiben und nicht in den Bereich der Kommerzialisierung und der Kunst zu wechseln.⁴⁰ Das Potenzial der Schriftlichkeit des Graffitis, das es erlauben würde, Meinungen zu artikulieren und zur öffentlichen Meinungsbildung beizutragen, wird demgegenüber nicht ausgeschöpft (vgl. Abschnitt 5), was nicht ausschließt, dass dies am Rande der Szene im Einzelfall geschieht.

Im Vordergrund steht die (Schrift-)Bildlichkeit der Graffitis. Die Namen, die gestaltet werden, sind vielfach „Seh-Namen“, unaussprechbar, in ihrem graphematischen Aufbau variierend und/oder ohne klaren Bezug auf ein graphematisches System. Sie sind sprachliches Spielmaterial für die Herstellung von Graffitis, die vor allem in ihrer Bildlichkeit wirken sollen. Dies gilt insbesondere für die ausgestalteten Writings. Die Graphostilistik, d.h. die Ausführung der Buchstaben, sowie andere Aspekte der Bildlichkeit des Graffitis (Farbigkeit, Größe, Ausschmückungen, Effekte ...) hält die Bewegungsdynamik der Ausführung der Praktik oft eindrücklich präsent. Graffitis herzustellen ist Handwerk. Es entstehen Unikate, die in ihrer praktischen Ausführung notwendig variieren, dabei aber die „Handschrift“ der Crew erkennen lassen. Das variierende Spiel mit dem Sprachmaterial, das Andersschreiben, verhält sich in diesem Sinne homolog zur Variabilität, die sich aus der Handwerklichkeit der Praktik ergibt.

⁴⁰ Vgl. dazu den Sprüher REW in einem Sprüher-Interview: „Writing ist Writing und es wird immer Writing bleiben. Wenn man die Sachen dahin gehend ändert, dass man in eine Kunstrichtung geht, dann wird es auch Kunst. Ich meine, man benutzt zwar noch Buchstaben, aber wenn man z.B. Skulpturen baut, schreibt man keine Buchstaben mehr. Das direkte Schreiben mit der Dose, Tags zu machen oder mit einem Stift auf Papier eine Skizze zu schreiben fehlt da. Deswegen muss man die verschiedenen Formen strikt trennen“ (REW, in: Backspin 21 (2000), S. 43).

Literatur

- Acker, Christian P. (2013): *Flip the script. A guidebook for aspiring vandals & typographers*. New York.
- Adams, Karen L./Winter, Anne (1997): Gang graffiti as a discourse genre. In: *Journal of Sociolinguistics* 1, S. 337–360.
- Androutopoulos, Jannis (2000): Non-standard spellings in media texts: The case of German fanzines. In: *Journal of Sociolinguistics* 4, S. 514–533.
- Anonym (1999): *Graffiti Art # 10. Styles*. Berlin.
- Augé, Marc (2012): *Nicht-Orte*. 3. Aufl. München.
- Barton, David/Lee, Carmen (2013): *Language online. Investigating digital texts and practices*. New York.
- Baudrillard, Jean (1978): *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1980): *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a.M.
- Blommaert, Jan (2013): Writing as a sociolinguistic object. In: *Journal of Sociolinguistics* 17, S. 440–459.
- Butler, Martin/Gurr, Jens Martin (2014): Urbane Populärkultur als Bewertungspraxis und -ressource. Zum normativen Potential populärkultureller Inszenierung und diskursiver Aneignung urbaner Räume. In: Warnke, Ingo/Busse, Beatrice (Hg.): *Place-Making in urbanen Diskursen*. (= Diskursmuster 7). Berlin u.a., S. 369–384.
- Castleman, Craig (1982): *Getting up. Subway graffiti in New York*. Cambridge u.a.
- Chalfant, Henry/Prigoff, James (2009): *Spraycan Art*. London. [Nachdruck der Ausg. London 1987.]
- Cooper, Martha/Chalfant, Henry (2009): *Subway Art*. London. [Erstausg. London 1984.]
- Dellwing, Michael/Prus, Robert (2012): *Einführung in die interaktionistische Ethnografie. Soziologie im Außendienst*. Heidelberg.
- Gibson, James J. (1979): *The ecological approach to visual perception*. Boston.
- Grasskamp, Walter (1982): Handschrift ist verräterisch. Stichworte zu einer Ästhetik des Graffiti. In: *Kunstforum* 50, 4, S. 15–50.
- Halliday, Michael (1976): Anti-language. In: *American Anthropologist* 78, S. 570–584.
- Halliday, Michael/Kirkwood, Alexander (1979): Differences between spoken and written language: Some implications for literacy teaching. In: Webster, Jonathan J. (Hg.): *Language and education*. (= *Collected Works of M.A.K. Halliday* 9). New York/London, S. 63–81.
- Heritage, John/Clayman, Steven (2010): *Talk in action: Interactions, identities and institutions*. New York.
- Hoffmann, Dettlef (1985): *Zweitausend Jahre Graffiti oder Jede Zeit hat die Wände, die sie verdient*. In: Müller, Siegfried (Hg.): *Graffiti. Tätowierte Wände*. Bielefeld, S. 17–37.
- Hundertmark, Christian (2003): *Art of rebellion*. Mainaschaff.
- Joas, Hans (1996): *Die Kreativität des Handelns*. (= *Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft* 1248). Frankfurt a.M.
- Jørgensen, Normann R. (2007): *Languaging on the walls of Europe*. In: Neuland, Eva (Hg.): *Jugendsprachen: Mehrsprachig – kontrastiv – interkulturelle*. (= *Sprache, Kommunikation, Kultur* 5). Frankfurt a.M., S. 165–178.
- Kappes, Mirjam (2014): *Graffiti als Eroberungsstrategie im urbanen Raum*. In: Warnke, Ingo/Busse, Beatrice (Hg.): *Place-Making in urbanen Diskursen*. (= *Diskursmuster* 7). Berlin u.a., S. 443–476.

- Krämer, Sybille (2003): Schriftbildlichkeit. In: Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. (= Reihe Kulturtechnik). München, S. 157–176.
- Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (Hg.) (2012): Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. (= Schriftbildlichkeit 1). Berlin.
- Kreuzer, Peter (1986): Das Graffiti-Lexikon. Wand-Kunst von A bis Z. München.
- Lakoff, George (1987): *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind.* Chicago/London.
- Lehmann, Falk/Petermann, Steffen (2006): *Ma'Claim. Finest photorealistic graffiti.* Mainaschaff.
- Luhmann, Niklas (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft.* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1001). Frankfurt a.M.
- Ma, Eric Kit-wai (2002): Translocal spatiality. In: *International Journal of Cultural Studies* 5, S. 131–152.
- MacGillivray, Laurie/Curwen, Margret Saucedo (2007): Tagging as a social literacy practice. In: *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 50, S. 354–369.
- Mai, Markus (2005): *Writing – Urban calligraphy and beyond.* Berlin.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung.* (= Phänomenologische psychologische Forschungen 7). Berlin.
- Metten, Thomas (2011): Schrift-Bilder – Über Graffiti und andere Erscheinungsformen der Schriftbildlichkeit. In: Diekmannshenke, Hajo/Klemm, Michael/Stöckl, Hartmut (Hg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele.* (= Philologische Studien und Quellen 228). Berlin, S. 73–93.
- Neumann, Renate (1986): *Das wilde Schreiben. Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen.* (= Sprache und Theorie in der Blauen Eule 2). Essen.
- Niemand, Nikolaus (1995): *Graffiti Art. Bd. 2: Süddeutschland und Schweiz.* Berlin.
- Ong, Walter Jackson (1990): *Subway Graffiti and the design of the self.* In: Ricks, Christopher/Michaels, Leonard (Hg.): *The state of the language.* London, S. 400–407.
- Papenbrock, Martin (2015): *Die Bewahrung des Ephemeren. Zur Dokumentation von Graffiti.* In: von Hülsen-Esch, Andrea (Hg.): *Ephemere Materialien.* (= Materialisierungen 2). Düsseldorf, S. 169–187.
- Papenbrock, Martin/Tophinke, Doris (2012): *Wild Style. Graffiti-Writing zwischen Schrift und Bild.* In: Schuster, Britt-Marie/Tophinke, Doris (Hg.): *Andersschreiben. Formen, Funktionen, Traditionen.* (= Philologische Studien und Quellen 236). Berlin, S. 179–197.
- Papenbrock, Martin/Tophinke, Doris (i.Ersch.): *Graffiti. Formen, Traditionen, Perspektiven.* In: Müller, Marcus/Hausendorf, Heiko (Hg.): *Sprache in der Kunstkommunikation.* Berlin.
- Peiter, Sebastian (Hg.) (2009): *Guerilla Art.* London.
- Pennycook, Alastair (2009): *Linguistic landscape and the transgressive semiotics of graffiti.* In: Shohamy, Elana/Gorter, Durk (Hg.): *Linguistic landscape. Expanding the scenery.* London, S. 302–312.
- Pennycook, Alastair (2010): *Spatial narrations. Graffscapes and city souls.* In: Jaworski, Adam/Thurlow, Crispin (Hg.): *Semiotic landscapes. Language, image, and space.* (= *Advances in Sociolinguistics*). London, S. 137–150.
- Raab, Jürgen/Soeffner, Hans-Georg (2012): *Körperlichkeit in Interaktionsbeziehungen.* In: Schroer, Markus (Hg.): *Soziologie des Körpers.* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1740). Frankfurt a.M., S. 166–188.
- Rahn, Janice (2002): *Painting without permission: Hip-Hop graffiti subculture.* Westport, CT.

- Reckwitz, Andreas (2010): Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus. In: Wohlrab-Sahr, Monika (Hg.): Kultursoziologie: Paradigmen – Methoden – Fragestellungen. Wiesbaden, S. 179–205.
- Schatzki, Theodore R. (2001): Introduction: Practice theory. In: Schatzki, Theodore R./Knorr Cetina, Karin/von Savigny, Eike (Hg.): The practice turn in contemporary theory. London, S. 1–14.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (1979): Strukturen der Lebenswelt. Bd. 1. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 284). Frankfurt a.M.
- Scribner, Sylvia/Cole, Michael (1981): The psychology of literacy. Cambridge.
- Sebba, Mark (2007): Spelling and society. The culture and politics of orthography around the world. Cambridge u.a.
- Spitzmüller, Jürgen (2013): Graphische Variation als soziale Praxis: Eine soziolinguistische Theorie skripturaler „Sichtbarkeit“. (= Linguistik – Impulse & Tendenzen 56). Berlin.
- Suter, Beat (1992): Graffiti – Rebellion der Zeichen. 2., überarb. Aufl. Frankfurt a.M.
- Taylor, John R. (2003): Linguistic categorization. 3. Aufl. (= Oxford Textbooks in Linguistics). Oxford.
- Tophinke, Doris (1999): Handelstexte. Zur Textualität kaufmännischer Buchführung im Hanse-
raum des 14. und 15. Jahrhunderts. (= ScriptOralia 114). Tübingen.
- Tophinke, Doris (2001): Handlungstheorie, Kommunikationstheorie, Lebenswelt. In: Haspelmath, Martin et al. (Hg.): Sprachtypologie und sprachliche Universalien. 1. Halbbd. (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 20.1). Berlin/New York, S. 40–62.
- Tophinke, Doris (2008): Regional schreiben: Weblogs zwischen Orthographie und Phonographie. In: Christen, Helen/Ziegler, Evelyn (Hg.): Sprechen, Schreiben, Hören. Zur Produktion und Perzeption von Dialekt und Standardsprache zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Wien, S. 155–182.
- Treeck, Bernhard van (1993): Graffiti Lexikon. Street Art: Legale und illegale Kunst im öffentlichen Raum. Moers.
- Valle, Imuris/Weiss, Eduardo (2010): Participation in the figured world of graffiti. In: Teaching and Teacher Education 26, S. 128–135.
- Vogel, Matthias (2007): Geist, Kultur, Medien – Überlegungen zu einem nichtessentialistischen Kulturbegriff. In: Dietz, Simone/Skrandies, Timo (Hg.): Mediale Markierungen. Studie zur Anatomie medienkultureller Praktiken. (= Medien – Kultur – Analyse 4). Bielefeld, S. 45–82.
- Waldenfels, Bernhard (1987): Ordnung im Zwielficht. Frankfurt a.M.
- Waldenfels, Bernhard (2000): Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1472). Frankfurt a.M.
- Wenger, Etienne (1999): Communities of practice: Learning, meaning, and identity. (= Learning in Doing). Cambridge.