



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

BOMB THE CITY AND CLAIM THE STREETS

Graffiti als Form der Identitätssuche und des
Persönlichkeitsausdrucks im urbanen Raum

Eine empirische Studie zu den Raumkonzepten von Writern und
Street Artists in Wien und Berlin

Verfasserin

MMag.a Kathrin Schneider

Angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

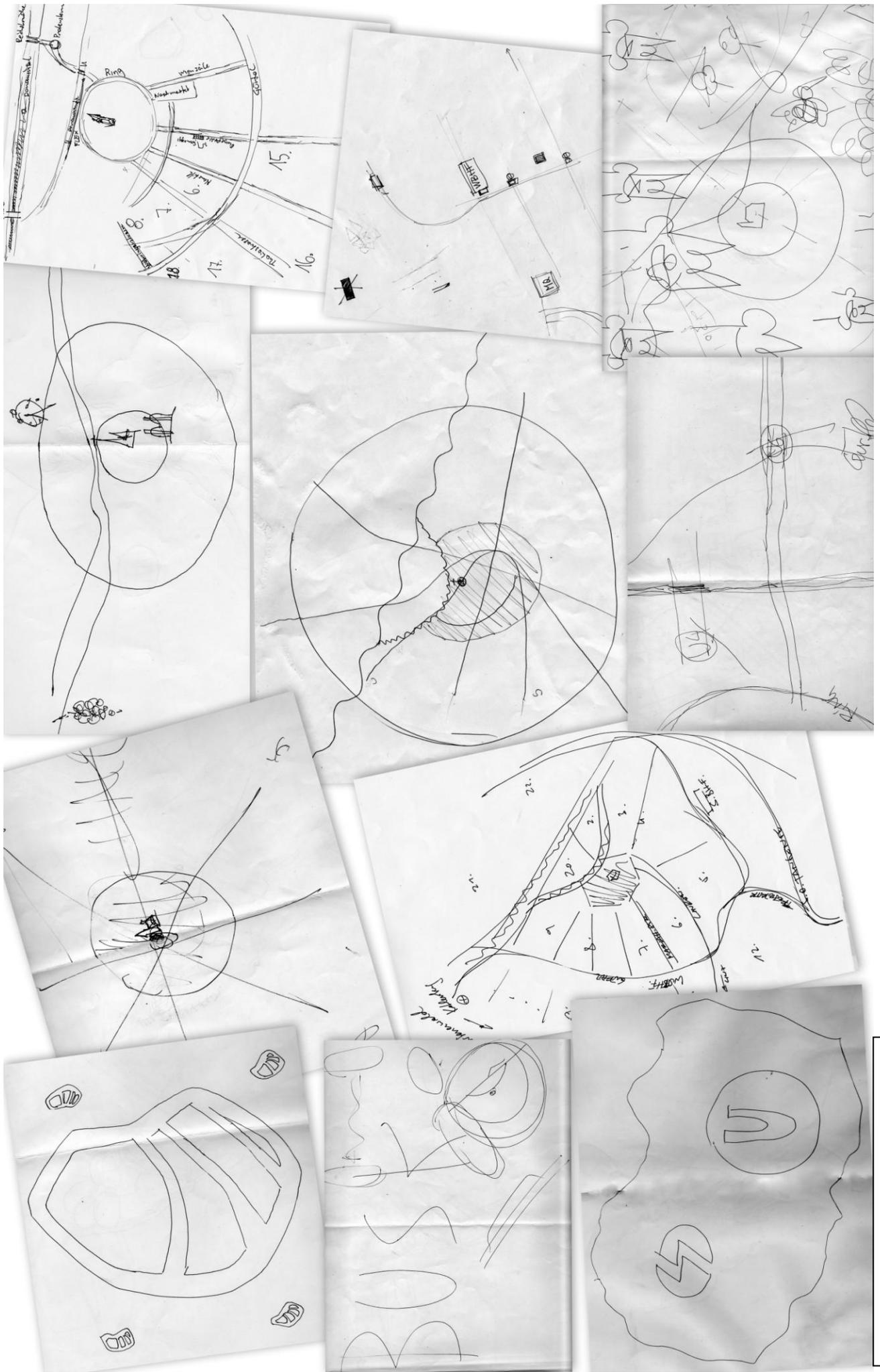
A 092 298

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

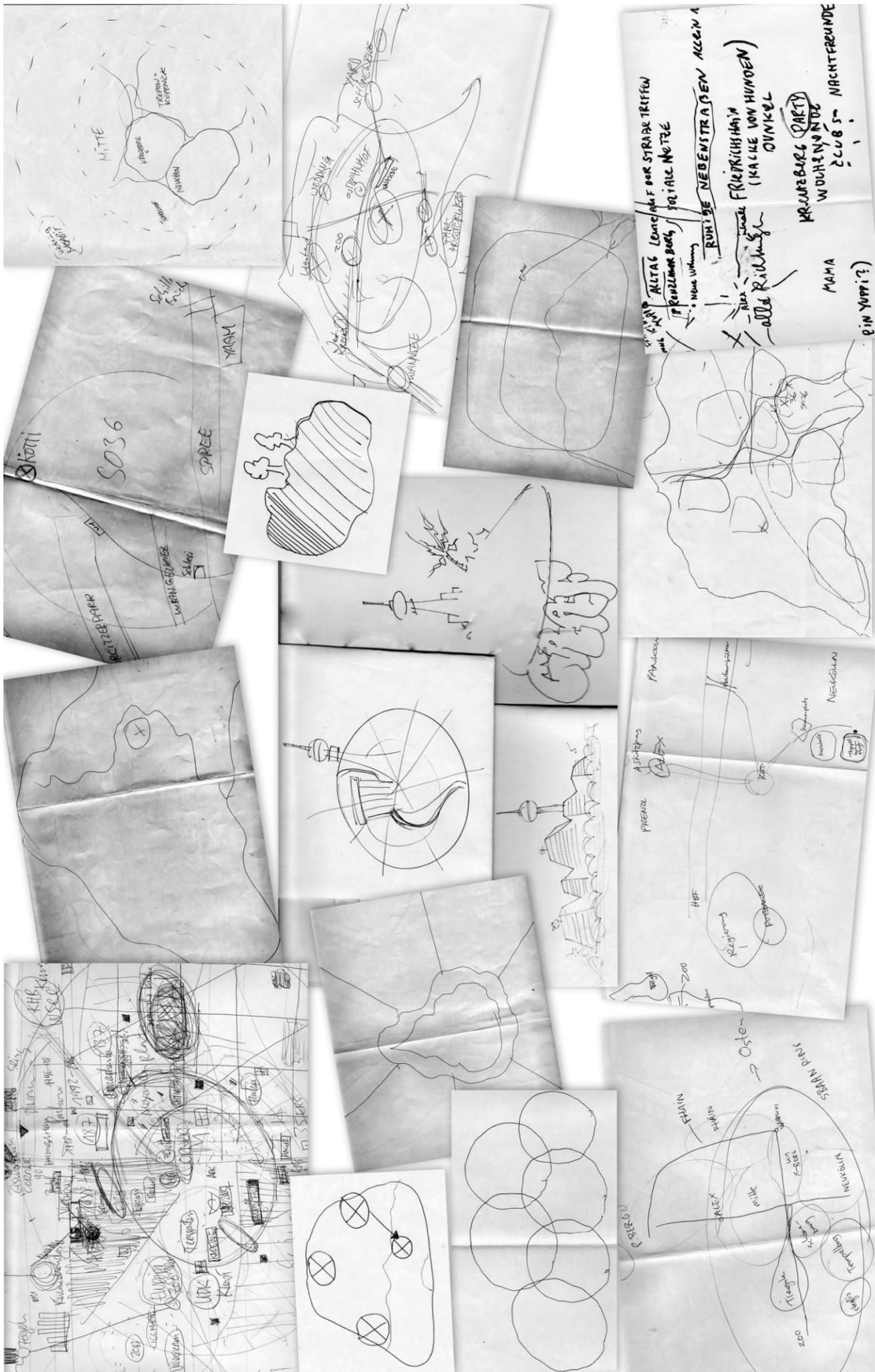
Psychologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Peter Vitouch



Mentale Landkarten der Wiener Writer



Mentale Landkarten der Berliner Writer

Wenn ich zu diesem Graffitiplatz komme, fällt die Großstadtlast von mir ab, und ich fühle mich hier frei.

(EVOKS, Berlin, Interview 14, 2008)

Mein Dank gilt allen voran den Künstlern und Künstlerinnen, die diese Arbeit überhaupt erst möglich gemacht haben. Ihr Einsatz in der Stadt ist bewundernswert und wird leider viel zu selten gewürdigt. Diese Arbeit soll einen kleinen Beitrag dazu leisten, deren Aktionen auch einmal aus einer anderen Perspektive zu betrachten, nämlich ihrer eigenen.

Ebenso bedanke ich mich bei allen, die mich bei der Durchführung unterstützt haben, insbesondere meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Peter Vitouch.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	7
Einleitung	9
Urbanität. Das Recht auf die Stadt.	12
1. Graffiti. Ein illegales urbanes Phänomen	15
1.1 Writing Styles von New York bis Sao Paolo	16
1.2 Die Ästhetik der bewegten Buchstaben	20
1.3 Gesprühte Geschichte. Graffiti in New York.....	23
1.4 Der Kampf um die Züge	25
1.5 It’s all about fame, respect & getting up. Die Kapitalformen der Writer	27
1.6 Nur was für harte Jungs? Männliche Identitätsmuster bei Graffiti	30
1.7 HipHop dekonstruiert	32
1.8 Illegale Kunst oder legalisierter Vandalismus?	33
1.9 Street Art.....	36
2. Graffiti im Kreuzfeuer zwischen Subkultur und Verbrechen	40
2.1 Delinquent habits. Die kriminologische Herangehensweise	40
2.2 Verbrechen als Etikett. Der Labelling Approach	41
2.3 Jugendkultur und neue Formen der Gemeinschaft.....	42
2.4 Graffiti-eine Subkultur mit Stil. Die marxistische Herangehensweise	43
3. Die „Stadt als umkämpftes Terrain“ *	47
3.1 Vom Ursprung der europäischen Stadt	47
3.2 Göttlicher Ort oder Rasterstadt. Typen und Formen der Stadt.....	53
3.3 Was ist eine gute Stadt? Stadtgestaltung nach Lynch	57
3.4 Berlin: „Arm, aber sexy“.....	60
3.5 „Wien ist anders“	62
3.6 Der Untergang der Stadt im Zeitalter der Globalisierung.....	64
3.7 Die urbane Revolution Lefèbvres.....	66
3.8 Die Wiedergeburt der Stadt als kreative Metropole	70
3.9 Die Kehrseite der Kultur	73
3.10 Semiotisierung. Die Stadt als Zeichensystem	76
4. Schauplatz öffentlicher Raum	79
4.1 Wo beginnt der öffentliche Raum?.....	79
4.2 Die mittelalterliche Mischung macht’s	81
4.3 Verkehrsraum oder Lebensraum?	82
4.4 Privatisierung. Ausverkauf des öffentlichen Raumes	84
4.5 Individualisierung im öffentlichen Raum. Schaden oder Chance?	85
4.6 Der virtuelle Kampf um den Raum	89
4.7 Apocalypse Now? Der Untergang des öffentlichen Raumes	90

* Sassen, 1996, S. 165

5. Subversive Aneignungspraktiken im Stadtraum	92
5.1 Lefèbvre macht Raum. Die Produktion des Raumes	93
5.2 Der Raum als Prozess	96
5.3 Space Invaders. Graffiti als Raumaneignung	97
5.4 Die ganz alltägliche Revolution bei Lefèbvre	99
5.5 Die listenreiche Kunst des Handelns bei de Certeau	103
5.5.1 Gehen und Schreiben. Beispiele für de Certeaus Praktiken	105
5.6 Graffiti. Aufstand der Zeichen.....	107
5.7 (Re)Claim the City! Graffiti als subversive Taktik?	110
6. Forschungsfrage.....	113
7. Methoden zur Durchführung der Untersuchung.....	117
7.1 Untersuchungsplan	117
7.2 Wahl der Erhebungsmethoden.....	118
7.2.1 Das Untersuchungsfeld und der Zugang	118
7.2.2 Mentale Landkarten und Stadtpläne	119
7.2.3 Das fokussierte Interview	121
7.3 Untersuchungsgruppe.....	123
7.4 Die Auswertungsmethode	124
7.4.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring	124
7.4.2 Grounded Theory	126
7.4.3 Kodierschritte der Grounded Theory	127
7.4.4 Beschreibung der Auswertungsmethode.....	128
8. Ergebnisse	130
8.1 Ergebnisse der mentalen Landkarten und der Stadtpläne	130
8.1.1 Mentale Landkarten der Wiener Writer und Street Artists	130
8.1.2 Mentale Landkarten der Berliner Writer und Street Artists	131
8.1.3 Stadtpläne der Wiener Writer und Street Artists	132
8.2 Ergebnisse der Interviews.....	135
8.2.1 Offenes Kodieren der Interviews	135
8.2.2 Axiales Kodieren der Interviewdaten	167
8.2.3 Selektives Kodieren der Interviews	199
8.2.4 Modell zu „Reflexion auf das Stadtleben“ Graffiti als Persönlichkeitsausdruck im	199
gesellschaftlich produzierten urbanen Raum.....	
9. Conclusio.....	206
Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	218
Interviewverzeichnis.....	220
Literaturverzeichnis	221
Kurzzusammenfassung	229
Anhang	231

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand von 31 fokussierten Interviews mit Writern und Street Artists aus Wien und Berlin deren Umgang mit dem urbanen Raum. Stadtpläne und mentale Landkarten der Akteure dienen zur Ergänzung, um einen Einblick in das subjektive Bild der Stadt und die aktiven Gebiete der Writer und Street Artists zu bekommen. Die Auswertung der Interviewdaten erfolgte nach der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (2007) in Verbindung mit den Kodierschritten der Grounded Theory (Strauss & Corbin, 1996). Die mentalen Landkarten wurden anhand der Kategorien von Lynch (1965/2007) ausgewertet.

Sie ziehen des Nachts um die Häuser, kriechen durch U-Bahnschächte und seilen sich von Dächern ab. Writer und Street Artists sind stets auf der Suche nach einem *hot spot*, um ihren Namen sichtbar in der Stadt zu verbreiten. Dabei ignorieren die Graffiti Künstler Eigentumsverhältnisse und boykottieren das Zeichensystem der Stadt (vgl. Baudrillard, 1978). Raum ist ein gesellschaftliches Produkt, welches von Writern und Street Artists mit produziert wird. Die Writer und Street Artists machen ihr „*Recht auf die Strasse*“ (Lefèbvre, 2003, S. 194) geltend und nutzen den öffentlichen Raum als Raum des Persönlichkeitsausdrucks. Als vordergründig stellte sich das Bedürfnis der Akteure heraus, die eigene Persönlichkeit im anonymen Stadtraum zu verorten. Writer und Street Artists schaffen sich ihre eigenen Freiräume, indem sie Gestaltungs- und Nutzungsmöglichkeiten im urbanen Raum suchen und entdecken. Ihre Raumwahrnehmung und -nutzung ist von einer Sensibilität und Selektivität gekennzeichnet. Als zentrales Phänomen kann die Reflexion der Writer und Street Artists auf die gesellschaftlichen Prozesse, sowie Problematiken im Stadtraum hervorgehoben werden. Graffiti ist keineswegs nur blinde Zerstörungswut, sondern kreativer Ausdruck eines kritischen, wie auch provokativen Umgangs mit dem Stadtraum.

This study examines the question of the use of urban space on the basis of 31 focused interviews with writers and street artists from Vienna and Berlin. Mental maps designed by the writers and street artists serve as additional material for an insight in their subjective image of the city. Qualitative content analysis (Mayring, 2007), combined with the stages of grounded theory (Strauss & Corbin, 1996), forms the theoretical basis for data interpretation. The mental maps were analyzed according to the categories of Lynch (1965/2007).

They are roaming the streets at night; they are crawling through subway tunnels and are climbing rooftops. Wherever they are, writers and street artists are searching for hot spots to leave and spread their names. In doing so, they often ignore property boundaries and subvert the ruling sign-system (comp. Baudrillard, 1978). Space, after all, is a social product — and writers and street artists participate in this ongoing process, thereby, creating their own social space. By using the public space as a means of self-expression, graffiti artists claim their “right to the city” (Lefèbvre, 2003, S. 194). In this whole process, the need to assert and position one’s identity in the anonymous, urban space seems to be of central importance. By fathoming and finding possible uses of urban space, writers and street artists create their own space of action; their spatial perception and use(s) of public space are characterized by sensitivity and selectivity. In this respect, the reflection on social processes and problems represents one of the central phenomena of graffiti. As a matter of fact, graffiti is far more than mere vandalism: it is the expression of a critical, provocative and creative use of urban space.

Einleitung

Der Begriff *Graffiti* weckt die verschiedensten Assoziationen von Klotzschmiererei bis hin zu moderner Kunst. Jede visuell wahrnehmbare Botschaft, ob in Form von Bild oder Text, die „*ungefragt und meist anonym von Einzelpersonen oder Gruppen auf fremden oder in öffentlicher Verwaltung befindlichen Oberflächen angebracht*“ (Siegl, 1999, S. 69) wird, kann nach Siegl (1999) unter dem Begriff *Graffiti* zusammengefasst werden. Der Weg von den ersten Höhlengraffiti bis zu den *American Graffiti* ist jedoch ein langer und setzt zudem technische Entwicklungen, wie die Spraydose, voraus. Anfang der Siebziger machten sich Jugendliche in New York ebendiese Spraydosen zunutze und zogen eine unübersehbare Spur durch die Stadt. Das Zentrale beim *tagging* ist die Verbreitung des eigenen Namens, um somit *fame*, Ruhm, zu erlangen. Die Entdeckung der New Yorker U-Bahn Züge als fahrende Leinwände brachte Bewegung in die Bilder und in die Graffiti-Szene. Gleichzeitig zog dies einen unerbittlichen Kampf zwischen den Writern und den Politikern nach sich. Bis heute muss sich die Writerkultur für ihre künstlerischen Produktionen rechtfertigen, da diese vor dem Gesetz immer noch als Vandalismus gelten. Graffiti und neuere Entwicklungen, wie Street Art, sind Phänomene der Stadt, im Speziellen des öffentlichen Raumes. Sie sind grundlegend als soziale Phänomene zu verstehen, die Entwicklungen in der Gesellschaft widerspiegeln und auch auf diese reagieren. „*Die öffentlichen Räume aber sind nicht ursächlich für gesellschaftliche Probleme. Entwicklungen in der Gesellschaft finden vielmehr hier ihren Ausdruck*“ (Selle, 2002, S. 72). Raum als solcher darf aber weder als Behälter sozialer Prozesse, noch als das Abbild der Prozesse aufgefasst werden. Raum ist ein gesellschaftliches Produkt (vgl. Lefèbvre, 1974/2001, Löw, 2001), welches erst durch diese Prozesse entsteht.

Die Wogen in der Diskussion um den öffentlichen Raum schlagen hoch und in diesen Kontext soll auch Graffiti gestellt werden. Die Auseinandersetzungen der letzten Jahre heben immer wieder den Untergang des öffentlichen Raumes als Raum der Begegnung, Raum des Austausches und Raum der Identität hervor (vgl. Feldtkeller, 1994; Selle, 2002; Sennett, 1986; Zukin, 1995). Die Globalisierung und die neuen technischen Errungenschaften, wie Transportmittel und Kommunikationsmedien, lassen räumliche Distanzen immer unbedeutender werden und konfrontieren uns mit einer Verflüssigung des Raumes (vgl. Castells, 1994). Die Vielfalt des öffentlichen Lebens wird von einer passiven Konsumgesellschaft abgelöst, die sogar im öffentlichen Raum auf sich selbst konzentriert ist (vgl. Sennett 1986/2001). Lokale Besonderheiten und persönlicher Kontakt schwinden zugunsten einer neutralen, ausdruckslosen Städtearchitektur. In der Städteplanung herrscht die Angst vor dem „*Verschwinden der Städte*“ (vgl. Krämer-Badoni, 1997). Prozesse der Suburbanisierung lassen vor allem europäische Innenstädte zu leer stehenden Bürokomplexen verkommen. Gleichzeitig bilden sich Machtzentren in Form von *global cities* (vgl. Sassen, 2001) heraus, die eine enorme soziale Kluft zwischen den Bewohnern schaffen. Auf semiotischer Ebene werden ebenso Bedenken bezüglich der Abstraktheit, Bedeutungslosigkeit und Austauschbarkeit der Stadtlandschaften laut (vgl. Choay, 1966; Lash & Urry, 1994; Barthes, 1988).

Hingegen betonen Lash und Urry (1994), dass die Prozesse der Enträumlichung und Entzeitlichung eine neue Praktik der Bedeutungszuschreibung hervorbringen, bei welcher die Aneignung durch das handelnde Subjekt stärker in den Vordergrund tritt. Schon bei Lefèbvre (1970/2003) gewinnt diese Form der Nutzung und Aneignung an Bedeutung. Die urbane Revolution gipfelt ihm zufolge in einer vollständigen Urbanisierung, bei der das Stadt-Land-Gefälle weitgehend verschwindet. Das geforderte „*Recht auf die Strasse*“ (Lefèbvre, 2003, S. 194) stellt den Gebrauchswert der Stadt und die aktive Aneignung durch die Bewohner wieder in den Vordergrund. Urbanität steht bei Lefèbvre immer für das Mögliche. Gerade in der Zufälligkeit von Begegnungen kann ein fruchtbarer

Austausch stattfinden. Dafür müssen die Menschen ihr Recht auf die Stadt auch geltend machen. Die „*Renaissance der Städte*“ (vgl. Läßle, 2003) zeigt, wie vorteilhaft städtische Strukturen für die neuen Formen der Wissens- und Kulturproduktion sind. Kultur tritt als symbolischer Wert in den Vordergrund und trägt wiederum zur Schaffung lokaler Identitäten bei. Die Produktion kultureller Symbole (vgl. Zukin, 1996) führt jedoch aufgrund einer einseitigen Ausrichtung auf Tourismus und Wirtschaftlichkeit ebenso zu negativen Folgeprozessen, wie bspw. Gentrifizierung und Spekulation. Gegen die Vermarktungsmaschinerie von Kultur richtet sich eine nicht gewinnbringende, nutzungsorientierte Stadt(sub)kultur. Der konsumorientierten Erlebnisgesellschaft (vgl. Bittner, 2001) steht eine aktive Form der Stadtnutzung gegenüber. Öffentliche Räume werden nicht nur einmalig zu Konzerthallen umfunktioniert. Auch im alltäglichen Leben kann eine Umdefinition und Nischennutzung stattfinden (vgl. de Certeau, 1988). Nutzung entsteht nicht nur, wo sie erlaubt ist, sondern wo es die Möglichkeit dazu gibt. Jeder Raum kann zu einem „*Möglichkeitsraum*“ (Selle, 2002, S. 65) werden. Gerade Jugendkulturen funktionieren Kunstinstallationen zu Skateboardrampen um, U-Bahnsteige zu Tanzflächen, oder eben Hauswände zu Leinwänden.

Writer und Street Artists sind handelnde Subjekte, die den tot geglaubten Stadtraum beleben. Graffiti ist nicht nur Raumanneignung im Sinne eines territorialen Anspruches. Es findet vielmehr eine Veränderung des Raumes statt, die als Zerstörung oder auch als künstlerische Umgestaltung wahrgenommen werden kann. Hebdige (1987) betont, dass jede Subkultur ihren eigenen Stil entwickelt, den sie aus entfremdeten Symbolen der Hauptkultur speist. Die Interventionen der Writer sind Neudefinierung und Umkodierung auf räumlicher Ebene. Die Zweckentfremdung des gesellschaftlich vorgegeben Raumes bildet die Grundlage dafür. Gleichzeitig kann Graffiti als Raumproduktion verstanden werden (vgl. Lefèbvre, 1974/2001). Writer und Street Artists bringen durch ihre speziellen räumlichen Praktiken, Raumdiskurse und Raumerfahrungen ihre eigenen Räume hervor. Die Akteure beschreiben den Stadtraum mit ihren eigenen Identitäten und erweitern dadurch ihren persönlichen Handlungsraum. De Certeau (1988) verdeutlicht, wie subversive Taktiken eine Erweiterung des eigenen Handlungsraumes in einem strukturierten Machtsystem, wie dem Raum als solchem (vgl. Lefèbvre, 1991), ermöglichen. Graffiti befähigt die Akteure, ihren eigenen Lebens- und Handlungsraum unabhängig von der sozialen Zugehörigkeit auszuweiten. Mit Hilfe der New Yorker U-Bahn konnten die Writer der frühen 70er zumindest stellvertretend mit ihren Werken aus einer sozial bedingten Raumeinschränkung (vgl. Bourdieu, 1985) herausfahren.

Raumnutzung, Raumproduktion und Zweckentfremdung sind somit zentrale Themen bei der Annäherung an das Phänomen Graffiti. Die folgende Arbeit rückt die Akteure selbst in den Vordergrund. Anhand von 31 Leitfadeninterviews wurde das Raumverständnis der Writer und Street Artists und ihr Umgang mit dem Stadtraum analysiert. Der Raum darf dabei nicht nur als Hintergrund der Handlungen verstanden werden, sondern die Sprayer setzen ihre Werke konkret in Bezug zu diesem. Es soll verdeutlicht werden, dass die Raumstrukturen der Stadt, ihre symbolische Bedeutung und auch die Wahrnehmung dieser Strukturen in Zusammenhang mit dem Aufkommen von Graffiti und Street Art stehen. Die Arbeit folgt einer interdisziplinären Herangehensweise, die von der städteplanerischen Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum, über die Raumwahrnehmung der Akteure bis hin zu semiotischen Ansätzen reicht. Dies scheint besonders bedeutsam, da Graffiti einerseits als aktive Raumanneignung im öffentlichen Raum aber auch als konkrete Zeichensetzung zu verstehen ist. Der psychologische Aspekt dieser Arbeit verfolgt die Analyse der räumlichen Motivation der Akteure und der persönlichen Wahrnehmungen und Zuschreibungen zu ihren Handlungsräumen. Persönlichkeit und Identität zeigen sich als bedeutende Konzepte bei der Ausübung von Graffiti (vgl. Macdonald, 2001). Raum dient hierbei als Projektionsfläche für die eigene Identität und gibt die Möglichkeit, der Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen.

Ausgehend von einer theoretischen Annäherung zu dem Thema Graffiti im ersten Teil der Arbeit werden im zweiten Teil der Arbeit die Untersuchungsergebnisse der fokussierten Interviews mit Writern aus Wien und Berlin dargestellt und diskutiert. Im ersten Kapitel werden die Entstehungsgeschichte und Hintergründe von Graffiti in New York bis hin zu den neuen Formen der Street Art beleuchtet. Die Überzeugungen und Regeln der Writer sind wichtige Grundkenntnisse zum Verständnis der Graffitikultur. Im zweiten Kapitel wird die schwierige Position von Graffiti zwischen Verbrechen und künstlerischem Ausdruck einer Jugendkultur verdeutlicht. Verschiedene Erklärungsansätze aus der Kriminologie, sowie aus der Jugend- und Subkulturforschung werden in den Dienst des Themas gestellt. Das dritte Kapitel stellt einen Überblick relevanter Theorien zur Stadt dar, um einen Bogen zu den beiden Erhebungsstädten Wien und Berlin zu spannen. Es werden die Entstehungsgeschichte der europäischen Stadt, Formen der Stadtgestaltung und das Zeichensystem der Stadt, sowie auch aktuelle Diskussionen zu Globalisierung und Kreativität im Stadtraum aufgegriffen. Schließlich wird im vierten Kapitel genauer auf den öffentlichen Raum eingegangen, den eigentlichen Handlungsraum der Writer. Die gesellschaftlichen Prozesse und die Veränderung in der Funktion des öffentlichen Raumes werden diskutiert und kritisch hinterfragt. Dies führt im fünften Kapitel zu einer Darstellung einer theoretischer Analyse von Machtprozessen im Raum und subversiven Praktiken im Alltagsleben nach Lefèbvre (1977a) und de Certeau (1988). Die Handlungen der Writer werden als Raumeignung und Angriff auf das städtische Zeichensystem (vgl. Baudrillard, 1978) erläutert. Der folgende Teil der Arbeit widmet sich der Darstellung und Diskussion der Untersuchungsergebnisse aus den Leitfadeninterviews. Es werden die Forschungsfrage (Kapitel 6), die Erhebungs- und Auswertungsmethoden (Kapitel 7) und die Ergebnisse (Kapitel 8) dargestellt, um schließlich die Funktion von Writern im Stadtraum in der Conclusio (Kapitel 9) zu verdeutlichen.

Urbanität. Das Recht auf die Stadt.

Der Begriff der Urbanität ist untrennbar mit dem der Stadt verbunden. Urban beschreibt, grob gesagt, die städtische Lebensweise. Stadt wird traditionellerweise im Gegensatz zu Land definiert, *„as the evolution of a ‘community form’ to an ‘associative form’, characterized above all by a segmentation of roles, a multiplicity of loyalties and a primacy of secondary social relations (through specific associations) over primary social relations (direct personal contacts based on affective affinity)“* (Mann, 1965, zitiert in Castells, 1977, S. 75). Nach Bahrdr (1961) definiert sich Urbanität über die Polarität von Öffentlichkeit und Privatheit. Der urbane Lebensstil findet nach Simmel (1903/1995) seinen besonderen Ausdruck in der Blasiertheit und der Aversion des Großstädtlers. Blasiertheit meint die *„Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren“* und die *„Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge“* (Simmel, 1995, S. 121). Die Aversion ist die Entsprechung der Blasiertheit auf zwischenmenschlicher Ebene, die einer gewissen Reserviertheit gegenüber anderen Menschen gleichkommt. Diese Lebensweise ist die einzige Möglichkeit, Individualität und Freiheit in der rechnerischen Exaktheit des anonymen Stadtlebens zu bewahren. Die *„beiden Formen des Individualismus, die von den quantitativen Verhältnissen der Großstadt genährt werden [sind] die individuelle Unabhängigkeit und die Ausbildung der persönlichen Sonderart“* (Simmel, 1995, S. 130). Um die Individualität zu wahren, muss somit zum Mittel der Extravaganz gegriffen werden. Der Raum ist für Simmel nur das Ergebnis menschlicher Vorstellungen und Empfindungen. *„In dem Erfordernis spezifisch seelischer Funktionen für die einzelnen geschichtlichen Raumgestaltungen spiegelt es sich, dass der Raum überhaupt nur eine Tätigkeit der Seele ist, nur die menschliche Art, an sich unverbundene Sinnesaffektionen zu einheitlichen Anschauungen zu verbinden“* (Simmel, 1995, S. 688, zitiert in Löw et al., 2007, S. 31).

Wirth (1974) definiert die Stadt als *„eine relativ große, dicht besiedelte und dauerhafte Niederlassung gesellschaftlich heterogener Individuen“* (S. 48). Die unübersichtliche Größe der Stadt verringert die Chance des persönlichen Kontaktes und alles verläuft sich in Anonymität. Größe geht jedoch auch mit Heterogenität einher, und dadurch wird Vielfalt zum eigentlichen Merkmal der urbanen Kultur. *„Die modernen Großstädte bringen unpersönliche und anonyme Beziehungen mit sich, aber sie sind auch Quellen der Vielfalt und bisweilen der Intimität“* (Giddens, 1999, S. 519). Hier im „Wirr War“ der Kulturen, Religionen und Lebensweisen entwickeln sich eigene Subkulturen, die der Anonymität entgegenwirken. Die hohe Diversität sozialer, kultureller und funktioneller Art auf möglichst engem Raum bietet erst die Möglichkeit zur Entfaltung des urbanen Lebensstils. Urbanität ist immer an eine konkrete Interaktion an einem konkreten Ort gebunden. *„Urban ist der einzelne Ort, die soziale Interaktion an diesem Ort, die Lebensweise der Menschen, die sich auf derartige Situationen einlassen“* (Feldtkeller, 1994, S.37). Aus vielen einzelnen Situationen ergibt sich dann ein urbanes Netz, welches sich über die Stadt legt. Die Stadt als Ganzes kann aber nicht urban sein, da Urbanität als Situationsbegriff zu verstehen ist. Lefèbvre (1996) unterscheidet zwischen *„the ‘city’, a present and immediate reality, a practico-material and architectural fact, and the ‘urban’, a social reality made up of relations which are to be conceived of, constructed or reconstructed by thought“* (S.103). Er lässt sich aber nicht dazu hinreißen, urban als rein gedankliche Konzeption zu verstehen. *„Urban life, urban society, in a word, the ‘urban’ cannot go without a practico-material base, a morphology“* (S. 103). Weiters unterscheidet er zwischen urban und Urbanismus. Letzteres ist Ausdruck eines institutionellen und ideologischen Inhaltes, wohingegen urban die praktische Seite, also die soziale Realität beschreibt.

Lefèbvre (2003) sieht den Urbanismus als Ausdruck einer repressiven Ideologie der Technokarten (vgl. Kapitel 5.1). Urbanität hingegen steht für Unabhängigkeit und Emanzipation des Individuums. Dies wird nicht nur durch Anonymität gesichert, sondern auch auf politischer Ebene. Die Demokratie bietet die Möglichkeit zur Mitbestimmung und die Stadt ist der Ort der Selbstentfaltung. Die Befreiung des Bürgertums aus der feudalistischen Herrschaft zieht auch die Verinnerlichung von Kontrollen und die Notwendigkeit von Selbstdisziplin nach sich (vgl. Häußermann, 1987). „Die Geschichte der Urbanisierung ist der Prozeß der Zivilisation, den Norbert Elias (1977) als einen machtgeleiteten Prozeß der Verinnerlichung von Zwängen analysiert hat“ (Häußermann, 1987, S. 248). Genau dieser Widerspruch zwischen individueller Freiheit und gesellschaftlichen Zwängen, zwischen Anonymität und Nähe, zwischen Selbstbestimmung und Kontrolle ist der Kern der Urbanität. Urbanität ist „eine bestimmte Organisation des Politischen, die Demokratie, eine bestimmte Organisation des Ökonomischen, den freien Tausch auf dem Markt, schließlich und darauf beruhend eine bestimmte Art zu leben, die Dialektik von Privatheit und öffentlicher Sphäre“ (Häußermann, 1987, S. 214). Das Verständnis der Urbanität hat sich im Laufe der Jahre stark geändert, da es sich hier um eine gesellschaftliche Kategorie handelt. Urbanität als solche ist einem zeitlichen Wandel unterworfen. Castells (1977) hebt die determinierende Funktion der neuen Technologien hervor und sieht diese als starken Einfluss auf unser Verhalten und unsere sozialen Strukturen.

The city- regarded both as the complex expression of its social organization and as the milieu determined by fairly rigid technological constraints – thus becomes, in turn, a focus of creation and the locus of oppression by the technico-natural forces brought into being. (Castells, 1977, 85)

Vor allem die Urbanisierung der ländlichen Gebiete im Zuge des Kapitalismus hat die starre Stadt/Land Dichotomie aufgelöst. „[W]ar es zuvor möglich, die besondere Qualität gesellschaftlicher Beziehungen durch das Prädikat »städtisch« zu kennzeichnen, so muß ab der Wende zum 20. Jahrhundert durch statistische und begriffliche Konstruktionen das ‚hergestellt‘ werden, was als Gegenbild des »Landes« gelten könnte“ (Häußermann, 1987, S. 110). Städte werden meist zu Stadtregionen, Ballungsgebieten oder Agglomerationen ausgeweitet, die sich durch Einwohnerdichte, Flächengröße, Anteil der Erwerbstätigen im sekundären und tertiären Sektor, sowie Pendelverflechtungen kennzeichnen (vgl. Häußermann, 1987, S.110). Die städtische Lebensweise ist nicht mehr an die Stadt gebunden, sondern ebenso am Land zu verorten. Die politische Selbstbestimmung des Bürgers geht in der globalen Abhängigkeit verloren. „Auch von der bürgerlichen Dialektik von Privatheit und Öffentlichkeit ist nicht mehr übrig geblieben als das Gegenüber von Kaufen und Verbrauchen“ (Häußermann, 1987, S. 242). Was bedeutet dann eigentlich noch urban? „Urbanization refers both to the [...] concentration of activities and populations in a limited space and to the existence and diffusion of a particular cultural system, the urban culture“ (Castells, 1977, S. 15). Der Begriff der „Stadtkultur“ wird heute eher mit einer Entertainmentmaschinerie gleichgesetzt. Kultur wird zu einer Touristenattraktion und soll nicht nur Besucher, sondern auch neue Unternehmen anziehen. Lindner (2000) fasst diese Art der Identitätsbildung einer Stadt unter dem Begriff „Kultur einer Stadt“ zusammen. Dies soll von dem Lebensstil, also der „Kultur der Stadt“ unterschieden werden. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die spezifische Form der Urbanität des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vorbei ist. Sie wirkt in unserer heutigen Gesellschaft nahezu utopisch (vgl. Häußermann, 1987). Häußermann (1987) fordert deshalb eine Schärfung des Möglichkeitssinnes (vgl. Musil, 1958) und verweist hier gleichzeitig auch auf Lefèbvres Verständnis von Urbanität. Urban steht auch bei Lefèbvre stark in Beziehung zur Dichte und der daraus resultierenden Vielfalt, dem *Möglichen*.

Dies wiederum kann nur aus einer räumlichen Konzentration heraus entstehen, wobei „*providing this concentration is free of all repressions*”; *this is what he calls ‘the right to the city’*“ (Castells, 1977, 90).

Das Urbane (Abkürzung für »verstädterte Gesellschaft«) wird nicht als eine erreichte Wirklichkeit definiert, in der Zeit vor dem Jetzt schon vorhanden, sondern als Ausblick, als aufklärende Virtualität. Sie ist das *Mögliche* definiert durch eine Richtung am Ende eines Weges, der zu ihm hinführt. Um es zu erreichen, es zu verwirklichen, müssen vorab die Hindernisse umgangen oder beseitigt werden, die es im Augenblick noch unmöglich machen. (Lefèbvre, 2003, S. 30)

Das Urbane als gesellschaftliche Kategorie ist einem Prozess unterworfen, der auf Widersprüchen und Gegensätzen beruht. Urbanität ohne Differenz ist nicht möglich. Jeder Bürger hat ein Recht auf Selbstbestimmung und ein „*Recht auf die Strasse*“ (Lefèbvre, 2003, S. 194, vgl. Kap. 5.1). „*Stadtkultur heißt vor allem, Ambivalenzen zu ermöglichen und Widersprüche, wo sie nicht aufgehoben werden können, doch bewusst auszuhalten. [...] Je größer die Spielräume der Bewohner sind, ihre materiellen, rechtlichen und sozialen Lebensbedingungen selber zu gestalten, desto besser*“ (Häußermann, 1987, S. 245).

1. Graffiti. Ein illegales urbanes Phänomen

The ultimate point seems to be [:] What kind of city do people want to live in? The stone gray and earth colors that we've erected around us, the vast labyrinths of monolithic structures that dwarf the scale of man, set the tone for the daily lives of city dwellers. It's the natural impulse of people who are very alive to decorate their environment, make it beautiful. The ultimate question raised by graffiti is [:] What would a wildly decorated city look like? (Bryan, zitiert in Austin, 2001, S. 1)

Writer machen ihr Recht auf die Straße geltend. Sie nehmen sich ihre Spielräume und gestalten diese selbst. Graffiti kann in diesem Sinn als Ausdruck von Urbanität verstanden werden. Es ist ein urbanes Phänomen und Teil der urbanen Kultur. Ob es gefällt oder nicht, steht nicht zur Debatte. Genau diese Widersprüche müssen nach Häußermann (1987) ausgehalten werden. Urbanität steht in diesem Spannungsfeld von Individualität und Gemeinschaft, Privatheit und Öffentlichkeit, Intimität und Anonymität. Alles, was sich im urbanen Raum abspielt, nimmt auf diese Ambivalenz Bezug. Am Beispiel von Graffiti kann das besonders deutlich gemacht werden. Die Selbstbestimmung geht sogar soweit, dass gesellschaftliche Normen und Gesetze übertreten werden, um den persönlichen Freiraum auszuweiten. Die Illegalität ist mittlerweile Teil dieses urbanen Phänomens, wird aber oftmals so stark in den Vordergrund gerückt, dass die Bedeutung von Graffiti für die Stadtkultur völlig außer Acht gerät.

Die ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Graffiti sind von einer kriminologischen Herangehensweise geprägt. Es werden psychologische Täterprofile und verschiedene Theorien über die mentale Verfassung der Jugendlichen aufgestellt, um ihre unbändige Zerstörungswut zu erklären (vgl. Lomas, 1976). Neben der Soziologie (vgl. Abel, E. L., Buckley, B., 1977) erkennt auch die Geographie früh die Bedeutsamkeit dieses Phänomens für ihren Fachbereich (vgl. Ley, D. & Cybriwsky, R., 1974). Bis heute setzt sich ein weit reichendes Spektrum der Wissenschaften, angefangen mit der Kriminologie, der Psychologie, der Soziologie bis hin zu den Sprachwissenschaften und auch der Städteplanung mit Graffiti auseinander. Graffitiforschung im eigentlichen Sinne wird aber schon seit 250 Jahren von Archäologen und Altertumsforschern betrieben. Sie fassen unter *Graffiti* (Einzahl *Graffito*) jegliche inoffizielle Inschrift und Mitteilung zusammen, auf welche sie bei Ausgrabungen in antiken Städten und Katakomben gestoßen sind. Etymologisch lässt sich der Begriff vom griechischen Wort *graphein* (= schreiben) herleiten. Davon stammen wiederum die italienischen Wörter *sgraffiare*, *sgraffiti* bzw. *graffiti* (= kratzen, das Gekratzte) ab (vgl. Siegl, 1999).

Heute steckt der Begriff ein weitaus größeres Feld als nur antike Inschriften ab. Es fallen die verschiedensten Wandbemalungen von Kinderkritzeleien über Kloschmierereien bis hin zu *American Graffiti* bzw. *New York Style Graffiti* und *Street Art* (vgl. Kap. 6) darunter. Nach der Definition von Siegl (1999) umfasst *Graffiti* jede visuell wahrnehmbare Botschaft, ob in Form von Bild oder Text, die „ungefragt und meist anonym von Einzelpersonen oder Gruppen auf fremden oder in öffentlicher Verwaltung befindlichen Oberflächen angebracht“ (S. 69) wird. Unter die Kategorie der *American Graffiti*, welche sich in den frühen 70ern von New York aus verbreitete, fallen jedoch auch Auftragsarbeiten. Deutlich wird, dass Legalität bzw. Illegalität nicht als eindeutiges Definitionsmerkmal herangezogen werden kann. Durchaus problematisch zeigt sich die Verwendung des Begriffes in den Wissenschaften. *American Graffiti* wird im englischsprachigen Raum meist nur mit dem Begriff *Graffiti*

umschrieben, wobei sich hier die Unterscheidung zwischen Einzahl und Mehrzahl nicht durchsetzt. Der Begriff *Graffito* ist in der Szene kaum von Bedeutung. Die Writer haben ihre eigene Terminologie entwickelt (vgl. Kap. 5), die auch in den Wissenschaften Verwendung findet. Die Szene selbst spricht von Writing, New York Style Graffiti oder einfach nur Graffiti. Diese Begrifflichkeit wird in der folgenden Arbeit beibehalten. Weiters wird der Einfachheit halber auch die männliche Form Writer, Maler etc. verwendet, die gleichzeitig auch auf die eindeutige Geschlechterverteilung verweist (vgl. Kap. 1.6).

1.1 Writing Styles von New York bis Sao Paolo

Das folgende Kapitel ist ein Streifzug durch die Geschichte des Graffiti - vom frühen *New York Style Graffiti* der 70er bis zu den neuen Formen des *Post Graffiti* bzw. *Street Art*. Writing wird im Spannungsfeld von Subkultur, Verbrechen und Kunst erläutert und diskutiert. Es finden sich Auszüge aus der unveröffentlichten Diplomarbeit *Breakin' the wall. Graffiti als Grenzüberschreitung in Schrift und Raum*. (Schneider, K., 2005).

American bzw. *New York Style Graffiti* entführt uns in das New York der frühen Siebziger. Bereits in den 60ern war *tagging* in Philadelphia populär, aber die Legende hat ihren Ursprung in New York. Ein griechischer Botenjunge nutzte seine Streifzüge durch die Stadt, um das Pseudonym TAKI 183 in den Straßen von New York zu verbreiten. Die ursprünglichen *tags* setzten sich aus dem eigenen Vornamen und der Straßenummer zusammen. Auf dieses eigentümliche „Gekritzeln“ hin erschien 1971 ein Artikel in der New York Times über das neue Phänomen in der Stadt. Lange ließ die Reaktion der anderen Filzstift und Marker begeisterten Jugendlichen nicht auf sich warten, und im Nu war die ganze Stadt von *tags* übersät. Die ursprüngliche Form der Namensfindung wich bald einer Aneinanderreihung von scheinbar wahllos ausgewählten Buchstaben. Die Anonymität war somit gewährleistet. Nachdem die erste große Graffitiwelle, ausgelöst durch den New York Times Artikel, über die Stadt schwappte, begann sich eine Szene zu formieren. Die Writer organisierten sich zu den ersten *crews* und zogen ihre Spuren durch die ganze Stadt. Mit jedem *tag* hinterlässt ein Writer etwas von sich an dieser Stelle und weist somit auf seine eigene Existenz oder die seiner *crew* hin. „*Every time a name is written a story gets told. It's a short story, I was here*“ (Power, 1999, zitiert in Chastanet & Heller, 2007 S. 234). Filzstift und Marker sind bis heute beliebte Techniken, aber die Entdeckung der Spraydose und des New Yorker U-Bahnnetzes führten zu einer Revolution im Bereich der künstlerischen Möglichkeiten. Großflächige, bunte Werke auf Zügen und Mauern waren der Beginn einer neuen Ära des Writing. Graffiti war nicht mehr bloß *tagging*. Die ganze Stadt wurde mit schnellen *throw-ups* gebombt und die U-Bahnzüge mit mehrfarbigen *pieces* überzogen.

Die neuen technischen Möglichkeiten, allen voran die Spraydose, und der verstärkte Konkurrenzkampf unter den Writern, führten zu einer schnellen Entwicklung des Stilvokabulars. Die bekanntesten Buchstabenstile (*styles*) haben sich bereits bis Mitte der 70er aus dem lateinischen Alphabet heraus entwickelt. Es gibt auch starke Einflüsse aus der asiatischen Kalligraphie oder der Runen und bis heute kommen laufend neue Formen hinzu. „*Auch wenn der Name des Writers den einzigen sinngebenden Inhalt des Style darstellt, so entsteht die innere Wirkung des Style ausschließlich mit Hilfe geometrischer Figuren und Formen (Dreiecke, Kreise, Pfeile, diverse Eck- und Bogenflächen etc.) und veränderter Buchstabenkompositionen*“ (Scum et al., 1996, S. 6). Dem *Blockbuster Style* liegt beispielsweise das Rechteck als Form zu Grunde und es wird schlicht und einfach mit Blockbuchstaben gearbeitet.

Hier liegen wenige Gestaltungsmöglichkeiten vor und die Lesbarkeit des Schriftzuges steht im Vordergrund. Der *Blockbuster Style* wird häufig mit dem *3D Style* kombiniert, wobei den Buchstaben durch einen Schatten eine dritte Dimension verliehen wird.



Abb. 1: Blockbuster 3-D Style, Wien © cmod

Der *Bubble Style* zeichnet sich durch seine geschwungenen Linien aus, die den Buchstaben eine blasenförmige Gestalt geben. Beim *throw-up* handelt es sich meist um zwei bis drei Buchstaben im *Bubble Style*, die mit einer dunklen *outline* umrandet werden. Die *outline* jedes Buchstaben wird in einem Zug gezogen und erfordert daher eine ruhige Hand und viel Praxis. Ein *throw-up* hat eine klare Typographie. Schwächen in der Buchstabengestaltung können kaum durch zusätzliche Elemente kaschiert werden. Mit einem *throw-up* kann man fast jeden Untergrund, ob Mauer, Werbeplakat, oder ein anderes Graffiti gut übersprühen (vgl. Roth, k.A.). Da man zudem wenig Farbe und kaum Zeit benötigt, gilt das *throw-up* immer noch als „the fastest and easiest way to get up on the outsides“ (Castleman, 1986, S. 29).



Abb. 2: throw-up, Bubble Style, Berlin ©Kathrin Schneider



Abb. 3: throw-up, Bubble Style, Lissabon ©Kathrin Schneider

Im Gegensatz dazu ist ein *Wild Style masterpiece* die weitaus zeitintensivere und technisch aufwendigere Variante der Buchstabengestaltung. *Pieces* oder *masterpieces* sind detailreiche und farbenreiche Werke, die komplexe Buchstabenformen und -verbindungen aufweisen. Beim *Wild Style* werden die Buchstaben meist bis zur völligen Unkenntlichkeit entfremdet. Dieser *style* zeichnet sich vor allem durch eckige, ineinander greifende Formen aus, wobei die Buchstabengrenzen oftmals verschwimmen. Pfeile sind beliebte Motive, wobei der Kreativität keine Grenzen gesetzt sind. „*It is by and for us. It doesn't really talk to the public because some of the names are so complicated to read, the styles are so intense that your average everyday man can't decipher it anyway*“ (FUTURA 2000 ,zitiert in Macdonald, 2001, S. 159).



Abb. 4: CHIKA, Berlin © CHIKA

Aber nicht jeder Writer ist ein Freund von komplizierten Wildstyles. Viele wollen gerade auch, dass ihr Name gut lesbar ist, da sie kommunizieren möchten. „*Mich interessieren keine styles, wo ich länger wie fünf bis zehn Sekunden steh und versuch es zu lesen. Ich sag ja, der Strich ist schön, die Farbe ist schön, der spot ist cool, aber wer ist das zum Teufel?*“ (BUSK, Wien, Interview 5, 2007). Der *Semi Wildstyle* ist die leserfreundlichere Variante des *Wild Style* und einer der häufigsten *styles* im Writing. Es werden ähnliche Stilelemente gebraucht, wobei die Buchstaben unabhängig voneinander und dadurch lesbarer gestaltet sind. Neben den Buchstaben werden auch bildliche Elemente, wie *Characters* (Figuren) verwendet, die ihren Ursprung häufig in Comics, im Fernsehen oder der Werbung haben. Daneben gibt es noch weitere Stile, wie beispielsweise den *Freestyle*, bei dem ohne Entwurf oder Skizze gearbeitet wird. Unter *Own Style* können allen innovativen Stiltechniken außerhalb des klassischen Stilvokabulars zusammengefasst werden. Hier steht individuelle Freiheit im Vordergrund.



Abb. 5: KERAMIK. Graz © OHM

Der hohe Zeitaufwand setzt eine ungestörte Arbeit voraus, weshalb *pieces* eher selten illegal im öffentlichen Stadtraum angebracht werden. Um die Werke vor einer Reinigung und sich selbst vor polizeilicher Verfolgung zu schützen, werden hauptsächlich legale Flächen, *Halls of Fame*, genutzt. Diese werden von den Writern selbst und nicht von außen reguliert. Ein Writer verfügt meist über mehrere Namen, um seine legalen von seinen illegalen Aktivitäten zu trennen. Kommerzielle Auftragsarbeiten bieten eine Möglichkeit mit aufwändigen Werken auch Geld zu verdienen. *Halls of Fame* und Auftragsarbeiten werden aber auch sehr kritisch betrachtet, da Graffiti dort „its public importance and adventurousness“ (Wimsatt, 2000, S. 57) verliert.

Trotz der hohen Strafen, der starken Überwachung und der regelmäßigen Reinigung ist die Anziehungskraft des U-Bahnnetzes unverändert. Schächte, Stationen und Züge lassen Writer Herzen höher schlagen. Obwohl der Zug als Kommunikationsmedium unter den Writern starke Einbußen machen musste, ist er bis heute einer der prestigeträchtigsten Anbringungsorte. Die Werke können sich von ganzen Wagons, *Whole Cars*, bis über ganze Züge, *Whole Trains*, erstrecken. Neben diesen ruhmträchtigen Varianten gibt es noch *Panel Pieces*, die unterhalb der Zugfenster oder zwischen den Türen der Wagons gemalt werden, sowie *Top-to-Bottoms*, die sich über die gesamte Höhe des Wagons erstrecken und *Ends-to-Ends*, die über die ganze Länge des Wagons reichen. Beliebte Plätze für *pieces* sind auch entlang der U-Bahn- und Zugstrecken, sowie an Schallschutzmauern, Autobahnauffahrten und -brücken oder in leer stehende Fabriken.

Einmal willst du mehr, so diesen Adrenalinkick, dann möchtest du irgendwie ein kompliziertes Bild an der Line malen, oder auf einem Zug, oder du sagst, nein, ich möchte eigentlich gemütlich an der *hall* in der Sonne malen und entspannen und malst eigentlich irgendwas. Da geht's ums chillen oder du willst irgendwie eine coole neue Idee umsetzen, stressfrei. Bei Fabrikhallen ist es eben dieses Mittelding. Es ist nicht erlaubt, aber du weißt, es wird nichts passieren. Es ist gemütlich, und du hast trotzdem irgendwie noch einen anderen, gemütlicheren Adrenalinkick in dir, der das ganze Bild beeinflusst, weil es halt eben illegal ist. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

In der Stadt sind überwiegend *throw-ups* und *tags* zu sehen und manchmal auch legale Fassadengestaltungen. Generell kann gesagt werden, dass Graffiti neues Graffiti anzieht. Writing ist eine Kommunikation unter Writern. Ein *tag* neben das eines anderen zu setzen, ist eine Möglichkeit zu sagen „Ich war auch hier“. Zu unterscheiden ist nicht nur zwischen *tags*, *pieces* und *throw ups* und den verschiedenen Stilen, sondern auch zwischen guter und schlechter Qualität. Gerade Anfänger gehen oft unreflektiert mit dem Stadtraum um. Langjährige und erfahrene Writer haben jedoch eine klare Motivation, die sich wiederum in der Qualität der Werke widerspiegeln kann.

Im Frühling kommen dann irgendwelche neuen Leute, die machen dann drei Monate alles platt, laufen nur rum und taggen alles an. Aber qualitativ unbrauchbar, das gefällt mir auch nicht, ja, und da gibt es in Wien halt speziell extrem viel von diesem ganzen grausigen Zeug. (RESOR, Wien, Interview 1, 2007)

Es muss einem ja was geben. Es gibt genug Leute, die gehen ins Kino und wissen gar nicht, warum sie ins Kino gehen, wenn man sie danach fragt. Genauso gibt es im Graffiti Leute, die schmieren und sprühen und wissen nicht ganz genau. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Graffiti ist für Writer eine hohe Kunst. Es bedarf einiges an Übung, um mit der Dose, dem Stift oder dem Pinsel sicher umgehen zu können. Neben den technischen Fähigkeiten, muss ein Writer aber auch das Auge für den

richtigen spot haben. Die Stelle ist ausschlaggebend für die Wirkung des Bildes. „*Choose spots that maximize the good impact of the work while minimizing its bad side-effects. Maximize public exposure, surprisingness and daring of a piece while minimizing its insult and cost to people of the city*“ (Wimsatt, 2000, S. 57).

Die Weiterentwicklung der Stile und Anbringungsweisen dauert bis heute an. Einige der Innovationen entstanden durch die verstärkte Verfolgung der Writer und die Entwicklung chemischer Reinigungsmittel. Um dem Zeitdruck bei der Anbringung Abhilfe zu leisten, wurde die diskrete und schnelle Technik des Stickers adaptiert. *Tags* oder *Characters* werden auf Sticker gezeichnet oder gedruckt und können im Handumdrehen überall angebracht werden. Weitaus destruktiver sind Techniken, wie Kratzen oder Ätzen. Diese *tags* überdauern meist alle anderen, da für eine Reinigung die Gesamtfläche ausgetauscht werden muss. Laser *tags* sind im Gegensatz dazu die kurzlebigsten *tags*. Mit einem Beamer können *tags* auf Hauswände und alles andere projiziert werden. Nicht nur bei den Anbringungsarten, sondern auch bei den Materialien lassen sich die Writer immer wieder etwas Neues einfallen. Der Kreativität sind keine Grenzen gesetzt. Aus Styropor, Metall, Plastik, Holz, Fliesen oder sogar LEDs werden Schriftzüge ausgesägt, angeklebt und hin gehängt. Diese Materialien sind aufwendiger in ihrer Gestaltung, aber meist weniger aufwendig in ihrer Entfernung. Deshalb sind diese Arbeiten häufig nur vorübergehende Interventionen im Stadtraum. Die Nähe zu den Techniken der Street Art (vgl. Kap. 1.9) zeigt sich hier am deutlichsten. Street Artist arbeiten viel mit Papier, aber auch gerne einmal mit Fliesen, LEDs oder anderen Materialien. Der Hauptunterschied zwischen Street Art und Graffiti liegt in der Formensprache, da die Street Artists nicht einen Namen, sondern meist ein graphisches Logo verbreiten. Ihre Ästhetik kommt aus dem Graphikdesign. Street Art und Graffiti sind beides Formen urbaner Kunst. Eine klare Grenze zu ziehen, wird immer schwieriger.

Mit ihrer außergewöhnlichen Formensprache und halsbrecherischen Anbringungsweise haben vor allem die *pixadores* aus Sao Paolo neuen Wind in die Szene gebracht. In Sao Paolo hat sich in den 80ern ein eigener urbaner Kalligraphiestil entwickelt, der vor allem durch ‚heavy metal‘ und ‚punk-hardcore‘ Logos beeinflusst ist (vgl. Heller, in Chastanet, 2007). Runen und etruskische Buchstaben bilden hierfür die Vorlage und werden meist mit Pinsel und Wandmalfarbe großflächig angebracht. Die *pixadores* sind vor allem aufgrund ihrer Kletterkünste bekannt, da sie sich gerne auch mal von einem Hochhaus abseilen. Diese und ähnliche Techniken sind mittlerweile stark verbreitet und geben den Städten weltweit ein völlig neues Gesicht. „*When writers don't use space effectively, graffiti loses its appeal. The continuing vitality of graffiti depends in part on whether we can continue to surprise with the use of space*“ (Wimsatt, 2000, S. 49)

1.2 Die Ästhetik der bewegten Buchstaben

Um die Stadt zu bomben, sind für einen Writer *throw-ups* und *tags* das Mittel der Wahl. Wie der Begriff schon deutlich macht, geht es hier auch um einen destruktiven Akt. Die Stadt wird angekotzt und zerbombt. *Tagging* ist meist die erste Disziplin mit der ein Writer in Berührung kommt. „*Essentially, tagging, lets everyone know that you've arrived*“ (ACRID, zitiert in Macdonald, 2001, S. 76). Lachmann (1988) unterscheidet zwischen ‚*muralists*‘, die große Wandbilder malen und ‚*taggers*‘, die stilisiert ihre Initialen an die Wand bringen. *Tags* sind neben *pieces* und *throw-ups* eine eigene Disziplin. Man kann diese aber nicht voneinander trennen. „*See writers that piece and don't tag, they don't get respect, because people say, 'Who the fuck are they?' Tagging supports your name...*“ (CLAW,

zitiert in Macdonald, 2001, S. 81). Auch wenn *tags* häufig auf besonders starke Ablehnung stoßen, ist ein gutes *tag* unter Writern gleichwertig mit einem guten *throw-up* oder *piece*. Es geht hierbei nicht nur um die aggressive Verbreitung des eigenen Namens, sondern auch um den Stil des Schriftzuges. Writing ist eine intensive und respektvolle Auseinandersetzung mit den Buchstaben. Auch wenn es von außen kaum erkennbar ist, gibt es eine eigene Ästhetik und Regeln.

Ein Buchstabe ist so gestaltet, dass er von alleine steht. Also optisch muss der stehen. Es gibt Skizzen, wo man sagt oag, der schaut leiwand aus. In Wirklichkeit meint man, der steht solide da oder die Spannung ist so, dass sie logisch ist. So wie bei einem Baum, der wird nach oben hin dünner und nach unten hin dicker und der hält. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

Der Buchstabe ist ein Körper. Ein Körper, der Hand und Füße hat, Gliedmaßen, wie du. Ich kann ihn bis zu einem gewissen Teil in Frage stellen, in eine neue Position bringen. Nur ich darf es nicht so übertreiben, bis es dann kein Buchstabe mehr ist. Wenn ich einen Arm drei Kilometer lang zeichne in einer Spiralenlinie und dann noch einen Pfeil raus und nur vier Finger vorne dran, dann wird das wahrscheinlich von der Position, wo es rausgeht bis zu dem, wo es endet, eine Hand sein. Aber bei der Schrift kann ich mich nicht so weit bewegen. (BUSK, Wien, Interview 5, 2007)

Aus dem von Writern verfassten Werk „Theorie des Style“ (Scum et al., 1996) wird deutlich, wie weit die gedankliche Auseinandersetzung mit Buchstaben gehen kann. „*Jeder Buchstabe hat eine eigene bestimmte Form. Jeder Buchstabe hat seine eigene Persönlichkeit, ob elegant, aggressiv, symmetrisch etc.*“ (Scum et al., 1996, S. 7). Das Formverständnis jedes einzelnen Buchstaben ermöglicht erst die abstrakte Veränderung und Zusammensetzung der Buchstaben.

S: Die Königin des Alphabets. Feminin; nach rechts und links schnell und aggressiv durch je einen Speer und eine Kurve. Muss angreifen, weil es keine Standfläche hat. Bewegung in alle Richtungen. Windet sich wie eine Schlange oder knickt und faltet sich. Einer der formbarsten und beliebtesten Lettern der Writer.

Z: der König des Alphabets; maskulin. Umgedrehtes geknicktes S. Gute, beliebig verlängerbare Standfläche. Aggressiver als S durch je ein Dreieck und einen Speer oder Haken nach links und rechts, oben und unten abgedeckt. Raumdurchquerende Diagonale macht stabilen Angriff nach rechts und links möglich. Faltbar, formbar, sprungbereit. Glücklich im Style zu leben. (Scum et al., 1996, S. 46f)

“*Es ist ein faszinierendes Spiel und der Style ist die seismographische Aufzeichnung der jeweiligen psychischen Zustände, die man während der Erstellung durchlaufen hat*“ (Scum et al., 1996, S. 57). Speziell die Entwicklung eines *tags* erfordert viel Disziplin und kommt der Kunst der Kalligraphie am nächsten. Roth (k. A.) zeigt die Parallelen zwischen chinesischer Kalligraphie und Graffiti auf. Die besondere Form des Ts’ao-Shu Stiles

[...] is created “in a hurried, sketchy manner, for the sake of convenience; but later, scholars found a certain beauty in it and an interest in practicing and perfecting it. The uncurbed force and rapidity of the style causes every character in a complete piece to have both an inherent and visible link with the rest”. (Yee, 1973, zitiert in Roth, k. A., S. 28)

Auch beim *tagging* geht es um den Schwung (*flow*) und die Breite der Linie, um die Verbindung der Buchstaben und die einheitliche Form des Ganzen. Das Ziel chinesischer Kalligraphie ist ein asymmetrisches Gleichgewicht der

Buchstaben, da es dem Schriftzug mehr Bewegung verleiht (vgl. Yee, 1973). „*The beauty of graffiti tags is in their ability to express the movement required for its own creation*“ (Roth, k. A., S. 27). Wie die *outline* beim *throw up* wird auch das *tag* in einem Strich ohne Abzusetzen gezogen. Graffiti ist somit die Visualisierung der körperlichen Bewegung. Beim *tagging* wird die Bewegung der Hand dargestellt und beim *throw-up* kommt die Bewegung des ganzen Körpers zum Ausdruck.

It makes sense that a form so intimately tied to the human body and movement would look to nature for inspiration. [...] Writer ZASD similarly states “I recognize style as a part of nature. The letters are my way to achieve order, their shapes are repeated in nature all the time”. (Roth, k. A., S. 29)

Ich vertrete die Meinung, man muss sehr körperlich an die Sache rangehen, man muss die Erfahrung mit dem Körperlichen erst machen und dann darüber reflektieren, was man da macht. Das ist nicht so dieses Kopieren, erst Kopieren vom Papier heißt im Kopf kopieren, vom Konzept her und dann Kopieren vom Papier das langweilt mich, das können Computer machen, das können Roboter machen. Wir sollen immer wissen, was wir machen, einfach ein bisschen Spontaneität reinbringen und dann, wie steuert man Spontaneität. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Die körperliche Bewegung des Writers verleiht vor allem *tags* und *throw-ups* ihre ausdrucksstarke Form und hebt sie dadurch von gedruckten Medien ab. Es ist nicht zu übersehen, dass hier ein Mensch am Werk war und keine Maschine. Die Asymmetrie und der Bewegungsfluss ziehen Aufmerksamkeit auf sich und lassen die standardisierten Schriftzüge der Stadt als leblose Formen erscheinen.

I walk the London streets without a sensation of surprise at the shop-signs or advertisements in the windows, for they are almost all stylistically identical. They are neat, regular and symmetrical, but they are collections of lifeless letters – a criticism we have always applied to the printed forms of our own characters. (Yee, 1973, zitiert in Roth, k. a., S. 28)

Neben der körperlichen Bewegung findet speziell in *tags* und *throw-ups* auch der zeitliche Aspekt besonderen Ausdruck. *Tags* können innerhalb von Sekunden angebracht werden und für ein *throw-up* hat man oft nur fünf Minuten Zeit. Die Bewegung muss schnell und trotzdem präzise sein, um den Buchstaben ihre Wirkung zu verleihen. „*Its form is very telling of the physical movement of the body that went to its creation, as well as the constraints of time that are placed upon its production*“ (Roth, k. A., S. 45). *Tags* und *throw-ups* sind automatisierte Bewegungen, die in ähnlichem Stil immer wieder produziert werden. *Pieces* hingegen sind aufwändige Einzelwerke, die vor allem Zeit für ihre Fertigstellung benötigen. Der zeitliche Aspekt hängt aber maßgeblich von der Stelle ab und ist bei allen Formen von Graffiti, die illegal entstehen, von Bedeutung. „*Graffiti needs its environment to tell its story because it is a time based medium*“ (Roth, k. A., S. 44). Unter besonderem Zeitdruck arbeiten Writer in U-Bahnschächten. Die Verbindung der Bewegung, die in den Buchstaben steckt, und den zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten findet ihre höchste Vollendung auf einem fahrenden Zug. Hier kann sich die Form des Graffiti richtig entfalten und bringt alle Kraft, die sie in sich trägt, zum Ausdruck „*weil die Buchstaben auf den Zügen in New York erst laufen gelernt haben, sozusagen. Die haben ihre Dynamik und Bewegung auf den Zügen bekommen*“ (TAGNO, Berlin, Interview 5, 2008). Graffiti steht immer eng in Verbindung mit Bewegung, ob die des eigenen Körpers, des vorbeifahrenden Zuges oder des Passanten, der daran vorbeigeht.

Durch das Fahren sind die Buchstaben schräg gelegt. Das hat ein Gefühl, ein besonderes, wenn ein Zug, ein bemalter, in den Bahnhof einfährt. Der kommt so reingerollt, die Buchstaben, der Name und ein Cartoon, Explosion, Power. Man will so wie Superman, seinen eignen Superman auf dem Zug reinschicken, der dann so rein geflogen kommt. (TAGNO, Berlin, Interview 5, 2008)

1.3 Gesprühte Geschichte. Graffiti in New York

New York Style Graffiti schreibt seit den 60ern Geschichte und das nicht ohne nostalgischen Wert. New York gilt bis heute als Wiege des Graffiti. Diese Stadt war, wie viele andere auch, vom zweiten Weltkrieg zerrüttet. Der Wiederaufbau ging mit einem massiven Eingriff in die noch bestehende Stadtstruktur einher. Vorhandene Bausubstanz wurde abgerissen, um neuen Investoren attraktive Baugründe anzubieten und das Zentrum der Stadt wiederzubeleben. Die bestehende Infrastruktur wurde zerstört, wohingegen die fehlende Infrastruktur in den armen Vierteln nicht verbessert wurde. Dem Highwayausbaus sowie den städtebaulichen Maßnahmen unter Bürgermeister Robert Moses lag folgendes Motto zu Grunde: „*When you operate in an overbuilt metropolis, you have to hack your way with a meat ax*“ (zitiert in Austin, 2001, S. 20). Ganz im diesem Sinne wurden innerhalb von fünfzehn Jahren 500.000 Menschen zwangsumsiedelt. Fox (zitiert in Austin, 2001) interpretiert die Aufstände der 60er als Antwort auf die rassistisch ausgerichtete Städtepolitik, die auf Kosten der unteren sozialen Schicht durchgeführt wurde. Stark betroffen waren auch die handwerklichen Kleinbetriebe, die von der räumlichen Nähe zueinander profitierten und ein enges Netzwerk gebildet hatten. Die Arbeitslosenrate in diesem Bereich stieg drastisch. Die neuen Investoren weilten nicht lange in der Stadt und die Innenstadt verfiel zusehends. Der Ausbau der Highways erleichterte nicht nur vielen großen Firmen die Verlegung ihrer Sitze auf außerhalb, sondern es stieg auch die Attraktivität der Vororte als Wohnorte. Die sozial schwache Bevölkerung wurde bei diesen Maßnahmen aber nicht als Opfer, sondern vielmehr als Ursache der sozialen und wirtschaftlichen Probleme gesehen.

Erst ab Mitte der Sechziger wurden aufgrund der veränderten Gesetzeslage die vielfältigen Diskriminierungen zumindest theoretisch unterbunden. Das Arbeitslosenproblem konnte durch solche Verordnungen aber nicht gelöst werden. Die Rate stieg weiterhin an. Am stärksten davon betroffen waren die Jugendlichen. 1970 lebten 15 Prozent aller Minderjährigen unter der Armutsgrenze. 40 Prozent der afroamerikanischen, sowie 30 Prozent der hispanischen Jugendlichen lebten in Armut. Gesellschaftliche Veränderungen verschoben die Stellung der Jugendlichen immer mehr weg vom Arbeiter hin zum Schüler. In einer Stadt, in der ein normaler Schulabschluss jedoch nicht dem Berufsangebot entspricht, führt der Weg entweder in die Lethargie oder in den Widerstand. Die Jugendlichen wurden aktiv. Eigene Identitäten, die in Subkulturen ihren Niederschlag und in Slangs ihren Ausdruck fanden, ermöglichten eine Distanzierung von den Vorgaben der Erwachsenen. Verbrechen und Auflehnung gegen jegliche Autorität waren Mittel, um die Stärke des konstruierten Systems zu überprüfen, welches die Jugendlichen systematisch ausschloss. Die Jugendlichen konstruierten ihr eigenes System, die Gangs. Deren Präsenz war in manchen Vierteln so stark, dass sogar einige Firmen abwanderten. Auch Polizei und Feuerwehr mussten oft um das Betreten der Gangterritorien kämpfen.

Die Jugenddelinquenz wurde zu einem der ernst zu nehmenden Probleme von New York City. Ganz im Sinne einer biologisierenden Sichtweise wurden die delinquenten Jugendlichen als „Krankheitsträger“ identifiziert, die eine Gefahr für die ganze Stadt darstellen. „*Any teenager might be a 'Carrier' or fall victim to the disease*“ (Austin, 2001, S. 30). Vielschichtige Ursachen für diese Epidemie wurden in der Öffentlichkeit diskutiert. Das Fazit der Diskussionen war aber wiederum von Vorurteilen und Klassendifferenzen geprägt. Der wohlhabende, kaufkräftige Teen, welcher seine Freizeit in Einkaufszentren verbringt, steht dem gefährlichen Jugendlichen aus den unteren sozialen Schichten gegenüber, der auf der Straße herumlungert und jede Sekunde ein Messer aus der Tasche ziehen könnte. Zu einem der beliebtesten Plätze der delinquenten Jugendlichen zählte das New Yorker U-Bahn Netz. Hier entkam niemand. „*One could avoid 'bad' neighbourhoods and the empty urban spaces of the night, but everyone had to go to work*“ (Austin, 2001, S. 31). Das Bild der U-Bahn wandelte sich im Gangzeitalter schnell vom Zeichen für Fortschritt hin zum Symbol für Angst und Schrecken. 1972 machte die New Yorker Polizei Gangmitglieder für 30 Morde, 22 versuchte Morde, 300 Überfälle, 10 Vergewaltigungen und 124 bewaffnete Raubüberfälle verantwortlich. Die Ablehnung gegenüber Jugendlichen, die in Horden auftraten, war bei den Einwohnern somit vorprogrammiert. Die Gruppierungen der Writer passten genau in dieses Feindbild und wurden selten differenziert von den Gangs wahrgenommen.

Die Graffiti-Szene ist aber weitgehend unabhängig von Gangaktivitäten zu betrachten. Writer hatten kein konkretes, eingegrenztes Territorium zu verteidigen. Sie wollten die ganze Stadt erobern und regierten nicht nur über einen einzigen Block, wie viele der Gangs. Um mobil zu sein, war es somit auch nicht sonderlich hilfreich, sich einer der Gangs anzuschließen. Die Graffiti-Szene ist aufgrund ihrer lockeren Organisation nicht so einfach mit den Gangstrukturen zu vereinen. Da sich die Aktivität der Writer ebenso auf die Nacht, die Straße und die U-Bahn beschränkte, war ein Aufeinandertreffen mit den Gangs jedoch nicht zu vermeiden. Die Writer schlossen sich zu Crews zusammen, wobei es immer noch mehr um das gemeinsame Spraysen ging, als um die Sicherheit vor den Gangs. Die Crews waren offen strukturiert und die Mitgliedsanzahl variierte. Man konnte gleichzeitig Mitglied bei mehreren Gruppen sein. Keine Hierarchie, keine „Uniform“ und vor allem keine Waffen. Bis heute hat sich der Crew-Gedanke auch teilweise weiterentwickelt und ist nicht unbedingt für alle Writer eine der Grundfesten des Graffiti. Zentral ist aber immer noch die Offenheit und Freiwilligkeit. Crews sind vielleicht mehr als Jugendcliquen zu verstehen, die mit engen Freundschaften einhergehen.

Also ich schreibe, ich mach das, als Ventil und als Spaß, als Hobby, als Ausdruck, als Ansage, als Protest, als keine Ahnung was, einfach mutwillig, als Kick und fame. Und ich habe keinen Bock hier zu sagen, für irgend so eine blöde Gang, wo ich sowieso die meisten davon als Vollidioten bezeichne, für die zu stehen und deren Namen hochzuhalten. Ich halte meinen eigenen Namen selber hoch. [...] Aus dieser Erfahrung heraus mit Gruppenzwang und Unterdrückung, habe ich gesagt, ich möchte, dass die Leute sich frei entscheiden, mitzumachen oder nicht mitzumachen. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Stewart (1989) hebt hervor, dass Graffiti zu einem Rückgang der Gangs nach 1972 beigetragen hat. Die U-Bahn diente somit nicht nur als Ort der Aggression, sondern auch als Kommunikationsmedium. In dem Kampf gegen Ein- und Ausgrenzung der unteren sozialen Schichten wird die Symbolik des New Yorker U-Bahn Netzes als solches erst wirklich ersichtlich. Die städtischen Erneuerungen zielten mit ihren Umsiedlungsprojekten auf eine klare Trennung der sozialen Schichten ab. Durch schlechte Infrastrukturen in den äußeren Bezirken wurde der armen Bevölkerung

der Zugang ins Zentrum mehr oder weniger verwehrt. Diese Grenzziehungen kannte das U-Bahnnetz nicht. Die U-Bahn ermöglichte eine Kommunikation und Vernetzung über die Grenzen des eigenen Viertels hinaus. Besonders prestigeträchtig waren demnach auch jene Linien, welche durch die ganze Stadt führten und somit eine Einheit wenigstens erträumen ließen. Hier konnte man sich auch in den noblen Vierteln Gehör bzw. „Geseh“ verleihen, wenn der besprayte Zug in die Station einfuhr. Das U-Bahn Netz machte keinen Unterschied zwischen Arm und Reich und brachte diese Gegensätze nicht nur auf eine Linie, sondern war auch eine der wenigen Möglichkeiten in die „andere“ Welt einzutreten. (Kap. vgl. Schneider, 2005)

1.4 Der Kampf um die Züge

Die U-Bahnzüge dienten aber nicht nur den Writern als Vernetzungsmedium, sondern waren in erster Linie ein Transportmittel für die Bevölkerung. Graffiti auf Zügen war den fortbewegungsorientierten Stadtpolitikern ein Dorn im Auge. Unter John Lindsay, dem damaligen Bürgermeister New Yorks, entfachte ein erbitterter Kampf zwischen den Writern und der Metropolitan Transportation Authority. Die MTA sollte den öffentlichen Verkehr, der als Hauptschlagader New Yorks galt, sichern. Schon bald war ihre Hauptaufgabe jedoch die Entfernung der Graffiti von den Zügen. Allein im Jahr 1972 wurden 10 Million Dollar in die Graffitibekämpfung in Form von chemischer Waggonreinigung, Stacheldraht, Wachhunden und der Organisation des Anti-Graffiti Tages investiert. Zieht man den durchaus bedenklichen technischen Zustand des damaligen U-Bahnnetzes in Betracht, scheint diese Investition fehl am Platz. 1983 lag der Rekord der Betriebsausfälle im New Yorker Liniennetz bei durchschnittlich einer Entgleisung fast alle zwei Wochen.

Graffiti wurde aber damals wie heute als visueller Ausdruck des Untergangs der Stadt verstanden, gegen welchen man radikal vorgehen musste. Die Graffitibekämpfung zielte auf die Sichtbarkeit der Maßnahmen ab und machte Graffiti zum „*scourge and scapegoat of every New York mayor since John Lindsay*“ (Chang, 2002). Graffiti war für die Regierung New Yorks weit mehr als Schmutz an Zugwagons. Es stellte damals eine Gefahr für die gesamte Bevölkerung dar. „*Graffiti pollutes the eye and the mind and may be one of the worst forms of pollution we have to combat*“ (Garelik, zitiert in Castelman, 1986, S. 136). Die Stigmatisierung der Writer wurde durch ihren sozialen Status und ihre Nähe zu Gangformationen verstärkt. Der Tatbestand der Verschmutzung und Verunreinigung öffentlicher Plätze machte Graffiti jedoch nicht zum Staatsfeind Nummer eins, sondern vielmehr der ihm inne liegende rebellische Charakter. Graffiti „*is a symbol that we have lost control*“ (MTA Vorsitzender Ravitch zitiert in Castleman, 1986, S. 176). „*A clean car is a symbol of an authority in control of its environment....It is a direct communication to passengers that the system is orderly*“ (Vorsitzender der Transit Authority Gunn, zitiert in Austin, 2001, S. 220). Der Kampf ging sogar soweit, dass der Verkauf von Textmarkern eingeschränkt wurde, die Lagerung in den Geschäften vorgeschrieben war, und das Mitführen von Spraydosen oder Markern in öffentlichen Gebäuden strafrechtlich verfolgt wurde. Betrachtet man die reelle Gefahr, die von Graffiti ausgeht, erscheinen diese Maßnahmen eher grotesk.

...these new, larger works were dangerous to passengers, since they sometimes covered the windows on the subway doors. (Why this was such a danger is unclear, although whites and well-to-do New Yorkers, their pervasive fear of getting off at the wrong station brings it more into focus). (Austin, 2001, S. 91)

Weder die neuen Gesetze noch die strikte Verfolgung hatten den gewünschten Effekt. Das Interesse der Jugendlichen wurde sogar geschürt. Ferrell (1996) hebt bei deviantem Verhalten nicht nur *“its social and legal consequences but also its entertainment value”* (312) hervor. Die polizeilichen Verfolgungsjagden wurden nicht selten mit einem wildromantischen Charme verbunden. Widmungen der Writer an die Polizei oder die MTA wie z.B. *„Caught ya’ sleeping... HA! HA! M.T.A.“* (Cooper&Chalfant, 2002, S. 99) machen den Nervenkitzel des Räuber-Gendarm-Spieles deutlich. Erst die regelmäßig durchgeführte Reinigung der Züge, der gefürchtete Buff, brachte Bewegung in das Spiel. Graffiti lebt von der Mobilität der Züge. Sobald diese nicht mehr sichtbar in der Stadt fahren, wird das grundlegende Kommunikationsmuster zerstört. Darüber hinaus wurde die gesamte Geschichte des Graffiti und damit auch die Hierarchie der Writer mit gereinigt. Dies ließ die Rivalität unter den Writern entfallen. *„I think that if you buff history you get violence“* (LEE zitiert in Austin 2001, S. 132). Die Reinigung der Züge erschütterte nicht nur die Writerhierarchie immer wieder aufs Neue, sondern stellte auch die Ordnung und Wertigkeit der Styles auf den Kopf. *„Without a doubt, the Buff supported the throw up’s rise as a major writing form“* (Austin, 2001, S. 131), wodurch sich die MTA ins eigene Fleisch geschnitten hatte.

Die Rückkehr auf die Wände der Stadt führte wiederum zu einer Zerstreuung der Graffitiszene. Es gab nicht mehr eine Kommunikationsplattform, die zudem durch die ganze Stadt fuhr. Die Wände waren über die ganze Stadt verteilt und oft auch nur schwer zu erreichen. Die Rückkehr zu den Wänden war somit auch ein Rückzug, denn es konnte nicht mehr derselbe Bezug zur Stadt hergestellt werden, wie dies mit den Zügen möglich war. *„Die glorreichen Zeiten der Züge sind vorbei. Die sind irgendwie als Informationstransportmittel ein bisschen sinnlos geworden“* (NOMAD, Berlin, Interview 10, 2008). Die Mobilität, Zirkularität und gleichzeitige Zentralisierung in den Abstellbahnhöfen, konnte auf den Straßen nicht erreicht werden. Auch der Umstieg auf Frachtzüge konnte dieses Manko nicht füllen. Um einen Ausgleich zu schaffen, stieg die Bedeutung der Medien. Photos, Magazine und Filme konnten ebenso wie Züge durch die ganze Stadt und sogar um die ganze Welt kursieren. Dies war ausschlaggebend für den weltweiten Graffitiboom, der vor allem durch Filme wie *Wild Style* und *Style Wars* angekurbelt wurde. Plötzlich war überall auf der Welt bekannt, was die Jugendlichen in New York so trieben. Beeindruckt davon fanden sich in kürzester Zeit zahlreiche „Nachahmungstäter“. Die Magazine hatten die klare Aufgabe, die Kultur zu verbreiten und die Jugendlichen auch zu informieren, besonders über ihre Rechte im Bezug auf die Illegalität ihrer Tätigkeit.

Anfang der 90er war Berlin dann total New York beeinflusst. Dann kamen dann auch die ersten Magazine raus. Da haben die das alles aufgerollt nochmal, haben einfach rumgeschaut und sagen, das ist das Mekka, New York ist das Mekka und daran halten wir uns. Das wird unsere Richtlinie. Da gibt es Korrespondenz und sehr viel Aufklärung in den Heften. Wir haben die Mags auch benutzt, um einfach die kids zu unterrichten, zu beraten, an wen sie sich wenden sollen, wenn sie gebustet werden, dass sie die Fresse halten sollen [...] Und das alles haben wir in die Magazine reingepackt. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Mittlerweile hat sich das Internet als eigenes Medium zum Austausch und zur globalen Vernetzung durchgesetzt. Darüber hinaus bietet es die Möglichkeit, ein völlig neues Publikum anzusprechen und gleichzeitig virtuell und weltweit in Konkurrenz mit anderen Writern zu treten. *„Getting up today includes the internet“* (Roth, k. A., S. 26). Ob online, im Magazin oder an der Hausmauer, alles dient der Verbreitung des eigenen Namens. *„Weil die hotspots sind heutzutage, glaub ich, echt myspace, Internetseiten, Kunstmagazine oder Graffitimagazine“* (BUSK, Wien,

Interview 5, 2007). Die Mengen von Bildmaterial in Magazinen oder im Internet ermöglichen einen Einblick in alle größeren und kleineren Städten auch ohne dort gewesen zu sein. Die persönliche Hinterlassenschaft in der Stadt ist aber immer noch das grundlegende Prinzip von Graffiti. Die internationale Vernetzung der Writer untereinander findet deshalb nicht nur im Internet, sondern immer noch hauptsächlich vor Ort statt.

Es herrschen auch kritische Stimmen zum Internet, da es ein Werk völlig unabhängig von Zeit und Raum darstellt. Es ist nicht klar ersichtlich, unter welchen Bedingungen das Bild nun wirklich entstanden ist. „...*there is no comparison between a piece done in an abandon train yard in Iowa, and the side of a building on Canal Street*“ (Roth, k. A., S. 25). Im Internet kann diese Unterscheidung oft nicht getroffen werden. Das Photo selbst bietet viele Möglichkeiten zur Inszenierung, die es auf der Straße nicht gibt. Ein Writer, der seine Werke fleißig ins Internet stellt, aber nirgends in den Straßen zu sehen ist, wird nur wenig Anerkennung erhalten. Graffiti ist untrennbar mit dem Ort, an dem es gemacht wird, verbunden. Die direkte Wirkung auf das Publikum entfaltet sich nur vor Ort und nicht im Internet, auf einem Photo oder in einer Galerie. Vor allem Magazine sind auch gleichzeitig ein Selektionsmechanismus. Anders als auf der Straße, wird ausgewählt, was der Betrachter zu sehen bekommt. „*The difference here is a chance happening that rewards those up in the most highly visible spots, which is very different from a system that rewards the work that looks the best in a photograph*“ (Roth, k. A., S. 26). Dadurch wird die eigentliche Freiheit von Graffiti eingeschränkt. Magazine sind ein Medium zum Austausch über *styles* und Techniken und setzen Qualitätsmaßstäbe. Das Internet hingegen ist weitaus demokratischer als ein Magazin „*[T]he web is really an extension of graffiti...[It] became a virtual wall that anyone was free to write on, however they wished*“ (FUTURA zitiert in Roth, k. A., S. 26). (Kap. vgl. Schneider, 2005)

1.5 It's all about fame, respect & getting up. Die Kapitalformen der Writer

Was bringt einen Writer dazu, sich nächtelang im Gebüsch zu verstecken, um das Wachpersonal zu beobachten? Wer lernt Zugfahrpläne auswendig, ohne mit dem Zug zu fahren? Und worin liegt der Sinn, einen Buchstaben unentzifferbar zu machen? Für einen Writer liegen die Antworten in *fame*, *respect* und *getting up*. Ein Writer will mit seinem Namen möglichst flächendeckend *fame*, Ruhm, erlangen und für seine Werke auch *respect*, Respekt, bekommen. *Getting up* ist das allererste, was er machen muss, nämlich seinen Namen sichtbar in der Stadt zu verbreiten. Trotz der materiellen, stilistischen und rechtlichen Entwicklungen sind die Ziele noch dieselben wie in den 70ern. *Fame* ist immer noch die oberste Maxime des Writing und gleichzeitig das symbolische Kapital (vgl. Bourdieu, 1985) der Writer.

Nach Bourdieu (1985) hat jeder Mensch eine bestimmte Stellung innerhalb des sozialen Raumes, welche sich durch sein Kapital und über die Zugänglichkeit zu diesem definiert. Mit zunehmendem Besitz von Kapital wächst die physische Nähe zu Gütern und auch zu Dienstleistungen. Kapitalarmut bedeutet jedoch Ortsgebundenheit. Der räumlichen Verteilung von Gütern oder auch Dienstleistungen liegen somit Machtstrukturen zu Grunde, und im sozialen Raum herrscht eine starke Hierarchie. Der soziale Raum ist ein Beziehungsraum, wobei sich jeder der Akteure über seine relative Stellung in diesem Raum definiert. „*Die soziale Stellung eines Akteurs ist folglich zu definieren anhand seiner Stellung innerhalb der einzelnen Felder, das heißt innerhalb der Verteilungsstruktur der in ihnen wirksamen Machtmittel...*“ (Bourdieu, 1985, S. 10 f.). Diese Machtmittel, das Kapital, gliedert Bourdieu (1985)

in drei Sorten: das ökonomische, das kulturelle und das soziale Kapital. Das *ökonomische* Kapital ist gleichzusetzen mit Geld. Das *kulturelle* Kapital umfasst im objektivierten Zustand kulturelle Güter, wie Schallplatten, Bücher, Kunstwerke, etc. Im inkorporierten Zustand beschreibt es Bildung und Wissen, somit alle erlernbaren kulturellen Fähigkeiten und geht damit in den Habitus der Person über. Institutionalisiertes kulturelles Kapital liegt bspw. als Titel in legitimer Form vor. Das *soziale* Kapital umfasst das gesamte soziale Netzwerk, in welches ein Individuum eingebettet ist. Hierzu gehören nicht nur Freundschaften, sondern auch außerprivate, berufliche Beziehungen. Die Ausprägung dieser drei Kapitalsorten ist durch den Lebensstil geprägt, welcher wiederum durch soziale Unterschiede gekennzeichnet ist. Maßgeblich für die gesellschaftliche Stellung ist das symbolische Kapital. Es kann mit Prestige oder Ruhm gleichgesetzt werden und gilt als Legitimation der Kapitalsorten. Symbolisches Kapital ist den anderen Kapitalformen übergeordnet und ein ausschlaggebender Faktor für deren Anerkennung. „*If I get caught, as long as I'm on the nine o'clock news, I don't really mind*“ (AKIT, zitiert in Macdonald, 2001, S. 125). Jeder Writer will mit seinen Werken in der Stadt Ruhm erlangen, um sich dadurch die Stellung in der eigenen Gruppe und den Respekt der anderen Writer zu sichern. Anerkennung wird nach den Gesetzen und Werten der Subkultur und fernab von den gesellschaftlichen Ansprüchen definiert.

When you step into this subculture, you are expected to leave all traces of ‚real life‘ on its doorstep. This includes your background, your identity and the baggage that may come with that. [...] On this liminal terrain, you are not black, white, rich or poor. Unless you are female, ‚you are what you write‘ (Sash). (Macdonald, 2001, S. 192)

Diese Art der Anerkennung stellt jede andere Form von Eigenwerbung in den Schatten. Das eigentliche Ziel eines Writers ist *getting up*. *Getting up* ist das Gesehen-werden in der Writerszene und der hellste Stern am Writerhorizont ist schlicht und einfach der *King*. Es gibt nun verschiedene Möglichkeiten, um sich von den *toys*, den Anfängern, abzuheben. Schnell und einfach geht das *crossing*, indem man die Werke anderer einfach übersprüht. *Crossing* oder *going over* ist so ziemlich genau das Gegenteil von *respect*, kann aber auch zu *fame* führen. Freunde macht man sich dadurch natürlich keine, sondern man muss viel eher mit einer *battle* rechnen. Dabei können abhängig vom Kampfgeist des Gegners auch alle eigenen Werke bis zur Unkenntlichkeit zerstört werden. Weitaus angesehene Wege zum Ruhm - denn auch in der Writer Szene walten Recht und Anstand - führen über Qualität und Quantität. „*Vom künstlerischen Aspekt soll es keine Regeln geben, aber Regeln untereinander finde ich schon gut*“ (KRYOT, Wien, Interview 10, 2007). Zeichnet sich ein Writer durch eine herausragende Präsenz im Stadtbild aus, so ist ihm der *respect* seiner Mitstreiter sicher. Exklusive Plätze bzw. *hotspots* wie beispielsweise gut sichtbare *rooftops* (Hausdächer oder Giebel), Züge etc. steigern ebenso den *fame* eines Writers. Will man aber hoch hinaus und hegt womöglich noch selbst einen künstlerischen Anspruch an seine Werke, so führt kein Weg vorbei am *style*. „*In this subculture, however, it is not enough simply to ‚be‘, to ‚exist‘. One must be and exist stylishly*“ (Macdonald 2001, S. 71). Dem *style* sind keine Grenzen gesetzt, wobei Individualität und Kreativität im Umgang mit Farbe, Form und Raum im Vordergrund stehen.

Das ist halt für mich Graffitiwettkampf. Einfach mit Stil und Ruhe zeigen, so passt schon. Jeder verliert mal. Also die Energie, die manche Leute in sich aufpudeln rein investieren. Da investier ich genau die Energie und die fünf Stunden, die passiert sind, zum Dosen aufstellen und malen. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

Graffiti ist ein Katz und Maus Spiel. Es geht nicht nur um *fame*, *respect* und *getting up* innerhalb der Szene, sondern auch außerhalb und um das damit verbundene Abenteuer. Die Illegalität ist auf jeden Fall ein wichtiger Faktor, der

den Reiz von Graffiti steigert. „*Without risk, the adrenalin-fuelled excitement or ‚buzz‘ factor is lost*“ (vgl. Csikzentmihalyi, 1975, zitiert in Macdonald, 2001, S. 118). Dieser *buzz* Faktor kann in der polizeilichen Verfolgungsjagd, den halbsbrecherischen Aktionen oder dem fertig gemalten Zug liegen.

Das ist, glaub ich, schon die Spannung im yard und das ist mehr actionorientiert als jetzt die Liebe ins Detail und die Liebe zur Kunst und was umsetzen wollen. Und da glaub ich schon, dass einfach die Aktion und das Erlebnis im Vordergrund steht und das geschafft zu haben. (BUSK, Wien, Interview 5, 2007)

Die Polizei wird zum Feind stilisiert und die Writer ziehen in den Kampf gegen die Autoritäten. Ohne die Konstruktion dieser Identitäten, würde Graffiti nur halb so viel Spaß machen. „*It is not so much what people do, but how they perceive and interpret what they are doing that makes the activity enjoyable*“ (Csikzentmihalyi, 1975, zitiert in Macdonald, 2001, S. 118). Eine Stadt erfolgreich zu bomben, erfordert eine hohe Produktivität, und ist nicht was für jedes Alter. Dies erklärt auch das niedere Durchschnittsalter der aktiven Writer.

Ich hab zwar immer noch Lust, Züge malen zu gehen, aber ich hab keine Lust mir nächtelang Stellen zu erschließen und mir einen Plan zu machen, wie ich irgendwie an den Zug rankomme, und das ist mir alles zu mühselig irgendwie. [...] Da lieg ich lieber zu Hause mit einer Braut und hab Sex. Sollen die Kids das machen, die sollen weiterhin trains bomben. (NOMAD, Berlin, Interview10, 2008)

Die Größen der Szene müssen aber nicht um ihren Ruhm bangen. Der Respekt bleibt den wahren *kings* erhalten, auch wenn sie aus verschiedensten Gründen nicht mehr ‚*all city*‘ sind. Jeder Writer hat den Anspruch, auf der Graffiti-Karriereleiter nach oben zu klettern. Graffiti unterscheidet sich hier nicht maßgeblich von anderen Karrieren und Macdonald (2001) hebt den Begriff der ‚*moral career*‘ hervor.

If moral careers can be defined as ‚available structures in a youth culture for the establishment of self‘ [Marsh et al., 1978, S. 64] then graffiti represents a moral career in its purest form. Gaining respect, fame and a strong self-concept is openly expressed as a writer’s primary objective and the subculture is fully set up to support this goal. (Macdonald, 2001, S. 66)

Viele Writer nutzen ihre ‚*moral career*‘ als Grundbaustein für eine „ganz normale“ Karriere, die nicht nur Ruhm, sondern auch Geld einbringt. Die eigenen Fähigkeiten werden legal umgesetzt und das symbolische Kapital in ökonomisches Kapital umgewandelt (vgl. Bourdieu, 1985). Vor allem ältere Writer ziehen sich aus dem „Straßengeschäft“ zurück und versuchen ihre Brötchen ehrenhaft zu verdienen. Sie setzen ihre Fähigkeiten, die sie während ihrer Graffitikarriere erworben haben, also ihr inkorporiertes Kapital, im Kunstbereich, im Grafikdesign oder bspw. auch im Modedesign um.

It’s only when you get older I think that you start to develop style for its own sake, as opposed to just ‚oh, I must give you respect.‘ I think people if they’re older, they paint more for themselves, you know. (STYLO, zitiert in Macdonald, 2001, S. 220)

1.6 Nur was für harte Jungs? Männliche Identitätsmuster bei Graffiti

Macdonald (2001) zeigt, dass es beim Writing um die Aktivität an sich geht. In der Aktion werden Mut, Ausdauer und Kraft gefordert und somit wird vorrangig eine männlich konnotierte Identität gestärkt bzw. produziert. Das Kräftemessen mit der Polizei ist gleichsam Ausdruck männlicher Identitätsmuster. „*The police world is one of 'old-fashioned' machismo*“ (Reiner, 1992, zitiert in Macdonald, 2001, S. 121). Macdonald (2001) setzt sich in ihrer Studie mit dem identitätsstiftenden Aspekt von Graffiti auseinander. Sie zeigt auf, wie speziell männliche Jugendliche über Graffiti ihre eigene Stellung in der Gesellschaft definieren und ein Selbstkonzept entwerfen. Der Übergang vom Jugendlichen zum Erwachsenen geht nach Erikson (1981) mit einer Phase der Identitätsfindung einher. Verschiedene Rollen werden von der Gesellschaft oder der Familie angeboten, ausprobiert und möglicherweise verworfen. Anforderungen von außen können diese Phase der Selbstfindung erschweren und zu einer Rollendiffusion führen. Graffiti bietet den Jugendlichen jedoch unabhängig von gesellschaftlichen Rollenmustern eine Möglichkeit, sich selbst auszuprobieren und zu finden. Auch wenn, gemessen an den gesellschaftlichen Normen, diese Identitätssuche als defizitär oder gar gescheitert eingestuft werden mag, darf die subjektive Einschätzung der Writer nicht übersehen werden. Graffiti bietet einen Platz innerhalb der Gruppe und stärkt die Identität der Jugendlichen. Darüber hinaus bietet es neben sozialen Ressourcen auch technische Fertigkeiten an, die ebenso zur Entwicklung einer gelungenen Identität beitragen können. Identität soll in diesem Sinne vielmehr als eine dynamische Zusammensetzung von persönlichen Zielen und Werten gesehen werden, die ein mehr oder weniger kohärentes Selbstbild ergeben. „*Identity has been called a „sense,“ an „attitude,“ a „resolution,“ and so on. I would like to propose another way of constructing identity: as a self-structure – an internal, self-constructed, dynamic organization of drives, abilities, beliefs, and individual history*“ (Marcia, 1980, S. 159).

Graffiti kann als Initiationsritus zur Männlichkeit bzw. zum Erwachsen sein verstanden werden. „*Graffiti is not a mindless destruction of public property. It is a means to an end - specifically a masculine end*“ (Macdonald, 2001, S. 125). Auch wenn sich Macdonald stark auf gesellschaftlich vorgeformte Rollenmuster bezieht, kann Graffiti dennoch als weitgehend unabhängige Identitätskonstruktion verstanden werden. Gesellschaftliche Anforderungen an das Erwachsen werden, wie Berufswahl oder Partnerwahl, werden innerhalb der Gruppe der Writer nicht an die Jugendlichen gestellt. Auch die Vorgehensweise der Identitätssuche kann wohl kaum als gesellschaftskonform bezeichnet werden. Writer verstecken sich nächtelang im Gebüsch, lernen Zugfahrpläne auswendig und investieren die besten Jahre ihres Lebens in unkenntliche Schriftzeichen, um ihre Identität zu formen.

Writers do not put themselves in grave physical and judicial danger just to oppose bourgeois impositions/institutions and parade their differences (Corrigan & Frith, 1976). A more immediate and personal reward is gained – a clear-cut masculine identity. (Macdonald, 2001, S. 149)

Die Subkultur ist stark von männlichen Akteuren und männlichen Stereotypen geprägt, aber auch die Frauen in der Szene setzen sich mit Identität auseinander. Es geht vor allem um ein Aufbrechen der Stereotypen, wodurch wiederum die männlichen Identitäten in Frage gestellt werden. „*If women can do what 'real men' do, the value of the practice for accommodating masculinity is effectively challenged*“ (Messerschmidt, 1993, zitiert in Macdonald, 2001, S. 142). Frauen in der Szene gibt es von Anfang an und für sie gelten dieselben „maskulinen“ Regeln. Es geht darum, respektiert zu werden und speziell in diesem Fall „*by machismo men*“ (Brake, 1985, zitiert in Macdonald, 2001, S. 143). Dennoch wird kein klassisches Frauenbild gezeichnet, welches die Rollenbilder und Stereotypen

wiederholt. Meist ist das Geschlecht des Writers nicht aus seinem Namen zu erkennen und Frauen bleiben somit auch unerkannt. Wenn ihr Geschlecht dann ans Licht kommt, werden sie mit großem Argwohn betrachtet. Alleine in der Nacht durch die Stadt streifen und in U-Bahnschächte klettern ist einfach nichts für Mädchen. Dennoch bekommen die Frauen in der Szene genau dafür großen Respekt, da gesellschaftliche Normen und Anforderungen übertreten bzw. aufgebrochen werden. Es ist nicht üblich und wird gesellschaftlich auch nicht erwartet, dass Frauen mutig, stark und ausdauernd sind. Um als Frau in der Szene respektiert zu werden, muss man genau diesen typischen männlichen Stereotypen entsprechen. Im Endeffekt wird dadurch eine gewisse Geschlechtsneutralität der Stereotype aufgezeigt. Es ist auch als Frau möglich mit denselben Mitteln dasselbe Spiel zu spielen. „*Go fuck yourself, I can do this shit better than you, so what have you got to say about it?*“ (CLAW, zitiert in Macdonald, 2001, S. 143). Der Konkurrenzkampf selbst ist offenbar geschlechtsneutral. Es geht darum, Identitäten zu formen, einen Platz in der Gesellschaft einzunehmen und hierbei über männlich konnotierte Verhaltensweisen einen individuellen Status zu erlangen.

Contest/opposition appears to be the masculine modality par excellence and the obvious route to self-identity: I come to know myself only by knowing that something else is not me and is to some extent opposed to or set against me. (Flannigan-Saint-Aubin, 1994, zitiert in Macdonald, 2001, S. 105)

Somit wird auch deutlich, dass der Name selbst im Zentrum von Identität und Abgrenzung steht. Kaage(2002) erläutert am Beispiel des Raps, wie bedeutsam die Definition der eigenen Identität schon bei der Entstehung des Hip Hop war.

Dies geschieht in Form einer Wiederaneignung bzw. Rückeroberung der Definitionsmacht über die eigene Identität, welche der Gruppe bislang aufgrund ihrer Hautfarbe stets von außen zugeschrieben wurde. Die Selbststigmatisierung der Rapper als <Nigger> etwa ist ein Beispiel für die Neubelegung von Idiomen, die bislang der Diskriminierung dienten. (S. 7)

Den eigenen Namen zu schreiben, bedeutet gleichsam das eigene Selbst zu konstruieren und sich von den anderen Namen abzuheben. Graffiti ist ein Spiel mit Identitäten. Jeder Writer konstruiert mit seinem Pseudonym eine weitere Identität, mit welcher er versucht unbekannt zu bleiben. Graffiti bedeutet die Verweigerung der eigentlichen Identität, die Flucht in eine neue, viel versprechendere. Der Weg dorthin ist eine totale Entfremdung der alten Identität durch Namensänderung, Codierung und Unlesbarkeit, was eigentlich einer Namenlosigkeit gleichkommt. „*Denn SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 – das bedeutet nichts, ist nicht einmal Eigennamen, sondern symbolische Matrikel, gemacht, um das gewöhnliche Benennungssystem aus der Fassung zu bringen*“ (Baudrillard, 1978, S. 26). Writer arbeiten gegen das traditionelle Benennungssystem, indem sie die private Identität nach außen in den öffentlichen Raum tragen und dennoch anonym dabei bleiben. Sie stören demnach unser bürgerliches Bild der Identität. Die Sprayer nehmen diese „Sinnlosigkeit“ ihrer eigenen Identität in Kauf, um der angestrebten Individualität näher zu kommen. Baudrillard zieht hierbei eine deutliche Grenze zu dem Ganggedanken, bei dem es nicht um die eigene Identität, sondern um eine ganze Gruppe geht. Nicht die Freiheit des Individuums, sondern die ganze Gruppe steht im Vordergrund.

New York als *melting pot* unzähliger Kulturen, Sprachen und Glaubensrichtungen lässt den Fokus auf den Einzelnen kaum zu. Graffiti bietet die Möglichkeit aus dieser Anonymität auszubrechen und sich einen „Namen“ in der

Namenlosigkeit zu machen. Graffiti wirkt hier der Anonymität mit Anonymität entgegen. Innerhalb der Szene gilt dies jedoch nicht ausnahmslos. Graffiti ist ein Code, der entziffert werden kann. Die Writer untereinander können die Namen zuordnen, wobei das Spiel mit der Anonymität auch in der innerhalb der Szene von großer Bedeutung ist (vgl. Schneider, 2005, S.26). Diese anonyme Identität öffnet dem Writer Grenzen, die ihm mit seiner eigentlichen Identität verschlossen bleiben würden. Auf einem einfachen Wagon fährt der Name stellvertretend für das Individuum aus dem Ghetto hinaus. Die U-Bahn ist ein Ort der Verknüpfung, der diesen Ausbruch aus der Identitätslosigkeit und der Armut der Ghettos ermöglicht. *“In a world of global flows of wealth, power, and images, the search for identity, collective or individual, ascribed or constructed, becomes the fundamental source of social meaning”* (Castells, 1996, zitiert in Bartolomeo, 2001, S. 45). Bei Graffiti geht es um den Grad, wie weit man sich von den anderen abhebt bzw. hervorhebt, eben durch die Art und Weise, wie man seinen Namen, also seine Identität in die Stadt einschreibt. Graffiti kommt hierbei eine bedeutende Rolle als gemeinschaftliche Aktivität zu, die bei den Mitgliedern dieser Subkultur ein „Wir-Gefühl“ aufkommen lässt. Wir gegen die Gesellschaft, wir gegen die Erwachsenen, wir für unsere Rechte. Die Entstehung von *crews* ist Ausdruck einer größeren Bewegung, einer entstehenden Subkultur.

1.7 HipHop dekonstruiert

Die enge Verknüpfung von Graffiti zu Rap, Breakdance und DJ-ing fördert die Aktivität und auch Attraktivität dieser Jugendkulturen. Häufig werden diese Ausdrucksformen als die vier Elemente des HipHop dargestellt. Gegen Ende der 60er entwickelte sich in den New Yorker Ghettos Bronx und Harlem eine Partykultur, die vor allem eine Flucht aus der Alltagstristesse ermöglichte. Bis heute ist Hip Hop eine populäre und aktive Kultur geblieben, die diesen Problematiken Ausdruck verleiht. *„[H]ip Hop keeps coming back, ‚cause the problems are still there“* (Wimsatt, 2000, S. 152). HipHop basiert aber auf weitaus tieferen Beweggründen als nur Spaß. HipHop ist im Grunde eine lebensbejahende Subkultur, die sich den gegebenen Umständen stellt und versucht, diese zu verbessern. Dennoch ist Hip Hop keine politische Bewegung. *„One of the genuine voids in hip-hop its hat it has no politics of its own“* (Wimsatt, 2000, S. 95). Alle Subarten dieser Kultur haben zum Ziel, das Leben in den Ghettos lebenswert zu machen. Musik, Tanz oder Graffiti führt zu einer Belebung der grauen und leblosen Ghettos und kann auch als aktives Handeln und Eingreifen verstanden werden. HipHop ist somit einerseits künstlerischer Ausdruck, der seine Motivation aus einer Unzufriedenheit erhält, andererseits aber auch direkte Auseinandersetzung mit den Lebensverhältnissen und dem Lebensraum des Ghettos, nämlich der Straße. Hip Hop ist die Kommunikation über die Zustände in den Ghettos. *„Chuck D said rap was the CNN of black youth“* (Wimsatt, 2000, S. 16). Auch heute noch zeigt sich auf ganz praktischer Ebene in der Jugendarbeit die Bedeutung der Hip Hop Kultur. Graffiti, Rap oder Breakdance werden für eine konstruktive Auseinandersetzung mit der Lebenswelt der Jugendlichen herangezogen.

Viele Leute haben versucht, Jugend von Drogen runter zu kriegen und mit Hip Hop hat es voll gut geklappt und deswegen haben wir voll viele workshop Plätze bekommen und dadurch gibt es auch Anlaufstellen. [...] Es gibt Jugendclubs, weil es Migration gibt. Es gibt generell immer Probleme in der Großstadt und da haben wir uns dann immer eingesetzt für die Leute, die schon ein bisschen was können und die talentiert sind und die haben wir dann schon begleitet. Wir haben gegen diese Medien gearbeitet und die positive Seite gezeigt. Wir haben gezeigt, dass

man mit Jugendlichen ins Gespräch kommen kann, aufgrund solcher Arbeiten, dass sie sich uns öffnen und da wird ihnen auch viel geholfen. [...] Und da können dann halt Leute hingehen, die nicht nur draußen hängen wollen [.]. Die sagen, es interessiert mich, aber ich will jetzt nicht kriminell werden. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Bei Graffiti, wie bei HipHop, ging es anfangs um eine aktive Veränderung der verheerenden Zustände in der Stadt. Die Jugendlichen schlossen sich zusammen, um sich selbst und ihren Bedürfnissen Ausdruck zu verleihen, und alternative Wege dafür zu finden. Ähnliche Strukturen, wie *battles* und *fame* lassen sich bei Graffiti wie auch in der gesamten HipHop Kultur finden. Rap, Breakdance, DJing, MCing und Graffiti scheinen somit grundlegend dieselben Ziele zu verfolgen. Dennoch sind sie in ihrem Entstehen und auch ihrer Entwicklung getrennt voneinander zu betrachten.

The so-called elements that supposedly complete the cycle that „create“ Hip Hop as a whole (Writing, Breaking, Beats, MC-ing, Scratch DJ-ing), have always existed on separate, yet without a doubt, related plateaux with neither being imperative to the life of the other and/or were birthed at different times. Upon hitting the downtown scene in New York and making the jump to mainstream publicity, they simultaneously came to be „one“. Prior to that, not many would claim this as so. (PHASE II, zitiert in Austin 201, S. 201)

Trotz enger Verknüpfungen zu HipHop hat Graffiti doch eine eigenständige und unabhängige und nebenbei mehr als zehn Jahre längere Entwicklung hinter sich. Auch wenn der starke Austausch untereinander und die ähnlichen Werte und Strukturen verbinden, muss die Unabhängigkeit und Eigenständigkeit dieser Szenen hervorgehoben werden. Jede dieser Ausdrucksformen arbeitet mit völlig unterschiedlichen Medien. Sprache, Musik, Körper und Schrift werden aber unter dem Label HipHop zu einem Ganzen zusammengefasst. Die Akteure selbst kritisieren HipHop als eine kommerzielle Bewegung. Graffiti, Rap, Breakdance und DJ-ing bedingen sich einander nicht. Jeder Writer hat durchaus ein umfassenderes Musiksortiment als nur HipHop in seinen Regalen stehen. Breaken kann man auch zu Funk und gerappt wird generell zu allem. Der Fokus sollte demnach auf Parallelen, sowie auf gegenseitige Einflüsse und Kooperationen gerichtet werden, um somit jede Szene in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Graffiti erhält seine Außenseiterposition hauptsächlich aufgrund der Illegalität, die auch auf die kommerzielle Vermarktung Einfluss nimmt. Während Rap aus der Musikindustrie nicht mehr wegzudenken ist und Breakdance bereits in den meisten Fitnessstudios unterrichtet wird, ist Graffiti immer noch nicht als Kunstform akzeptiert. Durch diese Unabhängigkeit konnte sich Graffiti jedoch die eigene Authentizität immer mehr bewahren als die anderen Elemente der so genannten HipHop Kultur. HipHop wird aber weiterhin als Gesamtkonstrukt verkauft.

1.8 Illegale Kunst oder legalisierter Vandalismus?

In den 70ern bahnte sich Graffiti erstmals den Weg von der Straße in die Kunstgalerien. Das steigende Interesse des Kunstmarktes entzündete die Diskussion über Graffiti als Vandalismus oder Kunst. Writing ist nicht nur ein spontaner, zerstörerischer Akt, sondern auch eine intensive Auseinandersetzung mit der Ästhetik von Buchstaben. Writer eignen sich Material und Technik an und entwickeln daraus ihre individuellen Stile. „*Was die Kunst noch nie gehabt hat, das ist einfach Namen schreiben, einfach nur Namen schreiben*“ (BUSK, Wien, Interview 5, 2007). Der Kunstmarkt setzte sich jedoch nur ansatzweise mit dem Phänomen auseinander und es wurde mehr vermarktet als verstanden. Die Vermarktung von Illegalität birgt von Anfang an einen Widerspruch in sich. Legale Produktionen

werden als Wandmalereien mit künstlerischem Anspruch anerkannt, wobei illegales Graffiti weiterhin Vandalismus bleibt. Die Ghetto-Kunst von Jugendlichen brachte den Charme des Gefährlichen in die Galerien. Die Graffiti-Subkultur, die *Writing styles* oder die Geschichte des Writing fanden jedoch nur wenig Beachtung. *“There was a stark absence of shows that might explicate writing’s own unique lineage, or respectfully investigate the crossovers and correspondences between writing’s history and the history of painting in the Great Tradition [...]”* (Austin, 2001, S. 196). Oftmals wurden Anfänger der Szene von den Galerien ausgewählt. Die Qualitätsmaßstäbe der Szene wurden nicht übernommen. Das Verständnis der Hierarchie und der Graffitikultur ist jedoch entscheidend, wenn man sich der Szene annähert. Reinecke (2007) betont, dass vor allem die soziale Herkunft und der Habitus der Writer nicht mit dem Kunstkontext vereinbar waren.

Fear and ignorance lead to the destruction of a vibrant art and the disillusionment of a group of creative, motivated, and underprivileged youth who in the boroughs of New York City sparked a creative movement that has travelled around the world only to come back again in the form of commercialism. In an ironic twist you will now see graffiti themed Nike and MTV ads occupying entire cars; but it is not to fear, for it is now part of a controlled system. (Roth, k. A., S. 48)

Heute arbeitet Graffiti zunehmend mit der Sprache der Kunst. Die Selbstorganisation der Writer trug zu einer produktiven Auseinandersetzung bei und die soziale Herkunft ist kein bedeutender Faktor mehr. Obwohl viele Writer im Kunstbereich erfolgreich sind, ist die Skepsis dennoch sehr groß. Der Einfluss des Kunstmarktes auf Graffiti wird innerhalb der Szene sehr ambivalent diskutiert. Auftragsarbeiten werden von Writern selbst oft kritisch betrachtet, da sie aufgrund ihrer Legalität nur schwer authentisch und glaubhaft wirken können. *„Permission pieces often lack the vitality of even a simple pen tag“* (Roth, k. A., S. 45). Graffiti stellt sich prinzipiell gegen eine Vermarktung. *“You can’t buy things like that and you can’t buy walls either“* (ZAKI, zitiert in Macdonald, 2001, S. 172). Es stellt sich die Frage, ob die unbewegten Leinwände in Galerien noch etwas mit Graffiti gemeinsam haben. *“It’s like getting a famous painting by Degas and converting it onto a little postcard [...] it just doesn’t work. [...] it will probably sell quite a lot, but that’s not the way it was meant to be“* (ZAKI, zitiert in Macdonald, 2001, S. 166).

Ich hab es immer wieder probiert, hab immer wieder gesehen, Buchstaben, wie ich sie auf der Wand machen würde, auf Leinwand, ist der letzte Kitsch, ist Scheiße, ist Dreck. Dann hab ich immer gesehen, o.k. es ist auf der Straße, im Dreck gewachsen, deshalb war es bunt, laut, groß. Sobald man es auf eine Leinwand verfrachtet, also es funktioniert einfach nicht. (TAGNO, Berlin, Interview 5, 2008)

Die Galerie ist ein Ort, an dem sich kunstinteressiertes Publikum freiwillig mit neuen Ausdrucksformen auseinandersetzt. Die Straße hingegen ist ein Ort, an dem man sich nicht unbedingt aussuchen kann, was man sehen möchte und was nicht. Und genau das ist auch der entscheidende Faktor bei Graffiti: die Unvorhersehbarkeit. *„Das ist Graffiti: ein bisschen frech auch sein dürfen. Und nicht nur so schicke, so total durchdachte Sachen, um das schöne Publikum erreichen zu wollen“* (BUSK, Wien, Interview 5, 2007). Graffiti will alle Leute erreichen und erreicht in einer Galerie nur ein sehr beschränktes, homogenes Publikum. Graffiti will die Stadt verändern und kann seine Wirkung nicht in einem geschlossenen Raum entfalten.

Wenn du im legalen Rahmen sein willst und es würden alle machen, dann hätte die Stadt genau sechs Plätze, wo es Graffiti geben würde und das wär traurig. Also find ich, und es würde auch sicher vielen Leuten auffallen, dass die Stadt kahl ist. Das musst du dir mal vorstellen, es sind alle Häuser sauber. Viele wünschen sich das, aber ich eigentlich nicht. Da ist nichts da, keine Spuren. Mit Graffiti gestaltet man und es lebt irgendwie das Ganze. (RESOR, Wien, Interview 1, 2007)

Der rebellische Charakter von Graffiti geht durch eine legale Vermarktung in der Galerie völlig verloren. Das Phänomen wird aus seinem eigentlichen räumlichen Kontext, der Straße, gerissen. Genau dieser Kontext ist *“[the] only obstacle that has hindered the general acceptance of graffiti as art is its location and presentation”* (Stowers, zitiert in Bartolomeo, 2001, S. 58). Graffiti ist in der Stadt unweigerlich mit Dreck, Gefahr und auch Kriminalität verbunden. Mit diesen Assoziationen spielt der Kunstmarkt und versucht aber gleichzeitig eine saubere, konservierte Form des Graffiti zu kreieren. Problematisch wirkt sich diese Gratwanderung zwischen Illegalität und Kunst auf die Künstler selbst aus. Dies spiegelt sich teilweise immer noch in den niedrigen Honoraren wieder. Graffiti wird vordergründig akzeptiert und auch stark in der Produktvermarktung eingesetzt, aber aufgrund seiner Illegalität immer noch marginalisiert. *„Bombing, tags or even racking [stealing paint] [...] all these things and others have no financial potential and are, in fact, an obstacle between us and the powers that be“* (DRAX zitiert in Macdonald, 2001, S. 171). Die Writer selbst befürchten ein *Sell out* ihrer Kultur und versuchen die Außengrenzen gut zu wahren. Für eine Subkultur ist es wichtig, sich auch innerhalb der Kunst vom Mainstream zu distanzieren. Die Hauptkultur vereinnahmt die Nebenkulturen und nimmt ihnen dadurch das subversive Potential.

Die Kultur wird total vermarktet. Wenn das einem bewusst ist, erforscht man immer neue Wege, um dem entgegenzuwirken. Das ist wirklich immer so ein krasses Entgegenstemmen. Dann gibt es noch so viele kids, denen geht es nur darum, gesehen zu werden. Aber sie wissen nicht, dass sie dieser Konsummaschine damit dienen. Das ist einfach verpulverte Energie. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Die aktuelle Diskussion (vgl. Frost, 2003) geht verstärkt in die Richtung „Kunst im öffentlichen Raum“. Graffiti wird als Ausdruck fehlender Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks und der Mitgestaltung des öffentlichen Raumes verstanden. Städteplanerische Herangehensweise, wie *placemaking*, betonen die Rolle der Bewohner, um gemeinschaftliche öffentliche Räume zu schaffen. *“Placemaking is a holistic and integrated approach to designing public environments that balances and combines cultural, economic, social, demographic, ethnic, indigenous, historic and environmental considerations and actively fosters the interactive relationships between people and place”* (Foster, 2003, S.3). Graffiti kann in diesem Sinne als eine Art von *placemaking* verstanden werden. Writer entdecken ihre Umgebung, gestalten sie aktiv mit und zeigen die Notwendigkeit von Partizipation im öffentlichen Raum auf. Graffiti kann Teil von *placemaking* Strategien sein, wenn die Interessen der Gemeinschaft berücksichtigt werden und eine institutionalisierte Herangehensweise vertreten wird. Vermehrte Legalisierung von Flächen für Graffiti, sowie diverse Kunstprojekte und die Verbindung mit Street Art unterstützen die Anerkennung von Graffiti als städtische Intervention, die sich auch positiv auf die Umgebung auswirken kann.

1.9 Street Art

Erst seit ein paar Jahren macht sich *Street Art* bzw. *Post Graffiti* einen Namen. Reinecke (2007) zufolge setzt sich der englische Begriff *Street Art* seit 2005 im Sprachgebrauch durch. Dem geht eine vielschichtige Begriffsdiskussion voraus, wie man dieses neue und doch nicht ganz neue Phänomen denn jetzt benennen soll. *Street Art* ist direkt aus dem *Writing* heraus entstanden und häufige Überschneidungen der Techniken und sogar der Akteure machen die Begriffsdiskussion nicht unbedingt leichter. Der Begriff *Street Art* wurde unter anderem von Sommer (1975) geprägt. Er umschreibt hiermit das Phänomen der „*neighbourhood art*“, lokale Akteure, die künstlerisch in ihre Umgebung eingreifen. Schwartzman (1985) weitet den Begriff auf die illegale Tätigkeit von Künstlern auf Straßen aus, die von Schablonengraffiti bis hin zu Skulpturen reichen kann. Auch illegales Plakatieren und das Bemalen von Plakatwänden werden angeführt. Die Illegalität von *Street Art* steht demnach, ebenso wie bei Graffiti, als Definitionsmerkmal zur Debatte. Der englische Begriff *Street Art* richtet, im Gegensatz zur deutschen Entsprechung der Straßenkunst, den Fokus auf die bildenden und nicht auf die darstellenden Künste. Die Illegalität spielt hierbei eine weitaus größere Rolle. *Street Art* wird in der Regel ohne Genehmigung angebracht. Der Begriff *Post Graffiti* wurde von Lachmann (1988) verwendet, um Graffiti auf Leinwänden von Graffiti auf Zügen zu unterscheiden. *Post Graffiti* verdeutlicht die Nähe der beiden Phänomene zueinander, wird aber aufgrund der negativen Konnotation von Graffiti häufig in den Kreisen der *Street Artists* vermieden. *Street Art* ordnet sich begrifflich klar in einen Kunstkontext ein, wobei gerade dies wiederum auf viele kritische Stimmen, nicht selten von Writern, stößt.

...it is not uncommon for street artists to dissociate themselves from the term ‚graffiti‘ in order to gain gallery and media appeal, while writers may dissociate themselves from the term ‚street art‘ in order to gain more street credibility“ (Roth, k. A., S. 20).

Umfassendere Begriffe wie *Urban Art* heben die Trennung der beiden Phänomene auf und definieren alles anhand des gemeinsamen räumlichen Kontextes: der Stadt. Dennoch lassen sich Unterschiede innerhalb der Szenen ausfindig machen, die für eine begriffliche Trennung sprechen.

Street Art ist schon die Fortführung von der Logik, wie kann ich einen Platz erobern, wenn ich keine Sprühdose mitbringe, und ich aber trotzdem meinen Namen dort anbringen möchte. Das ist ein weiterer Schritt weg vom Original Graffiti, von einkratzen, sgraffito und sprühen. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

Bei der *Street Art* Szene ist eine weitaus diffusere Struktur als bei Graffiti zu beobachten, wobei sich die Techniken sehr stark überschneiden. *Writers* greifen auch gerne einmal zur Schablone oder einem Plakat. Graphikprogramme treten an die Stelle von Filzstift und Marker. Die oft einfacheren oder einfach zugänglicheren Techniken der *Street Art* lassen aber eine Aktivität ohne die Zugehörigkeit zu einer organisierten Szene zu. „*Gemeinsamkeit aller Street-Art-Varianten ist, dass sie kostenlos zugänglich und außerhalb etablierter Orte der Kunstvermittlung anzutreffen sind. Der Begriff umfasst also den weiten Bereich visueller künstlerischer Arbeit im öffentlichen Raum [...]*“ (Siegl, N., k. A., www.graffitieuropa.org/streetart.htm). Die bedeutendsten Formen hierbei sind Schablonengraffiti (engl.: stencil, franz.: pochoir), Sticker, Plakate und Cutouts (ausgeschnittene Plakate). Daneben gibt es noch ein weites Spektrum anderer Materialien, von Holz bis zu Mosaiksteinen. Die Schablonentechnik ist auch unter Writern sehr beliebt. Dabei werden aus Karton, Metall, Plastik oder anderen geeigneten Materialien Schablonen ausgeschnitten und dann mit Dose an der gewählten Stelle ausgefüllt. Die Formen reichen von kleinen Details bis hin zu

überlebensgroßen Figuren. Der Vorzug der Schablonen liegt in ihrer Wiederverwendbarkeit. Beim Plakatieren werden selbst gestaltete Plakate in der Stadt verbreitet. Eine kreative Erweiterung dieser Technik findet beim Cut-out statt. Es wird nicht das klassische rechteckige Plakatformat angebracht, sondern die Umriss der Formen werden ausgeschnitten. Die Werke aus Papier sind natürlich der Witterung viel stärker ausgesetzt und daher eher kurzlebig.

SWOON refers to this phenomenon as the pieces life cycle, and is interested in how street art pieces life and die in same environment as people (as opposed to sterile walls of the gallery which give unnatural long life and preservation). (Roth, k. A., S. 39)

Gleichzeitig treten die Street Art Werke durch ihren figürlichen Charakter stärker in Beziehung zueinander und so findet auch eine Kommunikation unter den Street Artists statt. In der Formensprache liegt auch der große Unterschied zwischen Street Art und Graffiti.

Es muss ja nicht mit Dose sein, aber das ist ein Name, das ist Schrift, das ist Kalligraphie, das ist style, sag ich mal, wenn man das auch so in den Raum werfen kann. Und Street Art ist für mich nicht Graffiti. Der Unterschied ist, dass es nichts Gemaltes ist. Es ist keine Schrift. (RESOR, Wien, Interview 1, 2007)

Street Art arbeitet weitgehend unabhängig vom Schriftsystem. Viel mehr werden Logo ähnliche Muster, Formen oder Figuren verwendet. Schrift ist meist nur ein Zusatz zum Bild. Die Lesbarkeit ist von Bedeutung. Dadurch tritt der Aspekt des Inhaltes mehr in den Vordergrund, wobei es auch bei Street Art, grob gesagt, um *style* geht. Begriffe aus der Graffitiszene wie *Crossen*, *Getting up* oder *Crew* werden ebenso unter Street Artists verwendet (vgl. Reinecke, 2007). Es wird teilweise mit ähnlichem Material gearbeitet, spricht mit Spraydose und Sticker. Die Techniken der Street Art zeichnen sich gegenüber Graffiti aber durch ihre Reproduzierbarkeit aus. Dadurch steigt die Auflage der Werke immens. Plakate, Stickers oder Schablonen sind vorgefertigt und müssen nur noch angebracht bzw. ausgefüllt werden. Die Schablone gibt jedoch nur die Form vor und das Schablonengraffiti wird erst im Zuge der Anbringung fertig gestellt. Diese Form hat somit am meisten Ähnlichkeit mit der klassischen Anbringungsweise von Graffiti. Die automatisierte Schriftbewegung bei *tags* oder *throw ups* lässt ebenfalls nur wenig Variation der Form zu. Auch bei *pieces* wird nach einer Vorlage gearbeitet. Die Plakattechnik hingegen hebt sich mehr von Graffiti ab.

Viele Werbekampagnen arbeiten mittlerweile mit ähnlichen Techniken und lassen sich nicht immer klar von den illegalen Formen unterscheiden. Inszenierungen, wie Shepard Faireys „Obey Giant“ Kampagne kehren diesen Aspekt um, indem hier ein Street Art Projekt die Formensprache einer Werbekampagne übernimmt. Die Nähe von Street Art zur Werbung erschwert jedoch den Zugang zum Kunstmarkt. Street Art ist „in den meisten Fällen *Design in der Straße*“ (EKO, zitiert in Reinecke, 2007, S. 143). Ähnlich wie bei Graffiti gilt aber die Zweckungebundenheit der Werke im Stadtraum. Es wird kein Produkt angepriesen. Auch bei Street Art gibt es einen Wettbewerb, „wobei es nicht darum geht, sich eine Position am Markt zu sichern“ (Reinecke, 2007, S. 140). *Sell Out* und fehlende Authentizität sind ebenso wie bei Graffiti scharf diskutierte Entwicklungen. Wie bei allen Subkulturen nimmt das subversive Potential durch eine Übernahme in die kommerzielle Hauptkultur ab. Street Art wird demnach gerne mit dem Begriff des Guerilla Marketing (vgl. Levinson, 1990) in Verbindung gebracht. Kleinunternehmen, die über wenig Mittel verfügen, können sich dieser subversiven Taktik zu Werbezwecken bedienen. Deutlich wird, dass

Street Art weitaus mehr kommerzielle Möglichkeiten bietet und diese von AktivistInnen auch stärker als bei Graffiti angenommen werden. Die Diskussion um Authentizität innerhalb der Subkultur legt jedem Akteure nahe, die kommerzielle Aktivität nach symbolischem und nicht nach ökonomischem Kapital auszurichten (vgl. Reinecke, 2007).

Street Art bietet sich aber nicht nur für Werbung, sondern auch zur Verbreitung politischer Botschaften an. Die Geschichte der einzelnen Techniken steht eng in Verbindung mit politischen Bewegungen. „*Laut Banksy wurden Schablonen in der Geschichte dazu verwendet, Revolutionen zu beginnen und Kriege zu beenden*“ (Reinecke, 2007, S. 58). Schablonengraffiti waren beispielsweise im faschistischen Regime besonders populär und illegale Plakate wurden zur Vermittlung regimekritischer Ansichten genutzt. Politische Protestbewegungen in Mexiko und Spanien arbeiteten mit ähnlichen Verfahren. Die Street Artists selbst haben auch einen durchaus politischen Anspruch, der meist mit Parolen wie „*reclaim the streets*“ verbunden ist. Street Art zeichnet sich durch ein betontes Selbstverständnis als urbane Intervention mit künstlerischem Anspruch aus und lässt Graffiti rückwirkend in diesem Kontext erstrahlen. Der Street Art Boom wirkte sich auch positiv auf eine neuerliche Welle der Etablierung von Graffiti im Kunstkontext aus. Street Art selbst kann vor allem durch seine Inhalte beim Publikum punkten. Der Wiedererkennungswert und Unterhaltungswert tritt stärker in den Vordergrund. Street Art will alle Menschen auf der Straße ansprechen, wohingegen Graffiti auch eine starke szeneninterne Kommunikation verfolgt. Die höhere Akzeptanz mag mit der Tätigkeit von Künstlern oder Kunststudenten in diesem Bereich in Verbindung stehen, wobei dies nicht selten auch auf Writer zutrifft. Den Street Artists wird gerne eine „*hochkarätige Designsensibilität*“ (vgl. Burns, 2005, Umschlag) und ein sensibler Umgang mit ihrer Umgebung nachgesagt. Es zeigt sich in Reineckes (2007) Untersuchung, dass Street Art durchaus über hohes symbolisches Kapital verfügt und in diesem Sinne als Subkultur gesehen werden kann. Die Nähe zum kommerziellen Feld zieht stärkere Komplikationen nach sich, als dies bei Graffiti der Fall ist. Auf der anderen Seite ist der Zugang zum Kunstmarkt leichter.

In der Szene selbst wird ähnlich wie bei Graffiti zwischen Anfängern und anerkannten Größen unterschieden. Da der Zugang zu den Techniken der Street Art wenig Vorwissen und nicht, wie bei Graffiti, eine Zugehörigkeit erfordert, gibt es viele kurzzeitige Aktivisten. Hierbei muss hervorgehoben werden, dass Street Art im Gegensatz zu Graffiti keine männlich konnotierte Szene ist. Street Art ist von der Definition und Zugangsweise offener und lockerer strukturiert, wobei es auch nicht so stark um das Herausbilden der eigenen Identität geht. Die Geschlechtlichkeit bzw. die geschlechtsabhängigen Stereotypen treten bei Street Art viel mehr in den Hintergrund und es lässt sich ein enorm hoher Anteil an weiblichen Künstlerinnen beobachten. Die Zusammengehörigkeit ist weitaus weniger ausgeprägt als in der Graffiti Subkultur. Street Art ermöglicht eine Auseinandersetzung mit dem städtischen Raum, die je nach eigenem Belieben und Können intensiver oder weniger intensiv ausfallen kann. Die aktive Szene zeichnet sich durch Innovation, Kreativität und Authentizität aus und setzt dadurch eigene Qualitätsmaßstäbe. Auch bei Street Art kann zwischen *piecing* und *bombing* unterschieden werden. Es gibt Akteure, die mehr Wert auf den -in diesem Fall auch- inhaltlichen Aspekt legen. Sie bringen ihre Werke mit großer Sorgfalt im urbanen Raum an. Die Qualität steht im Vordergrund. Andere wiederum vertreten stärker die Richtung des *bombing* und sehen ihre Werke als Logos, die überall verbreitet werden (vgl. Roth, k. A.).

More important than the medium of the graffiti is the intent of the artist, and the biggest distinction I can see in the graffiti world is between those whose goal is to have their mark seen by the most people, and those who are more interested in causing pause and consideration in the mind of individual viewers. (Roth, k. A., S. 21)

Street Art kann in diesem Sinn als „*more conceptual and experimental in nature than traditionally spray painted letter forms and figures*“ (Roth, k. A., S. 19) verstanden werden. Reinecke (2007) betont, dass die Medienpräsenz von Street Art eindeutig im Kunstkontext stattfindet. Graffiti hingegen wird immer noch auf Vandalismus reduziert. Ein weiterer angenehmer Nebeneffekt von einigen Techniken der Street Art ist die höhere juristische Akzeptanz. Aufgrund der geringeren Haltbarkeit einiger der Materialien ist Street Art verstärkt der Verwitterung ausgesetzt. Der Tatbestand der dauerhaften Sachbeschädigung wird daher nicht erfüllt. Street Art entstand im Zeitalter des Internets und hat sich dies von Beginn an zu Nutze gemacht. Anders als bei den Anfängen des Graffiti konnte dadurch bereits mit einem einzelnen Werk viel Aufsehen erregt werden. Roth (k. A.) zu Folge sind Street Artists weitaus weniger kritisch dem Internet gegenüber als Writer und nahmen dieses von Anfang an als eine Verbreitungsmöglichkeit an. Wettkampf und Inspiration werden gleichermaßen durch das Internet gefördert. Eine weltweite Vernetzung findet unter Street Artists wie unter Writer statt. Dennoch hat das Medium Internet „*the negative effect of mediating the interaction between the viewer and the piece*“ (Roth, k. A., S. 25). Die Kommunikation in der Szene läuft, ähnlich wie bei Graffiti, über Magazine, Internet oder auf den Wänden der Stadt ab. Auch Galerien, Ausstellungsräume und die Kunstuniversitäten sind wichtige Umschlagplätze. Hier ist Street Art von Graffiti nicht immer zu unterscheiden. Auch viele Bildbände, Magazine oder Internetseiten beziehen sich auf das übergreifende Phänomen der Urban Art. Trotz der Unterschiede in der Herangehensweise, der Struktur und auch der Techniken entwickelte sich Street Art direkt aus Graffiti und hebt auch in der Stadt denselben Anspruch auf Raum. Daher kann die Grenze zwischen beiden nicht klar gezogen werden.

To distance the work of writers as something different, less desirable or more illegal is to close ones eyes to the way these artists have changed the face of the city; effectively repeating the embarrassing mistake of the MTA and city government of erasing one of the most unique movements in modern art. (Roth, k. A., S. 27)

2. Graffiti im Kreuzfeuer zwischen Subkultur und Verbrechen

Graffiti ist ein kulturelles Grenzphänomen. Es ist Kunst und Verbrechen gleichzeitig. Doch wie kann diese konsequente Normüberschreitung als kulturelles Phänomen gedeutet werden? Im Folgenden werden unterschiedliche Ansätze zu Subkultur und gesellschaftlicher Normüberschreitung dargestellt. Subkultur wird im Spannungsfeld kriminologischer und marxistischer Herangehensweisen diskutiert. Es soll gezeigt werden, welche Bedeutung diese theoretischen Auseinandersetzungen für das Phänomen Graffiti haben.

2.1 Delinquent habits. Die kriminologische Herangehensweise

Kultur steht im Gegensatz zu Natur und umschreibt alle vom Menschen selbst hervorgebrachten Leistungen. Bereiche, wie Kunst, Religion, Technik oder Moral strukturieren jede Gesellschaft. Kultur steht somit immer eng in Zusammenhang mit Normen und Werten, die in einer Gemeinschaft von Bedeutung sind. Das, was eine Gesellschaft ausmacht, die bestimmte Lebensweise der Menschen, ist ihre Kultur. Es muss daher nicht immer die schöngestige Ausformung der Hochkultur sein, sondern kann auch, wie Barthes (1964) gezeigt hat, die Auseinandersetzung mit der Alltagskultur sein. Kultur ist nicht nur ein Produkt, sondern gleichzeitig ein Prozess und somit stetem Wandel unterworfen. Dieser Wandel ist stark durch die vorherrschende Ideologie geprägt. Subkultur ist ein Teil der Kultur, sozusagen eine „*Unterkultur*“. Diese bringt ein eigenes, weitgehend unabhängiges Normensystem hervor, welches im Gegensatz zu dem vorherrschenden System stehen kann. Subkultur ist „*a system of values, attitudes, modes of behavior and life-styles of a social group which is distinct from, but related to the dominant culture of a society*“ (Abercrombie et al., 1988, zitiert in Reinecke, 2007, S. 101). Gegenkultur hingegen entwickelt sich aus einem Konflikt mit der Gesellschaft und steht im völligen Gegensatz zu den dominierenden Normen und Werten. Diese werden großteils abgelehnt und es lassen sich keine Gemeinsamkeiten mehr finden (vgl. Yinger, 1960, Giddens, 2001). Der Subkulturbegriff steht eng in Verbindung mit Regelverstößen und Normverletzungen. Normen sind bestimmte Verhaltensanforderungen in bestimmten Situationen (vgl. Lamnek, 2007). Diese werden durch einen kulturell und ideologisch geprägten gesellschaftlichen Konsens immer wieder neu geschaffen und von jedem Einzelnen in seinem Verhalten umgesetzt oder auch nicht. Sanktionen sind ein wichtiger Bestandteil der Aufrechterhaltung und Durchsetzung von Normen. Damit werden Grenzen in einer Gesellschaft gesetzt, und ein Bereich abgesteckt, indem wir uns konform verhalten können.

Der Begriff der *Anomie* nach Durkheim (1893) beschreibt den Zustand der Normlosigkeit einer Gesellschaft. Unter dem Einfluss der industriellen Arbeitsteilung kann Durkheim (1893) zufolge kein gemeinsames System an Regeln mehr entstehen und das Gemeinschaftsgefühl der Gesellschaft wird geschwächt. Mertons Anomiekonzept (1938) beschreibt normabweichendes Verhalten, wie Delinquenz, als Ausdruck fehlender Mittel zur Erreichung gesellschaftlich akzeptierter Ziele. Cohen (1955) verdeutlicht anhand der amerikanischen Gangkultur die Delinquenz als Nebenprodukt der statusorientierten amerikanischen Gesellschaft. Subkultur bietet nach Cohen & Short (1968, zitiert in Lamnek, 2007) eine „*Lösung von Anpassungsproblemen, für die die bestehende Kultur keine befriedigenden Lösungen bereitstellt*“ (S. 148). Delinquentes und nonkonformes Verhalten entspringt der Frustration über das Nicht-Erreichen gesellschaftlicher Ziele und führt zu einer Ablehnung dieser. Daher ist eine delinquente Subkultur „*non-utilitarian, malicious and negativistic*“ (Cohen, 1955, zitiert in Macdonald, 2001, S. 33).

Theoretiker der Chicagoer Schule (Shaw & McKay, 1931) heben die soziale Desorganisation einer Gemeinschaft als Einflussfaktor auf deviantes Verhalten hervor. Es liegt eine fehlende Gemeinschaftsstruktur und somit fehlende soziale Kontrolle vor. Kriminelles Verhalten wird Sutherland (1924) zufolge über soziale Kontakte erlernt. Die Einstellungen und Gewohnheiten des sozialen Umfeldes sind prägend für die eigenen Verhaltensmuster. Es muss nach Glaser (1956) aber auch eine Identifikation mit den Personen stattfinden, die für normabweichendes Verhalten stehen. Cloward & Ohlin (1961) betonen in ihrer Theorie der differentiellen Gelegenheiten ebenfalls das soziale Umfeld und die fehlenden Mittel als ausschlaggebend für die Entwicklung drei unterschiedlicher Typen von Subkultur: die kriminelle Subkultur, die Konfliktskultur und die Subkultur des Rückzuges. Nicht nur die sozial ungleich verteilten Zugangschancen zu legitimen, sondern auch zu illegitimen Mitteln ebnet den Weg in die Kriminalität. Im Gegensatz zu Cohen (1955) gilt dies aber als rationale Lösung des Anpassungsproblems. Trasher und Whyte (1955) sehen in der Bildung von Gangs eine Ersatzbefriedigung. Diese ist aber nur vorübergehend, weil meist zu den anerkannten Normen wieder zurückgekehrt wird. Miller (1958) versteht deviantes Verhalten nicht als Verletzung von Mittelschichtnormen, sondern als Konformität mit den Normen der Unterschicht. Nach Matza und Sykes (1961) hingegen lässt abweichendes Verhalten nicht darauf schließen, dass gängige Normen generell abgelehnt werden. „...*delinquency is rarely a 24-hour phenomenon*“ (Macdonald, 2001, S. 34). Matza und Sykes (1961) gehen von einem klassenübergreifenden Normensystem aus. „*The 'delinquent' thus differs only in his/her disregard for middle-class proscriptions of time and place*“ (Macdonald, 2001, S. 34). Ermöglicht wird die gleichzeitige Anerkennung und Überschreitung des Normensystems durch verschiedene Neutralisationstechniken, die das abweichende Verhalten rechtfertigen, z.B. Ablehnung der Verantwortung.

Dieser kurze Abriss klassischer kriminologischer Auseinandersetzungen mit Subkulturen zeigt eine starke Orientierung an Klassenunterschieden und lässt Norm- und Regelverletzungen als schichtabhängiges Phänomen erscheinen. Klassenzugehörigkeit determiniert nahezu delinquentes Verhalten. Freier Wille und Wahlfreiheit werden dabei ausgespart. Die Frustration über das Nicht-Erreichen gesellschaftlicher Ziele steht im Vordergrund. Subkultur wird mehr als Reaktion auf bestehende Verhältnisse und nicht als Auseinandersetzung mit der Gesellschaft gesehen. Das Veränderungspotenzial und auch die identitätsstiftenden Aspekte werden in einer kriminologischen Sichtweise in den Hintergrund gestellt. Es wird klar, dass zwischen Devianz und Delinquenz deutlich unterschieden werden muss. Es gibt Subkulturen, deren Hauptbestandteil kriminelles Verhalten ist, wie beispielsweise Subkulturen der Gewalt (vgl. Wolfgang & Ferracuti, 1967).

2.2 Verbrechen als Etikett. Der Labelling Approach

Graffiti wird gesetzlich als Eigentumsdelikt verfolgt, wobei die Gesetzeslage dahingehend immer mehr verschärft wird. Dies spiegelt den fortlaufenden Zuschreibungsprozesses wieder, aufgrund dessen der Gesetzgeber abnormales Verhalten definiert. Devianz existiert nicht per se, sondern wird nach Theoretikern des Labelling Approach erst durch die Reaktionen der Umwelt hergestellt. „*The young delinquent becomes bad, because he is defined as bad*“ (Tannenbaum, 1953, zitiert in Lamnek, 2007, S. 225). Ausschlaggebend hierfür sind wiederum Machtverhältnisse in der Gesellschaft, die festhalten, wer überhaupt definieren darf. Aus diesen Zuschreibungen folgt schließlich auch eine Veränderung der Selbstdefinition der Grenzüberschreiter, indem die Rolle des Gesetzesbrechers übernommen wird. Der Handlungsspielraum wird eingeeengt und eine *self-fulfilling prophecy* tritt

ein. Becker (1973) zufolge wird normabweichendes Verhalten erst durch die Normanwendung greifbar. Die Normüberschreitung alleine hat ohne die Reaktion der anderen noch keine Konsequenzen. Auch hier werden wiederum Machtverhältnisse wirksam. Die Normanwendung erfolgt selektiv. Sack (1972) betont, dass Normen keineswegs eindeutig sind und hebt somit den Machtaspekt deutlicher hervor. Aber nicht nur in Institutionen, sondern vor allem auch in Alltagsinteraktionen finden machtgeleitete Zuschreibungsprozesse statt. Sack (1968) nimmt hier einen klar marxistischen Standpunkt ein, wenn er die Klassenzugehörigkeit als ausschlaggebend für den Zuschreibungsprozess hervorhebt. Der Labelling Approach wendet sich weitgehend von der Ursachenforschung ab und hin zu sozialen Reaktionen.

Der Erklärungsansatz des Labelling Approaches eignet sich für das Phänomen Graffiti, da erst die Reaktionen der Politiker zu einer Stigmatisierung der Writer führten. Die negative Konnotation von Jugendgangs und der U-Bahn wurde unreflektiert auf die Writer übertragen. Sie wurden ebenfalls zum Sündenbock für gesellschaftliche und politische Probleme einer Stadt. Die Sachlage des Eigentumsdeliktes wurde in den Vordergrund gestellt. Der soziale Hintergrund der Writer deutet auf die Machtkonstellation in der Normanwendung hin. Das Selbstverständnis der Writer passte sich an diese Zuschreibungen an und die Illegalität wurde ein wichtiger Bestandteil der Subkultur. „*You have to be one part artist, one part criminal, and one part adventurer*“ (LADY PINK, zitiert in Murray, k.A., 2002).

“If you never wrote on the trains, stole paint, got kicked out of school, had girls laugh at you, or whatever the situation is because you write graffiti, then you ain't no graffiti artist”(JAMES TOP, zitiert in Austin, 2001, S. 176).

Die Beliebigkeit dieses Zuschreibungsprozesses wird durch den Einzug von Graffiti in den Kunstmarkt aufgedeckt. Graffiti kann ebenso Kunst sein und muss nicht zwingend als Verbrechen definiert werden. Anstatt die Überwachung der Bahnhöfe zu verschärfen, hätte auch eine künstlerische Umgestaltung der Zugdesigns die Folge sein können. Es wird deutlich, dass Graffiti zu einem Zeitpunkt der gesellschaftlichen Desorientiertheit, Grenzen überschreitet und der Eindeutigkeit des Normensystems auf den Zahn fühlt.

2.3 Jugendkultur und neue Formen der Gemeinschaft

Im Bereich der Jugendkulturforschung wird der Subkulturbegriff aufgrund der traditionellen kriminalistischen Herangehensweise (vgl. Kap. 5.1.) häufig abgelehnt. Jugendkultur betont vor allem den Aspekt des Selbstkonzeptes und der Identitätsfindung. Baacke (1999) hebt die heutige „*Pluralisierung der Selbst-Konzepte und der Praktiken*“ (zitiert in Reinecke, S. 100) und den Freizeitcharakter von Jugendkulturen hervor. Da es nicht nur um das Zugehörigkeitsgefühl zu einer bestimmten Gruppe geht, sondern auch um die Umsetzung eines bestimmten Habitus wird Jugendkultur häufig im Rahmen eines Lebensstilansatz diskutiert (vgl. Vollbrecht, 1997). Der Stil eines Individuums zeigt „*nicht nur an, wer >wer< oder >was< ist, sondern auch wer >wer< für wen in welcher Situation ist*“ (Soeffner, 1986, zitiert in Vollbrecht, 1997). Der Habitus ist nach Bourdieu „*ein soziales Verhaltensmuster, das durch Sozialisation erworben, den spezifischen Lebensstil von Individuen und sozialen Gruppen strukturiert*“ (Nünning, 1998 zitiert in Reinecke, S. 127). Da die Jugendkulturen sich aber mehr und mehr von Klassengrenzen abheben, wird der Lebensstil nicht mehr durch klassenspezifische Sozialisation erworben. Die politische Komponente tritt heute zugunsten der Ästhetik viel mehr in den Hintergrund. „*Anstelle von Überzeugung, Kampf,*

Herausforderung und Weltveränderung geht es nun um Selbstdarstellung mittels exzentrischer Ausdrucksweisen und Bricolagetechniken“ (Vollbrecht, 1997 S. 25).

Aufgrund gesellschaftlicher Entwicklungen wurden neue Konzepte entwickelt, wie beispielsweise das der Jugendszenen nach Hitzler et al. (2001). Szenen werden definiert als *„thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materielle und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln“* (Hitzler et al., 2001, S. 20). Die gemeinsamen Interessen und Einstellungen, sowie auch zeitlich und örtlich gebundene Zusammenkünfte und die Selbststilisierung sind wichtiger Bestandteil von Graffiti. Wie die posttraditionale Gemeinschaftsform der Szene steht auch Graffiti im Kontext einer größeren gesellschaftlichen Veränderung hin zu individualisierten Gemeinschaftsformen. Die Suche nach einem wärmenden Miteinander und neuen Formen der Gemeinschaft, die gleichzeitig individuelle Freiheit und Zusammenhalt ermöglichen (vgl. Pfadenauer, Hitzler, 2008, k.A.), findet auch im Graffiti seinen Ausdruck.

Trotzdem kennzeichnet sich die Graffiti Gemeinschaft durch ihre Verbindlichkeit, worin der Hauptunterschied zum Szenekonzept nach Hitzler et al. (2001) liegt. Die charakteristische Offenheit und Labilität der Szenen trifft bei Graffiti aufgrund der Illegalität nur bedingt zu. Das Netzwerk ist eng gestrickt, um auch der Polizei das Eingreifen zu erschweren. Writer selbst stilisieren sich als Verbrecher und übernehmen die Außenseiterrolle. Eine klare und kontrollierte Außengrenze ist wichtiger Bestandteil von Graffiti, und der Mitgliedsstatus von Neulingen wird unter Writern streng überprüft. Nicht jeder kann einfach mal reinschnuppern und in den U-Bahnschacht mitkommen. Es bedarf einem Szenewissen. Inklusion und Exklusion erfolgt aber auch über qualitative und quantitative Maßstäbe. Um Mitglied zu werden, gilt es die Kompetenz des Writing zu erlernen, denn ohne *style* auch kein *respect*. Dies kostet viel Zeit und Mühe, und man hört so schnell nicht wieder auf. Ein Teil von Graffiti zu sein, gestaltet sich weniger diffus und dynamisch, wie dies in klassischen Szenen der Fall ist. Besonders die Einstellung und Werte der Writer können nicht in der Schule abgelegt werden, und erst am Nachmittag, wenn man sich mit seinen Freunden trifft, wieder übergezogen werden. Writing ist und bleibt meist ein zentraler Lebensaspekt. *„Graffiti kann alles sein. Wenn du Graffiti machst, ist es dein Hobby, dann machst du Geld, dann machst du Schluss wegen Graffiti mit deiner Freundin. Graffiti ist dann überall“* (BUSK, Wien, Interview, 5, 2007). Graffiti kann als Subkultur definiert werden, die aus kriminaltheoretischer Sicht auch normabweichendes Verhalten umschließt. Die Verwendung des Szenebegriffes bezieht sich in dieser Arbeit nicht auf das Jugendszenekonzept nach Hitzler et al. (2001), sondern auf den umgangssprachlichen Gebrauch der Writer.

2.4 Graffiti-eine Subkultur mit Stil. Die marxistische Herangehensweise

Neben den kriminalistischen Ansätzen zur Subkulturforschung wird folgend der marxistische Ansatz genauer betrachtet. Dieser Ansatz ging in den Sechzigern von dem Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham aus. In den Arbeiten des CCCS werden Jugendsubkulturen in Relation zu der dominierenden Kultur bzw. den kulturellen Praktiken der Eltern gestellt. Im Vordergrund steht, ähnlich wie bei den kriminalistischen Ansätzen, die Unzufriedenheit über die eigene Rolle in der Gesellschaft. Obwohl sich die Gruppe des CCCS mit Jugendsubkulturen und dem Generationenkonflikt auseinandersetzt, steht auch hier die Klasse und nicht die

Jugend im Vordergrund. Der Subkulturbegriff wird im klassentheoretischen Ansatz nur für Gruppierungen aus der Arbeiterklasse verwendet und der Gegenkulturbegriff für die Mittelklasse. Jugendsubkulturen sind die politische Antwort auf die Klassegegensätze und speisen sich aus der Arbeiterklasse. Die Akteure sind dem System nicht hilflos ausgeliefert, sondern kämpfen als aktive Rebellen. *“...members play with ‘the only power at their disposal - the power to discomfit, the power, that is, to pose...to pose a threat’”* (Hebdige, 1987 zitiert in Macdonald, 2001, S. 158). Sie reagieren zwar auf bestehende Strukturen, ihre Aktivität liegt aber vorwiegend im Widerstand. Dieser Widerstand ist gleichzeitig eine Bedrohung der Machtverhältnisse im Klassensystem. Materielle Realitäten können durch Subkulturzugehörigkeit nicht beeinflusst werden, weshalb eine *‘resistance through ritual’* im Vordergrund steht (Clarke et al., 1976, zitiert in Macdonald, 2001, S. 37). Teil des Rituals ist der Stil. *“Style in subculture is then pregnant with significance”* (Hebdige, 1987, S. 18). Subkulturen eignen sich die Symbole der dominierenden Alltagskultur an und drücken durch eine Neubesetzung den Widerstand aus. Für Hebdige (1987) ist diese Neubesetzung gleichzusetzen mit dem ethnologischen Konzept der Bricolage (Lévi-Strauss, 1973). Der Bricolouer ist bei Lévi-Strauss der Bastler, der mit den Mitteln, die ihm gerade zur Hand sind, Neues erschafft.

Die Eigenart des mythischen Denkens [der Bastelei] besteht darin, strukturierte Gesamtheiten zu erarbeiten, nicht unmittelbar mit Hilfe anderer strukturierter Gesamtheiten, sondern durch Verwendung der Überreste von Ereignissen: [...] Abfälle und Bruchstücke, fossile Zeugen der Geschichte eines Individuums oder einer Gesellschaft. (Lévi-Strauss, 1973, zitiert in Dizdar, 2006, S. 138)

Indem ein Objekt aus seinem Kontext in einen anderen gesetzt wird, wird ein völlig neuer Diskurs um dieses Objekt herum geschaffen. Auch wenn es auf den ersten Blick ungeordnet erscheint, ergibt das Chaos doch immer ein bedeutungsvolles Ganzes (vgl. Hebdige, 1987, S. 113). Und auf diesem Weg schafft sich eine Subkultur ihren eigenen Stil, der nicht selten auf Konfrontation geht. Es findet eine Auseinandersetzung mit Vorhandenem statt und diesem wird ein neuer Name gegeben. Subkultur ist demnach immer ein kreativer Vorgang. Der Stil der Subkultur steht für deren zentralen Werte und ist Ausdruck der Zusammengehörigkeit. Subkultur speist sich aus der Hauptkultur und ihre Autonomie ist somit relativ. Subkultur kann nur als eigenes, geschlossenes System verstanden werden, wenn gleichzeitig eine dominierende Hauptkultur existiert. In dieser Distinktion zur Hauptkultur bei gleichzeitiger Abhängigkeit liegt ein wichtiges Bestimmungsmerkmal der Subkultur. Es werden Werte der Hauptkultur übernommen und entfremdet. Graffiti parodiert beispielsweise den Kampf um Anerkennung und Individualität in der Gesellschaft durch eine Überzeichnung im *fame* und der Anonymität der Writer. Die anerkannten Werte werden dadurch völlig entleert und gleichzeitig auch hinterfragt. *„Each subcultural ‘instance’ represents a ‘solution’ to a specific set of circumstances, to particular problems and contradiction”* (Hebdige, 1987, S. 81). Der Stil ist hierbei *“a coded response to changes affecting the entire community”* (Hebdige, 1987, S. 80). Subkultur reagiert somit auf allgemein gültige Werte und auch Veränderungen im Wertesystem der Gesellschaft und ist symbolischer Ausdruck von Widerstand gegen das vorherrschende System. Subkultur ist eine Herausforderung für die dominante Kultur, da sie deren Symbole übernimmt und neue Bedeutungen zuschreibt. Dies ist gleichzeitig auch das Erfolgsrezept von Subkulturen. Bekanntes wird aufgegriffen, verändert und in Widerspruch zum Ursprung gestellt. Der innovative Umgang mit gängigen Symbolen macht Subkulturen und ihren Stil auch so interessant für die Medien und schlussendlich für den Markt. Graffiti wird als *lifestyle* in den Läden zum Verkauf angeboten. Es hat sich eine eigene *Street Wear* entwickelt, die sich aus dem Kleidungsstil der Writer speist und Hip Hop ist Aufhänger einer Gesamtkultur, deren subkulturelle Zeichen in Massenware umgewandelt

werden. Der Kommerz kontrolliert die Subkultur und dadurch wird natürlich die subversive Kraft geschwächt. Wie schon in Kap. 1.8 angeführt, nehmen die Writer selbst die Kommerzialisierung ihrer Werte als negativ wahr. Hinter Graffiti steckt viel mehr als ein cooles T-Shirtdesign oder eine Nike Werbung. Es ist eine Überzeugung.

Writers agree without a doubt, that there is an attitude and commitment within the soul that accompanies being a true writer (as well as being true to the culture) that one's volume of work, brandishing a can of paint, or going through the motions can in no way replace." (PHASE 2, 1999, S. 2)

Hebdige (1987) hebt neben der kommerziellen Vereinnahmung von Subkultur auch die ideologische hervor. Hierbei geht es um den Zuschreibungsprozess von Graffiti als Verbrechen, wie auch der Erklärungsansatz des Labelling Approaches ist (vgl. Kap. 2.2). Problematisch ist die Annahme der CCCS Gruppe, dass selbst die Mitglieder der Subkultur keine genaue Vorstellung über die Bedeutung ihrer Symbole haben. Dadurch wird in Frage gestellt, ob Subkulturen die Klassengegensätze relativieren können. „...if subcultural solutions are ‚magical‘, ‚imaginary‘ and its ‚secret meanings‘ so secret that even their authors are unaware of them, how can the subculture realistically work to resolve class contradictions?“ (Macdonald, 2001, S. 42). Subkulturen gehen weit über den Klassenkampf hinaus. Der politische Aspekt, der von der CCCS Gruppe aufgegriffen wird, betont den aktiven Widerstand gegen das Klassensystem. Dennoch kann nicht alles mit dem Klassengegensatz erklärt werden. Vor allem dann nicht, wenn die Akteure nicht einmal aus derselben Klasse stammen, wie dies heutzutage bei den Writern der Fall ist. Subkultur kann nicht nur auf die spezifische Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse beschränkt werden. Es stellt sich zudem die Frage, was überhaupt die dominante Kultur ist. Setzt sich diese nicht einfach aus einer Vielzahl von Subkulturen zusammen? Normüberschreitung und Devianz werden dadurch relativ. Macdonald (2001) hebt in ihrer Arbeit vor allem den persönlichen Nutzen von Subkultur hervor und stellt Graffiti genau in diesem Zusammenhang dar. „Hegemonic perspectives seem to be deeply uninterested in these actual practices and recoup ‚popular cultural‘ contents too quickly into the politics of people/power block relations“ (Willis, 1990, zitiert in Macdonald, 2001, S. 177).

Hebdige (1987) betont den Prozess der Bedeutungsverschiebung als wichtigen Akt. Es geht nicht so sehr um das Endprodukt, da die möglichen Bedeutungen unendlich sind. „...it may say what it means but it does not necessarily ‚mean‘ what it ‚says‘. In other words, it is opaque...“ (Hebdige, 1987, S. 115f.). Speziell bei Graffiti geht es nicht um das Transportieren von einem verständlichen Inhalt, sondern vielmehr um das „Wie“. „Its all about style and form rather than legibility and function. [...] Graffiti is a design discipline where the form is the content“ (Roth, k.A., S. 14). Zudem sollte der Fokus mehr vom Inhalt auf die Aktivität selbst gerichtet werden (vgl. Macdonald, 2001). Die Form ist das Ergebnis von Schnelligkeit und Bewegung und steht wiederum für den Akt selbst. Wenn es einen konkreten Inhalt geben soll, dann liegt dieser im Akt des Widerstandes. „If we consider the illegal and aggressive or dangerous activities that often accompany these ‚styles‘, I think we arrive at a different understanding of resistance and a less ambiguous representation of the subculture's purpose“ (Macdonald, 2001, S. 96). Graffiti ist zweifelsohne auf den *style* ausgerichtet, aber auf den *style* der Aktivität. Macdonald (2001) hebt vor allem die Bedeutung des ‚doing‘ bei der männlichen Identitätsbildung hervor. Es geht darum, etwas zu machen, aktiv zu sein. Das ist die Essenz von Graffiti.

In der Diskussion um Graffiti wird erst Ende der 70er eine neue Tendenz deutlich. Es wurde mehr und mehr versucht, die Enttäuschung und die Aussichtslosigkeit der Jugendlichen in Beziehung zu Graffiti und die damit

verbundene Auflehnung gegen die Obrigkeit zu setzen. „*Young people in industrial societies share in common experience of being non-adult and are excluded from full participation in adult society*“ (Allen, 1968, zitiert in Macdonald, 2001, S. 39). Graffiti war für viele Jugendliche ein Ausweg aus dem Nichtstun. Hier konnten sie aktiv sein, in das Geschehen der Stadt eingreifen, sie mitgestalten und vor allem ihre eigenen Fähigkeiten in der Öffentlichkeit zur Schau stellen. Das Streben nach Anerkennung durch Graffiti war ein Ausdruck der fehlenden Anerkennung durch die Gesellschaft. Die Jugendlichen hatten keinen Raum in der Stadt und kein Anrecht auf die Stadt. Dies ist als wichtiger Anstoß für die Entstehung der Graffiti Subkultur zu verstehen. Innerhalb ihrer eigenen Kultur eroberte sich die Jugend ihr Recht auf die Stadt zurück. Graffiti ist in diesem Sinne nichts anderes, als Raumanneignung. New York bot den Jugendlichen nicht viele Möglichkeiten, sich in dieser Stadt wohl zu fühlen. Graffiti war eine Möglichkeit, sich den Raum über Gestaltung anzueignen.

Diese Dekoration hat aber nicht nur den Zweck einer Verschönerung, sondern steht auch im Zeichen einer Botschaft. Graffiti ist ein Medium zur Kommunikation. Die eigenen Ängste, die eigene Unzufriedenheit und Aggression werden über die Bilder mitgeteilt. Esposito (2005) zufolge ist die zu Grunde liegende Botschaft der Protest. Graffiti ist daher eine *“artistic construction of a Counter-Culture”*. Egal, ob es lesbar ist, oder nicht, die *“fuck you message is implicit in the use of graffiti as communication”* (Phillips, 1999, S. 23). Dennoch kann Graffiti nicht als radikale Gegenkultur verstanden werden. Die Writer verfügen über ein eigenes klares Regelsystem, bestimmte Einstellungen und Überzeugungen, eigene sprachliche Ausdrücke, eine eigene Schrift und Graffiti als Mittel des Ausdrucks und der Kommunikation. Im Bezug auf ihre räumlichen Praktiken wird der Begriff „gegenkulturell“ jedoch noch einmal interessant werden (vgl. Kap. 5.2). Die gesamte Graffitikultur kann zwar nicht als Gegenkultur definiert werden, ihr Umgang mit Raum bringt aber sehr wohl gegenkulturelle Räume hervor (vgl. Löw, 2001). Weiters entfremdet Graffiti die vorherrschenden Systeme der Sprache und Schrift und nimmt somit gleichzeitig Bezug darauf. Die sozialen Strukturen sind unabhängig vom hegemonialen System. Gemeinsame Werte lassen sich aber auch bei den Writern in überspitzter Form wieder finden. *„Graffiti writers demonstrate the same dedication and diligence to achieve the same status and standing as an individual does in any other profession. Yet such legitimacy generally eludes them“* (Macdonald, 2001, S. 93). Daher kann Graffiti als subversiver Widerstand oder sogar als anarchistische Ideologie interpretiert werden. Dabei ist jedoch Vorsicht geboten, da Writing nicht aus einer politischen Überzeugung heraus entstanden ist. Graffiti ist eine Subkultur, die eine wichtige Rolle bei der Identitätsbildung spielt und eine Alternative zu dem von Konsum geprägten Freizeitverhalten bietet. Für Halsey und Young (2002) entspringt Graffiti *“mainly from a lack of ‘legitimate’ activities for young people”* (S.9). Im New York der 70er formierte sich die Szene vorwiegend unter Jugendlichen der unteren sozialen Schicht, die mit einer enormen Arbeitslosenrate zu kämpfen hatten. Die fehlende Beschäftigung und auch die beengten Wohnverhältnisse sind bedeutende Einflussfaktoren auf die Entstehung dieser Subkultur. *“Many times access to space is denied to certain sub-cultural groups because their values and practices are perceived as being deviant in relation to norms of wider society”* (Bolivar, 1997, S. 2). Graffiti bietet die Möglichkeit, aktiv in das Erscheinungsbild der „Stadt“ einzugreifen und hebt die Bedeutung der Straße als Lebens- und Handlungsraum hervor. Es wird eine eigene Identitäten kreiert, die die Machtstrukturen im Raum unterwandert.

Names help tame the powerful. Giving something a name or label offers the illusion of controlling or limiting it. The subway’s powerful machines are tamed by placing one’s name on them; the name celebrates victory and possession, like one’s brand on a wild steer. (Feiner & Klein, 1982, zitiert in Macdonald, 2001, S. 202)

3. Die „Stadt als umkämpftes Terrain“ *

Graffiti ist ein Phänomen der Stadt. *„Ich würde nicht sprühen, gäbe es die Städte nicht. Gäbe es die Städte nicht, in der Art, wie wir sie haben, wäre es nicht notwendig zu sprühen“* (CEMNOZ, Berlin, Interview 1, 2008). Was bietet die Stadt für besondere Eigenschaften, dass Graffiti so eng mit ihr verbunden ist? Zum einen ist sicherlich die städtische Lebensweise, die Urbanität, ausschlaggebend für ein solches gesellschaftliches Phänomen. Zum anderen ist Graffiti auch an die urbane Bauweise gebunden. *„It is the city that has always influenced, frustrated and inspired graffiti artists; the metropolis is their canvas and their irritant“* (Scheepers, 2004, S. 3). Der Wirkungskreis der Stadt ist aber keineswegs klar eingrenzbar.

Das bedeutsamste Wesen der Großstadt liegt in dieser funktionellen Größe jenseits ihrer physischen Grenzen (...) Wie ein Mensch nicht zu Ende ist mit den Grenzen seines Körpers oder des Bezirkes, den er mit seiner Tätigkeit unmittelbar erfüllt, sondern erst mit der Summe der Wirkungen, die sich von ihm aus zeitlich und räumlich erstrecken: so besteht auch eine Stadt erst aus der Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichende Wirkungen (Simmel, 1984, S. 201, zitiert in Löw et al., 2007, S. 11)

Aus dieser Schwierigkeit heraus soll im Folgenden ein breiter Überblick zu Stadtgeschichte, Stadtformen und auch neuzeitlichen Entwicklungen zu Kultur in der Stadt gegeben werden, um dem Phänomen Stadt selbst ein bisschen näher zu kommen. Die Stadt macht eine vielschichtige Entwicklung von der griechischen *polis* über die industrielle Produktionsstätte bis hin zur globalen Kulturmetropole durch. Stadt als gesellschaftliche Kategorie ist einem steten Wandel unterworfen. *„Stadt-Räume sind gesellschaftliche Räume, deren Entwicklung und Weiterentwicklung von politischen und ökonomischen Konstellationen entschieden wird, die ebenso Ausdruck [sic!] spezifischer Interessen sind wie kollektiver Ideen und Wertvorstellungen“* (Eckl, 1998, S. 21, zitiert in Selle, 2002, S. 29).

3.1 Vom Ursprung der europäischen Stadt

Städte erzählen viele Geschichten und ebenso viel kann über die Geschichte der Stadt geschrieben werden. Da die Erhebung der vorliegenden Studie in zwei europäischen Großstädten (Wien und Berlin) durchgeführt wurde, wird vorrangig ein Abriss der Geschichte der europäischen Stadt dargestellt. Der Ursprung des Städtebaus führt uns erst einmal nach Mesopotamien. Hier entstanden bereits um 4000 bis 3000 v. Chr. die ersten Großsiedlungen, die sich durch ein zusammenhängendes Siedlungsmuster, eine Befestigung, sowie ein Kanal- und Verkehrssystem auszeichneten. Die Einwohnerzahlen dieser Städte sind kaum mit den heutigen zu vergleichen. So hatte die Großstadt Babylon bloß 15.000 bis 20.000 Einwohner (vgl. Giddens, 1999). Eines der herausragendsten Merkmale einer Stadt ist ihre Lage. Schon Hippokrates beschrieb die Auswirkungen des Standortes auf den Charakter der Menschen (vgl. Hotzan, 2004). Die Umgebung bestimmt die Form, die Ausrichtung und auch häufig die Funktionen einer Stadt. Natürliche Grenzen, wie Berge oder teilweise auch Flüsse legen die Stadterweiterung fest bzw. grenzen diese ein. Natürliche Rohstoffe können die Entwicklung einer Stadt maßgeblich beeinflussen und sind nicht selten auch der eigentliche Ursprung der Stadtgründung. Das Klima wiederum nimmt Einfluss auf den Rohstoffgewinn.

* Sassen, 1996, S. 165

Stadt ist für Castells (1977)

the geographical locus in which is established the politico-administrative superstructure of a society that has reached that point of technical and social development (natural and cultural) at which there is a differentiation of the product in the simple and the extended reproduction of labour power, culminating in a system of distribution and exchange. (S. 12)

Diese Entwicklung setzt erstens eine differenzierte Sozialstruktur voraus; zweitens eine politische Machtstruktur, welche die Sozialstruktur erhält und gleichzeitig eine dominierende Klasse hervorbringt; drittens institutionelle Investitionen besonders in Technologie und Kultur; und viertens den Handel (Mumford, 1956, zitiert in Castells, 1977). Ein weiteres Merkmal der frühzeitlichen Stadt ist ihre hohe Einwohnerdichte, gemessen an der räumlichen Verteilung der damaligen Gesellschaft. Die eigentliche Voraussetzung für eine Stadt ist aber eine Überschussproduktion in der Landwirtschaft. Dies führt zu einer existentiellen Abhängigkeit der Stadt von der ländlichen Umgebung. *„Die Stadt existiert nur in Beziehung zu einfacheren Lebensformen (...). Sie muß, um überleben zu können ein Reich beherrschen, und sei es noch so winzig“* (Braudel, zitiert in Kostof, 1992, S. 38). Die klare Trennung zwischen Stadt und Land wird durch eine Grenze vollzogen, die baulicher und administrativer Art sein kann. Kostof (1992) versteht Schrift als eines der wichtigsten Instrumente der Stadtverwaltung. Architektonisch hebt sich die Stadt durch monumentale Bauten ab, die religiöse und politische Macht demonstrieren. Das eigentliche Merkmal einer Stadt ist jedoch das Vorhandensein von Gebäuden und Menschen. Die Überreste der ägyptischen Städte, die Grabstätten, sind somit nicht nur im metaphorischen Sinne als tote Städte zu verstehen.

Aus dem *griechischen Städtebau* sind uns bis heute noch bewohnte Städte erhalten, in denen auch teilweise die ursprüngliche Stadtstruktur überdauern konnte. Die Griechen schufen mit der *Polis* einen wirtschaftlichen Zusammenschluss von Dörfern zu autarken Städten. Das Leben in der Stadt galt als geistige Erhebung vom Barbarentum. *„Des Menschen körperliches und animalisches Dasein mag durch das Land befriedigt sein, seine geistigen Bedürfnisse können nur durch die Stadt erfüllt werden“* (Aristoteles, 1998, zitiert in Hotzan, 2004, S. 25). Die Stadt war Inbegriff der Zivilisation, der Kunst und Kultur. Die architektonische Besonderheit dieser Städte lag in ihrer harmonischen Einfügung in die Landschaft. Auch innerhalb der Städte herrschte ein Gleichgewicht zwischen dem öffentlichen, privaten und kultischen Bereich. Die Idee der Trennung von privatem und öffentlichem Bereich fußt in der griechischen Antike. Das Zentrum des öffentlichen Lebens bildete die *Agora*, welche Versammlungsplatz und Marktplatz gleichzeitig war. Die Stadt galt als Ort der Gemeinschaft und ließ von daher keine sozial-räumliche Trennung zu. Aufgrund der hohen Bedeutung des Kontaktes der Bewohner untereinander unterlag die *Polis* aber einer Wachstumsbegrenzung. Anonymität war hier offenbar nicht erwünscht.

Die *Römer* übernahmen viele grundlegende Kenntnisse des griechischen Städtebaus. Das römische *Forum* war der griechischen *Agora* nachgebildet und wurde an der Schnittstelle der beiden Hauptachsen der Stadt errichtet. Die *Cardo*, die Nord/Südachse der Stadt und die *Decumanus*, die Ost/West Achse sind heute noch in vielen ursprünglichen römischen Militärlagern zu finden, wie beispielsweise auch in der Innenstadt von Wien. Die Römer zeichneten sich vor allem durch ihre technischen Entwicklungen aus, wie beispielsweise das Aquädukt. Hervorzuheben ist ebenso ihre Verteidigungstechnik, die im *Limes*, dem Grenzwall, ihren baulichen Ausdruck fand.

Nach dem Motto „Alle Wege führen nach Rom“ wurde das Straßennetz weiter ausgebaut und innerhalb der Stadt um eine eigene Fußgängerspurs erweitert. Der gerade Straßenverlauf, welcher auf der rechteckigen Ausrichtung der Hauptachsen beruhte, führte zu einer rechteckigen Parzellierung des Ackerlandes. Rom war vor allem für sein Imperium bekannt, welches trotz des vielseitigen Fortschritts nicht vor dem Verfall geschützt werden konnte. Die Stadt als zentrales Kontrollorgan ging dem Wunsch der Selbstverwaltung in den Provinzen zu wenig nach und konnte die kulturellen Unterschiede nicht integrieren. Die kolonialisierten Provinzen dienten lediglich als Produktionsstätten und Rohstofflieferanten, deren Steuereinnahmen größtenteils in das Zentrum des Reiches zurückflossen. Der Zerfall des römischen Reiches zog eine Landflucht der Bevölkerung nach sich und *„the almost total disappearance of the socio-spatial forms of the city“* (Castells, 1977, S. 12). Die Stadt war nicht länger der politisch-administrative Dreh- und Angelpunkt einer Gesellschaft, sondern konnte ihren Zweck nur noch in kirchlichen Diensten oder der Unterwerfung bzw. Verteidigung der Grenzregionen erfüllen.

Erst Ende des 10. Jahrhunderts war wieder ein Aufschwung der Städte zu beobachten, der mit einer zunehmenden Autonomie und einer inneren Kohärenz der *mittelalterlichen Städte* einherging (vgl. Castells, 1977). *„Die mittelalterlichen Städte waren Orte einer autonomen ökonomischen Entwicklung. Sie brachten Leistungen hervor, die nirgendwo anders möglich waren: die Organisation des Warentausches und die spezialisierte gewerbliche Produktion“* (Häußermann, 1987, S. 117). Die mittelalterlichen Städte fußten auf ehemaligen römischen Städten, Klostergründungen, Burgen, Marktsiedlungen, Eingemeindungen freier Dörfer oder auch zweckmäßigen Siedlungen. Da es häufig an Mitteln und Handwerkern mangelte, zeichnete sich diese Bauzeit durch ihre Improvisation und Spontaneität aus. Dies führte zu den charakteristischen Unregelmäßigkeiten in den mittelalterlichen Städten. Obwohl zu Beginn des Mittelalters sehr wohl auf starke geometrische Muster zurückgegriffen wurde (vgl. Mumford, 1979), ergaben sich aus der Berücksichtigung der natürlichen Gegebenheiten immer wieder Abweichungen. Im Herzen der mittelalterlichen Städte war der Markt als eigentlicher Umschlagplatz zu finden, welcher auch das Straßennetz formte. Ein besonderes Merkmal war die enge Verbindung von Arbeit und Wohnen, die das Stadtbild prägte. Der öffentliche und private Bereich war durch eine übergreifende Nutzung stark verknüpft. Es gab klare Regeln, wie die Fassaden gestaltet werden durften, da ihr Einfluss auf die Form der öffentlichen Räume von großer Bedeutung war (vgl. Benevolo, 2000). Vor allem aber bildete die Stadtmauer den Rahmen für die Stadtstruktur und signalisierte gleichzeitig die deutliche Abgeschlossenheit nach außen sowie das sichere Lebensgefühl innerhalb der Mauern.

Der erneute Aufschwung der Stadt zog eine extreme Bevölkerungsdichte nach sich, welcher nur durch eine stete Erweiterung der Stadtmauer Abhilfe geleistet werden konnte. Die ländliche Bevölkerung hingegen konnte sich ihre Gleichberechtigung nicht mehr sichern und wurde in ihren Rechten gegenüber den Stadtbürgern benachteiligt. Die Stadt galt wieder als politisch-administratives Zentrum, wobei diesmal die Händler an ihrer Spitze standen. Weber (1920) zufolge bringt die mittelalterliche Stadt zwei neue Typen hervor, den Bourgeois, den Wirtschaftsbürger, und den Citoyen, den politische Bürger. Die zunehmende Unabhängigkeit vom feudalen System ließ die ersten Stadtstaaten entstehen. *„...[T]he community of citizens created new values, in particular those relating to thrift and investment; socially isolated and cut off from supplies from the near-by country side, their survival depended on their financial and manufacturing capacity“* (Castells, 1977, S.13). Das bauliche wohl auffallendste Merkmal der mittelalterlichen Städte war ihr vordergründig unstrukturiertes Straßensystem. Im Straßennetz gab es aber sehr wohl Hauptstraßen, die dem Verkehr dienten und Nebenstraßen, die auch zum Verweilen genutzt wurden und

somit eine große Bedeutung als Umschlagplatz für das öffentliche Leben hatten. *„Die Dezentralisierung der wichtigsten gesellschaftlichen Funktionen der Stadt verhinderte nicht nur eine Überfüllung des Zentrums durch Institutionen und unnötigen Verkehr, sondern bewahrte der Stadt als Ganzes ihre Proportionen“* (Mumford, 1979, S. 358). Genau diese Proportionen trugen aber auch zu einer Krise der mittelalterlichen Städte im 14. Jhd. bei. Die Überbevölkerung zog massive hygienische Missstände nach sich, die in der Pestepidemie ihren Höhepunkt fanden. Auch zahlreiche Kriege schwächten die Stellung der Städte.

Die *Renaissance* war nicht durch eine große Anzahl von Stadtgründungen geprägt, sondern eher durch die Planung einzelner Bauwerke und die Entwürfe von Idealstädten. Italien, insbesondere Florenz, war zu dieser Zeit nicht nur das finanzielle Zentrum, sondern auch die geistige Hochburg des Humanismus. Wichtige architektonische Impulse wurden hier verwirklicht. Die bestehenden Städte wurden „renoviert“, da der mittelalterliche Charme des Engen und Verwinkelten als beengend wahrgenommen wurde. Die neuen Entwürfe kennzeichneten sich durch gerade Straßen, einheitliche Fassaden und eine zweidimensionale Grundstruktur. Diese Konzepte wurden besonders bei den Städtegründungen in den Kolonien umgesetzt. Der Architekt galt nunmehr auch als Planer und die Bauausführung wurde von der Planung getrennt. Das neue Konzept des zeichnerischen Entwurfes machte die Nähe der Architektur zur Kunst deutlich spürbar (vgl. Benevolo, 2000). Aus dieser Verquickung erklärt sich die Bedeutsamkeit der zentralperspektivischen Darstellung der Malerei für die Architektur. *„Ebenso zerstörte das Studium der Perspektive den geschlossenen Ausblick, verlängerte die Entfernung bis zum Horizont und zog die Aufmerksamkeit auf die schwindende Ferne, lange ehe die Mauer als Teil der Stadtplanung aufgegeben wurde“* (Mumford, 1979, S. 425). Der freie Blick auf die vom Menschen gebauten Monumente spiegelte auch die Überzeugung von der gestaltbaren Natur wieder. Die Natur wird zum Objekt. Als Maß der Dinge galt aber immer der menschliche Körper. Städtebautheoretiker setzten sich besonders mit der Standortwahl, der Größe, dem Umriss, der Sicherheit, der funktionellen Zweckmäßigkeit und dem ästhetischen Vergnügen auseinander (vgl. Hotzan, 2004). Antike Theoretiker, vor allem Vitruv, wurden wieder rezipiert. Zum einen resultierten daraus geometrische Regelmäßigkeiten, kontrastreiche Gebäudekonturen, harmonische Vollkommenheit und zum anderen die Festungstädte. Die militärischen Innovationen forderten weitaus stabilere Stadtmauern. Die Erweiterung bedeutete demnach einen ungeheuren Aufwand, der so lange hinausgezögert wurde, bis die Überbevölkerung nicht mehr tragbar war.

Diese frühen Anfänge ebneten dem großen Stil des *Barocks* den Weg. Die neue Raumauffassung ging bereits auf die Veränderung des Weltbildes seit der kopernikanischen Wende zurück. Die Vormachtstellung der Fürsten und Kaiser spiegelte sich in einem verstärkten Repräsentationsbedürfnis wieder, wobei der aufsteigende Merkantilismus eine bedeutende Rolle einnahm. Die politische Machtstruktur im Barock war der Absolutismus und die Vorliebe des barocken Stils wurde von vielen totalitären Regimes immer wieder aufgenommen (vgl. Benevolo, 2000). Der barocke Stil war Machtpräsenz, die ihren Ausdruck in einzelnen herausragenden Gebäuden fand. Die Stadt wurde als Kunstwerk gestaltet und ästhetische Elemente ließen ein räumliches Erlebnis zu. Dies wurde besonders deutlich bei der Gestaltung der Boulevards. Diese dienten vor allem dazu, der Geschwindigkeit des aufkommenden Automobils gerecht zu werden und dabei eine Kulisse dafür zu schaffen. Monumentale Sichtachsen, die meist mit einem Obelisken am Ende des Weges gesäumt wurden, und harmonischer Fassaden ließen die Geschwindigkeit zu einem wahren Vergnügen werden. *„Schließlich verband er [der barocke Geist] Raum mit Bewegung und Zeit“* (Mumford, 1979, S. 425). Darüber hinaus erfüllten die breiten, geraden Straßen eine militärische Funktion. Sie

ermöglichten Aufmärsche in einer Dimension, in welcher diese in den verwinkelten Gassen der mittelalterlichen Städte undenkbar waren. Die Straße war die neue Planungseinheit und folgte den Gesetzen der Geometrie. Gleichzeitig waren die Boulevards aber fast unüberwindbare Grenzen zwischen benachbarten Stadtteilen und schnitten somit eine Schleuse in den Stadtraum. Der Bau eines Boulevards war ein massiver Eingriff in das Stadtbild. Marktplätze, sowie jegliche ortsgebundene Ansammlung von Menschen, fanden in diesen neuen Formen keinen Platz mehr (vgl. Mumford, 1979). Der Fußgänger musste sich den weitläufigen Verkehrsstraßen beugen. In dieser Tradition der Stadtgeschichte stehen Bauvorhaben wie die Hausmannisierung von Paris, oder die Schleifung der Stadtmauern und Errichtung von Ringstraßen, wie bspw. in Wien. Der barocke Stil wurde zu einem „dauerhaften Archetyp“ (Mumford, 1979, S. 465) in der Städteplanung und feierte trotz seiner „Raumverschwendung“ (S. 462), der Verachtung praktischer Bedürfnisse und der Eintönigkeit (vgl. Mumford, 1979) große Erfolge.

Die *industrielle Revolution* eröffnete ein völlig neues Kapitel im Städtebau. Lefèbvre (1970/2003) spricht im Zuge der Industriestadt (vgl. Kap. 5.1) sogar von einem „Bruch in der städtischen Wirklichkeit“ (S. 25). Der Gegensatz von Stadt und Land hebt sich durch die zunehmende Ausweitung der städtischen Produktionsweisen auf das Land mehr und mehr auf. „Die eigentliche »Revolution« des 19. Jahrhunderts war nicht die »industrielle«, sondern die Beseitigung aller gesellschaftlichen Schranken für die ‚kapitalistische‘ Organisation der Arbeit“ (Häußermann, 1987, S. 105). Tiefgreifende Änderungen im Gesellschaftssystem, insbesondere die aufkommende Klassengesellschaft, forderten neue Strukturen in der Stadt. Die Kombination aus einer fallenden Sterblichkeitsrate, einem rasanten wirtschaftlichen Aufschwung und dem technischen Fortschritt führte zu einem massiven Wachstum der Städte, sodass „die Verstädterung fast in demselben Verhältnis wie die Industrialisierung“ (Mumford, 1979, S. 522) wuchs. Dem steigenden Verkehr musste Raum gemacht werden, sowie der neuen Masse der Arbeiterklasse. Lebten um 1800 noch 20% der Bevölkerung in der Stadt, so stieg die Anzahl der Stadtbevölkerung allein in einem Jahrhundert auf 74% an (vgl. Giddens, 1999).

Im Städtebau wurde teilweise auf die Vorarbeit im Barock zurückgegriffen. Die geometrische Stadtgestaltung fand ihren Höhepunkt in der rechteckigen Parzellierung im Gitternetzplan. Dies war die räumliche Ausformung der Grundstücksspekulationen und beeinflusste das Gesicht der Stadt nachhaltig. Der öffentlichen Hand wurde mehr und mehr die planerische Kontrolle über die Stadt entzogen. Sie wurde stattdessen von privaten Interessen geleitet. „Das *laissez-faire* zerstörte noch mehr als vor ihr der Absolutismus die Vorstellung von einem zusammenarbeitenden Gemeinwesen und einem gemeinschaftlichen Plan“ (Mumford, 1979, S. 528). Die Stellung des Eigentums und die Freiheit des Individuums wurden mit despotischer Strenge verteidigt (vgl. Mumford, 1979). Hingegen wurde die ohnehin schon mittellose Arbeiterklasse jeglicher Sicherheit entledigt. Die Zünfte wurden abgeschafft und der Arbeitsmarkt folgte den Gesetzen der freien Marktwirtschaft. Ausbeutung war vorprogrammiert. Raum wurde als Ware gehandelt und musste sich ebenso den Gesetzen des kapitalistischen Liberalismus unterwerfen. Um Gewinne zu erzielen, wurden die menschlichen Bedürfnisse übergangen. Kellerwohnungen, unzureichende Wasserversorgung, grenzenlose Überbevölkerung waren an der Tagesordnung. „[S]ie waren gar keine richtigen Städte, sondern Menschenhaufen und Maschinenställe“ (Mumford, 1979, S. 523). In dieser Zeit entstehen auch die ersten Gegenentwürfe zu den vorherrschenden miserablen Zuständen, wie bspw. Ebenezer Howards Gartenstadt (1902). Dabei geht es aber nicht nur um eine Begrünung der Städte, sondern um die Vereinigung der Vorteile des Stadt- und Landlebens. Die neuen Produktionsweisen veränderten den städtischen

Raum durch ihre zunehmende geographische Unabhängigkeit und gleichzeitige räumliche Konzentration. Elektrische Energie konnte überall gewonnen werden. Die Dampfmaschine, das Radio oder der öffentliche Verkehr waren Errungenschaften, welche die Produktion und Information, sowie die Menschen selbst ortsunabhängig und mobil machten. Gleichzeitig forderten die Fabriken aber eine hohe Konzentration der Arbeitskraft an einem Ort. „Die Bevölkerung wird ebenso zentralisiert wie das Kapital“ (Engels, 1845/1972, S.254, zitiert in Löw et al., 2007, S. 25). Dies führte zu einer räumlichen Segregation in der neu entstandenen Klassengesellschaft. Die verbesserte Infrastruktur ermöglichte dem Bürgertum ein Eigenheim in der zersiedelten Peripherie, wohingegen die Arbeiter oder Einwanderer vermehrt in das dicht bewohnte Zentrum und nahe ihrer Arbeitsplätze, den Fabriken, lebten. Reiche Stadtrandsiedlungen wurden gefördert, die ärmeren Viertel waren aber nicht ausreichend an das öffentliche Verkehrsnetz angebunden.

Die neuen technischen und sozialen Bedingungen erforderten ebenso neue Konzepte in der Architektur und Städteplanung. Vor allem die neuen Materialien, wie Beton, Eisen, Stahl und Glas trugen maßgeblich zu der Entwicklung bei. Der Kristallpalast von Joseph Paxton auf der Weltausstellung in London 1851 oder auch der 1889 errichtete Eiffelturm von Alexandre Gustave Eiffel stehen für die technischen Errungenschaften dieser Zeit. Aber erst die Aufzugtechnik und die Erfindung des Stahlbetons ermöglichten den Bau von Hochhäusern. Mitglieder der Chicago School, wie Louis Sullivan, waren maßgeblich an der Entstehung der ersten Wolkenkratzer beteiligt. Die Bauwerke zeichnen sich durch ihre funktionalistische Klarheit aus, die mit organischen Ornamenten verbunden wurde. Die Ornamentik verweist auch auf den aufkommenden Jugendstil. Dieser Bewegung entgegen stellte sich Adolf Loos durch seine radikale Ablehnung des Ornaments. Dadurch wird er gleichzeitig zu einem der wichtigsten Vorreiter für die Moderne. Anstatt sich an der Vergangenheit zu orientieren, entwickelten innovative Architekten mehr und mehr ihren eigenen Stil und brachen mit den Traditionen, wie sich auch in den avantgardistischen Strömungen des Kubismus, des Surrealismus, des Futurismus oder des Expressionismus deutlich erkennen lässt.

Wichtiges Ziel der *Moderne* war neben dem Wiederaufbau nach dem 1. Weltkrieg eine Auflockerung der eng bebauten Städte durch Licht, Luft und Grün, angelehnt an das Konzept der Gartenstadt von Howard (1902). Fabriken wurden zunehmend ausgelagert, die Bebauungs- und Wohndichte wurde begrenzt und Nachbarschaftseinheiten traten wieder anstelle von anonymen Mietskasernen. Die öffentliche Hand übernahm wieder mehr und mehr die Kontrolle über Grund und Boden und die Spekulationen konnten eingedämmt werden. Das Bauhaus, gegründet 1919 unter Walter Gropius, folgte dem Konzept von ‚*form follows function*‘ und war gleichzeitig auch auf soziale Erneuerungen ausgerichtet. Vernunft und Zweckgebundenheit waren die Maxime der modernen Architekten. Besonders Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier setzten wichtige Akzente im modernen Städtebau. Gerade Linien und rechte Winkel sind die Formen, die dem modernen Leben angepasst sind.

Der Mensch schreitet geradeaus, weil er ein Ziel hat; er weiß, wohin er geht, er hat sich für eine Richtung entschieden und schreitet in ihr geradeaus. Der Esel geht im Zickzack, döst ein wenig, blöde vor Hitze und zerstreut, geht im Zickzack, um den großen Steinen auszuweichen, um sich den Anstieg sanfter zu machen, um den Schatten zu suchen. Er strengt sich so wenig wie möglich an. Der Mensch beherrscht sein Gefühl durch die Vernunft. Er bändigt seine Gefühle und seine Instinkte um des vorgefaßten Zieles willen. Der Verstand baut Regeln auf, die das Ergebnis der Erfahrung sind. Der Esel denkt an nichts, er macht sich aus nichts etwas. (Le Corbusier, 1929/1979, S. 5)

Le Corbusier legte seine Visionen unter anderem in der Charta von Athen 1933 dar. Er forderte eine klare Trennung der Bereiche Wohnen, Arbeiten, Erholung und Fortbewegung. Er setzte damit ein Zeichen gegen die Klassentrennung. Die Arbeiterwohnbezirke sollten nicht mehr von den bürgerlichen Wohnbezirken getrennt sein. Die Wohneinheit galt bei ihm als Grundelement in der Stadt, welche beliebig kombiniert und übereinander gestapelt werden konnte. Für Corbusier war das Hochhauskonzept nicht als eine Aneinanderreihung von Wohnungen zu verstehen, sondern wie übereinander gebaute Häuser, eine vertikale Stadt. Die Stockwerke der Unité d'Habitation in Marseille sind auch nach Straßennamen und nicht nach Nummern unterteilt. Le Corbusiers innovative Ideen gewannen vor allem für den Wiederaufbau in der Nachkriegszeit an Bedeutung. Das Aufkommen der Nationalsozialisten beeinflusste in Deutschland die Weiterentwicklung im Städtebau. Innovative Bewegungen, wie das Bauhaus, wurden geschlossen und anstelle der Funktionalität traten wieder Monumentalbauten, die die Macht des Führers repräsentieren sollten. In den Sechzigern wurde erstmals Kritik an den modernen Konzepten der Funktionstrennung laut und Theoretiker wie Jacobs (1963) forderten wieder die mittelalterliche Nutzungsvielfalt in den Städten. Auch in der Architektur folgte eine völlig neue Formensprache wie bspw. der Dekonstruktivismus mit Vertretern, wie Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas oder Zaha Hadid.

3.2 Göttlicher Ort oder Rasterstadt. Typen und Formen der Stadt

Städte entstehen nicht nur aufgrund ihrer praktischen Funktion und den Vorteilen eines vielfältigen Zusammenlebens. Die Anfänge des Städtebaus sind häufig von Mythen und religiösen Riten begleitet. Nicht selten wurden Städte zur Verehrung einer bestimmten Gottheit erbaut. Die Stadt wurde als kosmologischer Ort gesehen (vgl. Lynch, 1981), an welchem sich die Macht Gottes oder verschiedener Götter manifestierte. Die Architektur war stark auf die Verehrung ausgerichtet, was sich vor allem in den Monumentalbauten widerspiegelt. Häufig wurde auch die Grundform der Stadt mit einem göttlichen Aspekt versehen. So sind beispielsweise die Achsen der chinesischen Kaiserstädte nach den Himmelsrichtungen ausgerichtet, denen jeweils ein Element zugeschrieben ist. Die Grundform verweist auf einen tieferen symbolischen Gehalt, der auf einem kosmologischen Ganzen aufbaut. Diese Formen lassen sich auch in ägyptischen Pyramidenstädten finden und kommen in der indischen Stadtform des Mandalas zum Ausdruck. Nach Kostof sind „*architektonische Grundmuster immer der Ausdruck immaterieller Realität*“ (S. 25). Die göttliche Omnipräsenz liegt natürlich nicht allen Städten zu Grunde. Lynch (1981) unterscheidet zwischen folgenden drei Stadttypen: der *kosmologischen Stadt*, der *praktischen Stadt* und der *organischen Stadt*. Die Stadt wird entweder als Heiligtum, als Maschine oder als Organismus verstanden.

Der Maschinengedanke lässt im ersten Moment auf eine moderne Erscheinung schließen. Lynch zeigt jedoch auf, dass bereits die römischen Lagerstätten nach einem praktischen Prinzip ausgerichtet waren. Die zweiachsige Grundform konnte beliebig erweitert werden oder nur als Schutz für eine Nacht dienen. Die römischen Gründungsriten verdeutlichen aber, dass auch hier noch ein starker Bezug zur göttlichen Macht vorhanden war. Der praktische Aspekt tritt vor allem bei Kolonialstädten in den Vordergrund. Die Stadt diente hier ausdrücklich zur Aneignung des umgebenden Landes und dessen Ressourcen. Unter *postkolonialen Städten* werden heute alle Städte mit Kolonialisierungshintergrund zusammengefasst. Das Besondere an diesen Agglomerationen ist, dass sie aus mehreren Kernstädten bestehen und somit ein komplexes Netzwerk bilden. Die Städte schwimmen zu

einem Ganzen, wobei Infrastrukturen und auch Kompetenzbereiche auf einer eigenständigen Entwicklung beruhen. Sie sind meist an westlichen Standards ausgerichtet, wobei die Strukturen der Kolonialherrschaft teilweise noch überdauern. Genau diese Strukturen sind den Anforderungen der immensen Verstädterung aber nicht gewachsen. Auch das Verständnis der Stadt als Produktionsort entspricht einem praktischen Grundgedanken. Die funktionelle Stadt, wie sie von Architekten des Bauhauses und Le Corbusier vertreten wird, hat ähnliche Ansprüche. Vor allem die funktionale Trennung der Lebensbereiche soll die Produktivität, ähnlich dem tayloristischen Grundgedanken, steigern. Standardisierte Grundrisse und Einrichtungen sichern eine maximale Reproduzierbarkeit. Kritik erntet dieser Ansatz genau durch dieses abstrakte Raumverständnis, welches auch den Bewohner selbst seiner Individualität und Handlungsfähigkeit im Raum entmündigt (vgl. Lefèbvre, 1974). Der dritte Stadttyp nach Lynch (1981) setzt die Stadt mit einem natürlichen Organismus gleich. Selbstregulation und Selbstorganisation stehen hier an oberster Stelle. Die einzelnen Stadtgebiete werden mit Organen verglichen, die zwar getrennte Einheiten sind aber nur in starker Abhängigkeit zueinander funktionieren. Dieses Bild entspricht der humanistischen Denkweise des 17. Jahrhunderts und findet seinen Ausdruck beispielsweise in Ebenezers (1902) Entwurf der Gartenstadt. Das Verkehrsnetz einer Stadt wird gerne mit den Lebensadern gleichgesetzt, wobei nicht funktionierende Teile, wie Slums, als Krankheit abgebildet werden. Dies kann auch zu einer Hierarchisierung von Stadtteilen führen aufgrund ihrer herausragenden Funktion für das Gesamtsystem. Die Notwendigkeit der Planung tritt bei diesem Verständnis in den Hintergrund. Lynch zufolge sind Städte keine Organismen. „[W]eder wachsen und verändern sie sich von selbst, noch reproduzieren und reparieren sie sich eigenständig“ (Lynch zitiert in Kostof, 1992, S. 53). Der Mensch verleiht den Städten ihre Form. Auch wenn die Stadt als Inbegriff der unzähligen Möglichkeiten gilt, so stößt man auch in der Städteplanung an die Grenzen des Möglichen und Machbaren. Die Stadt als menschliches Artefakt spiegelt zum einen den Zeitgeist aber auch dessen Grenzen wieder. Unsere gebaute Umwelt übersetzt nicht selten die Probleme einer Gesellschaft in eine räumliche Form. Jeder Stadttyp zu jeder Zeit hat mit seinen Problemen zu kämpfen. War es die Hygiene im Mittelalter so ist es heute der Verkehr. Der Fortschritt unserer Zivilisation fordert den Lebensraum Stadt immer wieder aufs Neue heraus. Neue technische Errungenschaften bieten nicht nur neue Möglichkeiten im Städtebau, sondern erfordern diese regelrecht. Die Stadt muss sich anpassen und mit der Zeit gehen. Sie muss den neusten Errungenschaften gerecht werden und gleichzeitig ihre Identität und Geschichte bewahren. Die Stadt wird nicht mit jeder gesellschaftlichen Revolution neu erfunden, sie wird erweitert.

Dem Typenmodell nach Sjöberg (1960) liegen die einschneidenden Veränderungen der Produktionsweisen im 19. Jahrhundert zu Grunde. Er unterscheidet grob die *vorindustrielle Stadt* von der *industriellen Stadt*. Die *vorindustrielle Stadt* orientierte sich fast ausschließlich am konzentrischen Prinzip. Die industrielle Revolution führte zu einer totalen Umstrukturierung der Städte, die den neuen technischen Errungenschaften, dem Verkehr, der Industrie und vor allem der Geschwindigkeit gerecht werden musste. Darüber hinaus fand ein Wertewandel statt, welcher die Bedeutung von Eigentum, Miete und Macht hervorhob. Als dritten Typus führt er die *sozialistische Stadt* an. Diese baut auf den Idealen des Sozialismus auf, und fordert die Vergesellschaftung von Privateigentum. Die Trennung der Bereiche in privat und öffentlich wird nivelliert, da alles vom Kollektiv durchzogen ist. Auch der Stadt-Land Gegensatz wird durch eine Dezentralisierung aufgehoben. „Regeln der Verhaltensdistanzierung und der symbolischen Distinktion, wie sie dem klassischen Urbanismus eingeschrieben sind, verloren im Konformitätsdruck einer ‚Gesellschaft der Gleichen‘ ihre Gültigkeit“ (Bittner & Vöckler, 2003, zitiert in Löw et al., 2007, S. 108).

Nach Arlberg (1992) können Städte aufgrund ihrer geometrischen Grundform unterschieden werden. Die Grundformen der Stadt können aus einem Zusammenspiel mit der Umgebung und den topographischen Gegebenheiten resultieren, aber ebenso Ausdruck der gesellschaftlichen Realität sein. Die Grundformen des Kreises, des Rasters und der Linie, wie sie Alberg (1992) beschreibt, bilden den Grundwortschatz der geplanten Städte. So gibt es nach Alberg *konzentrische Städte*, die auf der Grundform des Kreises aufbauen, wie bspw. Wien (siehe Abb. 6). Der Kreis als geometrische Form ist in der Stadtplanung nur annähernd umsetzbar. Radial-konzentrische Städte sind meist durch ihre Grenzringe charakterisiert, welche die inneren von den äußeren Bezirken trennen. Dies geht meist mit einer Veränderung der sozialen Schicht einher (vgl. Burgess, 1967). Auch in Wien wurde die soziale Trennung durch die Ringstraße und den Gürtel verfestigt. Innerhalb des Zentrums fanden sich der Adel und das Großbürgertum ein, wohingegen die äußeren Randbezirke, traditionellerweise der 16. Bezirk (Ottakring), Arbeiterbezirke und Industriegebiete waren. In der radialen Stadt wird ein einziges hierarchisches Zentrum gebildet. Verkehrstechnisch führt dies zu einer Überbelastung der Hauptachsen, die in das Zentrum führen und durch die Herausbildung von Nebenzentren soll eine Entlastung ermöglicht werden. Für die Orientierung hat eine radial-konzentrische Struktur jedoch große Vorteile, wie sich hier am Beispiel für Wien zeigt.

In Wien kann man sich nicht verlaufen, weil du kommst entweder immer auf irgendeinen Kreis, den du kennst, oder du kommst in die flache Zone und weißt, o.k. andere Richtung zum Hügel und dann triffst du irgendeinen Kreis und bist schon wieder drin. Oder du triffst die Donauinsel, oder den Donaukanal vorher. Also man kann sich nicht verlaufen. Ich hab es schon probiert. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

Rasterstädten, wie beispielsweise New York (siehe Abb. 7), liegt ein Gitternetz zu Grunde. Das Gitternetz gilt als universelle und gebräuchlichste Grundstruktur im Städtebau (vgl. Kostof, 1992). Es ist umsetzbar in jedem Gelände, ermöglicht eine einfache Aufteilung in Grundstücke und erleichtert somit den Verkauf. Im Idealfall gibt es kein Zentrum, wodurch alle Punkte im Gitternetz gleichwertig und gleichmäßig zu erreichen sind (vgl. Lynch, 1981). Natürlich gibt es verschiedene Erweiterungen bzw. Mischformen des Gitternetzes. Je nach Gelände herrschen nicht immer rechte Winkel vor, sondern auch kurvenreiche Gitter oder Kombinationen mit Diagonalen, wie beispielsweise in Barcelona, sind möglich. Das Gitternetz erleichtert die Ansiedlung und industrielle Planung und steht somit auch für die ökonomische Herangehensweise des Kapitalismus. Gleichzeitig bietet es die Möglichkeit zur besseren Überwachung. Gitternetze dienten meist der Machtdemonstration in absolutistischen Herrschaftssystemen und waren in der Planung von Kolonialstädten besonders beliebt. Die Kritik richtet sich vor allem gegen die Gesichtslosigkeit, die Verarmung der Stadtbaukunst, die Monotonie und Unpersönlichkeit und den häufig fehlenden Platz für öffentliche Plätze und Gebäude (vgl. Kostof, 1991). Dahinter steht meist eine strenge gesellschaftliche Ordnung, die das an sich neutrale Gitternetz symbolisch auflädt. „*Vielleicht sollte das Gitternetz nicht länger als >einfältig, unästhetisch und Ausdruck eines geringen Intellekts< verurteilt werden, sondern als eine der >größten Erfindungen des menschliche Geistes<“* (Vance, 1977, zitiert in Kostof, 1991, S. 103).

Bandstädte haben eine Linie als Ausgangspunkt, die nicht selten an einer geographischen Gegebenheit, wie an einem Fluss orientiert ist. Es gibt vor allem theoretische Konzepte linearer Städte, wie beispielsweise die *Roadtown* von Chambless (siehe Abb. 8). In der linearen Stadt ist die Entstehung wichtiger Strukturmerkmale, wie die Herausbildung eines Zentrums, erschwert. Diese Merkmale sind aber für die Ausrichtung und Orientierung von großer Bedeutung (vgl. Lynch, 1981). Gleichsam kann in einem linearen Verkehrsnetz keine absolute

Gleichwertigkeit aller Orte geben sein, da sich um die Station herum unweigerlich kleine Zentren herausbilden. Im kleinen Rahmen kann eine lineare Ausrichtung durchaus sinnvoll sein, je größer die Distanzen werden, desto ungleichmäßiger wird aber auch hier die Verteilung.



Abb. 6: Wien



Abb. 7: New York City

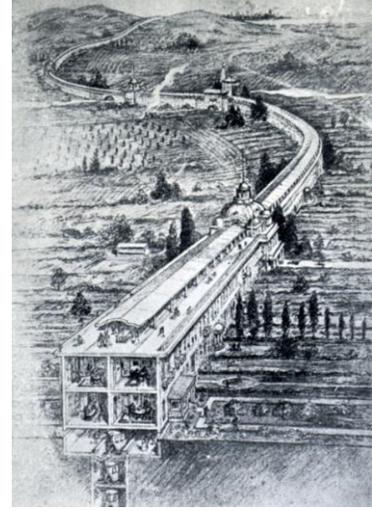


Abb. 8: Roadtown, Chambliss

Geometrische Formen werden auch in spontan entstandenen Städten immer wieder aufgegriffen. Geometrie gibt der Stadt eine Ausrichtung und erleichtert daher die Orientierung. Die Form der Stadt kann bestimmten Bedeutungen Ausdruck verleihen. So kann beispielsweise ein konzentrischer Aufbau, Zentralisierung hervorheben. In der Renaissance wurde der Kreis als Symbol für die mathematische Ordnung des Universums perfektioniert. Im Barock wurden die Achsen zum Ausdruck für Macht und Ordnung. Aber auch heute noch werden dieselben formalen Regeln im Städtebau angewandt.

Power is still expressed and reinforced by the same means: by a boundary and gates, a parade route, a dominant landmark, the use of elevation or size, bilateral symmetry, or regular order. Capital cities are designed with monumental axes, judges look down on prisoners, offices are made 'impressive', corporations view for the tallest building. These things still work on us today. (Lynch, 1981, S. 79)

Die Wirkung liegt nicht nur in einer Repräsentation von Macht und staatlicher Gewalt, sondern es kann auch ein Sicherheits- und Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb der Gemeinschaft geformt werden. Identität ist für Lynch (1982) ein zentrales Merkmal für eine „gute“ Stadt. „*Place identity is closely linked to personal identity. 'I am here' supports 'I am'*“ (Lynch, 1981, S. 132). Monumentale Bauten sind häufig Identitätsmerkmale der Stadt und nicht selten auch der Bürger. Der Angriff auf das World Trade Centre im Jahr 2001 verdeutlicht diesen starken symbolischen Gehalt eines Gebäudes für die Bewohner der Stadt und der ganzen Nation. Aber auch auf einer ganz praktischen Ebene ist Identität für unser Zurechtfinden und unser Handeln in der Stadt bedeutsam.

Identity is the extent to which a person can recognize or recall a place as being distinct from other places, as having a vivid, or unique, or at least a particular, character of its own. [...] It has an obvious, almost banal, practical function, since the ability to recognize objects is the foundation of effective action. (Lynch, 1981, S. 131 f.)

3.3 Was ist eine gute Stadt? Stadtgestaltung nach Lynch

Welche Merkmale muss eine Stadt haben, damit man sich wohl fühlt, sich zu Recht findet und sich mit ihr identifizieren kann? Lynch (2007) untersuchte in den Sechzigern anhand der mentalen Konzeption der Bewohner von drei amerikanischen Großstädten das mentale Bild der amerikanischen Stadt. *“Dieses Bild ist ein Produkt aus unmittelbaren Erfahrungen und der Erinnerung an vergangene Erfahrung. [...] Es ist klar, daß ein deutliches Bild einen befähigt, sich leicht und schnell umherzubewegen ...”* (Lynch, 2007, S. 13). Downs und Stea (1973) verstehen unter einer mentalen Landkarte eine *„schematisierte, symbolische, unvollständige und verzerrte Abbildung unserer Umgebung“* (Schweizer & Horn, 2006, S. 4). Der eigentliche Zweck eines solchen Vorstellungsbildes ist die Orientierung, die uns im Weiteren dazu befähigt im Raum zu agieren. Die mentalen Karten der Bewohner verdeutlichen, welche Elemente in der Stadt wichtig für den Entwurf eines Vorstellungsbildes sind. Lynch konzentrierte sich besonders auf die Klarheit bzw. Lesbarkeit der Umgebung, d.h. wie deutlich die Einzelheiten erfasst und zu einem Gesamtbild zusammen gefügt werden können. Einprägsame Elemente rufen ein besonders lebendiges und ausdrucksstarkes Bild der Umgebung hervor.

Ein Image ist nach Lynch eine Komplexität reduzierende, gruppenspezifische Leistung, welche jedoch durch Gestalt- und Strukturelemente vom Planer (oder der Planerin) vorbereitet und beeinflusst werden kann. Im Image kumulieren Wahrnehmungen der Stadt zu einem verdichteten Bild. [...] Nur wenn ein Stadtraum ein Image hat, lockt er Menschen an. (Löw et al., 2007, S. 13)

Das Image nimmt bei Lynch somit mehrerlei Bedeutung an. Es ist nicht nur die mentale Konzeption, also die mentale Landkarte eines jeden Einzelnen, sondern auch ein kollektives Vorstellungsbild. Lynchs Augenmerk liegt jedoch nicht auf den individuellen Bedeutungen, die einem Ort zugeschrieben werden, sondern vielmehr auf den *„»allgemeine[n] Vorstellungen«, den gemeinsamen geistigen Bildern“* (Lynch, 2007, S. 17).

Unsere Analyse beschränkt sich auf die Wirkung physischer, wahrnehmbarer Gegenstände. Es gibt auch noch andere Faktoren, von denen die Vorstellung beeinflusst wird: zum Beispiel die soziale Bedeutung eines Gebietes, seine Funktion, seine Geschichte – ja sogar sein Name. Auf diese Einflüsse soll nicht eingegangen werden, da es unsere Absicht ist, die Rolle der Form selbst zu ergründen. (Lynch, 2007, S. 60)

Die formale Struktur ist ausschlaggebend für das Vorstellungsbild einer Stadt. Die Struktur einer Stadt ermöglicht die Wahrnehmung von Zusammenhängen und ist somit grundlegend für jegliche Orientierung in Raum und Zeit. Je nach individuellen Vorlieben werden unterschiedliche Merkmale zur Strukturierung herangezogen. Aus den mentalen Landkarten der Bewohner konnte Lynch (2007) folgende Typen struktureller Elemente ausfindig machen: Weg (*path*), Grenzlinie (*edge*), Bezirk (*district*), Knotenpunkt (*node*) und Merkzeichen (*landmark*).

Wege sind die Linien, auf denen sich die Menschen durch die Stadt bewegen. Straßen, Spazierwege, Wasserwege oder Bus- und Bahnlinien tragen wesentlich zur Orientierung in der Stadt bei und sind das am häufigsten genannte Element. Räumliche Eigenschaften, wie die Breite oder der Verlauf des Weges, charakteristische Fassaden, Verkehrsaufkommen, Straßennamen, Kreuzungen oder Knotenpunkte sind grundlegende Eigenschaften für die Identifizierung von Wegen und deren Verknüpfung mit der Umgebung. Auch U-Bahnlinien können wichtige Wege sein, wobei die unterirdischen Verläufe nicht unbedingt in das Gesamtbild eingeordnet werden können.

*Grenzl*inien sind lineare Elemente, die nicht als Wege genutzt bzw. wahrgenommen werden, sondern zwei Gebiete voneinander abgrenzen, wie bspw. Kanäle, Eisenbahnstrecken, Mauern, Waldränder, Küsten oder Bebauungsränder. Sie können entweder unüberwindbar sein und zwei Gebiete voneinander trennen oder aber auch ein verbindendes Element darstellen. Grenzlinien, die „visuell deutlich, kontinuierlich in der Form und unzugänglich für Querverbindungen“ (vgl. Lynch, 2007, S. 78) sind, prägen das Stadtbild besonders stark. Auch Straßen, die aufgrund des starken Verkehrs nicht zugänglich bzw. schwer überwindbar sind, können als Grenzlinien gelten. Hieraus wird deutlich, dass Lynchs Stadtbild auf die Wahrnehmung als Fußgänger abzielt. Die Nutzung der Stadt aus den Augen der aktiven Verkehrsteilnehmer würde vermutlich andere Elemente hervorheben.

Bezirke sind Gebiete in der Stadt, die sich durch einen speziellen Charakter von anderen Gebieten abheben. Solche Charakteristika können die vorrangige soziale Schicht oder ethnische Zugehörigkeit der Bewohner, aber auch architektonische Merkmale oder die vorrangige Nutzung eines Gebietes sein. Kontinuität ist auch hier ein bedeutendes Merkmal, das einen Bezirk als zusammenhängend erkennen lässt. Knotenpunkte können ebenfalls auf die Umgebung wirken und dadurch einen Bereich von einem anderen abheben. Die Grenzen der Bezirke sind oft verschwommen, außer es liegen klare Grenzlinien oder ein einheitlicher Baustil vor, wie bspw. bei einer Altstadt.

Knotenpunkte sind strategische Punkte einer Stadt, die die Anfangs-, Endpunkte oder Kreuzpunkte der Weglinien bilden können, wie bspw. Bahnhöfe oder Verkehrsknotenpunkte. Aber auch Plätze mit einer besonders dichten Nutzung stechen als Konzentrationspunkte hervor. Knotenpunkte sind stark genutzte Zentralpunkte, die häufig auch das Zentrum eines Bereiches bilden können. Räumliche Besonderheiten, wie einprägsame Bauten oder eine geschlossene Form, verstärken diese Wirkung und erleichtern die Identifizierung der Knotenpunkte.

Merkzeichen sind einmalige Wahrzeichen einer Stadt, wie bspw. Kirchtürme, Denkmäler oder auch landschaftliche Bezugspunkte, wie Berge. Merkzeichen bilden wichtige Orientierungspunkte, die sich durch ihre einmalige Form von der Umgebung abheben. Diese kann entweder durch ihre Sichtbarkeit von verschiedenen Punkten der Stadt aus gewährleistet sein, oder durch ihre lokale Besonderheit. Dazu gehören auch Schilder, Werbeplakate, Türgriffe oder Gebäude, die sich von der näheren Umgebung unterscheiden, bspw. in der Höhe oder Fluchtlinie. Lokale Merkzeichen sind stark von der Vertrautheit des Beobachters mit seiner Umgebung abhängig. Sie werden oft zu ganzen „Merkzeichenbündeln“ zusammengefasst, da sie alleine zu wenig einprägsam wären. Auch der geschichtliche Hintergrund kann die Identität und Bedeutung eines Merkzeichens verstärken. Merkzeichen fungieren aber nur als äußerliche Bezugspunkte, in die der Betrachter nicht eintritt.

Erst die Zusammensetzung der Elemente ergibt ein Bild der Stadt. Je nachdem wie gut oder schlecht die Elemente miteinander in Verbindung stehen, kann das Bild übersichtlich oder auch zweideutig sein. „Es gibt abstoßende und es gibt zur Beachtung einladende Umweltbilder, solche, die die Ordnung und Differenzierung des Vorstellungsbildes erleichtern, und solche, die es erschweren“ (Lynch, 2007, S. 156). Vor allem die Kontinuität in der Form, der Oberflächengestaltung oder auch der Nutzung lässt eine zusammenhängende Identität erkennen. Wege oder auch Gebäude können auf diese Weise als verbindendes und beständiges Element wahrgenommen werden. Kontrast und Einmaligkeit ist ein Merkmal, das Lebendigkeit in der Umgebung schafft und dadurch ein einmaliges Raumgefühl im Erleben des Betrachters. Auch das Körperbewusstsein in der Stadt, die Wahrnehmung von Steigungen, Richtungswechseln etc. lässt das Bild lebendig und spürbar werden. Deutlich erkennbare Grenzlinien, klare Richtungen und einfache Formen erleichtern die Wahrnehmung und dadurch die Einordnung in das

Vorstellungsbild. Bedeutsam ist weiters die Kongruenz von formaler Struktur und ihrer Funktion. Wenn beispielsweise die Größe eines Hauses oder eines Platzes der Nutzung angemessen ist, dann herrscht Kongruenz. Transparenz entsteht wenn technische, soziale oder natürliche Prozesse sichtbar sind. Inwieweit diese Offenheit möglich ist, vor allem im Bezug auf technische Produktionsweisen, ist zu hinterfragen. Durch die steigende Bedeutung der Privatheit sind viele Vorgänge im sozialen Bereich nicht direkt wahrnehmbar. Als weiteres Merkmal für eine gute Stadtform tritt die Lesbarkeit hervor. Kulturelle Symbole und städtische Zeichen tragen zu einem großen Teil zur Kommunikation der Menschen untereinander bei. Sie können rigide und einschränkend sein oder dem Raum Bedeutung und Ausdruck verleihen. „*Allein die Benennung und namentliche Unterscheidung der Umwelt trägt zur Belebung und damit zur Tiefe und Poesie des menschlichen Erlebens bei*“ (Lynch, 2007, S. 147). Die Bedeutung eines Ortes ergibt sich erst aus dem Zusammenspiel von kulturellen Symbolen. Abstraktheit und Nüchternheit können genau diese Lebendigkeit wieder eindämmen. Eine gewisse Unordnung und etwas Geheimnisvolles sind daher von großem Wert für eine Stadt. Wir wollen nicht alles auf den ersten Blick enthüllen, sondern vielmehr fortschreitend mehr und mehr entdecken. Eine klare Struktur erleichtert den Zugang zu einer Stadt, sollte bei näherem Betrachten aber durchaus noch Überraschungen parat halten. Stadt bedeutet Abenteuer, sowie auch Urbanität immer mit den Möglichkeiten und der Unvorhersehbarkeit im Zusammenhang steht. „*Der menschliche Organismus ist in hohem Maße anpassungsfähig und flexibel*“ (Lynch, 2007, S. 151). Auf diese Flexibilität muss das Stadtbild eingehen, ansonsten gäbe es nur ein einziges Vorstellungsbild der Stadt.

Identität, Struktur, Kongruenz, Transparenz und Lesbarkeit bilden zusammen das Gesamtmerkmal *Sense*. Lynch (1981) führt fünf Dimensionen an, die ausschlaggebend für die Qualität einer Stadt sind. *Vitality, Sense, Fit, Access* und *Control* sind die fünf Hauptkategorien, wobei er als Metakategorien noch *Efficiency* und *Justice* hinzufügt. *Vitality* beschreibt, inwieweit die Stadt das Überleben der menschlichen Spezies, also die vitalen Funktionen, die biologischen Anforderungen und die Fähigkeiten und Bedürfnisse der Menschen unterstützt. *Sense* bezieht sich auf die Möglichkeit, eine Stadt klar und strukturiert in Raum und Zeit wahrzunehmen. Diese mentale Struktur sollte möglichst mit unseren kulturellen Werten und Konzepten in Einklang stehen. *Fit* beschreibt, in welchem Ausmaß die Stadträume dem Verhalten der Einwohner gerecht werden. Gemeint ist hierbei nicht nur die räumliche Ausdehnung, sondern vor allem die Übereinstimmung zwischen Funktion und Form bzw. Gestaltung des Raumes. Die Abstimmung auf die Bedürfnisse der Nutzer, wie auch auf grundlegende Anforderungen nach Wärme, Licht, Zugang etc. machen eine gute Anpassung aus. Gleichzeitig soll aber immer noch die Möglichkeit eines Eingriffes und einer Veränderung durch die Nutzer selbst gegeben sein. *Access* meint die Zugänglichkeit zu Menschen, Aktivitäten, Ressourcen, Informationen oder einfach nur Räumen. Ausschlaggebend hierfür sind zum einen das Transportsystem einer Stadt, zum anderen auch das Informationssystem und die Lesbarkeit einer Stadt. Dieser Bereich kann auch maßgeblich durch politische Beziehungen beeinflusst sein, wie sich am Beispiel der Zugänglichkeit zu Ressourcen besonders anschaulich zeigt. *Control* setzt an der unmittelbaren Kontrolle über Räume an, nämlich von jenen, die diese besitzen bzw. auch benützen. Lynch spricht hier das Eigentum und die damit verbundenen Rechte an. Er verweist auf das Recht der Anwesenheit im Raum, der Nutzung und Handlung im Raum, der Aneignung des Raumes, des Eingreifens in den Raum und der Weitergabe des Nutzungsrechtes. Gleichzeitig hinterfragt er unser kulturelles Konzept von Eigentum, da Nutzung selbst auch die gleichen Rechte wie Eigentum nach sich ziehen kann. Als Metakategorien führt er *Efficiency* und *Justice* an. Ersteres meint die Kosten, die für die Umsetzung der fünf Dimensionen aufgebracht werden müssen und die Effizienz der Umsetzung. *Justice* bezieht sich auf die Gerechtigkeit in der Verteilung der Kosten und der Leistungen unter den Bewohnern.

So what is good city form? [...] It is vital (sustenant, safe, and consonant); it is sensible (identifiable, structured, congruent, transparent, legible, unfolding, and significant); it is well fitted (a close match of form and behaviour which is stable, manipulable, and resilient); it is accessible (diverse, equitable, and locally manageable); and it is well controlled (congruent, certain, responsible, and intermittently loose). And all of these are achives with justice and internal efficiency. (Lynch, 1981, S. 235)

3.4 Berlin: „Arm, aber sexy“

Die Geschichte Berlins ist von einem starken Wandel geprägt. *„In Berlin hast du alles drinnen. Du hast den Krieg, du hast die 80er, du hast die Trennung, du hast Clubs, urban, suburban. Alles ist so ein Kessel Buntes“* (REW, Berlin, Interview 19, 2008). Geographisch günstig an der Spree gelegen, gingen Ende des 12. Jahrhunderts die ersten namhaften Entwicklungen von Berlin aus. Die Stadt gründet ursprünglich auf den zwei Siedlungen Cölln und Berlin, die sich 1432 zu einer Stadtgemeinde zusammenschlossen. Diese Unabhängigkeit vom feudalen System währte aber nicht lange und Berlin und Cölln wurden zu Residenzen. Erst um 1700 wurden unter dem Preußenkönig Friedrich I Berlin und Cölln mit drei weiteren Residenzen zur Königlichen Haupt- und Residenzstadt Berlin vereint. Die geographische Lage von Berlin war von Beginn an ein wichtiger Einflussfaktor für seinen Erfolg. Die verkehrsgünstige Lage sicherte Berlin einen Aufschwung zur Handelsstadt. Anfang des 18. Jahrhunderts begann eine umfassende Bautätigkeit. Die alte Stadtmauer wurde aufgrund des Zusammenschlusses durch die Akzisemauer ersetzt, die rund hundert Jahre Bestand hatte. Auch heute noch erinnern wichtige Knotenpunkte und Sehenswürdigkeiten, wie das Brandenburger Tor, das Schlesische Tor oder das Cottbuser Tor an den Verlauf der Akzisemauer. Unter Friedrich dem Großen wurden zahlreiche Repräsentationsbauten, wie die Staatsoper (1742), die heutige Humboldt-Universität (1766) oder das Zeughaus (1706) erbaut. Die prächtigen Barockbauten verliehen der preußischen Monarchie Ausdruck. Berlins Stadtbild ist aber vor allem von den klassizistischen Bauten von Karl Friedrich Schinkel geprägt. Er setzte mit dem Bau des Alten Museum (1828) auch einen Grundstein für die Berliner Museumsinsel.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich die Bevölkerung Berlins bereits verdoppelt. Die Industrialisierung war nicht mehr aufzuhalten und Berlin wuchs zu einer der bedeutendsten europäischen Metropolen heran. Vor allem der günstige geographische Standort und Berlins Geschichte als Gewerbe- und Handelsstadt förderten diese Entwicklung. Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu Erweiterungen des Stadtgebietes und die Einwohnerzahl betrug 1855 etwa 440.000. Die alte Stadtmauer verlor an Bedeutung und wurde bis auf das Brandenburger Tor abgerissen. Die neuen Bebauungspläne konzentrierten sich vor allem darauf, dem enormen Bevölkerungszuwachs gerecht zu werden und ein geregeltes Wachstum der Stadt zu sichern. Der Hobrecht-Plan (1862) sah ein einheitlich gegliedertes Stadtbild mit Boulevards, rechtwinkligen Häuserblöcken und einer Ringstraße nach dem Pariser Vorbild vor. Der Wohnraumbau wurde durch eine neue Baupolizeiordnung stark begünstigt, welche den Bau von sechsgeschossigen Häusern erlaubte und kaum Beschränkungen bei Mindestabständen vorsah. Dies führte zu einer intensiven Bebauung und zahlreichen licht-armen Innenhöfen. In dieser Zeit entstand außerhalb der alten Stadtmauer der Wilhelminische Mietkasernengürtel und Berlin wurde zur Stadt mit der höchsten Bevölkerungsdichte in Europa. Der Hobrecht-Plan sah auch eine umfassende Entwässerung Berlins vor und ein umfangreiches Kanalisationssystem wurde gebaut. Bis zum ersten Weltkrieg wuchs die Stadt

schon über die Zwei-Millionengrenze hinaus und trotz der großen Verluste im Krieg begannen für Berlin zum Wiederaufbau die goldenen Zwanziger. 1920 wurde das Stadtgebiet ein weiteres Mal vergrößert und Berlin war mit knapp vier Millionen Einwohnern kurze Zeit sogar die größte Stadt der Welt. Das entstandene „Groß-Berlin“-Stadtgebiet blieb bis heute in großen Zügen gleich. Das Besondere für Berlin war aber das Doppelzentrum, das durch diese Stadtraumerweiterung entstand und in der Zeit der Stadttrennung an Bedeutung gewann.

Der Aufschwung in den 20er Jahren war durch den Wiederaufbau der Innenstadt gekennzeichnet, die teilweise völlig zerstört war. Das verstärkte Verkehrsaufkommen, sowie die anhaltende Wohnungsnot wurden in innovativen Entwürfen verarbeitet, die internationale Aufmerksamkeit erregten. Es wurden Großsiedlungen in den Randbezirken und die ersten Plattenbauten verwirklicht. Die Machtergreifung Adolf Hitlers ließ von der aufstrebenden Kulturmetropole Berlin jedoch nur noch einen Trümmerhaufen übrig. 1938 wurde nach der Annexion Österreichs Berlin zur Hauptstadt des „Großdeutschen Reiches“ ernannt. 1940 fand der erste Luftwaffenangriff auf die Hauptstadt des Führers statt, der 1943 in einer großflächigen Bombardierung gipfelte. Mehr als 50.000 Menschen verloren ihr Leben und von über vier Millionen Bewohnern schrumpfte die Stadt auf knapp drei Millionen. Von der historischen radial-konzentrischen Struktur der Innenstadt blieb nicht mehr viel übrig und ein Fünftel aller Gebäude war vernichtet. Die Stadt lag in Schutt und Asche. Der Wiederaufbau war anfangs nur eine Beseitigung der Trümmer, die teilweise zu Trümmerbergen aufgetürmt wurden. Diese dienen heute primär dem Erholungs- und Freizeitzweck, wie z.B. der Teufelsberg oder die Humboldthöhe. Unter den Trümmerbergen wurden auch Überreste von Schützengräben oder auch Flaktürmen, wie in Friedrichshain, begraben. Der Krieg hatte somit weitreichende Spuren im Stadtbild hinterlassen und die Trennung der Stadt gab noch den Stadt Rest dazu.

Berlin wurde nach Beendigung der Waffengefechte in vier Sektoren zwischen Amerika, Großbritannien, Frankreich und der Sowjetunion aufgeteilt und zu einem Schauplatz des Kalten Krieges. 1949 wurde Berlin als Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik ausgerufen, während die Bundesrepublik Deutschland ihren Regierungssitz nach Bonn verlegte. Zu Beginn wurde noch an einem gemeinsamen Konzept zum Wiederaufbau gearbeitet, unter dem auch Entwürfe zu einer völligen Neugestaltung von Berlin als Bandstadt waren. Daneben gab es Entwürfe, die besonders auf die historisch entstandenen Strukturen Rücksicht nahmen und entgegen der wieder aktuell gewordenen Forderung der Funktionstrennung von Le Corbusier gestaltet waren. Der Ostberliner Gesamtplan von 1955 war das letzte umfassende Konzept für den Wiederaufbau eines vereinigten Berlins, wobei die unterschiedlichen architektonischen Interessen durchaus schon deutlich waren. Der Bau der Berliner Mauer 1961 machte die Unrealisierbarkeit dieser Pläne deutlich sichtbar. Aufgrund der steigenden Auswanderungsrate und dem drohenden wirtschaftlichen Zusammenbruch sah sich die DDR gezwungen, ihr Territorium klar abzugrenzen. Diese Maßnahme war ein enormer Einschnitt in die Infrastruktur der Stadt, sowie in alle Lebensbereiche der Bewohner. Hauseingänge und Erdgeschossfenster am Mauerverlauf wurden kurzerhand zugemauert und Zwangsräumungen folgten. Die ersten Bautätigkeiten im Osten konzentrierten sich auf die Sprengung der Überreste des Berliner Stadtschlusses, welches als Ausdruck des feudalistischen Machtsystems galt. Dieses soll heute wieder aufgebaut werden. Es folgten der Ausbau der Stalinallee, der heutigen Karl-Marx-Allee, und der repräsentative Ausbau des Zentrums um den Alexanderplatz im sowjetischen Stil. Die Ausgangslage für den Wiederaufbau war im Osten weitaus ungünstiger. Erst durch den Bau der Plattenbausiedlungen, wie Marzahn oder Hellersdorf, überholte der Osten in den 80ern das Bautempo des Westens.

Im Westen wurde bereits 1957 mit der Internationalen Bauausstellung ein wichtiger Anfang zum Wiederaufbau mit Hilfe internationaler Architekten geleistet. Auch hier war die Wohnungsnot die treibende Kraft des Wiederaufbaus, die zu Kahlschlagsanierungen führte. Erst in den 80ern kam es aufgrund des zunehmenden Drucks der Öffentlichkeit zu einer behutsamen Stadterneuerung. Die 1985 gegründete S.T.E.R.N., Gesellschaft der behutsamen Stadterneuerung, spielte bei der Sanierung und Aufwertung „benachteiligter Gebiete“, wie Kreuzberg oder Wedding eine große Rolle. Der Fall der Mauer 1989 machte erstmals wieder eine umgreifende Städteplanung möglich. Diese Strukturkonzepte sehen vor allem eine Bewahrung der polyzentralen Stadtstruktur und der örtlichen Identitäten vor. Der Umzug der Regierung nach Berlin ist das einflussreichste Hauptstadtprojekt seit dem Fall der Mauer. Zahlreiche repräsentative Erneuerungen ganzer Gebiete, wie der Potsdamer Platz, das Regierungsviertel und der Hauptbahnhof sind teilweise auch starker öffentlicher Kritik ausgesetzt. Gerade in einer Stadt wie Berlin, die einem großen Sanierungsbedarf und einer andauernden Identitätsfindung ausgesetzt ist, ist der Einbezug der Bevölkerung unumgänglich. *„Architekten nennen die Stadt ja auch die fertige, unfertige Stadt“* (TAGNO, Berlin, Interview 5, 2008). (Kap. vgl. Edition Luisenstadt, Internet-Fassung, 2004)

3.5 „Wien ist anders“

Wiens Stadtgeschichte geht auf die Gründung des römischen Lagers „Vindobona“ im ersten Jahrhundert n. Chr. zurück. Dieses Lager diente primär dem Zweck der Verteidigung der Außengrenzen des römischen Reiches. Das Lager war Anziehungspunkt für eine zivile Siedlung und ein vielfältiges Völkergemisch über 30.000 Menschen, welches sich im Wiener Raum niederließ. Die Spuren des römischen Lagers sind heute noch deutlich an Ausgrabungsstätten und an den Straßenzügen im ersten Wiener Gemeindebezirk zu erkennen, wobei aufgrund des Verlaufs der Donau von einer strengen rechtwinkligen Ausrichtung abgesehen wurde. Der Niedergang des römischen Reiches war in Wien aufgrund seiner Grenzposition besonders früh spürbar und im 5. Jahrhundert n. Chr. begann die Bedeutung des Lagers zu schwinden. Den ersten richtigen Aufschwung zu einer Stadt erhielt Wien durch die Niederlassung der Babenberger in Österreich. Um 1150 wurde Wien zur Residenzstadt der Markgrafen ernannt und eine starke Ansiedlung, sowie die Errichtung von Klöstern und die Gründung des Schottenstifts folgte. 1221 erhält Wien das Stadt- und Stapelrecht, welches vor allem seine Rolle als Handelsstadt bestärkte. Im Folgenden wurde die erste Stadtmauer fertiggestellt. Auch Wien ist durch seine geographische Lage an der Donau und im Herzen Europas begünstigt und konnte bald seine Handlungsbeziehungen bis nach Venedig ausbauen. Der Wein als einziges Exportgut nahm eine zentrale Rolle ein. Im 14. Jahrhundert begann unter der Herrschaft der Habsburger der Aufstieg zu einer kulturellen und geistlichen Metropole des Mittelalters. 1365 wurde in Wien eine der ältesten Universitäten gegründet. 1469 wurde Wien zum Bischofssitz erhoben und der Stephansdom zur Kathedrale. Die rege Bautätigkeit dieser Zeit verlieh Wien sein gotisch geprägtes Stadtbild. Im 15. Jahrhundert setzte jedoch ein erster Bedeutungsverlust von Wien als Handelsumschlagplatz aufgrund neuer Routen und der Entdeckung der „Neuen Welt“ ein. Politische Spannungen wurden auch anhand der ersten Judenvertreibung von 1421, der „Geserah“, deutlich. Nach einer ungarischen Besetzung Wiens folgte im Jahre 1529 die erste Türkenbelagerung. Trotz einer Überzahl der türkischen Truppen konnte Wien aufgrund schlechter Witterungsverhältnisse und dem Ausbruch von Seuchen nur knapp einer Eroberung entgehen. Als Reaktion darauf wurde gleich eine neue Stadtmauer nach italienischem Vorbild errichtet, die von einer 300m breiten Freifläche, der

Glacis, umgeben war. Diese sollte im 19. Jahrhundert der Ausgangspunkt für den Bau der Wiener Ringstraße sein. Die zweite Türkenbelagerung folgte 1683 und aus der erneuten Niederlage der Türken kristallisierte sich eine Umkehrung der Machtverhältnisse aus und ganz Ungarn wurde Teil der Habsburgischen Monarchie.

Wien war bereits seit 1558 fast durchgehend Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen und konnte nun endlich seine aufstrebende Machtstellung im barocken Stil im Stadtbild verdeutlichen. Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lukas von Hildebrandt waren die bedeutendsten Architekten dieser Zeit. Sie verewigten sich in Bauwerken, wie dem Schloß Belvedere, der Karlskirche sowie in zahlreichen Palais. Die Stadt florierte und wuchs. Um 1700 erhielten die Vorstädte als bedeutende Produktionsstandorte ihren eigenen Linienwall, den heutigen Gürtel. 1804 wurde Wien im Zuge des Verfalls des Heiligen Römischen Reiches zur Hauptstadt des Kaisertums Österreich. Trotz des hohen wirtschaftlichen Wachstums lebte der Großteil der stark anwachsenden Bevölkerung im Elend und es kam 1848 zur Revolution. Diese wurde zwar vom Militär blutig niederschlagen. Dennoch kam es zu einer Abschaffung der Grundherrschaft, was 1850 eine erste Erweiterung des Stadtgebiets erleichterte. Die steigende Bevölkerungsdichte führte 1857 zur Schleifung der Stadtmauer, die das Wachstum im Inneren der Stadt stark beeinträchtigte. Nach den Vorstellungen von Kaiser Franz Joseph I. wurde die Ringstraße als Repräsentationsstraße der Monarchie gestaltet mit Prunkbauten im Baustil des Historismus. Ein weiterer bedeutender städteplanerischer Eingriff war die Donauregulierung zum Hochwasserschutz. 1890 kam es zu einer zweiten Vergrößerung der Stadt und es folgte die Errichtung der Stadtbahn anstelle des ehemaligen Linienwalls. Wien war zweifelsohne eine Weltstadt und wurde zum Zentrum des Jugendstils. Die Sezession, die Postsparkasse oder die Kirche am Steinhof sind Teil der zahlreichen Jugendstilbauten, die noch heute das Stadtbild prägen. Die starke Zuwanderung aus den Gebieten der Monarchie führte 1910 zu einer Einwohnerzahl von über 2 Millionen, wodurch Wien knapp hinter Berlin lag. Das Verhältnis von Wien und Berlin ist auch Inhalt der zwischen 1904 und 1908 veröffentlichten Großstadt-Dokumente von Hans Ostwald, in denen er sich den Lebensverhältnissen und auch den Problemen der Urbanisierung in beiden Städten widmet. Berlin galt zu dieser Zeit als gesichtslose Großstadt, die Nüchternheit und Technik vermittelte, während Wien für Tradition, Kunst und Kultur stand (vgl. Thies, k.A.).

Beide Städte waren Haupt- und Kaiserstädte. Beide hatten eine Bevölkerung von ungefähr zwei Millionen Menschen, befanden sich in einer Phase rasanten Wachstums, zugleich aber auch infolge der Industrialisierung und Technisierung in einem tiefgreifenden Umbruch. Kaiserlicher Pomp neben proletarischem Elend - die Verwerfungen der Moderne zeigten sich in Wien wie Berlin auf ähnliche Weise. Zudem bestand zwischen beiden Städten eine historische Konkurrenz“ (Jazbinsek, D. & Thies, R., k.A., S. 24)

Nach Ende des ersten Weltkrieges musste Wien jedoch seine Machtstellung völlig einbüßen und wurde zu einer überdimensionierten Hauptstadt des Kleinstaates Österreich. Wien wurde zu einem eigenen Bundesland ernannt und das „Rote Wien“ zu einem Modellfall einer sozialdemokratischen Führung. Vor allem die kommunale Errichtung von Gemeindebauten mit hohem Lebensstandard, wie bspw. der Karl-Marx-Hof, galten als vorbildliche Bekämpfung der Wohnungsnot. Dennoch war Wien von Arbeitslosigkeit und politischen Unruhen geprägt, die 1934 in einem Bürgerkrieg gipfelten. Gerade einmal vier Jahre später verkündete Hitler am Heldenplatz den Anschluss an das Deutsche Reich. Wien sollte zur flächengrößten Stadt ausgebaut werden, um nicht in direkter Konkurrenz mit Berlin, der bevölkerungsreichsten Stadt, zu stehen. In diesem Sinne kam es zu einer fünffachen Vergrößerung des

Stadtgebietes. 1944 erfolgten die ersten Luftangriffe in Wien, die 1945 in einer achttägigen Schlacht um Wien endeten. Wien hatte immense Verluste unter der Bevölkerung zu beklagen. Ein Fünftel der Innenstadt war zerstört darunter die Albertina und die Staatsoper. Trotzdem hatte Wien im Vergleich zu anderen Städten den zweiten Weltkrieg relativ glimpflich überstanden. Die im Zuge der militärischen Vorbereitungen errichteten sechs Flaktürme sind bis heute noch unübersehbarer Bestandteil der Wiener Kriegsgeschichte. Wien wurde ebenso in vier Sektoren aufgeteilt und die Stadtraumerweiterung wurde größtenteils wieder rückgängig gemacht. 1955 erlangte Österreich seine Freiheit wieder und erlebte in den 50ern einen Wirtschaftsaufschwung. Neben dem Erbau des Ringturmes und der Stadthalle kam es vor allem auch zur Zerstörung historischer Gebäude und zahlreicher Baumalleen, um dem Verkehrsaufkommen gerecht zu werden. Erst Ende der 60er wurde mit dem U-Bahnbau begonnen und verstärkt in öffentliche Verkehrsmittel und auch Denkmalschutz investiert. In den 70ern kam es zur zweiten Donauregulierung und im Zuge dessen entstand die Donauinsel, das bedeutendste Erholungsgebiet der Stadt. Nicht zuletzt aufgrund seiner Grünflächen, sondern auch aufgrund des hohen Lebensstandards ist Wien bereits zum dritten Mal in Folge von Mercer zur Metropole mit der höchsten Lebensqualität weltweit gekürt worden (vgl. www.mercer.com/qualityofliving). Die Niederlassung der UNO in Wien führte zu dem Ausbau eines weiteren Stadtzentrums auf der anderen Uferseite der Donau mit einer prägnanten Skyline. Wiens Bedeutung liegt vor allem nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs wieder in seiner Nähe zum Osten, was sich auch in stadtübergreifenden Projekten, wie der Twin City Wien-Bratislava widerspiegelt. (Kap. vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv, k.A.; Wikipedia, k.A.)

3.6 Der Untergang der Stadt im Zeitalter der Globalisierung

Die Globalisierung beeinflusst unsere urbanen Landschaften, unsere Raumkonzepte, sowie unsere Gesellschaft nachhaltig. Die industrielle Gesellschaft wird von einer Informationsgesellschaft abgelöst. Neue technische Errungenschaften, angefangen von Transportmitteln bis hin zu Kommunikationsmedien, lassen den Raum als solchen immer weniger greifbar werden. Nach Castells (1994) verflüssigt sich der Raum und wird zu einem „Raum der Ströme“. *„Ströme von Botschaften, Ströme von Vorstellungsbildern, Ströme von Klängen, Ströme von Kapital, Ströme von Information, Ströme von Anweisungen, Ströme von Technologien, Ströme von Waren, Ströme von Arbeit“* (S. 124) beherrschen unser Alltagsleben und sprengen die räumlichen Grenzen. Die Ströme ermöglichen einen Austausch, der völlig unbehelligt von räumlichen Distanzen vonstattengeht. Diese Ortsungebundenheit der Ströme führt aber nicht zu einem Verlust der Orte. Es werden Schaltzentralen und Zentren herausgebildet, welche die Ströme organisieren. Die Orte verlieren jedoch ihre regionale Bedeutung und Aussagekraft. Städte werden immer mehr zu künstlich hergestellten Lebensräumen, die nur mehr dem kollektiven Konsum dienen und den Bezug zu ihren natürlichen Gegebenheiten völlig verloren haben. *„Das ist eine Architektur, deren Formen so neutral, so rein, so kristallklar sind, dass sie gar nicht beanspruchen, irgendetwas auszusagen“* (Castells, 1994, S. 133).

Ausgehend von der Verstreuung entsteht eine räumliche Konzentration, wie sie am Beispiel der Global Cities deutlich wird. Sassen (2001), die den Begriff der Global Cities geprägt hat, hebt die Bedeutung der Städte als Knotenpunkte und Koordinationsstellen der Ströme im Kapitalismus hervor. Im Zeitalter der Globalisierung haben sich *global cities* zu identitätsbildenden und leitenden Zentren herausgebildet. Diese Schaltzentralen wirtschaftlicher und politischer Entscheidungen sind in ein hierarchisches Netzwerk eingebettet, wobei sie

weitgehend unabhängig von ihrem Standpunkt agieren. Die Reichweite der Kontrollfunktion ist nicht mehr auf den Nationalstaat begrenzt. Global Cities sind Steuerzentralen der gesamten Weltwirtschaft. Diese räumliche Konzentration führt aber wiederum zu einer Zentralisierung und fördert die Herausbildung elitärer, hegemonialer Netzwerke. Es entstehen somit nicht nur im Raum Zentralen, sondern auch in der Gesellschaft. Die Herausbildung elitärer, hegemonialer Akteure, welche die Netzwerke lenken, führt zu einem Ausschluss einer anderen Gesellschaftsschicht von ebendiesem Informationsnetz. Innerhalb der Machtzentren entwickelt sich eine gesellschaftliche Hierarchie, die auf der hohen Notwendigkeit von Dienstleistungen beruht. Global Cities sind demnach Städte mit einer maximalen sozialen Ungleichheit, da den Führungspositionen ein entsprechendes „Bodenpersonal“ (Löw et al., 2007, S. 115) gegenübersteht. *Megacities* hingegen sind keine eindeutigen Schaltzentralen der globalen Wirtschaft. Sie kennzeichnen sich aber nicht nur durch ihre enormen Einwohnerzahlen aus, sondern „by their role as connection points between enormous human populations and the global economy. [...] According to Castells megacities function as magnets for the countries or regions in which they are located“ (Giddens, 2006, S. 918). Diese starke Anziehungskraft führt aber auch zu immensen Problemen. Neben einer hohen Arbeitslosigkeit und Slums haben diese Städte auch mit einer starken Umweltverschmutzung zu kämpfen (vgl. Schneider, 2005).

Globalisierung und Suburbanisierung stellen völlig neue Anforderungen an die Städte, denen diese gerecht werden müssen. In den 50ern und 60ern wurde in Amerika der Prozess der Suburbanisierung besonders deutlich. Es bildeten sich Vorstädte heraus, die immer noch *sub urbe*, sozusagen unter der Herrschaft der Stadt standen und von dieser abhängig waren. Innovationen, vor allem in den Bereichen Verkehr, Kommunikation und Versorgung machten erst ein Wohlstandsleben in der ländlichen Umgebung möglich. Die Abwanderung der vornehmlich oberen, weißen Schicht in die Vorstädte zog einen Verfall der Innenstädte und eine Verschärfung der städtischen Probleme nach sich. Heute sehen wir die weit reichende Wirkung dieser Entwicklung und es scheint, als ob die Stadt ihre Attraktivität und Lebensqualität eingebüßt hat. In diesem Prozess verlieren die Kernstädte ihre zentrale Anziehungskraft und die Arbeitslosigkeit und Armut in der Stadt steigt. Die Suburbanisierung gipfelt in der Herausbildung von Zwischenstädten (vgl. Sieverts, 1997) „so dass inzwischen alle Funktionen des Städtischen vor der Stadt zu finden sind“ (Selle, 2002S. 44). Diese Zwischenstädte entstehen als eigenständige Siedlungen in der Peripherie und lassen den Stadt-Land Gegensatz weiter verschwimmen. Nach Prigge (1996) „gibt es keinen privilegierten Ort für Zentralität mehr [.]: Denn Peripherie ist heute überall“ (zitiert ich Löw et al., 2007, S. 109). Zwischenstädte haben keine klare Ordnung, sondern bilden meist um infrastrukturelle Knoten eine diffuse Struktur. „Es ist die Stadt zwischen den alten historischen Stadtkernen und der offenen Landschaft, zwischen dem Ort als Lebensraum und den Nicht-Orten der Raumüberwindung, zwischen den kleinen örtlichen Wirtschaftskreisläufen und der Abhängigkeit vom Weltmarkt.“ (Sieverts, 1997, S. 7). Schrumpfende Städte, der Verfall von Innenstädten und das Abziehen von Handel und Wirtschaft machen den Städteplanern zu schaffen. Dies zeigt sich sogar deutlich an den Einwohnerzahlen Berlins. Dem Rekordhoch von knapp viereinhalb Millionen Einwohnern im Jahr 1942 steht heute eine Einwohnerzahl um die dreieinhalb Millionen gegenüber (Quelle: Amt für Statistik Berlin-Brandenburg). Das Augenmerk in der *postmodernen Stadtplanung* richtet sich weg von Neuentwürfen hin zu einer Revitalisierung und Renovierung bestehender Substanz, wie der Altstädte, der Gründerzeitbauten oder auch ganzer Industrieviertel, wie bspw. der Docklands in London. Auch hier wurden in Berlin und Wien große Bemühungen getätigt, um das Augenmerk auf die Erhaltung bestehender Bausubstanz zu lenken. Die Umgestaltung ehemaliger Industriebauten, wie bspw. der Gasometer in Wien zu einem Einkaufszentrum und Studentenwohnheim oder der

Kulturbrauerei in Berlin, zeigen die vielfältigen Möglichkeiten einer Umnutzung auf. Am Beispiel der Docklands, wie auch im Wiener Ottakring und im Berliner Kreuzberg zeigt sich deutlich, dass die Revitalisierung von Stadtteilen auch häufig zur Verdrängung der ursprünglichen Einwohnerschaft führt. Dieser Prozess wird in der Stadtsoziologie als sogenannte Gentrifizierung beschrieben. Sennetts (1994) Forderung nach einer „humanen Stadt“, die voll von Leben ist, wird aber weder in diesen Projekten, noch in den ausgelagerten *shopping malls* verwirklicht (vgl. Giddens, 1999).

The city is dead. It vanished sometime during the twentieth century. As it grew in population and expanded horizontally, many attempted to rescue it, to revive it, to hold back urban sprawl, to recover a sense of urbanity and civic order. But the forces that led to its demise could not be held back [...] the city had become a metaphor. (Friedmann, 2002, zitiert in Läßle, 2003, S. 62)

In der aktuellen Diskussion stellt sich demnach vielmehr die Frage nach dem „Verschwinden der Städte“ (vgl. Krämer-Badoni, 1997). Zukunftsvisionen von Lefèbvre (2003, vgl. Kap. 3.7) oder Mumford (1979) prophezeien eine vollständige Urbanisierung der Gesellschaft und die Aufhebung der Stadt-Land Dichotomie im großen Maßstab. Wenn wir einen Blick nach Asien oder Südamerika werfen, ist das Ausmaß der Urbanisierung kaum noch begreifbar. Megastädte, wie Tokio oder Mexiko City ringen mit Einwohnerzahlen zwischen 18 und 28 Millionen. Hier stoßen Städte an ihre räumlichen und auch verwaltungstechnischen Grenzen.

3.7 Die urbane Revolution Lefèbvres

Lefèbvre (1970/2003) dekonstruiert in seiner Theorie zur Revolution der Stadt zunehmend den Begriff der Stadt, um das Urbane in der vollständigen Urbanisierung der Gesellschaft wieder zurück zu gewinnen. Stadt wird als eine sozial-historische Kategorie verstanden. Die Inhalte, die sie zentralisiert, sind einem zeitlichen Wandel unterworfen. Auf gesamtgesellschaftlicher Ebene zeigt sich derselbe Entwicklungsprozess. Es wird deutlich, dass „*the development of society is conceivable only in urban life, through the realization of urban society*“ (zitiert in Castells, 1977, S. 89). Die Entwicklung gipfelt Lefèbvre zufolge in der urbanen Revolution, die durch eine vollständige Urbanisierung die urbane Gesellschaft hervorbringt. Die urbane Revolution muss als Potential verstanden werden, ein weiterer Schritt in der „*Selbstwerdung des Menschen*“ (Schmid, 2005, S. 147). Für Lefèbvre gilt nämlich, dass der Mensch seine Welt und seine Bedürfnisse durch den steten Eingriff in die Natur selbst produziert.

Der tätige Mensch modifiziert die Natur – um ihn herum und in ihm. Er schafft seine eigene Natur, indem er auf die Natur einwirkt. Er hebt sich in die Natur auf und hebt diese in sich auf. Indem er sie nach seinen Bedürfnissen umformt, ändert er sich in seiner Tätigkeit und schafft sich neue Bedürfnisse. Er bildet und erfasst sich als Macht, indem er Gegenstände hervorbringt, ‚Produkte‘. Er schreitet fort, indem er die mit seinem eigenen Tun gesetzten Probleme löst. (Lefèbvre, zitiert in Schmid, 2005, S. 80)

Die Stadt ist bei Lefèbvre (1996) ein „*oeuvre of certain historical and social ,agents`*“ (S. 103). Lefèbvre erweitert hier das marxistische Raumverständnis um die soziale Kategorie. Raum ist eben nicht nur Produkt des materiellen Warenaustausches, sondern auch das Ergebnis einer sozialen Praxis. Dieses oeuvre ist mit einer Schöpfung der Natur gleichzusetzen, die sich von der repetitiven, industriellen Produktion durch ihre Einzigartigkeit abhebt. Wie

wir auch später über die Produktion des Raumes (1986/2001, vgl. Kap. 5.1) erfahren werden, weist Lefèbvre hier auf eine Leerstelle in der marxistischen Denkweise hin, die den Naturraum nicht thematisiert (vgl. Kuhn, 1994). „Lefèbvre suggests that the city can be a work in the sense of a work of art, because it is not simply organized and instituted, but can also be modelled and appropriated“ (Elden, 2006, S. 134). Hier wird bereits die Bedeutung der praktischen Tätigkeit im Alltagsleben, sowie der politischen Machtausübung deutlich. Die Stadt ist ein Produkt ihrer Bewohner, der politischen Machthaber und vor allem der Produktionsverhältnisse. Die Stadt darf aber nicht als reines Produkt der Produktionsverhältnisse verstanden werden, weil *“urban phenomena profoundly reshape the apparatuses of production“* (Lefèbvre, 2003, zitiert in Elden, 2006). Dem Raum wird somit eine produktive Kraft zugeschrieben. Für Lefèbvre (2003) kennzeichnet der Übergang von der ländlichen in die industrielle Ära eine erste kritische Phase in der urbanen Entwicklung. Die *politische Stadt* der ländlichen Ära ist stark am Bedarf der Menschen ausgerichtet und steht in ihrer Produktionsweise als auch in ihrer Erscheinung unter der Vorherrschaft der Natur.

Das »bäuerlich-ländliche« Feld beinhaltet eine Re-Präsentation des Raumes, oder, wenn man so will: ein Gitter im Raum, das Orientierung voraussetzt, Markierung, die Fähigkeit, Orte zu begreifen und zu benennen (Flurnamen, Landmarken innerhalb bestimmter Räume, die auf Eigentümlichkeiten der »Natur« basieren). (Lefèbvre, 2003, S. 51).

Dennoch zeichnet sich in dieser Ära schon eine Arbeitsteilung in geistige und materielle Arbeit ab. Die Überproduktion in der Landwirtschaft bildet die Voraussetzung für die geistige Arbeit der Stadt und ebnet der *Handelsstadt* des Merkantilismus den Weg. Zum ersten Mal sichert sich die Stadt eine dominante Position gegenüber dem Land. „Der Rationalismus, der seinen Höhepunkt mit Descartes erreicht, begleitet diese Umkehrung der Dinge, bei der das Städtische dem Dörflich-Ländlichen den Rang ablauft“ (Lefèbvre, 2003, S. 24). Ein Merkmal dieser Umkehrung ist auch die Anfertigung der ersten Stadtpläne. Die *Industrialisierung* führt erstmals zu einer höheren materiellen Produktivität innerhalb der Städte als am Land. Der technische Fortschritt ist in der Beziehung zwischen Stadt und Land ein regulierender Faktor. In dieser Phase verortet Lefèbvre den Wandel von der agraren zur urbanen Gesellschaft. Die *Industriestadt* ist lediglich nach der Arbeitskraft und dem Kapital ausgerichtet. Der Tauschwert gewinnt Überhand.

[C]ity and urban reality are related to use value. Exchange value and the generalization of commodities by industrialization tend to destroy it by subordinating the city and urban reality which are refuges of use value, the origins of a virtual predominance and revalorization of use. (Lefèbvre, 1996, S. 68)

Die industrielle Ära ist auf die Arbeit und die Leistungsfähigkeit der Arbeitsteilung in allen Bereichen von Produktion bis Wissenschaft ausgerichtet. Technologie und deren Ausweitung in alle Lebensbereiche ist für Lefèbvre ein zentraler Kritikpunkt an der modernen Gesellschaft. Technik steht für kontrollierbare, kalkulierbare und messbare Prozesse (vgl. Elden, 2006). Lefèbvre (2003) kritisiert die Technokraten für ihre repressive Politik, die als Urbanismus unter dem Deckmäntelchen der Wissenschaft ausgeführt wird. Technokraten nehmen über Stadtplanung und Architektur Einfluss auf den urbanen Raum und nützen darin auch die Möglichkeit der Machtausübung. Die Technologie ist dabei der Drahtzieher, denn Raum wird zu einem abstrakten Gut. Die analytische Zerlegung der Technologie greift auf den Raum über und lässt diesen nur noch als homogenes, unzusammenhängendes Gebilde erscheinen. „[A]lle Orte sind homolog und unterscheiden sich nur dadurch, dass sie voneinander entfernt sind“ (Lefèbvre, 2003, S. 165). Die formlose Agglomeration der Industriestadt deckt diese als

Nicht-Stadt auf und kündigt gleichsam die zweite kritische Wende an. Es findet eine *“reduction of ,to inhabit’ to habitat”* (Lefèbvre, 1996, S. 79) statt. Die Stadt bewohnen, beinhaltet eine Teilnahme am sozialen und politischen Leben der Stadt. Das reine Habitat hingegen ist die Wohnhülle um die Menschen herum, die durch einen abstrakten und funktionalen Charakter gekennzeichnet ist. Lefèbvre (2003) greift in diesem Zusammenhang Le Corbusier an, der mit seiner Wohnmaschine die Städte zu reinen Schlafstätten umfunktioniert. *„Hence the space too is made up of ,boxes for living in’, of identical ,plans’ piled one on top of another or jammed next to one another in rows“* (Lefèbvre, 2001, S. 384). Aber auch die Zeit ist dem Prozess der Homogenisierung unterworfen. Die Rhythmen der Stadt sind auf die Produktion und nicht auf körperliche Zyklen abgestimmt. Die ländliche Ära ist durch eine zyklische Zeit bestimmt, die sich an wiederkehrenden Jahreszeiten oder an lokalen Eigenheiten orientiert. Die Industrialisierung bringt jedoch eine lineare Zeit hervor, die *„nach einer rationalen und durch Zwangsplanung bewirkten Einheit“* (Lefèbvre, 2001, S. 54) strebt. Die *Urbanisierung* als dritte Phase *„reconstitutes the city at a higher level“* (Castells, 1977, S. 88), indem sie das Stadt-Land Gefälle völlig negiert. Die Stadt wird zum Ort des Genusses und der Gebrauchswert tritt wieder anstelle des Tauschwertes in Kraft.

Durch Risse in der industriellen Gesellschaft dringt das Begehren, das Begehren nach permanentem Ungleichgewicht, nach Auflösung von Normalität und Zwängen, nach Momenten des Spielerischen und Unvorhersehbaren. Der Ort dieses Begehrens, der Ort, wo Eros und Logos vielleicht erneut zusammenfinden – das ist die Stadt, das Urbane (Schmid, 2005, S. 146).

Lefèbvre konzipiert hier einen Ausblick auf eine urbane Ära, die durch die vollständige Urbanisierung gekennzeichnet ist. Urbanisierung und Industrialisierung werden hier als zwei Stränge ein und desselben Prozesses verstanden. Industrialisierung bedeutet Anhäufung von Arbeitskräften und Produktionsmitteln und führt somit zu einer räumlichen Agglomeration. Zentralisierung ist der Prozess, der eine Stadt hervorbringt und mit ihr auch eine urbane Infrastruktur (vgl. Schmid, 2005, S. 151). *„Das Urbane ist also eine reine Form: der Punkt der Begegnung, der Ort einer Zusammenkunft, die Gleichzeitigkeit. Diese Form hat keinerlei spezifischen Inhalt, aber alles drängt zu ihr, lebt in ihr“* (Lefèbvre, 2003, S. 156). Die vollständige Urbanisierung ist nicht nur eine Ausdehnung des Stadtgebietes, sondern auch eine Schaffung neuer Zentren. Lefèbvre nimmt mit seinem Entwurf der Entscheidungszentren Konzepte wie jenes der *world city* (Friedmann & Wolf, 1982) oder der *global city* (Sassen, 1996) vorweg. Zentralisierung der Information bringt Machtzentren hervor, wobei gleichzeitig polyzentrale Stadtgewebe entstehen, die nach einer neuen Form der Zentralität suchen. Konzepte wie *edge cities* (Garreau, 1991) oder *Zwischenstädte* (Sieverts, 1997) geben diesem Gedanken eine räumliche Form und lassen Lefèbvres urbane Gesellschaft greifbar werden. Die urbane Raum-Zeit ist durch Differentialität und nicht mehr durch Homogenität gekennzeichnet. *„[J]eder Ort und jeder Augenblick existieren nur als Teil eines Ganzen, durch Kontraste und Gegensätze, die den Ort mit anderen Orten, den Augenblick mit anderen Augenblicken verbinden und somit herausheben“* (Lefèbvre, 2001, S. 54). Dieses Ganze bewegt sich nun in einem dialektischen Prozess zwischen Utopien, Isotopien und Heterotopien. Das Utopische ist der Nicht-Ort, oder das Anderswo, der Ort des Bewusstseins. Das Utopische kann sich in einem Garten oder Park finden lassen, indem es auf die absolute, unzugängliche Natur und gleichzeitig auf die Künstlichkeit verweist. Daher gibt es *„keinen städtischen Raum ohne utopische ,Symbole““* (Lefèbvre, 2001, S. 172). Isotopien umschreiben miteinander vergleichbare Orte, also gleiche Ort oder Orte des Gleichen. Dies kann an einer ähnlichen Architektur, Nutzung oder auch an der gleichen Machtpräsenz erkannt werden. Heterotopien hingegen sind die Orte des Andern oder andere Orte. Sie sind durch

Vielfältigkeit und Mischung gekennzeichnet. Zwischen diesen Topoi gibt es nun neutrale Zwischenräume, wie beispielsweise breite Straßen, die zwei Gegensätze miteinander verbinden. Der stete Wandel im urbanen Gefüge lässt die neutralen Räume aber zu Ausnahmen werden.

Wir sagten also im städtische Raum geschieht immer etwas. Die Leere, das Aktions-Nichts können nur scheinbar sein; die Neutralität ist nur ein Grenzfall; das Vakuum (ein Platz) zieht an; das ist sein Sinn und sein Zweck. Hier oder da kann sich eine Menge versammeln, Objekte können sich anhäufen, ein Fest kann sich entfalten, ein angenehmes oder entsetzliches Ereignis eintreten. Hier in der möglichen Zentralität, liegt die Faszination des städtischen Raumes. (Lefèbvre, 2003, S. 170).

Es bilden sich Zentren heraus, die Gegensätze und Kontraste schaffen und gleichzeitig zu Widersprüchen in der vereinigenden Funktion der Stadt führen. Zentralisierung kann zu Hierarchie führen und „[g]leichzeitig kann dieser Raum sich leeren, wenn man so sagen darf, den Inhalt ausschließen, zum Ort der Seltenheit oder der Macht im Reinzustand werden“ (Lefèbvre, 2003, S. 170).

Zur Auflösung dieses Widerspruchs wäre eine vollständige Mobilisierung – nicht der Bevölkerung, sondern des Raumes – erforderlich. [...] Jeder Ort muss multifunktionell, polyvalent, transfunktionell mit unablässigem »turnover« der Funktionen werden; Gruppen müssen die Räume beschlagnahmen, um expressive Handlungen und Konstruktionen zu vollbringen, die in Bälde zerstört werden können [...]. (Lefèbvre, 2003, S. 171)

Lefèbvre thematisiert hier bereits die „Stadt als umkämpftes Terrain“ (Sassen, 1996, S. 165) und fordert in diesem Zuge das „Recht auf die Strasse“ (2003, S. 194).

The right to the city manifests itself as a superior form of rights: right to freedom, to individualization in socialisation, to habitat and inhabit. The right to the *oeuvre*, to participation and *appropriation* (clearly distinct from the right to property), are implied in the right to the city. (Lefèbvre, 1996, S. 174)

Das Recht auf die Straße, ist das Recht am Stadtleben teilzunehmen, das Recht, die Stadt zu benutzen. Es wendet sich gegen eine rein ökonomische Konzeption der Stadt als Tauschwert und stellt den Gebrauchswert der Stadt wieder in den Vordergrund. Die Straße ist ein wichtiger Treffpunkt mit informativem, symbolischem und spielerischem Wert (vgl. Lefèbvre, 2003, in Elden, 2006). Hier findet ein Austausch von unterschiedlichen Gruppen statt, der aufgrund von räumlicher Differenzierung und Segmentarisierung nicht überall möglich ist. Der Fragmentarisierung des Stadtraumes soll durch die Wiederherstellung einer räumlichen Einheit entgegen gewirkt werden. Zentralität wird als produktive Kraft der Stadt verstanden, die allen zugänglich sein muss, um Urbanität zu sichern.

The right to the city, complemented by the right to difference and the right to information, should modify, concretize and make more practical the rights of the citizen as an urban dweller (*citadin*) and user of multiple services. It would affirm, on the one hand, the right of users to make known their ideas on the space and time of their activities in the urban area; it would also cover the right to the use of the centre, a privileged place, instead of being dispersed and stuck into ghettos (for workers, immigrants, the 'marginal' and even for the 'privileged'). (Lefèbvre, 1991 zitiert in Kofman & Lebas, 1996, S. 34)

3. 8 Die Wiedergeburt der Stadt als kreative Metropole

Der „Raum der Ströme“ führt zu einer Ahistorisierung des Raumes. Kulturelle Grenzen werden verwischt, alles fließt ineinander und wird immer undifferenzierbarer. Wir befinden uns mitten im Zeitalter der Globalisierung. Identität kann immer weniger über räumliche Bezüge hergestellt werden, wodurch eine Orientierungslosigkeit und Wurzellosigkeit gefördert wird (vgl. Schneider, 2005). Diese Vermischungsprozesse führen aber nicht notwendigerweise zu einer Nivellierung kultureller Differenzen. Die „*time-space compression*“ (vgl. Harvey, 1989, S. 240) hat ihre Bedeutung nicht nur in der Umwandlung des einen Mediums in das andere, sondern vor allem in der Überwindung von Räumen in weniger Zeit. Schnelle Abfolgen, sowie große räumliche Distanzen lösen Kontinuität und Nähe ab. Diese räumliche Entwicklung stellt auch völlig neue Anforderungen an unsere körperliche Wahrnehmung. Unsere Sinneswahrnehmung und unsere Körper müssen sich ebenso den neuen Gegebenheiten anpassen.

[T]his latest mutation in space –postmodern hyperspace– has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. It may now be suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment – which is to the initial bewilderment of the older modernism as the velocities of spacecraft to those of the automobile – can itself stand as the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentred communicational network in which we find ourselves caught as individual subjects. (Jameson, 1991, S.44)

Dennoch gewinnt der einzigartige Standort an Bedeutung und lokale Identitäten werden durch Images gestärkt. Gerade Berlin hebt mit seinem neuen Image als Filmstadt seine lokale und geschichtliche Besonderheit in den Vordergrund. Lokale Besonderheiten müssen auch im Weltmarkt immer noch berücksichtigt werden, und wenn es nur sprachliche Unterschiede sind. Das Lokale behält weiterhin seine Bedeutung bei, wenn diese auch einem Wandel unterworfen ist. Die Raumüberwindung wird somit zur Voraussetzung für neue Raumkonstruktionen (vgl. Ahrens, 2001).

Gegenüber der konventionellen Weisheit schließlich, dass Orte und Räume globalisierungsbedingt an Signifikanz verlieren, reicht es völlig aus, mit Clifford Geertz an die schlichte Einsicht zu erinnern, dass ‚niemand in der Welt im Allgemeinen lebt‘ (...). Ortsbewußtsein und Orientierungssinn, Perzeption und Produktion von Orten, kurz: ‚senses of place‘ (...) gehören zur *conditio humana*. Wir können uns eine Welt ohne Orte nicht vorstellen. (Berking, 1998, S. 390, zitiert in Löw et al., 2007, S. 74)

Auch Läßle (2003) spricht von einer Renaissance der Städte. Vor allem im weltweiten Wettbewerb geht es darum, sich eine besondere Stellung, auch eine geographische, zu sichern. „*Geographische, kulturelle und institutionelle Nähe führt zu privilegiertem Zugang, engeren Beziehungen, kräftigeren Anreizen und weiteren Produktivitäts- und Innovationsvorteilen, die sich schwerlich aus der Ferne nutzen lassen*“ (Porter, 1999 zitiert in Läßle, 2003, S. 69). Auch die neuen Medien, wie das Internet, führen nicht unbedingt zu einer Verwahrlosung der face to face Kommunikation. Ganz im Gegenteil. Für den Austausch von kontextgebundenem Wissen, „tactit“ bzw. sticky“ knowledge, ist die direkte Kommunikation unabdingbar. „*Dieses implizite, nicht kodifizierte Wissen steckt in den Köpfen von Menschen, und seine Kommunikation und Vermittlung ist stark abhängig von einem gemeinsamen*

kognitiven, kulturellen und sozialen Kontext“ (Läpple, 2003, S. 70). An Firmenhäufungen, wie dies bspw. in Silicon Valley vor sich geht, zeigt sich die hohe Bedeutung der räumlichen Nähe und wie wichtig der Standort auch heutzutage noch ist. *„Geography ... matters for innovation“* (Breschi & Lissoni, 2001 zitiert in Läpple, 2003). Industrieanstaltungen, die außerhalb der Stadt entstehen werfen aber *„vor allem die Frage nach der ‚besonderen Produktivität‘ und ‚Innovationskraft der städtischen Ökonomie‘“* (S. 64) auf. Raum und räumliche Nähe hat auch im globalisierten Zeitalter immer noch große Bedeutung. Aber welche Bedeutung hat heute noch die räumliche Struktur der Stadt für Wirtschaft und Industrie?

Läpple (2003) skizziert hierzu zwei Gegenmodelle. Diese machen deutlich, dass Stadt und die vielfältigen Möglichkeiten der Kommunikation, Interaktion und des Austausches, die die städtische Struktur bietet, nicht für jeden Wirtschaftszweig von Bedeutung sind. *„Die fordistisch-tayloristisch orientierten Betriebe sind kaum auf die Einbettung in funktionsgemischte Räume angewiesen“* (S. 72). Für die neuen Formen der Wissens- und Kulturproduktion und die postindustriellen Arbeits- und Lebensformen, wie Selbständigkeit, unregelmäßige Arbeitszeiten etc. bietet das urbane Milieu jedoch einen fruchtbaren Boden. *„Für den ‚entgrenzten‘ und deregulierten Wirtschaftsbereich der Wissensproduktion hat die städtische Konzentration von verwandten Betrieben und deren Beschäftigten die Funktion eines ‚Zufallsgenerators‘ für Kontakte, Informationen und Gelegenheiten“* (Läpple, 2003, S. 71). Die Diskussionen um den wirtschaftlichen Wert von Kultur für den Aufschwung der Städte haben das Interesse an den urbanen kreativen Milieus aufkommen lassen. Konzepte, wie das der so genannten *creative class* (vgl. Florida, 2005) bzw. der *creative industries* (vgl. Landry, 2000; Scott, 2000) versuchen diese Milieus beschreibbar und greifbar zu machen.

We define the creative industries as those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property. This includes advertising, architecture, the art and antiques market, crafts, design, designer fashion, film and video, interactive leisure software, music, the performing arts, publishing, software and computer games, television and radio. (British Department for Culture, Media and Sport, 2004, zitiert in Löw et al., 2007, S. 135)

Das Zentrale an diesem neuen Wirtschaftszweig ist die Produktion von ästhetisierten Symbolen und Zeichen. *„Such outputs have high symbolic value relative to utilitarian purpose“* (Scott, 1999, zitiert in Drake, 2003, S. 512). Die Forschergruppe GREMI versteht unter kreativen Milieus

the set, or the complex network of mainly informal social relationships on a limited geographical area, often determining a specific external ‘image’ and a specific internal ‘representation’ and sense of belonging, which enhance the local innovative capability through synergetic and collective learning processes. (Fromhold-Eisebith, 1999, S. 169)

Gerade in diesen Bereichen spielt der Standort eine wichtige Rolle. Soziale Netzwerke sind ein zentrales Kapital der Kreativen. Florida (2005) zufolge müssen Diversität und Toleranz gegeben sein, damit sich ein kreatives Potential entfalten kann. *„Pleite und liberal, das ist so eine Saat, die du dem geben kannst und deswegen passiert in Berlin schon ziemlich viel“* (TAGNO, Berlin, Interview 5, 2008). Aber auch die Aura eines Ortes kann zur Produktivität und Inspiration beitragen (vgl. Frey, 2005, Drake, 2003). Scott (1997) betont, wie sehr die Atmosphäre einer Stadt sich wiederum aus dem Zusammenspiel von Kultur und Bedeutungszuschreibung ergibt. *„...[A]tmosphere refers more than anything else to a conglomeration of cultural synergies and semiotic field rooted in the life, work and*

institutional infrastructures of particular cities“ (Scott, 1997, S. 329). Besonders kreative Prozesse scheinen durch die Geschichte eines Ortes, dem visuellen Input und auch von der Unvorhersagbarkeit einer Umgebung (vgl. Drake, 2003) beeinflusst zu sein. Obwohl dabei die subjektive Wahrnehmung eine große Rolle spielt, ist gerade bei Kreativen ein gemeinsames Verständnis von der Einzigartigkeit des Ortes bedeutsam. Dadurch wird die Identifikation mit dem Ort und ein Zugehörigkeitsgefühl gestärkt. Die Bedeutung der Geheimnishaftigkeit wird auch von Lynch (2007) als Qualitätsmerkmal für eine Stadt hervorgehoben. Sie fördert das Wohlgefühl und auch die Identifikation mit der Stadt, wodurch ein gewisser Handlungsspielraum erst eröffnet wird. Eine erfolgreiche Umgebung ist gekennzeichnet durch „*a concentration of a particular form of inspiration, stimulation or ,creative buzz’ compromising diverse and complex prompts ideas, trends and fashions*“ (Drake, 2003, S. 515). Die Unvorhersagbarkeit und Flüchtigkeit der Begegnungen sowie der vielfältige soziale und kulturelle Austausch in einer Stadt, die Urbanität sozusagen, bieten die Voraussetzungen für Kreativität und Innovation in diesen Bereichen. Die Stadt wirkt als Katalysator. Gleichzeitig tragen genau diese *creative entrepreneurs* zur Attraktivität der Stadt bei, da die hohe symbolische Produktivität die Identität der Stadt wiederbelebt. „...*the cultural content remains the last bastion of local identity*“ (Kunzmann, 2004, S. 387). Der konkrete Ort und das Lokale gewinnen wieder an Bedeutung.

Place and culture are persistently intertwined with one another, for any given place...is always a locus of dense human interrelationships (out of which culture in part grows), and culture is a phenomenon that tends to have intensely local characteristics thereby helping to differentiate places from one another. (Scott, 1997, S. 324)

Am Beispiel von Wien und Berlin zeigt sich, dass es in beiden Städten sehr wohl räumlich konzentrierte Entwicklungen von kreativen Milieus gibt. In Berlin entwickelte sich besonders in den verkommenen Randbezirken, wie z.B. Kreuzberg, Prenzlauer Berg oder Friedrichshain eine alternative und kreative Szene, die auch heute noch sichtbar ist. Diese Bezirke zeichnen sich bevorzugt durch eine erhöhte kulturelle Produktivität und Aktivität aus und bieten durch ihre günstigen Standortfaktoren auch das geeignet Umfeld für die neuen Lebens- und Arbeitsweisen. Der Kulturwirtschaftsbericht der Stadt Berlin von 2008 weist einen deutlichen Zuwachs im Bereich der *creative industries* auf. Diese scheinen ein Hoffnungsträger der Stadt zu sein, und es wurde sogar eine eigene Förderstelle für *creative industries* ins Leben gerufen. Seit 2000 stieg die Anzahl der selbständigen Künstler um 40 % und der Kultur- und Kreativwirtschaftssektor war 2008 für 13% des Gesamtumsatzes der Stadt Berlin verantwortlich. Berlin verfügt über die größte Dichte an Galerien im Metropolenvergleich (vgl. Brenke et. al., 2002). In Wien zeigen sich diese Entwicklungen deutlich im 7. Bezirk (Neubau) und findet seine Erweiterung im Nachbarbezirk Ottakring (16.Bezirk). Der junge 7. Bezirk verfügt über eine breite grüne Wählerschaft und hat auch eine Geschichte der Einwanderung und Diversität. Der Spittelberg war bekannt für seine Bordelle bis er in den 60ern nur knapp einer Kahlschlagsanierung entging. Seitdem siedelten sich dort zunehmend *creative industries* an. Mit den steigenden Mieten büßt auch dieser Bezirk an Authentizität ein, wobei auch im 16. Bezirk eine deutliche Verdrängung der ursprünglichen Arbeiterbewohnerschaft zu beobachten ist. In Berlin in Prenzlauer Berg steigen die Mieten ebenso deutlich und ziehen verstärkt eine bürgerliche Bewohnerschaft an.

Das steigende Interesse an Stadtkultur und symbolischer Produktion von Identitäten schlägt sich auch in einer Disneyfizierung der europäischen Stadt nieder (vgl. Bittner, 2001). Kommerzielle und touristische Interessen inszenieren und vermarkten den urbanen Raum. Die Erlebnisarchitektur hat mit den amerikanischen shopping

malls einen ihrer wichtigsten Vertreter. Aber auch in ärmeren Regionen der Welt wird der Tourismus auf Kosten der eigenen Kultur gefordert. Kritiker meinen hierzu, dass die Touristen mehr Einfluss auf die Städteplanung nehmen als die Bewohner selbst. Um dem entgegen zu wirken wird die kulturelle Vielfalt in der Städteplanung mehr gefordert und das Augenmerk richtet sich verstärkt auf die Partizipation der Bewohner (vgl. Appadurai, 2002). Kulturelle Unterschiede fördern den Dialog und ein stärkeres Mitspracherecht, um eine Gemeinschaft bilden zu können. Werte und Identitäten der Bewohner haben in der Städteplanung eine wichtige Rolle eingenommen. Freiräume für kulturelle Aktivitäten werden geschaffen und als Motto gilt *planning the unplanning*. Architektur und Planung kann nur begrenzt in das Verhalten der Menschen eingreifen und muss daher auch Platz für das Unplanbare lassen. Neue Strategien, wie *placemaking* heben die Bedeutung von öffentlichen Räumen und Nachbarschaftsbeziehungen für das städtische Leben hervor.

New development, especially where it happens quickly, can upset a community's sense of identity. So too can decline. A loss of population, an ageing population or a change to the ethnic mix may alter the complexion of a community. These changes combined with the desire for tradition and continuity can be addressed through placemaking schemes (Winikoff, 1995, zitiert in Petersen, 2003, k.A.)

Petersen (2003) bleibt aber skeptisch, wenn idealisierte und romantische Vorstellungen von „Heimat“ und „Zugehörigkeit“ zu stark greifen. *„We need to recognise that our commitment to the ideal of the harmonious, consensual community may limit our possibilities for sociability while reinforcing intolerance for difference“* (k.A.). Stadtentwicklung ist heute stark von Themen wie Migration, kultureller Vielfalt und Identität geprägt. Neue Sichtweisen und Entwicklungen zeigen, dass Stadtleben wieder an Attraktivität gewinnt und sich eine neue Stadtkultur herausbildet. Stadt wird Standort kultureller Entwicklungen und innovative Milieus und Netzwerke unterstützen dies. *„Successful cities seemed to have some things in common - visionary individuals, creative organizations and a political culture sharing a clarity of purpose“* (Landry, 2000, S. 3).

3.9 Die Kehrseite der Kultur

Kultur wird immer mehr zum Zugpferd für die Vermarktung der Städte. Museen sind Tourismusattraktionen und tragen zum Wirtschaftswachstum der Städte bei. Stadterneuerungen beleben das kulturelle Erbe wieder und kulturelle Güter werden zu Konsumgütern. Die Stadt gilt als Zentrum für kulturelle Innovation. Die sich herausbildende Ökonomie der Symbole (Zukin, 1996) wird aber auch als Kontrollmechanismus im Raum verwendet. Die Ökonomie der Symbole basiert zum einen auf einer Produktion kultureller Symbole und zum anderen auf der Produktion städtischen Raumes. Über Bilder, Werte, Atmosphären und Erinnerungen werden Zugehörigkeiten zu bestimmten Räumen vermittelt. Das Vorherrschen einer symbolischen Ordnung verdrängt aber wiederum eine andere und führt damit zum Ausschluss kultureller Inhalte. *„Historically, power over a space (or over a body or a social group) determines the ability to impose a vision of that space“* (Zukin, 1996, S.279). Kultur im Stadtbild hat vor allem ästhetischen Anforderungen zu folgen, wobei nicht Erwünschtes einfach nicht sichtbar gemacht wird. Es wird ein Image der Stadt produziert, welches Investoren, Touristen oder Kreative anlocken soll, um wiederum die Rolle der Stadt im internationalen Wettkampf zu stärken. Dies ist aber gleichzeitig ein Eingriff in die öffentliche Kultur einer Stadt.

People with economic and political power have the greatest opportunity to shape public culture by controlling the building of the city's public spaces in stone and concrete. [...] The question of who can occupy public space, and so define an image of the city, is open-ended. (Zukin, 1996, S.11)

Zukin (1996) hebt hervor, dass der Zusammenhang von Kultur und Stadt besonders heute einer wirtschaftlichen Logik unterliegt. Kultur wird als Motor für die Stadterneuerung und des wirtschaftlichen Wachstums verstanden (vgl. Frey, 2008). Heruntergekommene Gebiete, die keine Investoren mehr anziehen, werden gerne für kulturelle Zwecke freigegeben. Gerade Slums können auch zu kulturell produktiven Orten werden, die neue Werte formen. Die *urban political economy* (vgl. Kirchberg, 1998) zeigt auf, wie Kultur zu einem wichtigen Standortfaktor gemacht wird. Im Spannungsfeld von Tausch- und Gebrauchswert wird der Bodenpreis als sozialer Indikator aufgefasst, der „*Resultat kultureller Interaktionen*“ (Löw, et. al, 2007, S. 132) ist. Kulturelle Milieus und Interventionen lassen Bodenpreise steigen und nehmen somit direkten Einfluss auf die Immobilienwirtschaft. Dieses Potential wird schnell von der Stadtverwaltung genutzt und zu einem Image ausgebaut. Nicht selten folgen Prozesse der Gentrifizierung, die im Weiteren dann zu Segregation führt. Die Gewinner sind aber meist nicht die cultural entrepreneurs selbst. Selbständigkeit und unregelmäßige Einkommensverhältnisse können dem steigenden Standard in den gentrifizierten Vierteln nicht gerecht werden und die Pioniere werden dann meist selbst von finanzkräftigen Bewohnern verdrängt. Sobald neue Investoren an Land gezogen werden, haben die Künstler ihre Rolle als Lückenfüller getan und fallen ebenso wie die ursprüngliche Bewohnerschaft und die angesessenen Betriebe einer Gentrifizierung zum Opfer. „*As in any other market economy framers wield more power than producers*“ (Zukin, 1996:292). In Stadtvierteln, die sich durch ein besonders aktives kreatives Milieu auszeichnen, passt sich das Angebot an die neuen Bewohner an. Die symbolische Bedeutung der Räume ändert sich. Neue Identitäten haben neue Anforderungen an den Raum.

Nach der Untergrundkultur folgen die Studenten, daraufhin merken irgendwann die Makler, dass die Gegend attraktiver wird, [...] dann folgen die Bohemiens, die etwas bürgerlicheren, reicheren Leute oder die reicheren Kreativen oder erfolgreicher Kreativen [...]. Und dann folgen irgendwann mal die Leute, die eigentlich die ganze Zeit auf dem Schlauch stehen und dann schon eher wirklich ein soziales Umfeld übernehmen und finden das dann toll. Und dann sind die Mieten schon richtig teuer und dann ziehen die richtig Reichen dahin, weil da ist es ja jetzt hip und das ist es ja jetzt toll und die kriegen es auch irgendwann mit. Und dann ist der Bezirk ganz schnell im Eimer, weil dann die älteren Kreativen schon Kinder bekommen haben dann dort ihre Kinder groß ziehen und sich das ganze Viertel oder der ganze Bereich beruhigt. (NOMAD, Berlin, Interview 10, 2008)

Die wirtschaftlichen Effekte der so genannten kreativen Milieus haben in der aktuellen Stadtpolitik den Versuch aufkommen lassen, diese künstlich zu erzeugen. Es zeigt sich jedoch, dass ein solches Milieu nicht einfach von außen initiiert werden kann. Wie jeder Produktionsstandort, ob wirtschaftlich oder kulturell, hängt er von den gegebenen Standortfaktoren ab. Diese sind bei kreativen Milieus verstärkt im sozialen Bereich anzusiedeln und daher nur schwer künstlich erzeugbar. Die ökonomische Verwertung steht ebenso bei der Restaurierung alter Denkmäler im Vordergrund, wie dies auch deutlich an der Gestaltung des Wiener Innenstadtbezirkes sichtbar ist. Kulturelles Erbe wird wiederbelebt, wobei nicht die vergessene Geschichte wiederentdeckt wird, sondern vielmehr das Kapital, das in ihr steckt. „*Just an image of historic preservation, when taken out of context, has economic value*“ (Zukin, 1996:17). Ähnlich wie in Disneyworld wird hier Geschichte wieder erlebbar gemacht und nicht selten

für den „*touristischen Blick*“ (Urry, 2002) inszeniert. Die Rolle kultureller Einrichtungen ist ebenso in Verbindung mit dem Vermarktungsimage der Stadt zu verstehen. Museen dienen als prestigeträchtige Symbole für Hochkultur und werden über die Landesgrenzen hinaus vermarktet. Kultur wird zu einem Industriezweig, der aus allen Stilrichtungen schöpft. Subkulturen werden von ihrem eigentlichen sozialen Hintergrund entledigt und zu Massenkulturen verarbeitet. Die Kultur einer Stadt wird an ihrem ökonomischen Stellenwert gemessen. Aber nicht nur die Stadt wirbt mit Kultur, sondern konkrete Marken nutzen Stadtkultur für ihre Werbekampagnen. „*(Sub)kultur wird zum Element einer Repräsentation von Urbanität, die als Atmosphären- und Imageressourcen für eine Marke fungiert*“ (Löw et al., 2007, S. 133).

Der Aufschwung des Tourismus ist natürlich ein zentrales Ziel der kulturellen Investitionen. Aber auch die Attraktivität des Standortes soll positiv beeinflusst werden. Die Ausschreibung der olympischen Spiele bis hin zu dem jährlich wandernden Titel der Kulturhauptstadt sind begehrte Wettbewerbe. Kultur steht hier an oberster Stelle der Auswahlkriterien. Kreativität wird zum Markenzeichen und die einzelnen Städte sind im Wettstreit um die kreative Klasse. Das Image der Stadt wird aufpoliert und die Hauptfunktion der Stadt ist die Produktion, sowie auch der Konsum von Kultur. Die Abhängigkeit von Konsum und auch von ausländischen Firmen formt die eigene Kultur mit. Es zeigt sich deutlich, dass kulturelle Vielfalt und regionale Besonderheiten häufig zugunsten des Massenkonsums weichen müssen. Dies lässt sich auch anhand der Architektur zeigen, wie beispielsweise den zahlreichen prestigeträchtigen Museumsbauten. Diese sind nicht nur „*global in their use, but also in their construction*“ (Un-Habitat, 2004, S.45). Die Gleichförmigkeit der Architektur reproduziert gleichzeitig die Hierarchie der globalen Städte. Es wird ein globales Netz von Städten erstellt, die sich in ihrer Form alle gleichen und somit die kulturellen Unterschiede aussparen. „*In their own way, then, these cultural strategies create 'global districts' in big cities around the world, with their own modern art museums, luxury hotels, cafés, and shops-all promoting the same band of mobile architects, artists and designers*“ (Un-Habitat, 2004, S. 34).

Kultur wird hier zur Produktion globaler Identitäten verwendet. Die Stadtpolitik greift durch eine solche Produktion von Symbolen tief in die Identitätsbildung der Bürger ein. „*Motifs of local identity are chosen by merchants and commercial property owners*“ (Zukin, 1996:37). Die Geschichte der Stadträume wird mit kommerziellen Inhalten überschrieben. Der Konsum formt gleichzeitig die Architektur unserer Städte mit. Die Räume, die dafür geschaffen werden, heben sich klar von dem eigentlichen öffentlichen Raum ab. Durch ihr spezielles Design und Angebot wird ein bestimmtes Publikum ausgeschlossen. Zukin (1996) spricht hier von „*pacification by capuccino*“ (S. 28). Es sind geschlossene Räume, die Zutritts- und Nutzungsbeschränkungen aufweisen. Diese Räume haben ebenso selten regionale Identität, wie die Produkte, die in ihnen angeboten werden. Dennoch können gerade über Verkaufsräume und vor allem auch Produkte eigene Identitäten gestärkt bzw. sichtbar gemacht werden. (vgl. Zukin, 1996). Shopping ist die neue Freizeitbeschäftigung und kann somit auch Ausdruck der Vielfältigkeit der öffentlichen Kultur sein.

Dennoch muss betont werden, dass die öffentliche Kultur und im Besonderen der öffentliche Raum unter der Ökonomie der Symbole zu leiden hat. Die Kapitalisierung von Kultur zieht eine Privatisierung des öffentlichen Raumes nach sich. Alles im öffentlichen Raum zielt auf Konsum ab, von Entertainment bis hin zu Straßencafés. Gleichzeitig wird der öffentliche Raum stark mit Angst besetzt. Die Sicherheit eines jeden Bürgers wird überall in Frage gestellt. Öffentliche Plätze werden „gesäubert“ und stark überwacht. Die moderne Sicherheitsarchitektur

geht sogar in baulicher Form darauf ein. Das Bild der Stadt wird bis hin zum öffentlichen Raum gestaltet, um ein verkäufliches Image der Stadt zu produzieren. Dieses einheitliche Bild lässt aber keinen Raum für Individualität. Es werden Mainstream-Identitäten geformt, die sich aber oft wenig von subkulturellen Strömungen unterscheiden. Am Beispiel der Hip-Hop Marketingmaschinerie lässt sich deutlich zeigen, wie cool Kriminalität sein kann. Um ein soziales Gleichgewicht wiederherstellen zu können, müssen andere Mechanismen zur Differenzierung ausgebildet werden. *“Then social distance is reestablished by developing new cultural differences, confirming the cultural power of fear”* (Zukin, 1996:43). Die Ästhetisierung der Angst erscheint als Mechanismus zur Legitimierung der Beschränkungen im öffentlichen Raum. Heterogenität wird zugunsten eines produzierten Sicherheitsempfindens aufgegeben. *„...cultural strategies use visual aesthetics to evoke a vanished civic order associated with an equally vanished, or at least transformed, middle class“* (Zukin, 1996:274).

Die neuen kulturellen Strategien zur Förderung des Wirtschaftswachstums fördern keineswegs die eigentliche Kultur, bzw. die Kulturen der Stadt. Die Förderung kultureller Standorte wird nach städteplanerischen Zielen selektiert und nicht unbedingt nach der Bedeutung des kulturellen Impulses an sich. Die Verbreitung von massentauglicher und investitions-steigernder Kultur zieht meist sogar eine Ausgrenzung der vielfältigen kulturellen Eigenheiten nach sich. Die Kultur lässt sich vor allem in der Stadt schwer definieren. Es gibt nicht den einen Lebensstil, sondern vielmehr verschiedene Subkulturen, die nebeneinander existieren. Die Vermarktung zielt aber genau auf ein Image der Stadt ab. Stadtkultur bedeutet hier nicht mehr Vielfalt sondern *„something that sells, something that is seen“* (Zukin, 1996:263).

3.10 Semiotisierung. Die Stadt als Zeichensystem

Everyone is trained to read a place, just as everyone is trained to read a book. Reading a place means coming to understand what is happening there, what has happened or might happen, what it means, how one should behave there, and how it is connected to other places. (Lynch, 1981, S. 313)

Die Stadt als Ganzes wirkt wie ein komplexer Textkorpus. Jede Annäherung an eine Stadt ist mit vorbereitenden Texten über die Stadt oder mit einer Auseinandersetzung mit den Texten in der Stadt verbunden. Die Stadt präsentiert sich in einem Schilder- und Aufschriften- Wirrwarr, welches die Orientierung nicht immer erleichtert. Zu diesen sprachlichen Zeichen gesellen sich weiters noch Symbole und Signale, so genannte *„Halbtexthe“* (Butor, 1992, S.9). Diese Signale, wie zum Beispiel die grüne Ampel, müssen ebenso wie die Sprache erst erlernt werden, um ihrer Bedeutung folge leisten zu können. Eco (1977) unterscheidet zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen. Bei natürlichen Zeichen liegt kein intentionaler Sender zu Grunde, wie bspw. auch bei Zeichen aus der Natur, wie den Wolken. Künstlich ist hingegen alles, was absichtlich oder zweckgerichtet ausgesendet wird. Unter diesen Bereich fallen alle Formen des Graffiti. Explizite Zeichen geben immer Auskunft über die Funktion einer Sache. Das Verständnis dieser Zeichen ist nicht angeboren, sondern muss erlernt werden. Die Bedeutung der Zeichen ergibt sich somit nicht direkt aus sich selbst. Die expliziten Zeichen lenken unser Verhalten in der Stadt, wie wir zu gehen haben oder wann wir wo zu warten haben. Natürlich erleichtern die expliziten Zeichen die Orientierung in der Stadt, primär lenken sie aber den Bewegungsfluss. Die Stadt wird durch die expliziten Zeichen zu einem Durchzugsgebiet. An keinem Ort soll zu lange verweilt werden.

Die Zeichenorganisation geht von der völligen Unwissenheit des Stadtbenützers aus. Besonders Orte des regelmäßigen und schnellen Austauschs, wie Flughäfen, Bahnhöfe oder Supermärkte sind vorbildliche Formen dieses „*dirigistischen Chaos*“ (Neumann 1991, S. 129). Die Zeichen sollen die Orientierung sichern, wobei dies nur aufgrund der selektiven Wahrnehmung der Passanten möglich ist. Das Befolgen aller Zeichen würde nämlich im totalen Chaos enden. Der Flaneur in der Stadt muss somit abschalten können, um sich nicht im Schilderwald zu verirren. Eine Überfülle von Zeichen, sowie die totale Leere wirken sich negativ auf die Lesbarkeit des Raumes aus. *“Every legibility stems from a paucity: from redundancy. The fullness of text and space never go together with legibility. [...] At best legibility is blank, the poorest of texts!”* (Lefèbvre, 1996, S. 193). Darüber hinaus betonen Becker und Keim (zitiert nach Neumann, 1991, S. 130), dass die expliziten Zeichen völlig von ihrem sozialen Kontext losgelöst sind und stattdessen Autoritäten und Befehlsstrukturen repräsentieren. Die Organisation der Stadt ist ökonomisch aufgebaut und basiert nicht mehr auf sozialen Strukturen. Gleichzeitig steht das Zeichensystem im Dienste des Konsums. *“It thus becomes itself the ideology of society; each ‘object’, each ‘good’ splits itself into a reality and an image, this being an essential part of consumption. One consumes signs as well as objects”* (Lefèbvre, 1996, S.115). Betrachtet man die Entwicklung der Stadt von der Antike bis zur Moderne zeigt sich nicht nur ein teilweiser Funktionswandel, sondern auch ein grundlegender Bedeutungswandel. Die Stadt wendet sich von ihrer „*signifikanten Konzeption*“ (Barthes, 1988, S. 200) hin zu einer rein „*utilitaristischen Konzeption*“ (Barthes, 1988, S. 200).

Die Starrheit der festen Baustruktur vermag heute dem beschleunigten Transformationsrhythmus nicht mehr zu folgen, sie „hinkt nach“, verliert damit die Fähigkeit zur Signifikanz und wird in kürzester Zeit anachronistisch. Dem begegnet man durch immer raschere Abrisszyklen, durch Restrukturierung und Umwidmung sowie durch graphische und verbale Ergänzungssysteme (Verkehrszeichen, Leuchtreklamen, Vitrinen-Dekoration), die aber allesamt nur verschleiern, dass die Bausysteme allein zu effektiver Signifikanz nicht mehr fähig sind. Die Bauten und Orte der Stadt umgreifen nicht mehr die Gesamtheit kultureller Verhaltensmuster, in ihrer Funktion sozialer Integration sind sie durch neue Systeme wie Pressewesen, Fernsehen und Telekommunikation abgelöst worden. (Geiger, 1997, S. 68)

Barthes weist darauf hin, dass die Stadt sinnentleert wird. Die Bedeutung ist den Gebäuden nicht mehr direkt eingeschrieben, sondern ergibt sich aus ihrer Funktion. Hier setzt nun die Semiotisierung der Räume durch die Anbringung von Zeichen ein. Diese Anbringung verdeutlicht die Trennung von Bedeutung und Ort, Signifikat und Signifikant aber nur noch mehr. Sobald ein Gegenstand nur noch vom Standpunkt seiner Funktionalität aus betrachtet wird, verliert er seine symbolische Bedeutung und wird abstrakt. Die Postmoderne versucht sich in einer Wertzuschreibung über Zeichengebung. Bilder und Zeichen treten in den Vordergrund und nehmen eine wirklichkeitskonstituierende Kraft ein. Der Zeichenwert ist aber nichts Besseres als eine Kopie der Kopie der Kopie und lässt somit den symbolischen Wert eines Objektes nicht einmal mehr errahnen. Häufig werden die Objekte aber nicht nur ihres symbolischen Sinnes entleert, sondern darüber hinaus auch noch ihres materiellen Sinnes, da kein Bezug mehr zu ihrer Funktion hergestellt werden kann. Anstelle des Arbeiters tritt der Designer. Wenn die Distanz zwischen Form und Funktion zugunsten der Form reduziert wird, wie es beispielsweise beim Design der Fall ist, verschwindet die Materialität. Die Funktion der Dinge liegt nur mehr in ihrer Form, wodurch ihnen eine scheinbare Lesbarkeit zugeschrieben wird. In unserer Ästhetisierung alltäglicher Objekte, wie es auch jeder Tourist vollzieht, vollführen wir gleichzeitig semiotische Arbeit. Wir machen aus dem Referent einen Zeichenträger, indem wir ihn über seinen Zeichenwert definieren.

Die Stadt ist jenes Medium, wo die Wirklichkeit immer im Zustand des semiotischen Zerfalls, der Spaltung von Bezeichnendem und Bezeichnetem begriffen ist. Diese Unwirklichkeit, dieser Sog des Imaginären, der aus der unablässigen Semiotisierung alles Erscheinenden hervorgeht, ist aber kein Mangel an Wirklichkeit, sondern eine Steigerung des Wirklichen zur Überwirklichkeit. (Stierle, 1993, S. 37)

Diese Überwirklichkeit erfordert von uns eine ungeheure Aufmerksamkeit und Bewusstseinsspannung, um den Zeichen gerecht zu werden. Die eintönige Architektur verstärkt aber nur noch unsere Abhängigkeit von den Zeichen. Der semantische Mangel der Fassade zwingt uns dazu, auf das städtische Zeichensystem zurückzugreifen. Die Fassaden sind nicht mehr in Handarbeit, sondern in anonymen Fabriken gefertigt. Aber auch antike Gebäude wirken nicht mehr aufgrund ihrer ursprünglichen Bedeutung. Der Mensch hat verlernt, die Stadt zwischen den Zeilen zu lesen, sondern verlässt sich hauptsächlich auf die angebrachten Zeichen. Die Orientierung ergibt sich nicht mehr aus den architektonischen Eigenheiten der Gebäude, sondern aus aufgesetzten Zeichen. Die Bedeutung ist somit nicht mehr ein-, sondern aufgeschrieben. Aber auch die Zeichen selbst sind eintönig und charakterlos. „*Mit der Anbahnung der Informationsgesellschaft wurde die Schrift entmystifiziert, der Informationsträger für Jedermann. Style hatte darin keinen Platz, Schrift musste kompakt lesbar und genormt sein*“ (Scum et al., 1996, S. 11). Die Stadtlandschaft wird aber nicht nur zu einem abstrakten, sinnentleerten Raum, sondern auch austauschbar. Architektonisch gleichen sich die Städte immer mehr, wodurch auch der Körperbezug zum Raum verloren geht (vgl. Choay, zitiert in Alber, 1997). Das Zeichensystem der Stadt trägt hierzu auch seinen Teil bei. Stadt wird immer mehr zu einem Zeichennetz als zu einem physisch wahrnehmbaren Raum. Lash und Urry (1994) betonen, dass der Prozess der Enträumlichung und Entzeitlichung nicht zu einer völligen Sinnentleerung führt. Es wird nur eine neue Praktik der Bedeutungshervorbringung angewendet. Die Bedeutung ergibt sich nicht zwingend aus der Funktion. Die Aneignung durch das Subjekt tritt in den Vordergrund. Diese Zeichenüberhäufung der Stadt bietet nun eine weitere Möglichkeit der Raumaneignung, nämlich durch Schreiben und Lesen. Lefèbvre zeigt die nicht-materiellen Prozesse der Raumproduktion auf, indem er sich intensiv mit Symbolen und Zeichen im Raum beschäftigt. Dabei geht er von einer stark körperbezogenen Perspektive aus und verknüpft diese mit einer sozial-historischen Analyse von Raum. Diese gipfelt in der Erkenntnis der Herrschaft des Visuellen. „*a book signifies, whereas town and rural 'are' what they signify*“ (Lefèbvre, 1991, zitiert in Elden, 2006, S. 138). Ebenso zeigt Lefèbvre anhand des Zeichensystems, dass eine vordergründige Lesbarkeit nicht auf den eigentlichen Inhalt schließen lässt. Codierung und Decodierung finden auf semiologischer Ebene genauso statt, wie Entfremdung und Wiederherstellung von Authentizität im Alltagsleben. Darüber gelangt Lefèbvre auch zu seiner These über die Herrschaft des Visuellen. Über die visuellen Sinne werden die Körper im visuellen Spektakel gefangen. (Kap. vgl. Schneider, 2005)

These bodies are transported out of themselves, transferred and emptied out, as it were, via the eyes: every kind of appeal, incitement and seduction is mobilized to tempt them with doubles of themselves. (Lefèbvre, 1991, zitiert in Shields, 1998, S. 79)

4. Schauplatz öffentlicher Raum

Die Wogen schlagen hoch in der Diskussion um den öffentlichen Raum und je nach Sichtweise ist er, ebenso wie die Stadt, dem Untergang geweiht oder steht kurz vor seiner Wiedergeburt. Der Begriff der Öffentlichkeit ist ebenso wie der öffentliche Raum einem steten Wandel unterworfen. *„Die öffentlichen Räume aber sind nicht ursächlich für gesellschaftliche Probleme. Entwicklungen in der Gesellschaft finden vielmehr hier ihren Ausdruck“* (Selle, 2002, S. 72). Wenn wir heute durch unsere Städte schlendern, wird deutlich, dass der Großteil der Grundbausteine in der Vergangenheit gelegt wurde. Seit der industriellen Revolution weht aber ein neuer Wind. Technologische und ökonomische Veränderungen greifen tief in die Form und auch Funktionsweise unserer Städte und im Besonderen des öffentlichen Raumes ein. Neue Bedürfnisse und Ansprüche werden an den öffentlichen Raum gestellt, welchen dieser auch entsprechen muss. Im Folgenden soll ein Überblick über diese Diskussion gegeben werden.

4.1 Wo beginnt der öffentliche Raum?

Die Unterscheidung zwischen Öffentlich und Privat wird erstmals im römischen Recht angeführt. Öffentlich betrifft den Staat, Privat hingegen bezieht sich auf den Einzelnen. Öffentlichkeit im soziologischen Sinne beschreibt alles, was nicht in den eigenen vier Wänden vor sich geht. Somit wird immer auch die Anwesenheit anderer Menschen mit einbezogen, welche entweder unbekannt oder in jedem Fall nicht eingeladen sind. Dies führt zu dem bedeutenden Charakteristikum des öffentlichen Raumes, nämlich der Durchmischung. Dieser Kontakt mit der Öffentlichkeit erfordert von dem Einzelnen *„einerseits zu verhüllen, was der nur beschränkt kalkulierbaren sozialen Umwelt vorenthalten werden soll, andererseits ihr all das, was für sie bestimmt ist, deutlich genug zu zeigen, damit auch im flüchtigen Kontakt ein Arrangement gelingt“* (Bahrtdt, 1961, S. 41, zitiert in Löw et al., 2007, S. 22). Diese Gratwanderung zwischen Verhüllen und Offenbaren macht das öffentliche Leben auf den Straßen aus. Öffentlichkeit und Privatheit resultieren gleichermaßen aus dem menschlichen Grundbedürfnis nach Territorialität (vgl. Welz, 1989). Das Eigenterritorium wird von einem gemeinschaftlichen Territorium abgegrenzt, um auch das individuelle Autonomie- und Identitätsbedürfnis zu stillen. Das gemeinschaftliche Territorium wird wiederum von einem fremden Territorium abgegrenzt, um auch hier wieder die eigene Identität zu wahren. Öffentlichkeit ist eine gesellschaftliche Kategorie und daher kulturell und historisch geprägt. Wie die Grenzen zwischen Privat und Öffentlich, zwischen Vertraut und Fremd verschwimmen können, zeigen uns neue Entwicklungen in den Medien und der Kommunikation. Das gesellschaftliche Verständnis von Öffentlichkeit ist einem starken zeitlichen Wandel unterworfen.

In der Zeit der Aufklärung setzte sich das aufstrebende Bürgertum der despotischen Machtausübung des Absolutismus entgegen und schuf eine neue Form der Öffentlichkeit. Kaffeehäuser, Literaturzirkel, Salons und die Verbreitung von Zeitschriften standen für die kritische Öffentlichkeit des selbstbestimmten Bürgertums. Der öffentliche Raum war Ort des Meinungsaustausches und der Meinungsbildung. Öffentlichkeit kann als *„Lebensnerv der verstädterten bürgerlichen Gesellschaft [verstanden werden] [...] insofern, als die freie Zugänglichkeit zu Information eine notwendige Voraussetzung von Demokratie darstellt“* (Herlyn et al., 2003, S.15). Öffentlichkeit bot aber nicht nur die Möglichkeit zum Informationsaustausch, sondern auch zur Identifikation. Stadt wurde zum Ort der Bildung und Kultur und hob sich somit vom Land ab. Der Bildungsbegriff vertiefte aber die Schlucht zwischen

dem Bürgertum und der aufkommenden Arbeiterklasse. Die Industrialisierung brachte einen neuen Aspekt der Trennung von Öffentlich und Privat hervor. Der Verfall der Öffentlichkeit stand zur Diskussion, da die Straße nur mehr als Verkehrsraum und nicht mehr als Arbeitsraum genutzt wird. Die Bereiche Wohnen und Arbeit wurden strikt voneinander getrennt und das Ideal der Häuslichkeit und des privaten Rückzugsortes entstand. Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt im Biedermeier. Die Geschlechterordnung, die sich in der Praxis der männlichen Erwerbsarbeit und der weiblichen Hausarbeit niederschlug, spiegelte sich auch in der Nutzung des öffentlichen Raumes wieder. Öffentlichkeit und Privatheit wurden zu geschlechtsabhängigen Kategorien. Ende des 19. Jhdts. schlug die Geburtstunde des Flaneurs und das Bürgertum selbst begann sich auf den Straßen in Szene zu setzen. Öffentlichkeit ist seither stark geprägt von Konsum und dies beeinflusst bis heute die Gestaltung des öffentlichen Raums. Gerade die Stadt definiert sich nach Bahrtdt (1961/1998) über die Polarität von öffentlichem und privatem Raum. Der öffentliche Raum nimmt eine zentrale Stellung im gesellschaftlichen Leben ein. Er ist Raum der Begegnung, Raum des Austausches und Raum der Identität. Ein funktionierendes urbanes öffentliches Raumgefüge heißt:

Orte zu haben für den Austausch von Waren und Gütern aller Art, aber auch von Information und Kommunikation; Orte zu haben für Repräsentation und Darstellung der verschiedenen sozialen Gruppen, aber auch der Individuen, um die Komplexität der Lebenswelten und ihrer Lebensformen anschaulich zu machen; Orte zu haben, an denen kulturelle und soziale Widersprüche deutlich werden und zur Sprache kommen können. (Schäfer, 2001, S. 189 zitiert in Herlyn, 2003, S.16)

Darüber hinaus muss der öffentliche Raum den verschiedensten Nutzungsanforderungen von Verkehrsvorankommen bis hin zur Erholung gerecht werden. Der öffentliche Raum ist demnach ein bedeutendes Konstruktionselement der Stadt, und gleichzeitig „[...] a window into the city's soul“ (Zukin, 1996, S. 259). Wenn wir das klassische Modell der europäischen Stadt betrachten, wird deutlich, dass diese sich mehr oder weniger über den öffentlichen Raum und die dort stattfindende Urbanität definiert. „*Der öffentliche Raum war traditionell ein Bereich, der einer konkreten, vorbestimmten Nutzung entzogen war – und damit eine Voraussetzung dafür, daß städtisches Leben sich überhaupt entfalten konnte*“ (Feldtkeller, 1994, S.42). Bahrtdt (1961/1998) postuliert sogar, dass die Stadt nicht „*mit dem Auftreten eines Marktes zur Stadt wird, sondern mit der Erfindung des öffentlichen Raumes und ihrem engen Nebeneinander von öffentlicher und privater Sphäre, mit ihrer Scheidung in zwei deutlich entgegengesetzte Bereiche*“ (Feldtkeller, 1994, S.43). Öffentlichkeit ist aber erst gegeben, wenn jeder beliebige Akteur, unabhängig von seinem gesellschaftlichen Status, am sozialen Geschehen teilnehmen kann. Ein offenes soziales Gefüge ermöglicht eine „*gewisse Beliebigkeit der Kontaktaufnahme jedes mit jedem*“ (Bahrtdt, 1998, S. 93). Obwohl dieser Öffentlichkeitsbegriff eng an die bürgerliche Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gebunden ist, nimmt er bis heute Einfluss auf die Definition des öffentlichen Raumes. Die freie Zugänglichkeit, sowie die freie Nutzbarkeit sind immer wiederkehrende Schlagwörter. Erfährt der öffentliche Raum eine Beschneidung in einem dieser beiden Aspekte, ist von einer Scheinöffentlichkeit oder von Funktionsverlust die Rede (vgl. Feldtkeller, 1994). Dies kann bis zum Verfall der öffentlichen Räume führen. Öffentlicher Raum meint keineswegs den übrig gebliebenen Raum zwischen Privathäusern oder jene Zwischenräume, die sich als Verkehrsinseln oder Parkplätze tarnen. Dieses Bild vermittelt uns die moderne Architektur aber immer mehr. Öffentliche Plätze dienen häufig nur dem Sichtbarmachen der sie umgebenden Architektur. Öffentlicher Raum als sozialer Interaktionsraum scheint ein Relikt aus vergangenen Zeiten.

Heute wird öffentlicher Raum maßgeblich von Prozessen der Globalisierung, Individualisierung und dem Konsum geprägt. „*The very concept of public culture seems old because it requires transcending private interests; it has been replaced by new rules of privatization, globalization and ethnic separation*“ (Zukin, 195:265). Der heutige öffentliche Raum zeichnet sich durch einen fließenden Übergang zum privaten Raum aus. Die Grenzen zwischen Öffentlich und Privat verschwimmen mehr und mehr, seitdem neue Kommunikationstechnologien einen Großteil des Privatlebens einsehbar machen. Handys kennen keine räumlichen Grenzen und im Internet neigt jeder Nutzer schnell zur Selbstdarstellung und Veröffentlichung privater Details. Es herrscht ein gespaltenes Verhältnis zu Öffentlichkeit, da man oft tiefe Einblicke ins Private gewährt und sich dabei gleichzeitig aus dem physischen öffentlichen Raum zurückzieht. Unsere neue Öffentlichkeit ist nicht mehr direkt an den Stadtraum gebunden. Deswegen darf aber noch lange nicht von einem Funktionsverlust die Rede sein, sondern man kann „*ganz nüchtern, einen Funktions- und Bedeutungswandel*“ (Selle, 2002, S. 76) hervorheben. Die Zerstörung von öffentlichen Räumen ist auch nicht gleichbedeutend mit der Zerstörung der Öffentlichkeit (vgl. Hubeli, 2000). Öffentlichkeit als gesellschaftliche Kategorie ist nicht unweigerlich an den öffentlichen Raum gebunden. Darüber hinaus sind beide Phänomene immer unter einem historischen und auch kulturellen Blickpunkt zu betrachten. Verfall kann genauso gut als Veränderung gesehen werden.

4.2 Die mittelalterliche Mischung macht's

Der öffentliche Raum des Mittelalters gilt als Idealbild der Nutzungsvielfalt und Durchmischung. Die alt hergebrachten Konstruktionselemente haben immer noch ihre Wirkung und Bedeutsamkeit im zeitgenössischen Städtebau. Mischung und Vielfalt bilden zwei grundlegende Elemente der Öffentlichkeit. Erst wenn verschiedene Elemente vorhanden sind, kann eine Mischung entstehen. Daraus ergibt sich die hohe Bedeutsamkeit der freien Zugänglichkeit zum öffentlichen Raum, denn so ist zumindest ein gewisses Maß an Vielfalt gesichert. Der öffentliche Raum muss jedoch auch seinen Reiz besitzen. Warum sollten ihn sonst die verschiedensten Personen aufsuchen? Die Besonderheit liegt hier wiederum in der freien Nutzbarkeit des öffentlichen Raumes. Die unbeschränkte Nutzung sowie der unbeschränkte Zutritt ermöglichen erst ein Zustandekommen unvorhersagbarer sozialer Situationen. Nur wo „*Spannung aus Fremdheit und Bekanntheit, aus Aktivität und Müßiggang, aus zielgerichtetem Verhalten und Absichtslosigkeit*“ (Feldtkeller, 1994, S.58) besteht, findet das öffentliche Leben seinen Platz. Diese Mannigfaltigkeit muss aber bereits in der Stadtstruktur verankert sein und zeigt sich am deutlichsten in der Vermischung der verschiedensten Lebensbereiche. Auf kleinstem Raum finden sich angelehnt an die mittelalterlichen Stadtstrukturen „*...neben Wohnungen, Läden, Werkstätten, Büros, Cafés, Speiselokalen, ein Friseur, ein Zeitungstand, ein öffentliches Gebäude – etwa eine Kirche, ein Museum, ein Theater, ein Rathaus*“ (Feldtkeller, 1994, S.58). Der Austausch, der aus dieser Vielfalt resultiert, ist für Arendt (1967) Voraussetzung für die städtische Wirklichkeit. Das städtische Zusammenleben basiert immer auf einem trennenden Merkmal, sowie einem greifbar Verbindenden. Städte sind Agglomerationen von verschiedensten Kulturen, Sprachen, Religionen, die aber alle, wenn auch mehr oder weniger zufällig, an ein und demselben Ort zusammentreffen. Es kann hier keinen „*gemeinsamen Maßstab und keinen Generalnenner*“ (Arendt, 1967, S.56, zitiert in Feldtkeller, 1994, S. 44) geben. Im Grunde aber blicken alle auf ein und dieselbe Wirklichkeit, die sich ihnen aufgrund der unterschiedlichen Standpunkte auch verschieden darstellen kann.

Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann weltliche Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten. (Arendt, 1967, S. 56f, zitiert in Feldtkeller, 1994, S.44)

Das mittelalterliche Stadtmodell sieht in seiner konkreten architektonischen Gestaltung eben diesen Austausch vor. Das Gassenfenster beispielsweise ermöglicht einen steten Austausch zwischen Innen und außen, zwischen Privat und Öffentlich. Das Fenster als vielseitige Konstruktion ermöglicht mit all seinen Hebeln zum Drehen, Öffnen und Schließen eine ebenso vielschichtige Teilnahme am öffentlichen Leben. Das Konzept „*Augen auf die Straße*“ (Jacobson, 1963) beschreibt genau diesen Vorgang. Die Bewohner haben die Möglichkeit ohne die eigene Wohnung zu verlassen, ein Teil des gesamten Straßengeschehens zu werden. Wohnhäuser werden nicht zu anonymen, seelenlosen Festungen. Die Bewohner selbst können als Individuen hervortreten und schaffen eine gemeinschaftliche Atmosphäre. Auf diese Art und Weise findet eine fruchtbare Verzahnung von Privat und Öffentlich statt. Urbanität kommt zu Stande, wo die Möglichkeit zu sozialer Interaktion geboten wird. Es geht nicht nur um das Bilden von Kommunikationszentren, wie beispielsweise Marktplätzen, sondern vielmehr um das Schaffen eines umfassenden öffentlichen Raumes. Ein Heraustreten aus dem privaten Raum bedeutet gleichzeitig ein Eintreten in den öffentlichen Raum. Die Grenze zwischen Öffentlich und Privat muss deutlich spürbar sein. Nach Feldtkeller (1994) stellt sich der öffentliche Raum auch als real wahrnehmbarer Raum ohne Dach dar, dessen Wände die Häuserfassaden sind. Die Stadthäuser bilden die Außenmauer des öffentlichen Raumes und umschließen diesen. Kurz gesagt: „*Die Straßen sind letztlich ein Produkt der Häuser*“ (Feldtkeller, 1994, S.81). Öffentlicher Raum ist somit optisch klar abgegrenzt und als Raum erfahrbar. Diese konkrete Raumerfahrung ermöglicht wiederum eine „*Erfahrung der gemeinsamen Präsenz*“ (Goffman, 1971, S. 28, zitiert in Feldtkeller, 1994, S. 72) im öffentlichen Raum.

[..] die Einzelnen müssen deutlich das Gefühl haben, daß sie einander nahe genug sind, um sich gegenseitig wahrzunehmen bei allem, was sie tun, einschließlich der Erfahrung der anderen, und nahe genug auch, um wahrgenommen zu werden als solche, die fühlen, daß sie wahrgenommen werden. (Goffman, 1971, S. 28f., zitiert in Feldtkeller, 1994, S. 72)

Räumliche Umschlossenheit lässt somit eine gegenseitige Nähe unter den Anwesenden entstehen. Sie teilen gemeinsam diesen Raum, der seine Bedeutung wiederum aus den Anwesenden heraus erhält. Raum besteht nach Löw (2001) nicht an sich, sondern wird erst durch die „*relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten*“ (S. 224) konstruiert. Als Handlungsraum kann er aber auch nur erfahrbar werden, wenn eine Umschlossenheit vorhanden ist und somit auch die Wirkung der Handlung im eigenen Wahrnehmungsbereich liegt (vgl. Arendt, 1967).

4.3 Verkehrsraum oder Lebensraum?

Bereits vor der Globalisierung zeichnet sich ein Trend zur Entmischung der verschiedenen Lebensbereiche ab. Spätestens seit dem Barock wird der Raum einer „*totalen Reglementierung*“ (Mumford, 1979, S. 407) unterworfen und einer „*ebenso totalen Missachtung der Vielfalt menschlicher Funktionen*“ (ibid., S. 407). Mit der Industrialisierung muss sich die Urbanität von ihren grundlegenden Definitionsmerkmalen der Mischung und der

Vielfalt, distanzieren. Zeichnet sich die mittelalterliche Stadt noch durch eine starke Vernetzung der Bereiche Wohnen, Arbeiten und Freizeit aus, so ist das Ideal der Moderne eine Trennung dieser Funktionen. Ein erster Schritt in diese Richtung war die Auslagerung der Fabriken an den Stadtrand. Nicht nur die Belastung durch Lärm und Schmutz stieg, sondern die Fabriken sprengten auch den räumlichen Rahmen der Stadtkerne. Das produzierende Gewerbe und das Handwerk musste seine Rolle als fester Bestandteil des Innenstadtbereiches aufgeben und wurde immer mehr aus den inneren Stadtgebieten verdrängt und schließlich sogar in andere Kontinente ausgelagert. Die Industrialisierung greift somit direkt in die Stadtstruktur ein und verändert diese grundlegend. Die Rationalisierungsmaßnahmen führen in diesem Zuge nicht nur zu einer Nutzungsentmischung, sondern auch zu einer sozialen Segregation. Arbeiterviertel entstehen nahe den Fabriken am Stadtrand, wohingegen die Innenstadt immer mehr zu einem Repräsentationsraum für das Bürgertum wird. Das alltägliche Gewerbe hat sich an die Stadtgrenzen verlagert und das Zentrum muss mit neuen Attraktionen punkten. Nicht mehr die winkligen, kurvigen Gassen erfreuen die Bürgerschicht, sondern die geraden, breiten Boulevards. Die Stadtzentren werden zu Ausstellungsräumen der aufstrebenden Bürgerschicht. Kinos, Autos und Einkaufspassagen drängen Kirche, Staat und Markt aus dem öffentlichen Raum zurück. *„Mit dem Ende des Ancien Régime ersetzt das Zurschaustellen von privatem Luxus mehr und mehr die Poesie der Öffentlichkeit“* (Feldtkeller, 1994, S.132). Der öffentliche Raum verliert darüber hinaus seine Bedeutung als Lebensraum. Die *„aus der Not geborene Funktionsvielfalt“* (Selle, 2002, S. 46) wird immer mehr aufgelöst, da auch verbesserte Lebensstandards die Straße als Wohn- und Arbeitsraum entlasten. In dieser Entwicklung sieht Feldtkeller (1994) eine eindeutige Entmischung der Funktionen der Stadt selbst. *„Der entstehende Funktionalismus trennt Gebäude verschiedener Zweckbestimmung und bildet Gebiete einheitlicher Nutzung; er gliedert auch die Straße in Fahrbahn, Gosse und Bürgersteig“* (Feldtkeller, 1994, S.108). Der klassische öffentliche Raum nimmt in dieser Stadtkonzeption eine untergeordnete Rolle ein. Er kann sich nicht mehr auf seine herausragenden Charakteristika der Mischung und der Vielfalt berufen. Die Moderne hat sich diese Idealvorstellung der strikten Funktionstrennung bewahrt. Es gilt die Bereiche Wohnen, Arbeiten und Freizeit räumlich voneinander zu lösen, jedoch um eine soziale Segregation zu vermeiden. Auch hierbei wird der öffentliche Raum in seiner Funktionsvielfalt beschnitten. Die Straße beispielsweise wird zu einem reinen Verkehrsraum der die unterschiedlichen Lebensbereiche miteinander verbindet.

Der öffentliche Raum steht im Konkurrenzkampf mit dem Verkehr. Der stark zunehmende Straßenverkehr führt zu einem Verlust der Straße als „Lebensraum“. Straße ist kein Ort der Begegnung, des Austauschs oder auch des Spielens mehr. *„Heute sind die Straßen abgelöste Bewegungsabläufe, die mit den Häusern, welche an ihnen stehen, gar nichts zu tun haben. Eigentlich gibt es gar keine Straßen mehr. Es gibt Trassen, aber keine Straßen“* (Giurgola, 1979, S.95f. zitiert in Feldtkeller, 1994, S.50). Ihre Funktion ist auf das flüssige Vorankommen des Verkehrs beschränkt. Dies wird aber häufig auf Kosten der Fußgänger und auch Radfahrer verwirklicht. Die eigentliche Bewegungsfreiheit der Fußgänger wird durch „Barrieren“, wie beispielsweise Ampeln, stark eingeschränkt. Der Fußgänger hat sich dem Verkehr unterzuordnen. Die Verkehrsartentrennung *„soll dem fließenden Kfz-Verkehr ein möglichst reibungsloses Fortkommen sichern, während die Gehsteige an jeder Kreuzung enden“* (Zeiß, 1993, S.11). Öffentliche Plätze müssen zugunsten dieses Ziels häufig weichen und werden zu Verkehrsknotenpunkten umfunktioniert. Aber auch der ruhende Verkehr nimmt in Form von Parkstreifen oder ganzen Parkplätzen den öffentlichen Raum für sich in Anspruch. Einzig und allein die Fußgängerzonen in den Innenstadtbereichen sind den Fußgängern vorbehalten, wobei diese auch eher den *„Bereich der Stadt andeuten, auf den sich der*

Fußgängerverkehr beschränken soll“ (Zeiß, 1993, S.19). Zudem sind die Fußgängerzonen wiederum nur kleine Inseln im Verkehrsdschungel, welche auch nur über diesen zu erreichen sind. Ein Qualitätsmerkmal der Stadt nach Lynch (2007) bezieht sich auf die Übereinstimmung zwischen Funktion und Gestaltung des Stadtraumes. Hier stellt sich die Frage, inwiefern der Stadtraum dem Verhalten und den Bedürfnissen aller Einwohner, auch der autolosen, noch gerecht werden kann. Neben diesem Funktionsverlust der öffentlichen Räume ist vor allem der Sicherheitsverlust, neben der Geräuschkulisse und der Luftverschmutzung zu beklagen. Der Verkehr vermindert nicht nur die städtische Lebensqualität, sondern er hat durchaus

eine erhebliche, städtisches Leben bedrohende Wirkung [...] und daß er, geht es weiter wie bisher, die absolut dominierende Rolle in der Stadtplanung übernimmt, indem er die bisherige Art urbanen Lebens unmöglich macht und damit den wesentlichen Beitrag zum Ende der europäischen Form von Stadt leistet. (Holzapfel, 1991, S. 104, zitiert in Zeiß, 1993, S.23f)

4.4 Privatisierung. Ausverkauf des öffentlichen Raumes

Neben der Funktionstrennung wird vor allem auch die fortschreitende Privatisierung des öffentlichen Raumes beklagt. Diese nimmt nicht nur Einfluss auf die Nutzung und Durchmischung, sondern geht mit einem realen Flächenverlust einher. „*Privatisierung*‘ bezieht sich vor allem auf die ‚*Verhäuslichung*‘ von Marktfunktionen“ (Selle, 2002, S. 50). Kaufhäuser oder Passagen bilden unabhängige Welten in der Stadt, die sich stark von der Umgebung distanzieren. Die Funktionen des öffentlichen Raumes werden in die Gebäude hinein verlegt, die auch rechtlich als Privatraum zu sehen sind. Stärkeren Einfluss auf den konkreten Flächenverlust im öffentlichen Raum scheint jedoch die Kommerzialisierung zu haben. Cafés und Geschäfte weiten sich immer mehr auf den Bürgersteig und die Straße aus. Fußgängerzonen werden zu wahren Shoppingmeilen und der öffentliche Raum ist kaum mehr vom Einkaufs- und Konsumbereich zu trennen. Dieses Verschwimmen der Grenzen von privatem und öffentlichem Raum lässt eine Scheinöffentlichkeit entstehen. Die grundlegenden Prinzipien des öffentlichen Raumes, nämlich freie Zugänglichkeit und freie Nutzbarkeit, werden nur scheinbar erfüllt. Die rechtliche Definition als Privatraum schränkt diese Prinzipien stark ein. Der Eigentümer kann mit Zutrittskontrollen eingreifen und nur ein ausgewähltes Publikum einlassen. Besucher, die sich nicht den Vorschriften gemäß verhalten, können verwiesen werden. Gleichzeitig wird dadurch die Qualität einer Stadt, im Bezug auf die Dimension des *Access* (Lynch, 2007) negativ beeinflusst. Lynch verweist nicht nur auf die Zugänglichkeit zu Räumen, sondern definiert in einem weiteren Qualitätsmerkmal der *Control*, auch das Recht auf die Anwesenheit und Nutzbarkeit des Stadtraumes. Demnach nimmt die Privatisierung auf beide Qualitätsmerkmale starken Einfluss. Es ist aber ein Irrglaube anzunehmen, dass im öffentlichen Raum keinerlei Regeln des Zutrittes und der Nutzung herrschen.

So finden sich zahlreiche Regelungen über die Gestaltung von Straßen, Bürgersteigen, Zebrastreifen, Abstandsflächen, Traufhöhen bis hin zu DIN-Normen für Treppenstufen, Beleuchtungsintensitäten, Regelungen für die unterschiedlichsten Verkehrsteilnehmer und vieles andere mehr. Außerdem gibt es zahlreiche kulturell geprägte Normen, die den gegenseitigen Umgang in der Öffentlichkeit regeln. Der öffentliche Raum ist demnach keineswegs ein Frei-Raum im stadtplanerischen Sinne, sondern ein gesellschaftlich geformter Sozialraum. (Glasauer & Kasper, 2001, S.148)

Privatisierung und Kommerzialisierung können Einfluss auf bestehende soziale Regeln nehmen. Eine zentrale Problematik, die hierdurch verschärft wird, ist die soziale Segregation. Das Umfunktionieren von öffentlichen Räumen zu Konsumorten und das Einheben von Gebühren zur Nutzung dieser Räume, setzt eine finanzielle Stärke der Besucher voraus. Das Fehlen von Kapital, im Sinne von ökonomischem Kapital (vgl. Bourdieu, 1985), kann nachhaltigen Einfluss auf die Raumeignung betroffener sozialer Schichten haben. Klassenspezifische Differenzen spiegeln sich in einer ungleichen Verteilung der Zugangsmöglichkeiten wieder. Bourdieu (1991) folgert daraus, „*dass der von einem Akteur eingenommene Ort und sein Platz im angeeigneten physischen Raum hervorragende Indikatoren für seine Stellung im sozialen Raum abgeben*“ (S. 26). Bestimmte Räume können nicht erschlossen werden, da die Grundvoraussetzung nicht gegeben ist. Es folgt eine unfreiwillige Ortsgebundenheit und dadurch eine soziale Segregation. Auch die kulturelle und ethnische Vielfalt in Städten findet in der Realität nicht immer in einer räumlichen Durchmischung statt, sondern viel häufiger in einer sozialen Segregation. *“Who occupies public space is often decided by negotiations over physical security, cultural identity, and social and geographical community”* (Zukin, 1995, S. 24). Letztlich nimmt auch die Architektur mit ihren neuen Bauformen Einfluss darauf. Die Sicherheitsarchitektur dient der Vermeidung von Verbrechen und zum Schutz der Bürger. Gleichzeitig werden dadurch Mechanismen zur Ein- und Ausgrenzung konstruiert. *“[T]he new parks use design as an implicit code of inclusion and exclusion”* (Zukin, 1995, S. 25). Nach Selle (2002) ist öffentlicher Raum *„aber immer auch der Raum in der Stadt, in dem Bedrohung, Unsicherheit oder Ausgrenzung erlebt werden“* (S. 19). *„Der öffentliche Raum war stets nach Klassen, Schichten und Ethnien unterteilt. Die Quartiersräume waren und sind stark hierarchisiert, was sich in den sogenannten guten und schlechten Adressen ausdrückt“* (Saldern, v., 2002, S. 98). Randgruppen der Gesellschaft, wie Drogenabhängige, Bettler und Obdachlose sind die Angriffsziele der Ordnungshüter im öffentlichen Raum. An dieser Stelle soll die Frage gestellt werden, inwieweit eine fortschreitende Privatisierung, Einfluss auf die Akzeptanz der Ausgrenzung im öffentlichen Raum nimmt. Privatisierung und das Hervortreten des Individuums scheinen parallel laufende Entwicklungen zu sein, die sehr wohl den gesellschaftlichen Umgang verändern können.

Mit zunehmender sozialstruktureller Vereinseitigung verliert das Leben in öffentlichen Räumen [...] an Überraschung, an Unvorhergesehenem, denn die Wahrscheinlichkeit wird immer geringer die städtische Vielfalt in ihrer ganzen Breite erleben zu können. (Herlyn et al., 2003, S.18)

4.5 Individualisierung im öffentlichen Raum. Schaden oder Chance?

Der Mensch als eigenständiges und unabhängiges Individuum hat sich vor allem in der Großstadt durchgesetzt. Traditionelles Gemeinschaftsleben muss weichen, Individualisierung wird groß geschrieben. Dies geht aber nicht nur mit einem Gewinn für das Individuum einher, sondern auch mit einem Verlust von überlieferten Verhaltensstandards, welche sich in diese neue Lebensweise nicht einfügen lassen. *„Überkommene Verhaltensregeln der Höflichkeit, des Anstandes, der Rücksichtnahme verlieren für Teile der Bevölkerung ihren Verpflichtungsgrad, was sich zunächst durch Lockerung der sozialen Kontrolle und damit zusammenhängend der sozialen Sanktionen anzeigt“* (Herlyn et al., 2003, S.20). Galt die Öffentlichkeit eigentlich als Gegensatz zur geschützten Atmosphäre des privaten Raumes, so sinkt heute die Hemmschwelle, privates Verhalten in die Öffentlichkeit zu tragen, immer mehr. Es wird auf der Straße gegessen, getrunken und per Handy lautstark über

sein Privatleben geplaudert. Ob nun eine liberalere Öffentlichkeit diese Veränderung erst ermöglichte, oder ob die Lockerung der Verhaltensstandards eine Folge der Regelbrüche ist, sei in Frage gestellt. Auf jeden Fall muss sich das Individuum immer weniger von Formalitäten lenken lassen, und ist sich immer mehr selbst überlassen. Diese Unabhängigkeit kann aber auch zu Unsicherheiten führen und nicht selten in einer „*privaten Einkapselung*“ (Herlyn et al. 2003, S.20) gipfeln.

Als Säkularität und Kapitalismus im vergangenen Jahrhundert eine neue Gestalt annahmen, büßte die Idee einer transzendentalen Natur allmählich ihre Bedeutung ein. Die Menschen neigten immer mehr zu der Überzeugung, sie selbst seien Urheber ihres Charakters, jedes Ereignis in ihrem Leben sei als Teilbestimmung ihrer selbst von Bedeutung [...]. Nach und nach wurde jene geheimnisvolle Kraft das, Selbst, zum Maßstab der gesellschaftlichen Beziehungen“ (Sennett, 2001, S. 426).

Als eigenständiges und unabhängiges Wesen ist der Mensch Herr in seinem eigenen Haus, bzw. verspürt den Wunsch, die Herrschaft zu erlangen. Diese intensive Beschäftigung mit uns selbst führt aber zu einer Abwendung vom Außen. Sennett (1986/2001) spricht sogar von einer „*Tyrannie der Intimität*“ (1986). Die moderne Gesellschaft ist durch eine Besessenheit von der Intimität gekennzeichnet. „*Das Selbst wurde zum Grundprinzip der Gesellschaft. Der Verfall der öffentlichen Sphäre, in der es nichtpersonale Bedeutung und nichtpersonales Handeln gab, setzte an diesem Punkt ein*“ (S. 426). Anonymität und Masse werden als beklemmend empfunden und der einzig wahre Kontakt, ist der intime, persönliche. Sennett (1995) hebt die „*spaltenden Tendenzen des Individualismus*“ (S. 456) hervor, die die Gestalt unserer modernen Großstädte prägen. Die Angst vor dem Fremden nimmt Überhand und es wird aus dem öffentlichen Raum zurückgedrängt und gemieden. „*The old civic virtues for mingling with strangers - civility, security, tact, and trust - have lost their meaning in the fear for physical safety and the dramatization of ethnic diversity*“ (Zukin, 1995, S. 42). In dem Maße, wie die Zivilcourage sinkt, nimmt die staatliche Überwachung an Bedeutung zu.

Die Familie wird zur Zufluchtsstätte, die nicht mehr im Gegensatz zum öffentlichen Leben steht, sondern durch ihre Verherrlichung darüber steht. Die Straße ist nicht mehr die Bühne des gesellschaftlichen Lebens, sondern wird zum Schauplatz des „*passiven Spektakels*“ (Sennett, 1995, S. 166). Der Mensch schafft sich sogar inmitten des öffentlichen Raumes seinen Kokon der Intimität und verfolgt das Straßenleben vom Café aus. Der *flaneur* schwebt durch die Straßen und bleibt in seiner distanzierten Haltung unantastbar. Diese Passivität zeigt sich letztlich auch in der Warenwelt. Die Fixierung des Kaufpreises machte das Handeln und Feilschen überflüssig. Das Einkaufen wandelte sich von der aktiven Kommunikation hin zur passiven Tätigkeit des Auswählens, welche mehr und mehr von Emotionen geleitet ist. Sogar die Fortbewegung wurde durch die Technologien des 19. Jahrhunderts, wie der Aufzug, komfortable Bahnreisen oder das Auto, zunehmend zu einer „*passiven Körpererfahrung*“ (Sennett, 1995, S.414). Schließlich schränken auch die neuen Medien unser aktives Handeln zugunsten einer passiven Informationsaufnahme ein und erleichtern unseren Rückzug ins private Leben.

Und gerade weil wir so sehr in uns vertieft sind, fällt es uns ungemein schwer, uns selbst oder anderen ein klares Bild davon zu machen, woraus unsere Persönlichkeit besteht. Der Grund hierfür ist: Je mehr die Psyche privatisiert, d.h. ins Private gedrängt wird, desto weniger wird sie stimuliert, und desto schwieriger ist es für uns, zu fühlen oder Gefühle auszudrücken. (Sennett, 2001, S. 16)

Gleichzeitig gilt aber, sich im öffentlichen Raum nicht mehr hinter Masken und Rollen zu verstecken, sondern sein wahres Ich zu zeigen. Authentizität ist die neue Anleitung für das öffentliche Leben und „*Selbst-Enthüllung [wird] zum universalen Maßstab von Glaubwürdigkeit und Wahrheit*“ (S.49). Dies führt zu einem „*Paradoxon von Sichtbarkeit und Isolation*“ (S. 359), welches sich auch in den Glasfassaden der modernen Architektur niederschlägt. Diese lassen zwar den Einblick in das Innere zu, jedoch „*keinesfalls Assoziationen an Öffnen und Schließen*“ (Feldtkeller, 1994, S. 121). Eine Offenheit wird somit vorgetäuscht und dies wird nicht selten durch eine Verspiegelung der Glasfläche verschärft. Menschen lassen sich hinter den spiegelnden Flächen nur annähernd vermuten. „*Die Glasfassaden spiegeln die Umgebung und schicken ihr ihr eigenes Bild zurück. Sie sind unüberwindbarer als eine Steinmauer*“ (Baudrillard, 1987, S. 86, zitiert in Feldtkeller, 1994, S.80). Auch Jameson (1991) sieht hinter den Glasfassaden einen Hinweis auf die neuen Werte und Produktionsmechanismen der Postmoderne. „*[T]he distorting and fragmenting reflections of one enormous glass surface to the other can be taken as paradigmatic of the central role of process and reproduction in postmodernist culture*“ (S. 37).

Glaskästen sind, wie Wände sind für mich, für meinen Verstand, für meine Gedanken. Der Mensch braucht doch Freiheit. Wir lieben ja nicht umsonst diese Landschaftsbilder, wo wir den Horizont sehen und in die Ferne blicken können. In der Stadt wirst du eingekesselt, dir wird die Sicht genommen, dir wird der Raum genommen. Also wird auch dein Kopf, deine Psyche, alles wird verbarrikiert. (AKTE ONE, Berlin, Interview 12, 2008)

Auch Augé (1995) deckt mit seinem Konzept der Nicht-Orte die räumlichen Veränderungen der „Übermoderne“ auf. Diese kennzeichnet sich nach ihm durch ein Übermaß aus, und zwar im Bezug auf die Ereignisse, das Ich und den Raum. Die „Übermoderne“, die er der Postmoderne gegenüberstellt, fordert vom Menschen einen Umgang mit einer Überfülle von Ereignissen, was zu der Schwierigkeit führt, diese in die Zeit einzuordnen. Das Übermaß des Ichs äußert sich in einer zunehmenden Individualisierung der Referenzen. Das Ich nimmt Einfluss auf kollektive Veränderungen, und die „*individuelle Sinnproduktion ist daher so notwendig, wie noch nie*“ (Augé, 1994, S. 47 f.). Der Raum hat sich für uns in seiner grundlegenden Größenordnung völlig verändert. Distanzen, Höhen oder auch die Verdichtung nehmen neue Ausformungen an, die unter anderem zur Entstehung von Nicht-Orten beitragen. Dieser Nicht-Ort wird dem anthropologischen Ort, welcher sich durch Identität, Relation und Geschichte auszeichnet, gegenübergestellt. Über Nicht-Orte können wir somit nicht unsere Identität bestimmen, wie es zum Beispiel über unseren Geburtsort möglich ist. Darüber hinaus können an einem Nicht-Ort auch keine relationalen Beziehungen zwischen den Elementen bestimmt werden. Durch die fehlende Verknüpfung zu Identität und Relation werden Nicht-Orte außerdem ahistorisch.

.. Nicht-Orte [sind] das Maß unserer Zeit, ein Maß, das sich quantifizieren lässt und das man nehmen könnte, indem man [...] die Summe bildete aus den Flugstrecken, den Bahnlinien und den Autobahnen, den mobilen Behausungen, die man als »Verkehrsmittel« bezeichnet (Flugzeuge, Eisenbahnen, Automobile), den Flughäfen, Bahnhöfen und Raumstationen, den großen Hotelketten, den Freizeitparks, den Einkaufszentren und schließlich dem komplizierten Gewirr der verkabelten oder drahtlosen Netze, die den extraterrestrischen Raum für eine seltsame Art der Kommunikation einsetzen, welche das Individuum vielfach nur mit einem anderen Bild seiner selbst in Kontakt bringt. (Augé, 1994, S. 94)

Ort wird bei Augé (1994) vielmehr mit dem anthropologischen Ort gleichgesetzt. Dieser Ort ist gegenüber dem Raum symbolisiert, das bedeutet, ihm ist eine Bedeutung eingeschrieben. Nicht-Orte sind Räume, die rein zur Erfüllung eines Zwecks dienen. Aus dieser Funktionalität heraus treten die Menschen in eine bestimmte Beziehung zu dem Nicht-Ort. Diese Orte dienen nicht dem Sozialen, sie dienen der Bewegung, dem Fortkommen und hinterlassen somit ein Gefühl der Einsamkeit. *„Die Übermoderne drängt sich in der Tat dem individuellen Bewusstsein der gänzlich neuen Erlebnisse und Erfahrungen von Einsamkeit auf, die in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen mit dem Auftreten und der Vermehrung von Nicht-Orten“* (Augé, 1994, S. 110). Egal wie viele Millionen Menschen täglich an ein und demselben Nicht-Ort zusammentreffen, sie bilden dennoch keine organische Gesellschaft, sondern lediglich eine *„Koexistenz unterschiedlicher, vergleichbarer und gegeneinander gleichgültiger Individualitäten“* (Augé, 1994, S. 129). Nicht-Orte, wie Flughäfen, sind auch trotz zahlreicher Cafés und Einkaufszentren nur Durchgangsorte.

Wenn es eine Stelle im Nicht-Ort gibt, die eine Identität verlangt, so ist es meist nur der Eingang. Hier muss man sich mit Pass oder Tickets ausweisen, um Teil des Nicht-Ortes werden zu können. Diese Identität ist aber als eine abstrahierte zu verstehen. Paradoxerweise findet sich der Reisende aber genau an ebensolchen Nicht-Orten in seiner Identität scheinbar bestärkt. An Tankstellen, in Supermärkten oder an Flughäfen - egal in welchem Land er sich auch befindet - trifft er auf ein bekanntes Produkt, einen vertrauten Namen. Diese Nicht-Orte macht nichts Spezielles aus, aber ebendiese Universalität ermöglicht auch ein Wiedererkennen. Ein Wiedererkennen von sich selbst. Der Nicht-Ort verleitet das Individuum dazu, seine Individualität und seine Identität in den Massen zu verlieren. Gleichzeitig verweist er aber auf die enge Verknüpfung der individuellen Geschichte mit der allgemeinen und lässt die Einsamkeit in der individualisierten Gesellschaft erahnen. *„In der Anonymität des Nicht-Ortes spüren wir, ein jeder für sich allein, das gemeinschaftliche Schicksal der Gattung“* (Augé, 1994, S. 141). (vgl. Schneider, 2005)

Öffentliches Leben und Offenheit scheinen heute im Gegensatz zueinander zu stehen. Flüchtige Kontakte auf der Straße werden gemieden und jeder verfolgt sein eigenes Ziel. *„Die brutale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolierung jedes einzelnen auf seine Privatinteressen tritt um so widerwärtiger und verletzender hervor, je mehr diese Einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrängt sind“* (Benjamin, 1955, I, S.426ff., zitiert in Feldtkeller, 1994, S.11). Für die Stadt bedeutet dies eine grundlegende Veränderung der Strukturen im öffentlichen Raum. Dieser wird zu einem Durchzugsort, der nur mehr genützt wird, um von einem Gebäude in das Innere eines anderen zu gelangen. Der öffentliche Raum wird *„zum Funktionselement von Bewegung“* (Sennett, 2001, S. 29). Auf der anderen Seite ermöglicht aber genau diese Individualisierung eine individuelle Nutzung des öffentlichen Raumes, ohne sich an Vorgaben orientieren zu müssen. Ein Blick auf unsere Großstädte zeigt, dass alternative Raumnutzung immer wieder umgesetzt wird, wie beispielsweise von Sprayern, Skatern etc. Da aber auch innerhalb dieser Gruppen klare Nutzungsregeln zu beobachten sind, die wiederum bestimmte Verhaltensweisen ausschließen, heben Herlyn et al. (2003) ausgehend von Schubert (2000) hierzu kritisch hervor: *„Der öffentliche Raum kann sich zwar als Bühne für bestimmte soziale Gruppen profilieren und wird damit wiederbelebt, verliert jedoch dann nicht selten seine Vielfalt und Offenheit für alle und damit sein wichtiges Definitionsmerkmal“* (S.19). Eine alternative Raumnutzung soll aber keinesfalls so verstanden werden, dass außer ihr, keine andere möglich ist. Es soll genau diese Vielfalt und Offenheit für alle geschaffen werden. Zudem wird auch innerhalb der Szene ein Gemeinschaftsgefühl gestärkt und möglicherweise auch das Bewusstsein für die Bewohner der Stadt geschärft, dass diese Stadt benützt werden darf.

Du beschäftigst dich mehr und du lebst viel mehr. Die meisten Leute stehen auf in der Früh, duschen, anziehen, gehen raus, schauen, dass sie sauber bleiben, nicht schmutzig werden. Die berühren gar nicht die Stadt. Die schweben eigentlich so als Roboter und bringen ihren Körper wohin. Das Hirn arbeitet für wen anderen. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

4.6 Der virtuelle Kampf um den Raum

Kommunikation und Informationsaustausch sind bedeutende Funktionen des öffentlichen Raumes. Durch die Möglichkeit der technisch vermittelten Kommunikation scheint die face to face Interaktion immer mehr in den Hintergrund gedrängt zu werden.

In einer Zeit der umfassenden Telekommunikation, der ideell fast unbegrenzten Mobilität, der Computer mit ihren eigenen Universen und der elektronischen Medien, die uns Kultur frei Haus liefern – braucht die Gesellschaft da wirklich noch die altmodische Öffentlichkeit der Stadt [...]? (Feldtkeller, 1994, S.14)

Der öffentliche Raum verliert also seine Bedeutung im Zeitalter der technischen Kommunikationsmöglichkeiten. Nicht genug, dass der persönliche Kontakt völlig in den Hintergrund gedrängt wird, sondern auch hier gewinnt die Privatisierung Oberhand. Die distanzierte Gleichgültigkeit des Simmelschen Großstädtlers wird von einer distanzlosen Ausweitung der Privatsphäre verdrängt. Der öffentliche Raum wird zu einem überdimensionalen Zentrum für jegliche persönliche Privatkommunikation, „*die genauso gut auf einem anderen Stern stattfinden könnte*“ (Feldtkeller, 1994, S.142). Die Kommunikation, die sich die Stadt bewahrt hat, ist demnach völlig unabhängig von ihr. Die Stadt hat ihre Funktion als Kommunikationsmedium verloren. Sie ist nur noch die ersetzbare Hülle. Hinzukommen virtuelle Handlungsräume, die einen sozialen Austausch bis ins kleinste Detail simulieren und keinen Standortwechsel erfordern. Der Cyberspace ermöglicht sogar, eine völlig neue Identität anzunehmen, und treibt somit die Anonymität im öffentlichen Raum auf die Spitze.

Dennoch ist das Internet an räumliche Bedingungen gebunden, auch wenn es nur die weltweit konzentrierte Verteilung von Internetzugängen ist. Entgegen aller anfänglichen Befürchtungen findet immer noch persönlicher Kontakt zwischen den Menschen statt. Die technische Vermittlung der Kommunikation hat das altmodische reale Treffen nicht verdrängt. Die Menschen bevölkern weiterhin die Strassen, wie wir bei Open-air Konzerten, Stadtfesten und Love Parades beobachten können. „Öffentlichkeitskultur“ (vgl. v. Saldern, 2000) ist das neue Schlagwort. Trotz unsichtbaren Informations- und Kommunikationsnetzen ist es immer noch der Ort, an dem die konkrete menschliche Begegnung und Interaktion stattfindet und an dem wir uns spüren „*If space has dissolved into flows, then how do we situate ourselves within the flow of the landscape, the network of spaces?*“ (Kirsch, 1995, S. 532).

4.7 Apocalypse Now? Der Untergang des öffentlichen Raumes

Ist der öffentliche Raum wirklich „*nur noch leere Kulisse[.]*“ (Adrian, 1998, zitiert in Selle, 2002, S. 45)? „*Die Zukunft der Stadt scheint auf die negativen Perspektiven einer ‚Desintegration der Stadtgesellschaft‘, einer ‚Zweckentfremdung des öffentlichen Raumes‘ und einer ‚Entzivilisierung des Verhaltens‘ ausgerichtet zu sein*“ (vgl. Heitmeyer, 1998 zitiert in Läßle, 2001, S. 3). An dieser Stelle sollen die Untergangsprophezeiungen nochmals relativiert werden, wobei mögliche negative Konsequenzen nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Entwicklung darf nicht immer nur als Fortschritt betrachtet werden. Die Stadt als gesellschaftliche Struktur spiegelt neben technischen Errungenschaften, neuen ästhetischen Konzepten und gesellschaftlichen Vorlieben auch Schwächen und Fehler dieser Erneuerungen wieder. Gesellschaftliche Prozesse können sich auch negativ auswirken und sind demnach immer kritisch zu hinterfragen und nicht in jedem Falle als positive Weiterentwicklung hinzunehmen. Es soll aber nicht nur zur Debatte stehen, was heute noch von der mittelalterlichen Stadt übrig geblieben ist. Vielmehr ist zu klären, was die Stadt heute ausmacht. Wo liegen ihre Stärken und ihre Schwächen. Die bisherige Bestandsaufnahme zeigt deutlich die Verfallserscheinungen im öffentlichen Raum. Diese reichen vom Flächenverlust durch Verkehr, Kommerzialisierung und Privatisierung bis hin zu einem Funktionsverlust und der völligen Zweckentfremdung (vgl. Feldtkeller, 1994). Unberücksichtigt bleiben hierbei Gegenströmungen, die bei genauerem Hinsehen für einen Großteil des Stadtgeschehens verantwortlich sind.

Erstmals muss festgehalten werden, dass der öffentliche Raum immer noch genutzt wird. Es wird weiterhin eingekauft, flaniert und demonstriert. Die Innenstadt ist trotz zahlreicher Einkaufszentren an den Stadträndern nicht totzukriegen. Massenweise Menschen pilgern täglich in das Zentrum. Shopping bietet aber nicht den einzigen Anreiz, sich im öffentlichen Raum aufzuhalten. Regelmäßige auch kostenlose Events, wie Open-Air Konzerte, Straßenfeste oder die Fußball WM- Ausstrahlung locken die Leute aus ihren privatisierten Räumen raus auf die Straße. „*Öffentlichkeit ist nicht mehr an einen festen Ort, an eine repräsentative Form gebunden, sondern installiert sich über das Ereignis irgendwo*“ (Schneider, 2002, S.291). Es darf hier sehr wohl auch kritisch angemerkt werden, dass wir uns in einer Erlebnisgesellschaft befinden (vgl. Bittner, 2001). Aber die Ansprüche und Bedürfnisse ändern sich oder verstärken sich, denn Stadträume wurden schon immer inszeniert. „*Neu ist das Wiedererwachen der Lust auf Städte, Stadträume und Stadtbilder, die zu ihrer Gestalt keine funktionale Begründung brauchen*“ (Adrian, 1998, zitiert in Selle, 2002, S. 60). Kritisch angemerkt wird jedoch, „*dass die Innenstädte in Konkurrenz zu neuen Angeboten gelegentlich zu ‚Shoppingmalls im Kostüm authentischer Stadtatmosphäre‘ werden*“ (Selle, 2002, S. 59).

Wenn Shopping „*die letzte verbliebene Form öffentlicher Betätigung*“ (Koolhaas, 2001, zitiert in Selle, 2002, S. 59) sein sollte, mag das wohl den Untergang des öffentlichen Raums als Raum der maximalen Mischung und Vielfalt bedeuten. Shopping als Freizeitbeschäftigung zieht nur ein mehr oder weniger zahlungskräftiges Publikum an. Konsum kann auch als Lockmittel gesehen werden, welches die Leute auf die Straße bringt. Neben den braven, konsumierenden Gästen findet sich aber auch immer eine Schar von „Nutznießern“ dieses Treibens. Wichtig am öffentlichen Raum ist nur, dass es immer eine Nutzungsmöglichkeit für jene gibt, die sich den nachmittäglichen Kaffee nicht leisten können. Es lassen sich stets Nischen finden, die den öffentlichen Raum für alle nutzbar machen und genau diese Nischen müssen erhalten bleiben. Es entstehen nebenbei neue Strömungen, die den öffentlichen Raum „wieder beleben“. Skaten oder Graffiti sind eine Art von Raumeignung und Nutzung des öffentlichen Raumes. Vielleicht kann dies auch parallel zu dem städtebaulichen Konzept des „*Planning the unplanning*“ gesetzt

werden. „Viele Orte werden dabei entgegen ihrer ursprünglichen Bestimmung genutzt. Die Phantasie der Aneignung scheint keine Grenzen zu kennen“ (Selle, 2002, S. 65). Und genau das macht den öffentlichen Raum aus. Die Eroberung des öffentlichen Raumes geht somit häufig mit einer Grenzüberschreitung einher, ungeachtet dessen ob privatrechtliche Vorschriften oder sozial produzierte Normen überschritten werden. Es finden sich die „Zeichen für die Rückeroberung von Stadträumen an Stellen, wo man das nicht erwartet hätte“ (Selle, 2002, S. 62). Jeder Raum kann zu einem „Möglichkeitsraum“ (Selle, 2002, S. 65) werden. „Es sind die Plätze, Parks und Promenaden, die Hinterhöfe, Un-Orte und Leer-Räume, auf die Stadt-Bilder projiziert werden“ (Selle, 2002, S. 74).

Bedeutsam für den öffentlichen Raum ist, dass auch die Öffentlichkeit selbst „als gesellschaftliches Phänomen [...] in ihrer Struktur von der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt [wird]“ (Kirschenmann, 1984, S. 7, zitiert in Selle, 2002, S. 72). Raum darf deswegen nicht als reiner Behälter sozialer Prozesse verstanden werden, sondern diese konstruieren den Raum erst. „Space is not a photocopy of society, it is society“ (Castells, 1994, S. 410). Raumproduktion muss daher als ein Prozess im Zusammenhang mit geschichtlichen Entwicklungen gesehen werden (vgl. Schneider, 2005). So betont auch Arendt (1981, 1994), Handeln im Raum als konstituierendes Element. Öffentliche Räume existieren nicht per se. „Räume werden erst dann zu öffentlichen Räumen, wenn in ihnen gehandelt wird“ (Hark, 2001, S.97). Selle (2002) hebt hervor, dass neben der eigentumsrechtlichen Zuordnung unter anderem auch die tatsächliche Nutzung berücksichtigt werden muss. Er spricht daher von „öffentlich nutzbaren Räumen“ im Sinne der unbeschränkten Zugänglichkeit und Handlungsfreiheit. Das öffentliche Handeln ist ausschlaggebend für die Konstituierung von öffentlichem Raum und nicht die Finanzierung. „Die Regel ist vielmehr, dass von privaten Akteuren auf privatem Grund zusätzliche Räume produziert werden, die öffentlich nutzbar scheinen oder sind. Privatisierung [sollte] also nicht mit einer mengenmäßigen Reduktion öffentlicher Räume verwechselt werden [...]“ (Selle, 2002, S. 62). Private Räume mögen zwar Gestaltungsmerkmale des Öffentlichen für sich übernehmen und somit die Grenzen zwischen Privat und Öffentlich verschwimmen lassen. Die einzige Frage, die sich Selle (2002) aber an dieser Stelle stellt ist: „Was ist daran neu?“ (S 65).



Abb. 9: Paris © Kathrin Schneider



Abb. 10: Paris © Kathrin Schneider

5. Subversive Aneignungspraktiken im Stadtraum

Steht es nun wirklich so schlimm um den öffentlichen Raum? Bestehen nicht auch parallel zur Kommerzialisierung und Zweckentfremdung alternative Formen der Raumnutzung, wie beispielsweise Graffiti und Street Art? Anhand der theoretischen Auseinandersetzung mit Lefèbvre und de Certeau wird Graffiti in das Licht von Machtproduktion im Raum und der Subversivität von Alltagspraktiken gestellt. Ein kurzer Abriss von Lefèbvres Theorie zur Produktion des Raumes (1974) gibt bereits einen Hinweis auf die Wirksamkeit der Alltagspraktiken. Grundlegend wird auch hier Raum als Produkt gesellschaftlicher Praktiken verstanden, die wiederum zu einer Umschichtung in der Machtverteilung im Raum führen können. Es stellt sich dabei die Frage, wie Writer ihre eigenen Räume fernab von den gesellschaftlichen Normen produzieren und dabei gegen die Raumproduktionsweise der modernen Gesellschaft ankämpfen. Graffiti wird dabei im Rahmen von Raumaneignung diskutiert.

Die Wende in der Kulturwissenschaft verschiebt ebenso den Fokus von der Semiotik hin zur Pragmatik und rückt das Handeln in den Vordergrund. „*Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist keine >objektive Tatsache<, sondern eine >interaktive Sache des Tuns<*“ (Hörning & Reuter, 2004, S.10). Der Begriff *Doing culture* zielt genau darauf ab, den „*praktischen Einsatz statt die vorgefertigten kognitiven Bedeutungs- und Sinnstrukturen von Kultur*“ (Hörning & Reuter, 2004, S.10) zu analysieren. Praktisches Handeln ist immer auch soziale Praxis und dadurch mit den kulturell vorherrschenden Strukturen verknüpft. „*Im Praktizieren von Kultur wird Macht und soziale Ungleichheit repräsentiert, in ihr wird sie verwirklicht*“ (Hörning & Reuter, 2004, S.11). Bei der Analyse der Praxis beschäftigt man sich somit unweigerlich mit den Machtstrukturen. Gleichzeitig bietet diese Sichtweise auch die Möglichkeit, die Freiräume aufzudecken, die durch individuelles Handeln entstehen können, wie es eben de Certeau (1988) aufzeigt.

Es stellt sich nun die Frage, was denn eigentlich Praxis ist. Denn „*[...] nicht jedes Tun ist schon Praxis*“ (Hörning & Reuter, 2004, S.12). Hörning (2004) definiert als Praxis häufig und regelmäßig ausgeführte Handlungen, die mehr oder weniger routiniert ablaufen. Daraus können sich Handlungsgepflogenheiten herausbilden, die wiederum eine soziale Erwartungshaltung hervorrufen. Aber Praxis ist keineswegs nur gleichbleibende Wiederholung, sondern lebt und verändert sich. „*>Praxis< steht allgemein für jenes Handeln bzw. jenen gesellschaftlichen Prozess, mit bzw. in dem Menschen sich die Bedingungen ihrer historisch vorgefundenen Wirklichkeit aneignen und sie transformieren*“ (Hörning, 2004, S.27). Daraus wird deutlich, dass Praxis nicht nur ein starres Hervorbringen bzw. Reproduzieren von bestehenden Mustern ist, sondern sich aktiv und kreativ an Situationen anpassen kann. In diesen Kontext soll auch das Handeln der Writer und Street Artists gestellt werden. Writer nutzen die Möglichkeiten zur Zweckentfremdung. Das vorhandene System, wie bspw. das U-Bahnnetz, wird zu einem Kommunikationsmedium umfunktioniert. Der moderne Ansatz des Cultural Hacking (Libl & Düllo, 2005) sieht sich auch in dieser Tradition de Certeaus. Das Konzept des Cultural Hacking meint ebenso die kreative Zweckentfremdung innerhalb eines existierenden Systems. Gewohnte Sichtweisen und auch gesellschaftliche Normen werden dabei entfremdet. Cultural Hacking hat ebenso häufig einen künstlerischen, wie auch einen politischen Anspruch. Dennoch soll der semiotische Aspekt von Graffiti und Street Art nicht außer Acht gelassen werden, da auch dieser ein revolutionäres Potential in sich birgt. Anhand der Auseinandersetzungen von Baudrillard (1978) wird das Phänomen Graffiti im Kontext des Zeichensystems der Stadt genauer betrachtet. Auch dem liegt eine Aneignungspraxis zu Grunde, nämlich des Zeichensystems der Stadt. Aus diesen unterschiedlichen Blickpunkten soll das grenzüberschreitende und subversive Potential von Graffiti und Street Art in den Vordergrund gestellt werden.

5.1 Lefèbvre macht Raum. Die Produktion des Raumes

Jede Gesellschaft produziert ihren eigenen Raum. Lefèbvre (1974/2001) vergleicht in seiner sozio-historischen Raumanalyse die verschiedenen Räume der verschiedenen Gesellschaften. Er zeigt auf, dass die kapitalistische Gesellschaft durch ihre speziellen räumlichen Praktiken, Raumdiskurse und Symbole ihren ganz eigenen Raum hervorbringt. Ausschlaggebend dafür sind neben den Produktionsmitteln, politische und ökonomische Prozesse, sowie soziale Praxen, wie Alltagsroutinen oder Interaktionen. Lefèbvre (2001) nimmt eine Position zwischen einer rein materialistischen und einer rein idealistischen Konzeption des Raumes ein. Er weist dem Raum eine konkrete Materialität zu, da das Denken „keine unmittelbare produktive Macht“ (Schmid, 2005, S. 203) sei. Hingegen verwehrt er sich gegen eine rein materialistische Perspektive und betont, dass die Produktion des Raumes unter anderem gesellschaftliches Handeln voraussetze. Raum wird somit zu einer gesellschaftlichen Kategorie, die durch Wahrnehmung, Konzeption und Erleben der Subjekte entsteht. Hiermit schließt sich der Kreis zur „Selbstwerdung des Menschen“ (Schmid, 2005, S. 147) und auch Raum ist ein soziales Produkt. Lefèbvres (2001) Augenmerk liegt auf der Produktion des Raumes, die einen kollektiven Prozess darstellt, und er zeigt auf, dass Raum ohne soziale Praxis nicht existiert. In seiner semiologischen Stadtanalyse weist Lefèbvre auf die nicht-materiellen Produktionsweisen des Raumes durch Zeichen und Symbole hin (vgl. Kap. 3.7). Hierin liegt auch die Erweiterung der marxistischen Denkweise. Raum besitzt im kapitalistischen Zeitalter einerseits Warencharakter, indem er in Gebrauchswert und Tauschwert ausgedrückt werden kann. Andererseits wird ihm auch eine verändernde Kraft zugeschrieben, wie die der Arbeitskraft. Raum ist gleichzeitig „Voraussetzung und Resultat des Produktions- und Reproduktionsprozesses“ (Kuhn, 1994, S. 74).

Lefèbvre (2001) konzipiert die Stadt in seiner Theorie als eine Zwischenebene, sozusagen eine vermittelnde Position zwischen dem Alltag und dem Staat. Alle drei sind jedoch spezifische Ebenen des Raumes, die die Hauptkategorie darstellt. Die Produktion des Raumes lässt somit Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Wirklichkeit auf jenen drei Ebenen zu. Die allumfassende Kategorie des Raumes birgt aber gleichzeitig die Schwäche der Unkonkretheit in sich. Castells (1977) und Harvey kritisieren Lefèbvre für seinen Raumfetischismus. Lefèbvre versteht den Raum nicht nur als Ausdruck der Produktionsweisen, sondern weist ihm eine kausale Wirksamkeit zu (vgl. Elden, 2006). Soja (1989) bringt hier ein verbindendes Moment ein und betont die Bedeutung von „*space as a component of the relations of production – simultaneously social and spatial*“ (zitiert nach Elden, 2006, S. 142). Das Besondere an Lefèbvres Theorie liegt nämlich in der Konzeption einer dreifachen Dialektik. Es geht nicht um ein entweder oder, sondern um einen fortschreitenden, offenen Prozess. Lefèbvre verortet verschiedene Entwicklungen auf drei Ebenen, seien es die Phasen der Stadtentwicklung oder die Produktion des Raumes. Diese drei Ebenen verwachsen ineinander und sind nicht im Sinne einer dialektischen Auflösung als These, Antithese und Synthese zu verstehen. Genau darin liegt die Komplexität in Lefèbvres Dialektik, die sich eben auf drei Dimensionen abspielt. So lässt sich auch die Produktion des Raumes auf drei Ebenen erfassen: *das Wahrgenommene*, *das Konzipierte* und *das Erlebte*. Die Produktion des Raumes impliziert somit eine körperlich-sinnliche Erfahrung, sowie eine gedankliche Konzeption. Es ist unmöglich, einen Raum wahrzunehmen, ohne ihn zuvor gedanklich konzipiert zu haben. Dies ist wiederum nur möglich, wenn der Raum auch zuvor erlebt wurde. Nur in Verbindung dieser drei Prozesse kann Raum produziert werden. Diese drei Begriffe können wiederum der *räumlichen Praxis*, der *Repräsentation des Raumes* und den *Räumen der Repräsentation* zugeordnet werden.

Die räumliche Praxis spielt sich auf einer sinnlich wahrnehmbaren Ebene ab und kann als Materialisierung der alltäglichen sozialen Praktiken verstanden werden. Körperbewegungen und deren Rhythmik strukturieren den Raum. Der Körper wird zum Produzent des Raumes *„und situiert sich in einem Raum – oder in einer Reihe von räumlichen Hüllen, die sich gegenseitig bedingen und enthalten, und deren Abfolge die soziale Praxis erklärt“* (vgl. Lefèbvre, 1974, zitiert in Schmid, 2005, S. 214). In einem zirkulären Prozess produziert und reproduziert die räumliche Praxis ihre eigenen Bedingungen. Der Raum schließt die soziale Praxis ein, aus der er hervorgeht. Die räumliche Praxis setzt eine gewisse Kompetenz als auch eine bestimmte Performanz jedes Mitgliedes einer Gesellschaft voraus, um einen Zusammenhalt zu gewährleisten (vgl. Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Dünne, 2006, S. 333).

Die räumliche Praxis einer Gesellschaft bringt ihren Raum hervor, sie setzt ihn und setzt ihn voraus, in dialektischer Wechselbeziehung; langsam, aber bestimmt erzeugt sie ihn, beherrscht ihn und eignet sich ihn an. Um die räumliche Praxis einer Gesellschaft zu entdecken und zu analysieren, muß man ihren Raum entziffern. (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Prigge, 1991, S. 104)

Der Raum der kapitalistischen Produktionsweise wird durch Vermessung und Kontrolle zu einem abstrakten Raum. Es entsteht eine Fragmentierung in käufliche Einheiten und gleichzeitig eine Homogenisierung in gleichwertige Einheiten. In diesem Raum herrschen normierte Verhaltensweisen vor. Alltag wird *„zum sozialen Ort einer hochentwickelten Ausbeutung und einer sorgfältig überwachten Passivität“* (Lefèbvre, 2003, S. 149).

Space thus controlled and managed constrains in specific ways, imposing its own rituals and gestures (such as tanning), discursive forms (what should be said or not said), and even models and modulations in space (hotels, chalets - the emphasis being on private life, on the genital order of the family). (Lefèbvre, 1991, S. 384)

Die räumliche Praxis des Neokapitalismus *„stellt im wahrgenommenen Raum eine enge Verknüpfung her zwischen der Alltagsrealität (der Verwendung der Zeit) und der Realität der Stadt (den Strecken und Netzen, welche die Orte der Arbeit, des „Privat“-Lebens und der Freizeit zusammenschließen)“* (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Prigge, 1991, S. 104). Die räumliche Praxis findet Ausdruck in der alltäglichen Performanz eines *„Sozialwohnungsbewohners“* (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Dünne, 2006, S. 335), sowie in der materiellen Ausformung der Autobahnen. *„Diese Verknüpfung scheint erstaunlich, denn sie setzte eine radikale Trennung der Orte voraus, die sie verbindet“* (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Prigge, 1991, S. 104)

Die Repräsentation des Raumes ist *„der konzipierte Raum der Wissenschaftler, der Planer, der Urbanisten, der Technokraten, die ihn zerlegen und neu gestalten, aber auch der Raum bestimmter Künstler, die sich in den Vorhöfen der Wissenschaft ansiedeln und das Erlebte und das Wahrgenommene mit dem Konstruierten gleichsetzen“* (Lefèbvre, 1974 übersetzt nach Prigge, 1991, S. 104). Die Repräsentationen des Raumes greifen durch architektonische, planerische oder technische Umsetzungen direkt in den Raum und die räumliche Textur ein. Als Beispiel führt Lefèbvre die Entdeckung der Zentralperspektive in der italienischen Renaissance an, die nachhaltig den Städtebau, die Architektur und somit die räumliche Praxis beeinflusste. Die Repräsentation des Raumes bestimmt die Handlungen mit, wodurch die Verbindung zwischen den Ebenen der Raumproduktion deutlich wird.

Die Raumrepräsentationen sind *“mit Kenntnissen, Zeichen, Codes und frontalen Beziehungen“* (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Dünne, 2006, S. 333) verbunden *“und tendieren offensichtlich (mit einigen Einschränkungen, auf die zurückzukommen sein wird) zu einem System verbaler, also verstandesmäßig geformter Zeichen“* (S. 336). Die Repräsentationen des Raumes werden demnach nur im Diskurs hervorgebracht. Dieser beschränkt sich aber nicht auf wissenschaftliche Definitionen und Theorien, sondern umfasst auch Pläne, Karten, informationsvermittelnde Bilder und Zeichen. Dies ermöglicht eine Lesbarkeit des Raumes. Den Räumen selbst ist ein „spatial code“ eingeschrieben, welcher dekodiert werden kann und *„as part of an interaction between ‚subjects‘ and their space and surroundings“* (Lefèbvre, 2001, S. 18) verstanden wird. Alle Zeichen dienen aber der Durchsetzung einer Ordnung, die auf ein Machtverhältnis hindeutet. Die vordergründige Lesbarkeit der Zeichen muss somit hinterfragt werden und kann als Ausdruck von Machtverhältnissen im Raum interpretiert werden. Harvey (1989) betont ebenfalls den Zusammenhang von Produktion des Raumes und Machtverhältnissen im Raum. Finanzielles Kapital ermöglicht nicht nur die Kontrolle über Raum, sondern auch über Zeit. Zeit, Raum und Geld sind aber ineinander konvertierbar (vgl. Löw et al. 2007, S.56). Die Homogenisierung und Fragmentierung des Raumes ermöglicht die Durchsetzung des Raumes als Ware. Besonders die Kartografie ist als ein bedeutendes Mittel aufzudecken. *„Die Erfassung in Katastern gestattete eine eindeutige Bestimmung des Rechts auf Landbesitz. Auf diese Weise wurde der Raum, ebenso wie die Zeit und Wert, als abstrakt, objektiv, homogen und universell darstellbar“* (Harvey, 1991, S. 155, zitiert in Löw et al. 2007, S.56). Karten bringen das gesammelte Wissen über einen Raum zum Ausdruck und machen ihn so leichter kontrollierbar. Raum ist nicht gegeben, sondern das Ergebnis menschlicher Syntheseleistungen. Karten setzen diese Leistungen in eine visuelle Form um. Sie konstruieren einen zusammenhängenden Raum, der vom konkreten Raumgefühl abstrahiert wird. Häufig sind in Weltkarten auch ideologische Überzeugungen und zentralisierende Ansichten wieder zu finden. So ist auf europäischen Landkarten stets Europa in der Mitte angesiedelt, wobei in China das Land der Mitte seinem Namen auch auf der Weltkarte gerecht wird. Die mentale Konzeption alleine kann jedoch noch keinen Raum hervorbringen. Es bedarf neben der Wahrnehmung auch noch das Erleben.

Die Räume der Repräsentation [...] das heißt der Raum, wie er durch die begleitenden Bilder und Symbole hindurch erlebt wird, der Raum der ‚Bewohner‘, der ‚Benutzer‘, der Raum bestimmter Künstler und vielleicht auch derer, die ihn beschreiben und nur zu beschreiben glauben: der Raum der Schriftsteller und Philosophen. Es ist der beherrschte, also erfahrene, erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht. Er überlagert den gesamten physikalischen Raum, indem er dessen Objekte symbolisch verwendet. Unter den gleichen Vorbehalten wie zuvor könnte man sagen, dass die Räume der Repräsentation auf mehr oder weniger kohärente Systeme nichtverbaler Symbole und Zeichen hinstreben. (Lefèbvre, 1974, teilw. übersetzt nach Prigge, 1991, S. 104)

Die Räume der Repräsentation sind durchzogen *„vom Imaginären und vom Symbolismus“* (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Dünne, 2006, S. 339) und *„repräsentieren gesellschaftliche ‚Werte‘, Traditionen, Träume – und nicht zuletzt auch kollektive Erfahrungen und Erlebnisse“* (Schmid, 2005, S. 223). Frühere Raumerfahrungen, Erinnerungen, räumliche Praxen und Repräsentationen des Raumes, also alles Erlebte, lassen sich in den Räumen der Repräsentation finden. Durch alltägliche Praktiken, sowie Kunst oder Philosophie werden den Räumen Bedeutungen eingeschrieben, welche diese dann auch repräsentieren. Sie haben ihren *„Ursprung in der Geschichte des Volkes sowie jedes Individuums, das zu diesem Volk gehört“* (Lefèbvre, 1974, übersetzt nach Dünne, 2006, S. 339). Daraus ergibt sich eine komplexe Symbolik. Oft lässt sich darin ein unhomogenisierter und unfragmentierter

Raum erahnen. Die Repräsentationen können aber nie ganz analysiert werden, weil sie eben durch die Erfahrung über den Diskurs hinausgehen. Die Repräsentationen des Raumes können nicht vollständig aufgeschlüsselt werden und ein Teil der Bedeutung bleibt nicht erfassbar. Diese Räume der Repräsentation wehren sich gegen die staatlich gelenkte Produktion der Räume und schaffen unabhängige Raumerfahrungen. Die Moderne tendiert aber dazu, die Symbole mehr und mehr zu Signalen umzufunktionieren, die lediglich der konkreten Informationsübermittlung dienen. Es wird Signifikat und Signifikant getrennt und das leere Zeichen wird ohne seinen symbolischen Gehalt übrig gelassen.

5.2 Der Raum als Prozess

Löw (2001) wendet sich ebenso gegen eine Raumkonzeption, in welcher *„der Raum zur starren Folie wird, auf und vor der sich bewegtes Handeln abspielt“* (S. 130). Sie selbst versteht Raum als *„relationale (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen (Lebewesen) an Orten“* (S.224). Raum selbst hat somit keine Materie, sondern nur die Lebewesen und Güter sind als materiell zu verstehen. Der Raum ergibt sich aus den Beziehungen zwischen ihnen. Bedeutsam ist hierbei aber immer, dass diese (An)Ordnungen in Bewegung sind und somit auch der Raum eine sich verändernde Größe darstellt. Raum stellt daher nicht nur die Ordnung der Platzierung dar, sondern bezieht auch den Prozess des Anordnens, des sogenannten „Spacings“ mit ein. Voraussetzung für das „Spacing“ ist aber der Ort, an dem platziert werden kann. *„Der Ort ist somit Ziel und Resultat der Platzierung und nicht wie Güter/Menschen selbst platziertes Element“* (Löw, 2001, S. 224). Der Ort ist eine konkret benennbare Stelle, die auch eine gewisse Zeit ohne das Platzierte bestehen kann.

Orte bedingen somit das Erschaffen von Raum, wobei das Erschaffen von Raum auch wiederum Orte hervorbringt. Neben dem „Spacing“ benötigt es aber noch der abstrahierenden Syntheseleistung, um den Raum aktiv zu konstituieren. Syntheseleistungen fassen *„über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse [...] Güter und Menschen zu ‚Räumen‘“* zusammen (Löw, 2001, S. 159). Löw sieht somit in sozialen Gütern und Menschen Bausteine, die platziert und zueinander in Verbindung gebracht, einen Raum ergeben. Das Erschaffen der räumlichen Strukturen beruht jedoch auf Routinewissen, in welchem vorgegebene Normen enthalten sind, die dadurch wiederum reproduziert werden.

Das heißt, gesellschaftliche Strukturen ermöglichen raumkonstituierendes Handeln, welches dann diese Strukturen, die es ermöglichen (und anderes verhindern), wieder reproduziert. Gesellschaftlich organisiert wird diese Reproduktion über Institutionen. In Institutionen sind gesellschaftliche Strukturen verankert. (Löw, 2001, S. 170)

Diesen Routinen kann aber auch durch das Erschaffen von eigenen institutionalisierten, also gegenkulturellen Räumen entgegengewirkt werden. Durch diese Abweichungen erweitert sich der Handlungsspielraum, und gesellschaftliche Veränderungen können herbeigeführt werden. Löw (2001) unterscheidet hier zwischen gegenkulturellen und heterotopen Räumen (Foucault, 1991). Den ersteren wird immer der grundlegende Widerstand zugeschrieben und den zweiteren kommt die Erfüllung von Illusions- oder Kompensationsaufgaben zu. Der Raum wird aber nicht nur als Zusammenstellung von Gütern und Lebewesen wahrgenommen, sondern aus dem Zusammenspiel von *„konstruierend-wahrnehmenden Menschen und der symbolisch-materiellen Wirkung des*

Wahrgenommenen entsteht eine eigene Potentialität, die Atmosphäre [hervgh. im Org.] genannt werden soll“ (Löw, 2001, S. 229). Die Atmosphäre, die Außenwirkung der Güter und Lebewesen, ist somit selbst sozial konstruiert und produziert über das Gefühl der Zugehörigkeit oder Fremdheit einen Ein- oder Ausschluss. Dadurch entfaltet die Atmosphäre auch ihre Wirkung als Verschleierung der Platzierung und der ungleich verteilten Zugangschancen zur Konstitution von Räumen. Löw (2001) verweist in ihrer Abhandlung direkt auf Bourdieu (1985), wenn sie erkennt, dass die Möglichkeit der Konstitution und Veränderung von Räumen aufgrund der unterschiedlichen Zugangschancen zu sozialen Gütern, nicht gleichsam verteilt ist. Dieser hierarchisierte Zugang wird beeinflusst von Reichtum, Wissen, sozialem Rang oder der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe, wobei letzteres auch die Zugangschancen zu Ressourcen, zur Erschaffung von gegenkulturellen Räumen erhöhen kann. (Kap. vgl. Schneider, 2005)

5.3 Space Invaders. Graffiti als Raumaneignung

Raumaneignung impliziert im Gegensatz zu Raumnutzung ein „sich zu Eigen machen“ des Raumes. *„Lefebvre suggests a distinction between the domination and appropriation of nature, with domination leading to destruction. This conflict takes place in space“* (Lefèbvre zitiert nach Elden, 2006, S. 183). Im Gegensatz zur Herrschaft über den Raum sind bei der Aneignung nicht nur die vordergründigen territorialen Ansprüche an einen Raum zu verstehen, sondern vor allem das Umgestalten, Umfunktionieren und Umdeuten der Umwelt, sowie auch das Zerstören und Entfernen von Dingen. *„Der Begriff der Aneignung meint den aktiven und selbstbestimmten Umgang mit räumlichen Gegenständen, um bestehende Bedürfnisspannungen zu reduzieren“* (vgl. Obermeier, 1980, zitiert in Herlyn, 2003, S. 28). Aus dieser Definition wird das Verständnis von Graffiti als Raumaneignung nahe gelegt. Einerseits ist Graffiti natürlich als Raumaneignung im Sinne eines territorialen Anspruches zu verstehen. Es wird versucht, ein Territorium durch die Verbreitung des eigenen Namens abzugrenzen und auszuweiten. Darüber hinaus findet aber eine Veränderung des gegebenen Raumes statt, die als künstlerische Umgestaltung oder auch als Zerstörung wahrgenommen werden kann. In jedem Fall werden Hauswände jedoch umgedeutet bzw. umfunktioniert und zwar zu Kommunikationsplattformen. Graffiti kann auch als konstruktive Lösungsstrategie verstanden werden. Jugendliche finden einen Weg, sich in der *„architektonischen Zwangsstruktur“* (Thiel, 2000, k.A.) zu behaupten.

Raumaneignung kann im Sinne Leontjews (1977) in Bezug zur menschlichen Entwicklung gesetzt werden. Diese Entwicklung basiert auf einer tätigen Auseinandersetzung des Individuums mit dem ihm umgebenden Raum. Aneignung wird hier im Gegensatz zu Anpassung definiert. Anpassung deutet auf eine Veränderung der Eigenschaften und des Verhaltens hin, wobei Aneignung die Reproduktion von gesellschaftlich-historischen Fähigkeiten meint. Zentral ist hier die Aneignung durch das Handeln, also durch aktive Subjekte. Nach Kruse und Graumann (1978) bedeutet Raumaneignung, sich *„den physikalischen (aber auch: sozialen, geistigen) Raum handelnd so zu erschließen, dass Orientierung, also Handlungsentwurf und –realisation, in ihm möglich ist [...]“*(S. 185). Für die Writer bedeutet das also, dass sie sich durch ihre Handlungen - ihre Graffiti - den Raum so erschließen, dass eine Orientierung in ihm möglich wird und dadurch wiederum eine Erweiterung ihres eigenen Handlungsraumes stattfindet. Dieser Raum oder generell gesehen die Stadt als Raum würde ihnen ohne diese

Aneignung nicht als Ort ihrer Handlungen zur Verfügung stehen. Über die Raumaneignung wird der Raum zum Ort der Handlung und ermöglicht somit auch eine Identifikation über den Raum. Veränderter, gestalteter Raum drückt die eigene Individualität aus und lässt somit ein Gefühl der Verbundenheit zum Raum zu.

Es werden jedoch „*nicht die Räume und die in ihnen angetroffenen Objekte [.] ‚angeeignet‘ [...], sondern Haltungen und Verhaltensweisen ihnen gegenüber...*“ (Kruse & Graumann, 1978, S. 185). Bedeutsam erscheint hierbei, dass es nicht nur um eine physische Inbesitznahme des wahrnehmbaren Raumes geht, sondern auch um einen symbolischen Akt. Räume konstituieren sich durch den Umgang mit ihnen und durch die Bedeutung, die ihnen zugeschrieben wird. Aufgrund dieser Bedeutung können sie auch als interessant oder uninteressant für eine Aneignung eingestuft werden. „*Die Aneignung des Raumes ist kein individueller oder isolierter Akt, sie ist vielmehr gesellschaftlicher Natur, da die Objekte und ihre Verteilung im Raum als Träger von Botschaften und Bedeutungen fungieren. Derart ist die Aneignung im Raum ein Kommunikationsprozess*“ (de Lauwe, 1977, S.6, zitiert in Herlyn, 2003, S. 29). Die Aneignung des materiellen Raumes macht diesen zu einem gesellschaftlich produzierten Raum, welcher seine Wirkung aber erst durch die gesellschaftlichen Praktiken erhält. Dieser gesellschaftliche Raum wird nach Läßle (1992) als „*ein sich selbst gestaltender und strukturierender Raum*“ (S. 197) verstanden. Schmals (2000) erkennt hier richtig, dass in diesem sozial produzierten Raum auch von

Gruppe zu Gruppe andere Raumbilder, Zeitregime, Interaktionsnetze und Verregelungsstrukturen [entstehen]: einmal eher passiv zurückhaltende, zum zweiten eher aggressive, gewaltbereite, provozierende Raumbilder oder zum dritten- über Mode, Musik, Drogen, Technik, Sport und Körperkult vermittelt- auch aktiv gestaltete Raum- und Körperkonzepte (wie die Arena der Skater, die Stadtlandschaften der Sprayer, das Händlernetz der Hehler und Dealer oder die Spielfelder der Volley- Street- und Beachballer). (S. 271)

Genau aus diesem Grund müssen die spezifischen Räume, die über Graffiti angeeignet werden, betrachtet werden. Durch Graffiti findet ein Eingriff in die Bedeutung des Raumes statt. Es werden neue Haltungen und Verhaltensweisen dem Raum gegenüber erprobt.

Die Aneignung des Raumes ist das Resultat der Möglichkeit, sich im Raum frei bewegen, sich entspannen, ihn besitzen zu können, etwas empfinden, bewundern, träumen, etwas kennenlernen, etwas den eigenen Wünschen, Ansprüchen, Erwartungen und konkreten Vorstellungen gemäßes tun und hervorbringen zu können. (de Lauwe, 1977, S.6, zitiert in Herlyn, 2003, S. 30)

Dies ist natürlich eine idealtypische Vorstellung der Raumaneignung. Im wirklichen Leben sind nur allzu oft klare Grenzen gesetzt. Juristische Faktoren (Verbot, den Raum zu betreten), ökonomische Faktoren (Bindung der Raumnutzung an finanzielle Leistung), soziale Faktoren (Meidung von Räumen aufgrund von Kontrollen, Ängsten und Konflikten), kulturelle Faktoren (Unverständnis von Bedeutungen) oder räumliche Faktoren (Einschränkung von Aktivitäten) behindern die Raumaneignung oder können im schlimmsten Fall sogar zu einer Raument eignung führen (vgl. Herlyn, 2003, S. 30). Writer setzen sich aber über eine Vielzahl dieser Faktoren hinweg, um die erwählten Räume für sich umzunutzen. Sie finden nicht selten kreative und innovative Wege, um Sperren zu umgehen oder schwindelerregende Höhen zu erreichen.

Raumaneignung kann auch in Zusammenhang mit sozialen Bedingungen verstanden werden. Chombart de Lauwe (1977) hebt die sozialökonomischen Bedingungen des Raumes hervor, welche die Raumaneignung einschränken. Die Industrialisierung führt zu einer zunehmenden Verelendung der Umwelt, wie zum Beispiel zu Überbevölkerung oder Umweltverschmutzung. Auf der anderen Seite gehen die technischen Entwicklungen mit einer so hohen Geschwindigkeit vor sich, dass diese von den Menschen gar nicht realisiert und aufgenommen werden können. Zu dieser Überbelastung kommt aber auch noch die Orientierungslosigkeit hinzu, welche vor allem in den großen Städten durch die Anonymität favorisiert wird. Nicht zuletzt sind jedoch gesellschaftliche Machtkonstellationen ausschlaggebend für die Raumaneignung. Die wenigen Mächtigen, die im Besitz von Raum sind, stehen den vielen Mittellosen gegenüber, die den Raum nützen und sich auch aneignen. Diese Aneignung ist aber aufgrund der gesellschaftlichen Vorgaben nicht ausnahmslos möglich. Die soziale Stellung gibt somit vor, welcher Raum angeeignet werden kann und welcher nicht.

Shields (1991) betont die Bedeutung der kulturellen Metaphern der Räume bei der Raumaneignung. Er versteht Raum zur einen Hälfte aus seinen geographischen Bezügen heraus und zur anderen Hälfte als Ansammlung von Vorstellungen. Er nimmt somit eine Verknüpfung zwischen der materiellen und der symbolischen Seite des Raumes vor. Die sogenannten „codierten Geographien“ dienen nun als Orientierungshilfen im Raum, indem sie als eine „*abstrakte, komplexe und hochgradig selektive kulturelle Übersetzung geographischer Karten*“ (Ahrens, 2001, S. 51) fungieren. Den territorialen Strukturen werden somit Bedeutungen eingeschrieben, welche wiederum die Raumaneignung beeinflussen. Shields hebt in seinen Ausführungen ausgehend von Foucault die „*wirklichkeitskonstituierende Kraft herrschender Diskurse*“ (Ahrens, 2001, S. 51) hervor. Writer kreieren ihren eigenen Diskurs im Raum. Sie schreiben sich mit ihrer Identität in den Raum ein und lassen ihn dadurch für andere Writer und Eingeweihte zu einem bedeutungsvollen Ort werden. *„Die gekonnte Verdichtung des Raums über Erzählungen an speziellen Orten spielt eine zentrale Rolle in der Positionierungs- und Handlungspraxis dieser expressiven Berufsgruppen“* (Lange, 2005, S. 53). (Kap. vgl. Schneider, 2005)

5.4 Die ganz alltägliche Revolution bei Lefèbvre

Bisher wurde Raumaneignung auf der räumlichen Ebene und im Rahmen der Produktion des Raumes diskutiert. Ein wichtiger Bestandteil der Raumaneignung ist aber die Handlung und im Folgenden soll der Fokus auf die Tätigkeiten selbst gelegt werden. Lefèbvre setzt sich insbesondere mit den Alltagstätigkeiten und ihrer Wirksamkeit auseinander. Seine *Kritik des Alltagslebens* (1947/1977a) bezieht sich speziell auf die Entfremdung des Alltagslebens in der kapitalistischen Gesellschaft. Die Distanzierung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Körper und Geist zieht eine Rationalisierung der Welt nach sich.

As with space and time, a modern, calculative mode of understanding distances us from the more prosaic understandings. 'Everything here is calculated ... money, minutes. Everything is numbered: metres, kilogrammes, calories.' In sum then, we need to recognize that 'everything is suspect.' (Lefèbvre, zitiert nach Elden, 2006, S. 116)

An dieser Trennung von Objekt und Subjekt, von Körper und Bewusstsein macht Lefèbvre seine Kritik an der kapitalistischen Gesellschaft fest. Nicht nur durch die Produktionsverhältnisse, sondern vor allem im Konsum verlieren die Menschen ihre Körper. In der bürokratischen Gesellschaft des kontrollierten Konsums „[c]ulture has become a commodity: ,everything is for sale“ (Lefèbvre, zitiert nach Elden, 2006, S. 111). Und genau diese Kultur wird von unseren alltäglichen Praxen geformt. „[U]pon the basis of acts repeated billions of times (practical, technical and social acts, like the acts of buying and selling today), customs, ideological interpretations, cultures and lifestyles erect themselves“ (Lefèbvre, 1934, zitiert in Shields, 1998, S. 37). Alltagsleben ist aber nicht nur von Banalität, Trivialität und Wiederholung gekennzeichnet.

Man kann also erwarten, Übergänge und Vermittlungen zwischen dem Repetitiven und dem Kreativen zu entdecken. Deshalb hielten wir es auch nicht für möglich, das Alltägliche allein durch das Repetitive zu definieren, sondern vielmehr als den Ort der Begegnung und des Zusammenpralls von Repetition und Kreation. (Lefèbvre, 1977a, S. 70)

Daher sind das Alltagsleben und die alltägliche Praxis von hoher Bedeutung für eine revolutionäre Veränderung. In der Wiederholung wird gleichzeitig auch Neues geschaffen. „*Sie [die repetitive Praxis] ist die »Basis« der Invention, von der sie erschüttert und verändert wird. Die Praxis schafft*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 70). Im Alltagsleben selbst liegt also der Ausweg aus der Entfremdung. Lefèbvres Interpretation von Marx Theorie der Entfremdung kennzeichnet sich durch die Loslösung von einer rein ökonomischen Perspektive hin zu einer soziologischen. Er erweitert das Konzept der Entfremdung von der Arbeit auf das Alltagsleben. Entfremdung findet nicht nur in der Arbeit, sondern ebenso in der Freizeit statt. Die Freizeitindustrie lebt genauso von Mystifizierung und Technisierung, wie sich bspw. an den eigens produzierten Freizeitmaschinen, wie Fernsehern, beobachten lässt. (vgl. Lefèbvre, 1977a, S. 41).

Die Situationisten, allen voran Guy Debord, übernehmen diese Kritik am Alltagsleben. “[E]veryday life has been ‘colonized’ by new technology and ‘consumer society’ “ (Debord, zitiert nach Elden, 2006, S. 116). Die Gesellschaft des Spektakels ist der ultimative Inbegriff für Entfremdung. Die Disneyfizierung von Sehenswürdigkeiten will vordergründig Authentizität verkaufen, entstellt dabei aber das Eigentliche durch eine völlige Überzeichnung. Die situationistische Internationale will die scheinbare Totalität des Spektakels mit der Zweckentfremdung (détournement) aufdecken. Die Zweckentfremdung „zerstückelt die scheinhafte Totalität des Spektakels und erlaubt, aus den Trümmern und Bruchstücken, die in einen neuen subjektiven Zusammenhang gestellt werden, die kreative Produktion der eigenen Lebenswirklichkeit“ (Steiner, 2007, S. 82). Die homogenisierende Ideologie des kapitalistischen Raumes soll anhand der Psychogeographie entlarvt werden. Die Psychogeographie bedient sich der Methode des Umherschweifens (dérive) und ist die „Erforschung der genauen unmittelbaren Wirkungen, seien sie bewusst gestaltet oder nicht, des geographischen Milieus auf das emotionale Verhalten der Individuen“ (Debord zitiert in Ohrt, 1995, S. 51). Die Situationisten suchen ebenso wie Lefèbvre praktische Möglichkeiten zur Revolution im Alltag. Lefèbvre (1996) sind diese Techniken jedoch zu individualistisch und theatralisch und er sieht darin eine Überbetonung des Urbanen.

Sein Verständnis von Entfremdung ist dialektisch. „*Es gibt eine stetige Bewegung von Entfremdung, Aufhebung oder Befreiung und neuer Entfremdung*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 36). Lefèbvre (1977a) hebt vier zentrale Aspekte der Entfremdung bei Marx hervor. Zum ersten wird der Arbeiter selbst zu einem Objekt, indem er sich in seinem Produkt entäußert. Das Produkt wird zu einem selbständigen, äußeren Gegenstand. „*Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein fremdes Wesen, als eine von dem Produzenten unabhängige Macht*

gegenüber“ (Marx, 1844/1968, S. 511). Zweitens findet eine Entfremdung der produzierenden Tätigkeit statt. Die Arbeit wird entäußert, da sich der Arbeiter in seiner Tätigkeit nicht selbst finden kann. „*Sie [die Arbeit] ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein Mittel, um Bedürfnisse außer ihr zu befriedigen*“ (Marx, 1844/1968, S. 514). Drittens wird der Mensch von seiner menschlichen Gattung entfremdet, indem „*die entfremdete Arbeit dem Menschen den Gegenstand seiner Produktion entreißt*“ (Marx, 1844/1968, S. 517). Es ist nämlich „*die freie bewußte Tätigkeit [...] der Gattungscharakter des Menschen*“ (Marx, 1844/1968, S. 516). Marx führt als vierten Aspekt die Entfremdung des Menschen vom Menschen an. Lefèbvre hebt die Entfremdung des Menschen als Naturwesen hervor und betont hiermit stärker die Körperlichkeit und die natürlichen Bedürfnisse.

Entfremdung ist Objektivierung und Entäußerung zugleich. Die menschliche Existenz bildet sich immer mehr in einer „*Welt von Produkten, Werken, von menschlicher Macht und Fähigkeiten*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 66) ab. Gleichsam steigt aber durch die Entäußerung des Menschen die Fremdheit sich selbst gegenüber. Es findet eine Verdinglichung des Menschen statt. „*Alle Wesen reduzieren sich auf eine Abstraktion: den Tauschwert; der Mensch selbst reduziert sich auf diese Abstraktion*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 165). Die Entfremdung geht soweit, dass das Bewusstsein für die Wirklichkeit entfremdet wird. Der Prozess der Mystifizierung umschreibt genau diese Umkehrung von alltäglichen Dingen in außergewöhnliche.

Wenn man das Banale aus seinem Interpretationszusammenhang, aus dem, was es so schwer, aber auch erträglich macht, herausreißt und in seiner Banalität darstellt – d.h. in dem, was es banal, beklemmend und drückend macht – wird es zum Außerordentlichen; und das Gewöhnliche wird »mythisch«“. (Lefèbvre, 1977a, S. 23).

Der Ware wird beispielsweise ein Eigenleben unabhängig von ihrem Produzenten zugeschrieben und sie wird zu einem Fetisch stilisiert. In dieser Mystifizierung erkennen die Menschen die Authentizität der Dinge nicht mehr und fallen einem falschen Bewusstsein zum Opfer. „*Das Alltagsleben bewegt sich also in gewissen Scheinformen, die nicht das Produkt von mystifizierenden Ideologien sind, sondern zu den Voraussetzungen jeder verschleiernenden Ideologie gehören*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 169). Nur so kann der Kapitalismus über die Gesellschaft regieren.

Estranged from our activities, ourselves, and from each other, we still barely experience our lives, moving in a daze from obligation to obligation, programmed activity to programmed activity. Worse [...] this situation is 'mystified' [...], or covered with myths: people were actually convinced that they were living the 'good life'. (Shields, 1998, S. 40)

Entfremdung ist bei Lefèbvre auch im räumlichen Sinne zu verstehen. Distanzierung und Verdrängung sind räumliche Prozesse, die bei Lefèbvre ebenso unter den Begriff der Entfremdung fallen. Hieraus ergibt sich die Verknüpfung zwischen der Produktion des Raumes und der Revolution des Alltagslebens. Vor allem aber die Bedeutung der praktischen Handlungsebene lässt die Verbindung dieser beiden Werke deutlich werden. In diesem Sinne versucht er, die Revolutionstheorie auf einer praktischen Ebene fassbar zu machen und verlässt somit die rein philosophische Ebene. Lefèbvres Programm der *métaphilosophie* stellt eine Überwindung des Gegensatzes von Philosophie und Alltagswelt dar. Seine stark körperbezogene Konzeption in der Produktion des Raumes verdeutlicht die Bedeutsamkeit der praktischen Handlungsebene. Körper gilt hier als Vermittlerposition zwischen Natur und Raum (vgl. Kuhn, 1994, S. 81). „*It is not by forms that one enters the world but via the body....The body lives in an evident world of contacts, of forces, of presences*“ (Lefèbvre, 1926, zitiert in Shields, 1998, S. 33).

Auch Lefèbvres surrealistische Einflüsse bringen ihn weg von einer rein politischen Revolution hin zu dieser praktischen Ebene. Die „*Verwirklichung der Philosophie*“ (Kuhn, 1994, S. 55) kann ihm zu folge nur in der alltäglichen Welt stattfinden. In der sozialen Praxis findet die Umsetzung der abstrakten revolutionären Theorien statt. Lefèbvre gibt den analytischen, vom Verstand geleiteten Charakter der Revolution für eine romantische Revolution auf.

Between the moment of faith and that of joy there would be a place for revolution....Marxism...was a means to pass from the reign of faith to that of joy, or if one wishes, a passage from the reign of faith to the reign of Spirit. (Interview mit Lefèbvre, 1987, zitiert in Shields, 1998, S. 32)

Das revolutionäre Potential liegt in einer Veränderung des Alltagslebens. Trotz der Entfremdung ist die Möglichkeit zum Widerstand genau im Alltagsleben begraben. Der Alltag ist somit nicht nur die Ausformung der Entfremdung, sondern gleichsam ihr Angriffspunkt. Alltag ist das Spielfeld von Entfremdung und Authentizität zugleich.

Die (gewaltsame oder gewaltlose) Revolution nimmt von jetzt an einen neuen Sinn an: Bruch mit dem Alltäglichen, Wiederherstellung des Festes. [...] Die Revolution wird also nicht nur auf der ökonomischen, politischen oder ideologischen Ebene definiert, sondern viel konkreter durch das Ende der Alltäglichkeit“ (Lefèbvre, 1972, S. 56, zitiert in Kuhn, 1994, S. 55).

In der Loslösung von der linearen Zeit, im Moment, kann die Entfremdung des Kapitalismus aufgehoben werden. „*Als Moment bezeichnen wir jeden Versuch zur totalen Verwirklichung einer Möglichkeit*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 184). Im Moment fühlen wir die Totalität, die Gesamtheit von allem was ist und allem was sein kann. Im Moment gibt es kein Empfinden für den der Verlauf der Zeit. So definiert er Momente auch als „*»Essenzen« wie als Attribute und Modalitäten des »Seins« oder als existentielle Erfahrungen*“ (Lefèbvre, 1977a, S. 185). Dieses Erleben von Momenten wird in der Gesellschaft des kontrollierten Konsums durch Freizeitattraktion und Tourismus abgelöst. Umso wichtiger ist es, das revolutionäre Potential im Moment im Alltag herauszufiltern.

Das Moment entsteht im Alltag und erhebt sich aus ihm. Mitten im Alltag zeigt sich eine Möglichkeit (das Spiel, die Arbeit, die Liebe usw.) im spontanen, zweideutigen Rohzustand. Inmitten des Alltags wird jene inaugurierende Entscheidung getroffen, die das Moment konstituiert und gleichsam eröffnet. (Lefèbvre, 1977a, S. 186).

Lefèbvre ist sich aber der „*Passivität der Leute*“ (1990, S. 191, zitiert in Kuhn, 1994, S. 55) bewusst. Die „*spontane revolutionäre Aktion in Selbstorganisation und Selbstverwaltung*“ (Kuhn, 1994, S. 55) muss dem langwierigeren Prozess der Veränderung des Raumes weichen. „*En vérité, pour changer la vie, il faut changer l'espace*“ (Lefèbvre, 1986, zitiert in Kuhn, 1994, S. 54). Lefèbvre sieht ein, dass „*change in everyday life was slow*“ (zitiert nach Elden, 2006, S. 18). Lefèbvre bettet das Verständnis von Alltäglichkeit in ein Raumverständnis ein, welches ausschlaggebend dafür ist. Alltäglichkeit verändert sich durch Veränderungen in unserem Raumverständnis. „*The capitalist mode of production established itself in industry, and integrated industry. Then it integrated agriculture, it integrated the historical city, it integrated space, and it produced what I call la vie quotidienne*“ (Lefèbvre, zitiert nach Elden, 2006, S. 111). Durch diesen starken Einfluss des Kapitalismus auf das Alltagsleben muss Lefèbvre die revolutionäre Kraft des Alltagslebens etwas zurücknehmen. Die Alltäglichkeit selbst wird nämlich von Kapitalismus manipuliert und daher muss die Revolution bereits in unserer Raumwahrnehmung stattfinden. Bei seiner

theoretischen Ausweitung auf die Produktion des Raumes bewegt sich Lefèbvre immer weiter weg von realpolitischen Aussagen und die Revolution des Alltages wird zu einer „*revolutionären Romantik*“ (Kuhn, 1994, S. 55).

Lefèbvres Stärke liegt in seiner soziologischen Interpretation von Marx, wodurch er einem ökonomischen Determinismus entgeht. *“It is another form of dogmatism because it reduces Marxism to an economicism, turns it into an epistemology that fails to recognize the role of practice”* (Elden, 2006, S. 27). Inwieweit sich Lefèbvre dadurch aber von einer marxistischen Denktradition abspaltet, ist auch eine der großen Fragen für die Partei, die sich schließlich zu seinem Ausschluss entschließt. Dies ermöglicht Lefèbvre eine ideologische Freiheit, die er in seiner Auseinandersetzung mit der Stadt- und Raumthematik umsetzt. Die Auseinandersetzung mit Theorien von Marx, Hegel und Nietzsche bringt ihm aber wiederum den Vorwurf des Eklektizismus und der „*theoretischen Hülsen*“ (Kuhn, 1994, S. 61) ein. Sein Versuch, die Revolution auf einer praktischen Ebene festzumachen, wird nicht immer greifbar. Grund dafür mag sein viel zitierter „*schillernder*“ (Kuhn, 1994, S. 59) Argumentationsstil sein. Die Basis für seine Werke bildet diktiert Material, welches mehr die poetische als die theoretische Seite Lefèbvres hervorhebt. In einem sokratischen Frage- und Antwortspiel fordert er von dem Leser nicht selten, die Antworten selbst herauszufinden. Die Problematik liegt in seiner eigenen Forderung nach der praktischen Handlungsebene der Revolution. Seine unkonkreten Aussagen lassen jedoch genau diese praktische Umsetzbarkeit und empirische Überprüfbarkeit nicht zu.

5.5 Die listenreiche Kunst des Handelns bei de Certeau

Auch de Certeau widmet seine Abhandlung über die *Kunst des Handelns* (1988) den Alltagspraxen des „*gemeinen Mannes*“ (vgl. 1988, S.37). Für ihn wird der einfache Konsument zum „*Helden des Alltags*“ (1988, S. 9), indem er sich den Machtstrukturen des Systems nicht widerstandslos ergibt. Aber es steht nicht das Subjekt im Mittelpunkt der Betrachtung, sondern die Praxis, also das Wie. Certeau (1988) legt sein Augenmerk auf alltägliche Handlungspraktiken, die sich durch Umnutzung und Zweckentfremdung kennzeichnen. Der Benutzer wird nicht mehr als reiner Konsument, sondern als kreativer, aktiver Handelnder verstanden, der die vorgegeben Strukturen für seine eigenen Zwecke umfunktioniert. Konsum wird somit zu einem kreativen Prozess, der neue Bedeutungszuschreibungen fernab von den vorgesehenen ermöglicht. Der Verbraucher ist nicht zu Passivität und Anpassung verurteilt.

Das Gegenstück zur rationalisierten, expansiven, aber auch zentralisierten, lautstarken und spektakulären Produktion ist eine *andere* Produktion, die als „Konsum“ bezeichnet wird: diese ist listenreich und verstreut, aber sie breitet sich überall aus, lautlos und fast unsichtbar, denn sie äußert sich nicht durch eigene Produkte, sondern in der *Umgangsweise* mit den Produkten, die von einer herrschenden ökonomischen Ordnung aufgezwungen werden. (de Certeau, 1988, S. 13)

Gegenstand dieser populären Kultur sind aber nicht nur Konsumartikel. Auch die Schrift, die Sprache oder Räume können durch bestimmte Weisen des Gebrauchs angeeignet werden. Diese Kunst des Handelns, wie Certeau es nennt, ist eine Unterwanderung des Systems, jedoch von innen her. Die Ordnung des Systems wird beibehalten,

aber in ihrer Funktion verändert. Dadurch findet eine Aneignung statt, die innerhalb der Machtstrukturen Freiräume für die eigenen Interessen schafft. Als Beispiel führt de Certeau den Angestellten an, der während seiner Arbeitszeit persönlichen Beschäftigungen nachgeht oder auch Material und Maschinen für seine eigenen, privaten Zwecke nutzt. Die Beherrschten bzw. Schwachen verlassen ihre Machtposition aber nicht, und ihre Erfolge gehen daher nie über „*gelungene Tricks des „Schwachen“ in der vom „Starken“ etablierten Ordnung*“ (de Certeau, 1988, S. 94) hinaus. Um die Strukturen zu verdeutlichen führt Certeau eine Unterscheidung von Strategien und Taktiken an. Die Strategie ist primär durch das Vorhandensein eines Machtortes, also etwas Eigenem, gekennzeichnet.

Als *Strategie* bezeichne ich die Berechnung (oder Manipulation) von Kräfteverhältnissen, die in dem Moment möglich wird, wenn ein mit Willen und Macht versehenes Subjekt (ein Unternehmen, eine Armee, eine Stadt oder eine wissenschaftliche Institution) ausmachbar ist. Sie setzt *einen Ort* voraus, der als etwas *Eigenes* beschrieben werden kann [...]. (de Certeau, 1988, S. 87)

Das Hauptaugenmerk der Strategie liegt auf einer Abgrenzung des eigenen Bereiches vom Umfeld, dem Anderen. „*Strategy works to limit the sheer number of variables affecting us by creating some kind of protected zone, a place in which the environment can be rendered predictable if not properly tame*“ (Buchanan, 2000, S. 89). Dies kann vollzogen werden, indem ein Ort beherrscht wird, wie es bspw. das Bentham'sche Panoptikum vorsieht. Wissenschaftliche Institutionen definieren wiederum durch ihr Wissen, was das Eigene oder das Fremde, das Innen oder das Außen, das Normale oder das Anormale ist (vgl. Winter, 2001). Taktiken hingegen zeichnen sich dadurch aus, dass sie über keinen eigenen Ort verfügen. Sie machen sich den Ort des Anderen zu Nutze. An dem Ort der Strategie ist somit die Entwicklung einer Taktik möglich.

Im Gegensatz zu Strategien [...] bezeichne ich als *Taktik* ein Handeln aus Berechnung, das durch das Fehlen von etwas Eigenem bestimmt ist. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertig werden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert. Sie ist nicht in der Lage, sich bei sich selbst aufzuhalten, also auf Distanz, in einer Rückzugsposition, [...] sie ist eine Bewegung „innerhalb des Sichtfeldes des Feindes“ [...] die sich in einem von ihm kontrollierten Raum abspielt. [...] Sie profitiert von „Gelegenheiten“ und ist von ihnen abhängig. (de Certeau, 1988, S. 89)

Taktiken sind im Gegensatz zu Strategien weitaus unstabiler, da sie den vielzähligen Einflüssen mehr ausgeliefert sind. Sie haben keine räumlichen Ansprüche und können nur temporär begrenzte Möglichkeiten nutzen. Sie müssen den günstigen Moment abwarten, in welchem die Regeln des Ortes übertreten werden können (vgl. de Certeau, 1988, S. 168). Darin liegt aber auch ihre Stärke.

Dieser Nicht-Ort ermöglicht ihr zweifellos die Mobilität – aber immer in Abhängigkeit von den Zeitumständen-, um im Fluge die Möglichkeiten zu ergreifen, die der Augenblick bietet. Sie muß wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Macht der Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet. Sie ist die List selber. (de Certeau, 1988, S. 89)

Taktiken ermöglichen somit den mit Macht besetzten Raum umzudeuten und sich anzueignen, aber nur temporär. Taktiken bleiben immer ungreifbar und mobil. Strategie und Taktik dürfen jedoch nicht als gegensätzlich betrachtet werden. Sie stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. Die Taktik braucht den Ort der Strategie.

Sobald sich eine Taktik jedoch stabilisiert, wird sie zur Strategie. *“On this view, tactics have a propensity to become strategy, but as soon as they do they harden, and at that point become liable to the very same reversals they had themselves enacted in their tactical modality”* (Buchanan, 2000, S. 103). Taktiken sind weniger Ausdruck eines revolutionären Potentials. Sie zielen vielmehr darauf ab, das System zu umgehen und innerhalb der herrschenden Ordnung Freiräume für sinnliches Erleben zu erschaffen (vgl. Winter, 2001). Innerhalb der *„disziplinierenden Technologie“* (vgl. de Certeau, 1988, S. 16) kommt dies wohl häufig zu kurz. Die Taktik vermittelt somit ein Vergnügen das gleichzeitig in ihrer Durchführung, wie auch im Ergebnis liegt. Buchanan (2000) sieht in ihrer Widerspenstigkeit auch einen tieferen symbolischen Wert.

They [tactics] are not in themselves subversive, but they have a symbolic value which is not to be underestimated: they offer daily proof of the partiality of the strategic control and in doing do they hold out the token hope that however bad things get, they are not necessarily so. In other words, tactics operate primarily on the plane of belief. (Buchanan, 2000, S. 89)

De Certeau zielt in seiner Analyse der populären Kultur nicht auf eine Überbetonung von Machtverhältnissen in der gesellschaftlichen Ordnung ab. Buchanan (2000) weist darauf hin, dass ein Verständnis von Strategie und Taktik als Ausdruck von Macht und Machtlosigkeit unpassend ist. *„In fact, it is truer to say they offer an alternative to power as an organising model for understanding society“* (ebd., 2000, S. 86). Die Taktiken des Alltags bieten ja gerade den *“Schwachen“* einen Ausbruch aus der Ordnung der *“Starken“* an und relativieren somit die vorgegebenen Verhältnisse, wenn auch nur für einen Moment. Mit seiner Analyse der Alltagspraxis rückt de Certeau die Spannungen und Konflikte innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung in den Vordergrund und dadurch auch die Alltagskultur in eine politische Perspektive (vgl. Krönert, 2009). *„Wie das Recht [...] bringt die Kultur Konflikte hervor und legitimiert, verschiebt oder kontrolliert das Recht des Stärkeren. [...] Die Konsum-Taktiken – die Findigkeit des Schwachen, Nutzen aus dem Starken zu ziehen – führen somit zu einer Politisierung des Alltags“* (de Certeau, 1988, S. 21).

5.5.1 Gehen und Schreiben. Beispiele für de Certeaus Praktiken

De Certeau setzt sich im Zuge dessen mit dem System bzw. Konzept der Stadt auseinander. Gerade in diesem Konzept verortet er Konflikte und Widersprüche, die sich nicht von einer panoptischen Verwaltung kontrollieren lassen (vgl. de Certeau, 1988, S. 186). Das Konzept *„Stadt“* basiert nach de Certeau auf drei zentrale Annahmen. Primär soll ein *„sauberer“* Raum erzeugt werden, indem alle physischen, geistigen oder politischen Verunreinigungen, die kompromittierend wirken könnten, unterdrückt werden. Weiters wird durch wissenschaftliche Strategien ein Zustand der Zeitlosigkeit erschaffen, die die Undurchsichtigkeit der Geschichte und Traditionen zugunsten der Überschaubarkeit einebnen. Zuletzt wird die Stadt zu einem anonymen Subjekt erhoben, um den Raum erfassbar und klassifizierbar zu machen. Diese Maßnahmen zielen auf eine maximale Kontrolle ab, um die Funktionalität der Stadt zu gewährleisten. Die Verwaltung der Stadt basiert auf Überschaubarkeit und Erfassbarkeit. De Certeau sieht innerhalb dieses Systems aber genügend Freiraum für kreative Umgangsweisen mit dem Raum. *„Unterhalb der ideologisierenden Diskurse wuchern Finten und Bündnisse von Mächten ohne erkennbare Identität, ohne greifbare Konturen und ohne rationale Transparenz, die nicht verwaltet werden können“* (1988, S. 185).

Auch de Certeau geht von der konstituierenden Wirkung der Handlung aus und für ihn „*ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht*“ (S. 218). In den Alltagspraktiken der Fußgänger wird der Stadtraum somit erst geschaffen. Der Fußgänger eignet sich die Stadt als Raum an und realisiert den Ort durch seine Handlung. De Certeau sieht darin eine Parallele zum Sprechakt. „*Einige Orte verurteilt er dazu, brach zu liegen oder zu verschwinden, und mit anderen bildet er 'seltene', 'zufällige' oder gar unzulässige räumliche Wendungen (wie Redewendungen). Und das führt bereits zu einer Rhetorik des Gehens*“ (de Certeau, 1988, S. 191). Das Gehen ist für die Stadt, wie der Sprechakt für die Sprache. Der Sprechende eignet sich ebenso die Sprache an, realisiert sie durch die Verwendung und kommuniziert mit seiner Umgebung. Diese kommunikative Beziehung stellt der Gehende durch seine Bewegung ebenso in seinen Wegstrecken her, auch wenn es nur der stille Ausruf eines „*Hallos*“ oder „*Ich war hier*“ ist. „*Das Gehen bejaht, verdächtigt, riskiert, überschreitet, respektiert etc. die Wege, die es 'ausspricht'*“ (de Certeau, 1988, S. 192). Durch seine Aktion greift der Fußgänger in die räumliche Ordnung ein. Im Gehen eignet er sich die Stadt an und nützt diese für seine eigenen Bedürfnisse. Er aktualisiert bestehende Gebote und Verbote oder er entdeckt neue Möglichkeiten, wie Abkürzungen, Umwege etc. Der Prozess der Aneignung ist aber nicht greifbar. Die Spuren, die in der Stadt hinterlassen werden, sind nicht unbedingt sichtbar. Es sind Erinnerungen und Geschichten des Herumirrens, Flanierens oder zielstrebig Laufens. Der kohärente Raum wird durch fragmentarische Erzählungen ersetzt.

Wenn trotz allem eine Illustration nötig wäre, so wären dies die Transit-Bilder, die gelb-grünen und stahlblaue Kalligraphien, die tonlos die Untergründe der Stadt durchhallen und durchstreifen, das Buchstaben- und Ziffern-*„Gebrodel“*, vollkommene Gesten der Gewalt, mit der Sprühdose gemalt, Shivas in Schriftzeichen, tanzende Graphen, deren flüchtige Erscheinung vom Rattern der U-Bahn begleitet wird: die Graffiti von New York. (de Certeau, 1988, S. 196)

Diese Rhetorik des Gehens ist durch eine unheimliche Vertrautheit mit den Orten gekennzeichnet. Der Fußgänger ist ein sensibler Benutzer der Stadt. Auch das einfache Schreiben wird als Aneignung bzw. als Erschaffung eines Raumes verstanden. Certeaus Schreiber sucht sich einen „*leeren*“, einen bedeutungsleeren Raum aus, den er sich durch die Tätigkeit des Schreibens aneignet. Darüber hinaus erschafft er aber einen Handlungsraum und rückt als aktives Subjekt in den Vordergrund. Certeau (1988) stellt das Schreiben in das Spannungsfeld von traditionellen Strukturen, welche übernommen werden, und gleichzeitigem Produzieren von etwas Neuem. Die Schrift als Praktik lässt somit als scheinbar unerweiterbares System jedem Individuum seine eigene Abwandlung zu. „*Ebenso transformiert und konserviert das Schreib-Unternehmen in seinem Inneren das, was es von der Außenwelt empfangen hat, und erschafft Instrumente zur Aneignung des äußeren Raumes*“ (Certeau, 1988, S. 247). Diese Romantisierung des Alltags gibt viel Anlass zu Kritik. Aber gerade theoretische Entwicklungen in der Kulturwissenschaft wie die „*Praxiswende*“ (Schatzki et al., 2001 zitiert in Hörning & Reuter, 2004, S.10) haben die Rezension de Certeaus wieder aufleben lassen und schreiben seinen Auseinandersetzungen große Bedeutung zu. De Certeau hat das Alltagsleben in das Zentrum einer kulturellen Analyse gestellt und somit dessen Relevanz hervorgehoben. Aneignungspraktiken durch Zweckentfremdung und Umnutzung haben das Bild des passiven Konsumenten zugunsten des aktiven, kreativen Verbrauchers geformt. Hörning (2004) stellt de Certeaus spitzfindigen Taktiker jedoch in Frage. Praxis bedeutet beides: Anpassung und Eigensinn. Der „*reflexive Mitspieler*“ (Hörning, 2004, S. 36) ist genau diese Mischung. Obwohl der sich kritisch mit den Strukturen auseinandersetzt und sie durchschaut, genießt er als Rezipient auch gerne mal, was ihm vorgesetzt wird.

5.6 Graffiti. Aufstand der Zeichen.

Was spielt Graffiti für eine Rolle in dem Textkorpus Stadt? Graffiti als Gesamtphänomen lässt sich in das visuelle Zeichensystem der Stadt einordnen. Nach Suter (1994) nehmen alle Formen des Graffiti Bezug auf bestehende Zeichenstrukturen in der Stadt, wie Orientierung, Werbung, Verkehr und Medien. Diese Bezugnahme auf das Zeichennetz der Stadt ist aber keineswegs als ein Miteinander, sondern eher als ein Gegeneinander zu verstehen. Die Stadt, als ohnehin schon überladenes Zeichensystem, fordert von den Besuchern und Bewohnern ununterbrochene Wahrnehmungsaktivität. Da sich Graffiti aber nicht direkt in die bestehenden Strukturen einordnet, verstärkt es diese Anforderung an die Wahrnehmung nur noch mehr. Graffiti findet im öffentlichen Raum statt, wodurch auch dieselben Erwartungen an Graffiti, wie an das restliche Zeichensystem gestellt werden. Diesen will Graffiti aber nicht entsprechen. Graffiti versucht, indem es sich auf die symbolischen Strukturen der Stadt bezieht, ebendiese aufzubrechen. Graffiti ist nach Neumann (1991) somit nicht als autonome Kommunikation zu verstehen. Es lehnt sich stark an das Zeichennetz der Stadt an, und wirkt somit „parasitär“. Graffiti zwingt sich in die Zwischenräume und macht den offiziellen Zeichen ihren Platz streitig. Die symbolischen Inhalte der Stadt sollen jedoch nicht aufgeladen, sondern ganz im Gegenteil durch Graffiti entleert werden. Offizielle Zeichen werden durch wilde Zeichen unverständlich und somit auch sinnentleert. Hier soll als Schlagwort Culture Jamming angeführt werden. Der Begriff bezeichnet eine *„subversive kulturelle Praxis, eine Rebellion gegen die In-Besitznahme öffentlicher Räume und Zeichen durch Industrie und Kommerz. Culture Jamming versteht sich als Sand im Getriebe der alles verheißenden und nichts erfüllenden Werbeindustrie“* (Lasn, 2005, Umschlag). Graffiti und Street Art werden als die Rückeroberer des öffentlichen Raumes gefeiert. Der Stadtraum wird reorganisiert, indem jegliche symbolische Organisation boykottiert wird. Graffiti territorialisieren die Wände aber treten gleichzeitig für eine Freiheit dieser ein. Die Stadt soll weg von der Organisiertheit der Zeichen zu einem freien Raum werden, in welchem auch soziale Strukturen wieder ihren Platz finden. Das institutionalisierte Kommunikationssystem der Stadt, welches von der Obrigkeit eingeführt wird, wird somit völlig in Frage gestellt.

Die historische Solidarität des Produktionsprozesses: die Solidarität der Fabrik, des Stadtviertels und der Klasse, ist verschwunden. Von nun an sind alle voneinander getrennt und gegeneinander indifferent im Zeichen des Fernsehens und des Autos, im Zeichen der überall in die Medien und die Stadtpläne eingeschriebenen Verhaltensmodelle. Alle sind ausgerichtet auf ihren jeweiligen Wahn einer Identifikation mit Leitmodellen und bereitgestellten Simulationsmodellen. Alle sind austauschbar - wie diese Modelle selbst. (Baudrillard, 1978, S.22)

Die Art und Weise sich in der Stadt zu bewegen, wird von ebendieser symbolischen Ordnung streng vorgegeben. Graffiti brechen diese auf und stellen die eigenständige Orientierungsfähigkeit des Menschen zur Diskussion. Bedeutet Zeichen- und Symbolleere wirklich Chaos? Darüber hinaus stellt Graffiti jegliche Eigentumsverhältnisse der Stadt völlig auf den Kopf. Ob öffentlich oder privat, alles wird als Kommunikationsplattform genützt. So wie die Zeichen der Stadt ihrer Bedeutung enteignet werden, so werden die Besitzer ihrer Besitztümer enteignet. Graffiti besetzen somit jegliche symbolische Ordnung einer Stadt. Sie eignen sich die Stadt an. Daraus ergibt sich natürlich die Frage, wem denn nun der öffentliche Raum gehört? Jedem der ihn benützt, so auch den Sprayern, die ihn auf ihre Art und Weise nützen? Oder lässt sich sogar bei dem Zugang zum öffentlichen Raum ein Machtgefälle beobachten? Geschlechtsspezifische Untersuchungen (vgl. Ruhne, 2003) zur Nützung des öffentlichen Raumes von

Frauen deuten stark auf eine Ungleichheit der Nutzung hin. Sogar der öffentliche Raum ist nicht für jedermann/frau zugänglich. Wie spiegelt sich dies nun im Zeichensystem der Stadt wieder?

Baudrillard (1978) prägt in diesem Zusammenhang den Begriff der Semiokratie. *„Der Unterschied zwischen Sendern und Empfängern, zwischen Produzenten und Konsumenten von Zeichen muss total bleiben, denn in ihm liegt heute die wirkliche Form der gesellschaftlichen Herrschaft“* (Baudrillard, 1978, S. 23). Die Macht liegt in der Hand des Produzenten, der dem Konsumenten vorgibt, was er zu konsumieren hat. Der Großteil der Zeichen einer Stadt kann aber auch als ein Produkt der Herrschenden für die Herrschenden identifiziert werden. Nach Foster (1985) fehlt einem Teil der Bevölkerung nicht nur der Zugang zu den Medien, sondern sie werden aufgrund ihrer sozialen oder ethnischen Zugehörigkeit und damit einhergehenden Sprachbarrieren davon erst gar nicht angesprochen. Werbung für Konsumgüter spricht wohl kaum Arbeitslose an. Baudrillard (1978) bezieht sich in seiner Abhandlung konkret auf die Sprayerkultur der frühen Siebziger in New York. Er entlarvt die Stadt als einen *„zerstückelten Raum distinktiver Zeichen“* (vgl. Baudrillard, 1978, S. 19). Die Homogenität der Stadt wird durch die Aussonderung von Ghettos, Rassen oder auch Altersklassen künstlich hergestellt. Gleichzeitig verweist er damit auf zeitgenössische Stadtkonzepte, wie die Global City (vgl. Sassen, 1996 Kap. 3.2). Städte sind keine Produktionsorte mehr, sondern fungieren als reine Entscheidungs- und Machtzentren. Die Warenproduktion wird ausgelagert, bis in andere Kontinente. *„Die Matrix des Urbanen ist nicht mehr die der Realisierung einer Kraft (der Arbeitskraft), sondern die der Realisierung einer Differenz (der Operation des Zeichens)“* (Baudrillard, 1978, S. 20). In diesen Machtzentren lokalisiert er eine Vorherrschaft der Zeichen. Im Grunde ist die Stadt ein *„Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes“* (Baudrillard, 1978, S. 21), in welchem das *„Wertgesetz im Sinne Saussures“* (Baudrillard, 1978, S. 20) vorherrscht.

... jeder Term eines Systems hat Wert nur durch seine Beziehung zu den anderen, zu allen anderen Termen; kein Term hat Wert an sich, vielmehr geht der Wert aus der totalen Austauschbarkeit der Elemente hervor, er ist die dem Code entsprechende variable Geometrie: strukturaler Wert. (Baudrillard, 1978, S. 20)

Gegen diese *„terroristische Macht der Medien, der (expliziten) Zeichen und der herrschenden Kultur“* (Suter, 1994) ziehen nun die New Yorker Graffiti in den Kampf. Völlig sinnentleert, ohne politische oder pornographische Inhalte und meist auch unleserlich wenden sie die Unbestimmtheit und Austauschbarkeit des Systems gegen das System selbst. *„... weder Denotation noch Konnotation, derart entgehen sie dem Prinzip der Bezeichnung und brechen als leere Signifikanten ein in die Sphäre der erfüllten Zeichen der Stadt, die sie durch ihre bloße Präsenz auflösen“* (Baudrillard, 1978, S. 26). Die Stärke besonders des *American Graffiti* liegt genau in dieser Leere und Inhaltslosigkeit, welche es im Gegensatz zum geordneten Zeichensystem nicht zu vertuschen versucht. Das offizielle Zeichensystem wird durch die innere Leere, die bei genauer Betrachtung ihm selbst zu Grunde liegt, entblößt. Alles ist austauschbar und somit auch ursprünglich leer. Die Ordnung, die natürlich erscheint, ist nur eine künstliche. Bedeutungen werden zugeordnet, liegen den Dingen aber nicht inne. Das System arbeitet ebendiese Leere zu Codes um und täuscht eine Vielfältigkeit vor. Genau an diesem Punkt muss angesetzt werden, um das System zu untergraben. *„Das Geflecht der Codes, der codierten Differenzen zerreißen durch die nicht-codierbare absolute Differenz, auf die das System stoßen und an der es zugrunde gehen wird“* (Baudrillard, 1978, S. 31). Politische Inhalte können in diesem Kampf nicht greifen. Deswegen werden die Zeichen zu den Waffen gemacht. Von einer Flucht in die Zeichen kann somit keine Rede sein. Neumann (1991) sieht das Gesamtphänomen Graffiti aber als weitaus weniger autonomen Gegendiskurs zum städtischen Zeichensystem.

Die Graffiti sind nicht eine linear zu betrachtende Form von autonomer Kommunikation – gegen den totalisierten urbanen Code – sie sind sehr viel fragiler in ihrer Vitalität, stärker gebunden an den Raum und herrschende Kommunikationsmuster, als dies die Analyse Baudrillards nahe legt. (Neumann, 1991, S. 78)

Graffiti als Gesamtphänomen kann nach Neumann (1991) nicht als einheitliche Gegenkultur verstanden werden, sondern erhält seine Wirkung durch die zu Grunde liegende Unkoordiniertheit und Unorganisiertheit. Graffiti ist mehr ein kurzes Aufleben von Vitalität als ein organisierter Kampf gegen das Zeichensystem. Im Bezug auf ein umfassendes Graffitiphänomen scheint die fehlende Koordiniertheit und Zusammengehörigkeit verständlich. Baudrillard bezieht sich in seiner These aber nur auf die Formen der New Yorker Graffiti. Auf dieses eigenständige Teilphänomen trifft die Beschreibung als unabhängige Subkultur jedoch zu. Besonders *American Graffiti* ist von Anfang an wild. Es sind wilde Zeichen, die Schrift und Sprache entstellen. Es ist eine wilde Raumaneignung, die nur dem Gesetz der Verfügbarkeit von Raum folgt.

Das Graffiti läuft von einem Haus zum nächsten, von der Wand eines Wohnhauses zur nächsten, von der Wand über das Fenster oder die Tür oder über die Scheibe der U-Bahn, über den Bürgersteig, es greift übereinander, es kotzt sich aus, überlagert sich [...] – sein Graphismus ist wie die polymorphe Perversion von Kindern, die die Grenze der Geschlechter und die Begrenzung erogener Zonen ignorieren. (Baudrillard, 1978, S. 34)

Graffiti ignoriert nicht nur Eigentumsverhältnisse, sondern auch die sorgsam eingeführte Ghettoisierung der Stadt. Graffiti machen vor nichts Halt, sie übersäen die ganze Stadt, „[...] sie beschränken sich nicht aufs Ghetto, sie tragen das Ghetto hinaus in sämtliche Adern der Stadt, sie dringen ein in die weiße Stadt und bringen an den Tag, dass sie das wahre Ghetto ist“ (Baudrillard, 1978, S. 28). Graffiti wirkt der Segmentarisierung der Stadt entgegen, indem wieder ein kollektives, zusammengehöriges Territorium geschaffen wird. Graffiti findet nicht nur um den eigenen Block oder im eigenen Viertel statt. Die ganze Stadt wird wieder zum Lebensraum und dadurch wieder zu einer Einheit zusammengeführt. Die Zirkulation der Graffiti auf den Zügen war somit nicht nur innerhalb der „community“ für *Fame* bedeutsam, sondern vielmehr eine mobile Eroberung des gesamten Stadtraumes. Die Stadt mit all ihren Wänden, Zügen und Bussen wird wieder zu einem lebendigen Körper ohne Anfang, ohne Ende. Der Stadtraum geht wieder weg von der absolutistischen Behältertheorie hin zu einem sozialen, beweglichen Raum.

Anknüpfend an die Raumaneignung über Graffiti stellt sich nun die Frage, wie inhalts- und sinnlos *American Graffiti* denn wirklich ist. Jegliches Gekritzelt auf der Wand vermittelt auch einen bestimmten Inhalt. Daher ist es bedeutsam zwischen dem Sinn, der sich aus der Lesbarkeit der Zeichen und jenem, der sich aus dem Akt des Zeichnens ergibt, zu unterscheiden. Die zusammengesetzten Buchstaben der Namenscodes ergeben als solches keinen Sinn. Ihre Funktion als Territorialmarker aufgrund der Lesbarkeit erhalten sie nur innerhalb der Szene. Es ist reichlich unwahrscheinlich, dass die New Yorker Bevölkerung zu irgendeinem Zeitpunkt einen Überblick über die Crews, ihre Mitglieder, sowie deren Territorien hatte. Ein einzelnes Zeichen als solches bleibt für den normalen Bürger trotz seiner Lesbarkeit inhalts- und sinnlos. Die Eroberung des Stadtraumes erfolgt somit nicht über den Transport eines direkten Inhalts, sondern über den Akt des Sprayens selbst. „Sie [Graffiti] werden als ‚Angriff‘ gegen die Wand und dann erst als Text wahrgenommen“ (Neumann, 1991, S. 183). Graffiti als Gesamtphänomen ist primär Eröffnung eines Handlungsraumes und dann erst Text. Neumann (1991) hebt hier aber hervor, dass Graffiti „wildes Schreiben“ ist. Grundlegenden Eigenschaften der Schrift, wie zum Beispiel der Dekontextualisierung durch die Schrift, wirkt Graffiti mit seiner räumlichen Kontextgebundenheit entgegen. Diese Kontextkohärenz wird durch

den hohen Abstrahierungsgrad von Schrift eigentlich nicht gewährleistet. Darüber hinaus ignoriert Graffiti weitgehend die Funktionen und Regeln der geschriebenen Sprache. Schrift gilt hierbei nicht als Abbild von Realität. „*Sie [Graffiti] sind Spur einer Aktion, die manchmal den Eindruck hinterlässt, zufällig Schrift zu sein*“ (Neumann, 1991, S. 188). (Kap. vgl. Schneider, 2005)

5.7 (Re)Claim the City! Graffiti als subversive Taktik?

Writer nehmen sich also was sie brauchen, wie bspw. den Raum oder die Schrift und nutzen diese Strukturen in ihrem Sinne um. *“I see people putting things in places that they’ve never been put before. [...] And that’s one of the greatest messages that graffiti gives, like obstacles are meant to be climbed and overcome”* (ESPO zitiert in Murray, k.A., 2002). Es geht dabei nicht um die Zerstörung dieser Strukturen, sondern um die Überwindung bzw. Unterwanderung. Vor allem aufgrund seiner Illegalität wird Graffiti jedoch als Widerstand und Zerstörer des Systems wahrgenommen. Graffiti ist aber vielmehr eine Taktik, die unsichtbar persönliche Freiräume schafft. *„Mental equation: here is graffiti; people write graffiti; where are the people?“* (Wimsatt, 2000, S. 108). In diesem Sinne reagiert Graffiti, auf gesellschaftliche Veränderungen, die den persönlichen Freiraum einschränken.

Hip Hop entstand als kulturelle Artikulation von Marginalisierten, welche im öffentlichen Raum, dem Raum des Diskurses, unterrepräsentiert waren. Die Marginalisierten hatten keinen Zugang zum Meinungsmarkt. Er ist die Wiederaneignung der Definitionsmacht über die eigenen Ideen. Hierzu wurden verschiedene Ausdrucksformen entwickelt. DJ-ing, Rap, Breakdance, Graffiti und eine eigene Mode. Somit hat sich Hip Hop sämtlichen Feldern kulturellen Ausdrucks eingeschrieben. (Kaage, J., 2002, S. 147)

In der Diskussion um Graffiti wird erst Ende der 70er eine Tendenz deutlich, die die Enttäuschung und die Aussichtslosigkeit der Jugendlichen in Beziehung zu Graffiti und der damit verbundenen Auflehnung gegen die Obrigkeit setzt. New York bot den Jugendlichen nicht viele Möglichkeiten, sich in dieser Stadt wohl zu fühlen. Graffiti war eine Möglichkeit, sich den Raum über Gestaltung anzueignen. Graffiti ist nicht nur Dekoration, sondern auch ein Medium zur Kommunikation. Es kann Ausdruck der Unzufriedenheit und Aggression gegenüber dem System sein, aber es ist vor allem Ausdruck der individuellen Existenz. Daher kann es eine wichtige Rolle bei der Identitätsbildung spielen und auch eine Alternative zu dem von Konsum geprägten Freizeitverhalten bieten. Im Zentrum steht somit der individuelle Freiraum. In diesem Sinne kann Graffiti als Taktik verstanden werden, die eine Erweiterung des eigenen Handlungsraumes in einem strukturierten Machtsystem ermöglicht.

Gleichzeitig hat Writing auch sehr grenzüberschreitende und teilweise rebellische Ausformungen. *“Graffiti [...] is an art of rebellion and is supposed to piss off your parents”* (Roth, k. A., S. 22). Writer wollen gar nicht, dass man sie versteht. *“I think that has always been, why people don’t like it, they can’t read it”* (Cooper zitiert in Macdonald, 2001, S. 171). Lesbarkeit und Inhalt sind keine primären Ziele von Graffiti. Es geht viel mehr, um die Kommunikation unter den Writern und auch, um das Provozieren und Schocken der Außenstehenden. Writer definieren ihre eigenen Regeln und grenzen sich betont ab. *“Graffiti is not a gesture of frustration or alienation (Wilkins 1964) because being an outlaw is the whole point of the exercise”* (Macdonald, 2001, S. 127). Writer übernehmen die Stigmatisierung, die ihnen durch die Illegalität ihrer Aktivität zu Teil wird und kehren sie in ihre Stärke um. Sie nehmen sich selbst als anders wahr und heben sich von der Durchschnittsbevölkerung bewusst ab, indem sie eine

andere Identität konstruieren. „*Writers use their illegal status to transform their subculture into a world of warfare*“ (Macdonald, 2001, S. 112). Die militaristische Rhetorik steht für den Kampfgeist der Writer und funktioniert gleichzeitig wie eine Geheimsprache. Die eigene Terminologie der Writer schafft Distanz und Abgrenzung nach Außen und transportiert die Werte der Kultur der Writer.

It was a whole other system of communication and interaction from the normal system that we deal with like the English language and the money and stuff like that. We had our own language, our own technology, terminology. The words we had meant things to us that nobody else could identify. We had our own tools of the trade. We had all this happening for us. (WICKED GARY zitiert in Castleman, 1986, S. 87)

In diesem Sinne agiert Graffiti ähnlich einer Subkultur, die sich von den Werten der Gesellschaft abwendet und ein eigenes System erstellt. Dazu werden aber oft die bestehenden Normen übernommen und entfremdet (vgl. Hebdige, 1987). Subversivität ist die Veränderung des Systems von Innen heraus, also mit seinen eigenen Waffen. Roth (k. A.) zieht eine Verbindung zwischen Graffiti und der IT Terminologie des *hacking*. „*The term ‚Hack‘ is often used in the IT realm to describe the creative and unintended use of an already existing system to do something entirely new or different. Graffiti is a form of cultural hacking*“ (k. A., S. 22). Die Nutzung des vorhandenen U-Bahnsystems zur Verbreitung des eigenen Namens sieht Roth (k. A.) als brillanten *hack* bevor es das Internet überhaupt gegeben hat. Aber nicht nur die U-Bahn, auch jeder Strom- und Postkasten zeigt, wie Graffiti „... *intelligently appropriates pre-existing systems for its own use*“ (Roth, k. A., S. 24). Bewegungen mit politischem Anspruch, wie bspw. Culture Jamming zielen genau auf diese Art von Unterwanderung des Systems ab und führen Graffiti gerne im Zusammenhang mit dieser Tradition an. „*Punks, aber auch Hippies, Yippies, Beatniks, Anarchisten, Dadaisten, Surrealisten, Automatisten, Fluxisten und viele andere Visionäre außerhalb des Mainstreams stehen in einer sehr alten Tradition der spontanen Missachtung etablierter Ordnungen*“ (Lasn, 2005, S. 108). Graffiti und besonders auch die neue Form der Street Art wird häufig im Zuge der semiotischen Guerilla Kriegsführung erwähnt. Dieser Term stammt ursprünglich von Eco (1987) und beschreibt grob gesagt eine Umdeutung bzw. Unterwanderung kultureller Symbole. „*[G]raffiti becomes ‘a subversive act, a conscious artistic expression with a revolutionary purpose: using guerrilla tactics to control your own networks of communication’*“ (Vibe Magazine, Oct. 1994 zitiert in Macdonald, 2001, S. 160).

Graffiti und Street Art werden aufgrund ihrer engen Verbindung zur Werbung gerne in das Licht der semiotischen Kriegsführung gegen die Medien gestellt. Writing hat ein enges Verhältnis zu Werbung von Anfang an. Mickey Mouse, Rice Krispies und Campbell's Soup waren in den 70ern und 80ern häufig verwendete Motive nicht nur auf Plakaten, sondern auch bei Graffiti. Erst später wendete sich das Blatt und die Werbeindustrie begann Formen und Stile von Graffiti zu entlehnen und damit Produkte zu verkaufen. Heute gibt es getaggte Schuhe und gebombte Straßenbahnen, aber alles legal. War die U-Bahn früher noch überlagert mit *Tags*, so lächeln uns heute die informativen Gesichter der Werbeindustrie entgegen. Es mag wohl kaum ein Zufall sein, dass sich Graffiti und Werbeflächen stets um die gleichen Plätze streiten. Wenn man Graffiti als Territorialmarkierung versteht, so muss auch jedes Werbeplakat in der Stadt als eine Abgrenzung des Produkteinzugsbereiches angesehen werden. Werbung, sowie Graffiti versuchen durch die eigentümlichste Farb- und Formensprache die Aufmerksamkeit ihres Zielpublikums zu erhaschen. Sowie jeder Politiker auf die richtige Verteilung seiner Wahlplakate innerhalb der stimmenstarken Bezirke zählt, so lassen sich auch Graffitihochburgen finden. Die Stadt ist eine harte Schule für

unsere selektive Wahrnehmung. Dass hier die Frage nach der Illegalität und Legalität aufkommt, ist nicht verwunderlich. „*Why is the ad I see in the Gap more acceptable than any art that I hang on a public lamppost? Let's balance the scales a bit. We're talking about anybody having the right to express themselves*“ (Schiller zitiert in Roth, S. 13). Hier wiederholt sich die Problematik der Subkultur (vgl. Kap. 2), die von der Hauptkultur vereinnahmt wird. Am Ende bleibt von der Subversivität nicht mehr viel übrig und alles wird konsumiert.

Wir sind zu dem geworden, was der französische Soziologe Henri Lefebvre eine »bürokratische Gesellschaft des kontrollierten Konsums« nannte. Unsere Kultur hat sich in eine Konsumkultur verwandelt und wir uns von Bürgern zu Konsumenten. Dankbarkeit für das, was wir haben, wurde ersetzt durch wachsenden Appetit auf das, was wir nicht haben. Aus »Wie viel ist genug?« wurde »Wie viel ist möglich?« (Lasn, 2005, S. 72).

6. Forschungsfrage

Die vorliegende Arbeit widmet sich der räumlichen Verteilung von Graffiti und Street Art im Stadtraum. Es soll untersucht werden, welche Räume und Gebiete der Stadt von Writern und Street Artists bevorzugt aufgesucht werden. Die Durchführung von Interviews lenkt den Fokus auf die Raumwahrnehmung der Akteure selbst. Neben der räumlichen Verteilung geht es vor allem um die Bedeutung der Räume; nicht nur für den gesamten Stadtraum, sondern insbesondere auch für die Akteure. Es soll geklärt werden, ob bestimmte Räume von den Writern und Street Artists bevorzugt ausgewählt werden und nach welchen Kriterien sie dabei vorgehen. Hierzu wurden im vorangehenden Teil der Arbeit bereits einige Diskussionen aus der Stadtsoziologie aufgegriffen, welche den theoretischen Vorannahmen zu Grunde liegen. Gerade die Bedeutung des öffentlichen Raumes wurde hervorgehoben, um die Fragestellung zu stützen.

Die Funktionen des öffentlichen Raumes reichen von Handel und Kommunikation über Verkehr bis hin zu Konsum. Der freie Handlungsraum der Benutzer des öffentlichen Raumes ist durch diese Funktionen aber teilweise stark eingeschränkt (vgl. Kap. 4). Feldtkeller (1994) spricht sogar von einer „Zweckentfremdung der Stadt“, die auf eine Vernachlässigung des sozialen Aspektes im modernen Städtebau hindeutet. Die Stadt wird zu einem Durchzugs- oder Konsumort, wobei die sozialen Bedürfnisse der Bewohner nicht ausreichend berücksichtigt werden. Gerade das Zeichensystem der Stadt greift in den Handlungsfluss, sowie in die Wahrnehmung der Menschen ein. Freiräume werden zu Konsumräumen und der Verkehr beansprucht einen Großteil des öffentlichen Raumes. Dennoch können wir in all diesen Wirren um und im öffentlichen Raum immer noch Möglichkeiten der freien und alternativen Nutzung finden. Graffiti und Street Art machen ihren Anspruch darauf geltend und benützen die Stadt nach ihren eigenen Vorstellungen. Die Akteure arbeiten gegen die Privatisierung des öffentlichen Raumes, indem sie die Grenze zwischen Öffentlich und Privat ignorieren. Die Straßen werden vom toten Verkehrsraum zum genutzten Handlungsraum und das Zeichensystem der Stadt wird in seiner Sinnlosigkeit entlarvt. Baudrillard (1978) versteht die Graffiti als Revolution gegen das Zeichensystem der Stadt, da sie dessen Signifikanzlosigkeit aufdecken. Writern und Street Artists kommunizieren innerhalb des physischen öffentlichen Raumes und heben dadurch die traditionellen Funktionen wieder hervor. All diese Annahmen unterstützen das Verständnis von Graffiti und Street Art als subversive, kulturelle Praxis im öffentlichen Raum (vgl. Certeau, 1988; Lasn, 2005).

Für Cresswell (1996) ist Graffiti ganz simpel gesagt „out of place“. Er hebt hervor, dass Graffiti sich nicht in die bestehenden Diskurse der Orte einordnet, sondern vielmehr deren Ordnung stört. *„Its criminality lies in its refusal to comply with its context: it does not respect the laws of the place that tell us what is and what is not appropriate“* (Cresswell, 1996, S. 46). Graffiti ordnet sich nicht den gesellschaftlichen Zwängen und Erwartungen unter. Es überschreitet räumliche Grenzen, physisch und symbolisch zugleich. Die Wirkung dieser Grenzüberschreitung kann Angst und eine Veränderung der symbolischen Bedeutung des Raumes hervorrufen. Graffiti und die Räume, in denen es passiert sind häufig mit Dreck, Gefahr und Kriminalität assoziiert. Nach Cresswell (1996) ist dies der eindeutige Hinweis darauf, dass Graffiti „out of place“ ist. Aber ist es das wirklich? Sind es nicht die heruntergekommenen Züge der New Yorker U-Bahn, die leerstehenden Fabriken und Abbruchhäuser, die die Writern und Street Artists für ihre Werke aufsuchen? Sind es nicht die maroden Hauswände, die sie mit ihren Werken bunt und kunstvoll gestalten? Oder die dreckigen und ungenutzten Plätze, die sie mit ihren Hinterlassenschaften wiederbeleben? Es stellt sich also vielmehr die Frage, ob Graffiti und auch Street Art in ihrer

Räumlichkeit nicht absolut "in place" sind. Die Räume, in und auf denen Graffiti und Street Art stattfinden, sind häufig schon von vornherein schmutzig, verrufen oder sogar gefährlich. Writer und Street Artists siedeln sich in unbenutzten und unbenutzbaren Räumen an. Abbruchhäuser, leerstehende Fabriken und Autobahnbrücken sind unbetretene und unbetretbare Räume. Die Writer und Street Artists suchen die „*Wunden einer Stadt*“ (Minck, 2002, S. 60) auf und streichen diese mit Farbe und Witz heraus. Ungenutzte, unbetretbare, verwahrloste oder baufällige Räume zählen genau zu diesen verletzlichen Stellen der Stadt.

Die Fragestellung der vorliegenden Arbeit zielt darauf ab, ob Writer und Street Artists mit ihren Arbeiten gezielt Räume aufsuchen, die bereits aus dem funktionierenden System „Stadt“ herausfallen. Die kommerziellen Interessen richten die Entwicklung der Städte immer mehr auf ihren Verkaufswert und ihr Image aus (vgl. Zukin, 1996). Wie sich in der aktuellen Diskussion gezeigt hat (vgl. Kap.4), nimmt der öffentliche Raum im Stadtgefüge eine sehr umstrittene Position ein und kann auch als eine solche Schwachstelle gedeutet werden. Die Annahme lautet, dass Writer mit ihren Werken die Orte aufzeigen, an denen der Verfall des öffentlichen Raumes am deutlichsten sichtbar ist. Die Hauptverkehrsadern, die ungenutzten, sowie die leer stehenden Gebäude und das Zeichensystem der Stadt sind beliebte Tatorte für Graffiti. Die meisten dieser Räume haben weder eine Funktion, noch sind sie in ihrer Funktion durch Graffiti und Street Art beeinträchtigt. Es sind undefinierte Zwischenräume. „*The graffiti culture functions by appropriating available space, not by the invasion of occupied space*“ (Bolívar, 1997, S. 2). Ähnlich wie Certeau Schreiber suchen sich Writer und Street Artists einen „leeren“, einen bedeutungsleeren Raum, um sich diesen anzueignen und mit ihren eigenen Geschichten anzufüllen. Diese Räume sind gleichzeitig „Möglichkeitenräume“ (Selle, 2002). „*Es sind die Plätze, Parks und Promenaden, die Hinterhöfe, Un-Orte und Leer-Räume, auf die Stadt-Bilder projiziert werden*“ (Selle, 2002, S. 74). Writer und Street Artists nutzen demnach aktiv den öffentlichen Raum und geben ihm seine Bedeutungsvielfalt und Möglichkeiten zurück.

Zwischenräume sind nach Koenen (2003) Räume zwischen Räumen, also eigentlich gar keine Räume. Zwischenräume sind Abstände, Grenzen oder Verbindungen dazwischen. Freiflächen, Parkplätze oder Abstandsräume haben keine eigenen Identität, sondern beziehen diese aus den Räumen, die sie trennen oder verknüpfen. Koenen (2003) versucht aber die Zwischenräume als Sorte des öffentlichen Raumes zu verstehen, wobei diese „*typischerweise zu Objekten der größten Missachtung und Verwahrlosung werden*“ (S. 156). Den öffentlichen Raum versteht er aus einer konstruktivistischen Sichtweise heraus, als abstrakten Raum, der mit allen „*ortspezifischen Praktiken, Haltungen und Interaktionen*“ (Koenen, 2003, S. 158) in Verbindung gesehen wird. Der Raum als soziale Konstruktion ist somit nur über die dort am ehesten auftretenden Verhaltensweisen zu erfassen. Aber an der Grenze zu anderen Räumen, in eben jenen Zwischenräumen, herrschen andere Gesetze. Unsere Verhaltensweisen werden nicht mehr durch die soziale Kontrolle bestimmt und Zwischenräume werden zu Orten „*der unbeobachteten Freiheiten, der peinlichen Unsicherheiten, des unkontrollierten Sich-Gehen-Lassens, der unzivilisierten Fehlleistungen und der unzivilen Distanzen*“ (Koenen, 2003, S. 158). Genau diese undefinierten Zwischenräume bieten den geeigneten Schauplatz für Writer und Street Artists. (Absatz vgl. Schneider, 2005)

Ein weiteres Konzept, welches die Fragestellung noch mehr verdeutlichen soll, ist jenes der Nicht-Orten von Augé (1994). Er verfolgt in seiner Abhandlung zu den Nicht-Orten die räumlichen Veränderungen der „Übermoderne“. Die Veränderungen des Raumes, bezüglich Distanzen, Höhen oder auch die Verdichtung haben die Entstehung von Nicht-Orten ermöglicht. Der Nicht-Ort steht dem anthropologischen Ort gegenüber. Diese Art von Orten trägt weder Identität, Relation noch Geschichte oder Erinnerung in sich. In Nicht-Orten existiert nur die Gegenwart.

Nachrichten, Fahrpläne, Angebote werden auf den neuesten Stand gebracht und verharren niemals in Vergangenenem. „*Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit*“ (Augé, 1994, S. 121). Die reine Funktionalität von Nicht-Orten drängt soziale Ereignisse in den Hintergrund. Es geht um ein schnelles Vorankommen und Überwinden von Distanzen. Flughäfen, Bahnhöfe, Autobahnen, Zugtrassen, das sind die Nicht-Orte der „Übermoderne“ und gleichzeitig auch einige der beliebtesten Umschlagplätze der Writer.

Die kriminologische Entsprechung der leitenden Fragestellung ist das *broken windows* Paradigma (Wilson & Kelling, 1982). Es besagt, dass jegliche Verwahrlosung im Stadtbild, sogar schon ein zerbrochenes Fenster, Auslöser für kriminelles Verhalten ist, da es auf eine fehlende Überwachung hindeutet. Dieser Ansatz bildet zwar nicht den theoretischen Hintergrund der Arbeit, deutet aber auf einen Zusammenhang hin. Graffiti und Street Art beziehen sich häufig auf unkontrollierte und unkontrollierbare Stadträume, wo die Wahrscheinlichkeit für deviantes Verhalten am höchsten ist. Die Kriminologie ist auch hinsichtlich der Empirie in der Graffiti-forschung hilfreich. Vor allem die Graffitibekämpfung in Australien stützt sich auf systematische Datenerhebungen. Eine Vergleichsstudie von Bandaranaike (2003) zwischen dem Stadtgebiet und den Vororten von Aitkenvale zeigt eine deutliche Häufung von Graffiti in der Stadt auf kommerziell genutzten Gebäuden, gefolgt von Parks, verlassenem Häusern und Einkaufszentren. Diese Ergebnisse sind weitgehend konsistent mit den theoretischen Annahmen dieser Arbeit. In diesem Sinne hat New Yorks MTA Vorsitzender Ravitch nicht Unrecht, wenn er Graffiti als „*a symbol that we have lost control*“ beschreibt (zitiert in Castleman, 1986, S. 176). Writer und Street Artists machen durch ihre Handlungen jedoch auf den bereits eingetretenen Verfall im Stadtraum aufmerksam. Graffiti ist in diesem Sinne eher ein „*early warning system*“ (Thiel, 2000, S.1), aber nicht für Verbrechen, sondern für den Verfall.

Die Frage, die sich stellt, ist ob Graffiti und Street Art als zerstörerischer Anschlag auf das Gesellschaftssystem zu verstehen sind, oder viel eher, als Ausdruck der Problematiken im System. Graffiti und Street Art könnte in diesem Sinne eine Indikatorfunktion zugeschrieben werden, indem Schwachstellen und Lücken des Systems herausgestrichen werden. Als städtebauliche Schwächen werden verwahrloste Häuser, Hauslücken, Ruinen, aber ebenso unbenutzbare und identitätslose Orte, wie Zwischenräume (Koenen, 2003) und Nicht-Orte (Augé, 1994) verstanden, die auf verabsäumte, fehlende oder fehlgeschlagene städtebauliche und architektonische Maßnahmen hindeuten; die „*Wunden einer Stadt*“ (Minck, 2002, S. 60) eben. Zudem soll das subversive und möglicherweise revolutionäre Potential von Graffiti und Street Art untersucht werden. Certeau (1988) und Lefèbvre (1947/1977a) weisen darauf hin, dass Revolution im Alltag stattfinden kann und nicht immer Ausdruck von kämpferischen Handlungen sein muss. Die Unzufriedenheit mit dem System kann durch einen einfachen Regelbruch und Normüberschreitungen in den Alltagspraktiken ihren Ausdruck finden. Ganz im Sinne Certeaus (1988) können Street Art und Graffiti als subversive Taktiken verstanden werden, die eine Erweiterung des eigenen Handlungsraumes ermöglichen, indem die Schwachstellen des Systems genutzt werden. Graffiti und Street Art nisten sich in die freien Ecken und Nischen ein, wie Parasiten (vgl. Neumann, 1991), um die Strukturen dann von Innen heraus aufzubrechen. Die Raumkonzepte und die Raumwahrnehmung der Akteure selbst sind für die Überprüfung dieser Annahmen von zentralem Interesse. Wie nehmen die Akteure selbst die Bedeutung ihrer Handlungen im Stadtraum wahr und welche Räume suchen sie dafür auf. Wollen Writer und Street Artists nun wirklich auf das Versagen und die Schwächen des Systems „Stadt“ hindeuten, so ist es nahe liegend, dass sie dafür auch die Schwachstellen aufsuchen, und somit eine Auswahl konkreter Tatorte verfolgen. Dieser Annahme zufolge

nehmen Writer verstärkt Bezug auf negativ konnotierte Räume und reproduzieren dadurch die Bedeutungszuschreibungen von Graffiti. Da die Tatorte der Graffiti immer wieder die Grenze zur Illegalität überschreiten, kann auch darin ein Teil des revolutionären Potentials verortet werden.

Die vorliegende Arbeit stellt sich die Frage, an welchen spezifischen Stellen des städtischen Raumes Graffiti und Street Art zu finden sind und versucht einen Zusammenhang zwischen Graffiti/Street Art und den Standorten zu erstellen. Ziel der Arbeit ist es, Auskunft über die Merkmale der klassischen Tatorte von Graffiti zu erhalten. Es sollen die Charakteristika der Räume, wie bspw. architektonische Besonderheiten oder der städtebauliche Kontext aufgefunden gemacht werden. Um ein umfassendes Bild zu erlangen und auch den Einfluss der Stadtstruktur und -geschichte herauszuarbeiten werden zwei europäische Hauptstädte, Wien und Berlin miteinander verglichen. Anhand von Interviews soll herausgefunden werden, ob die Akteure eine Auswahl der Tatorte verfolgen und welche die Einflussfaktoren darauf sind. Verorten die Akteure selbst auch ein revolutionäres Potential ihrer Tätigkeit in Zusammenhang mit den Anbringungsorten? Darüber hinaus sollen auch Unterschiede zwischen Graffiti und Street Art herausgearbeitet werden. Es ist anzunehmen, dass Street Art den Ruf der kunstvollen Intervention im öffentlichen Raum durchaus auch aus seiner Positionierung im Raum schöpft. Weiters soll auch einer möglichen Indikatorfunktion von Graffiti und Street Art für kreative Milieus nachgegangen werden. Gibt es hier Parallelen in den Stadträumen, die von kreativen Szenen und Writern und Street Artists genützt werden? Folgende Fragestellungen wurden abgeleitet:

- 1. Welche Stadträume werden von den Writern und Street Artists bevorzugt für ihre Werke aufgesucht?*
- 2. Was für symbolische und praktische Bedeutungen haben die ausgewählten Räume für die Akteure selbst und für die Stadtstruktur?*
- 3. Unterscheidet sich die Raumwahrnehmung oder der Umgang mit der Stadt bei den Akteuren in Wien und Berlin?*

7. Methoden zur Durchführung der Untersuchung

Im folgenden Kapitel werden die relevanten Untersuchungsmethoden für die vorliegende Studie erläutert. Es werden der Versuchsplan, die angewandten Erhebungsmethoden und die Untersuchungsgruppe, sowie die Methode zur Auswertung des Datenmaterials genauer beschrieben.

7.1 Untersuchungsplan

Writer und Street Artists werden in wissenschaftlichen Studien zu Graffiti häufig vernachlässigt (vgl. Bandaranaike, 2003). Dies mag mit dem erschwerten Zugang zu dieser Untersuchungsgruppe zusammenhängen, aber auch mit der theoretischen Ausrichtung der Arbeiten. Für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung ist die Wahrnehmung der Akteure selbst jedoch von zentralem Interesse. Um herauszufinden, wo sich Graffiti und Street Art im Stadtraum bevorzugt ansiedeln, ist es aber auch für den Forscher grundlegend wichtig, mit offenen Augen durch die Stadt zu gehen. Der Datenerhebung und Auswahl der Versuchspersonen ging somit eine intensive Beobachtung des Stadtraumes voran. Auf diesem Wege konnten bereits im Vorfeld, aktive Räume und aktive Writer und Street Artists ausfindig gemacht werden. Die Erhebung fand in zwei europäischen Hauptstädten, Wien und Berlin, statt und es wurden insgesamt 31 Versuchspersonen befragt. Für die Auswahl der Versuchspersonen musste ein Feldzugang hergestellt werden. Dieser setzte sich zum einen aus bestehenden persönlichen Kontakten, sowie Empfehlungen und zum anderen aus Internetrecherchen und einer virtueller Kontaktaufnahme zusammen.

Die methodische Herangehensweise der Arbeit umfasste, wie bereits angeführt, eine eingehende Beobachtung des Untersuchungsfeldes und die Herstellung eines Feldzuganges; weiters die Erstellung mentaler Landkarten, sowie der Einsatz von Stadtplänen und schließlich die Durchführung fokussierter Interviews. Mentale Landkarten sind abstrakte und komplexe Stadtpläne, die von den Untersuchungspersonen aus dem Gedächtnis gezeichnet werden. Diese gaben einen Einblick in das subjektive Bild der Stadt aus Sicht der Akteure und wurden anhand der Kategorien von Lynch (1965/2007) ausgewertet. Zudem wurden die Writer dazu aufgefordert, auf einem vorgegebenen Stadtplan, die aktiven Gebiete für ihre Tätigkeit einzuzeichnen. Darauf folgte die Durchführung des Interviews. Die methodische Herangehensweise stellt die Bedeutung der handelnden Subjekte in den Vordergrund. Aktive und anerkannte Writer wurden in einem offenen, leitfadenorientierten Interview zu ihrer Raumwahrnehmung und ihren Bedeutungszuschreibungen befragt. Die Auswertung der Interviews erfolgte anhand der qualitativen Inhaltsanalyse (Mayring, 2007), unter Anwendung der Kodierschritte der Grounded Theory (Strauss & Corbin, 1996). Die Qualitative Inhaltsanalyse ist ein theorie- und regelgeleitetes Verfahren, und entspricht dem Forschungsstil der Arbeit. Die Nähe an den Aussagen der Akteure selbst soll die Authentizität der Ergebnisse gewährleisten. Nach Fertigstellung der Arbeit wurden die Interviewpartner kontaktiert, um die nochmalige Zustimmung zur Verwendung der ausgewählten Zitate und auch ein Feedback von Seiten der Akteure einzuholen.

7.2 Wahl der Erhebungsmethoden

7.2.1 Das Untersuchungsfeld und der Zugang

Aufgrund der gesetzlichen Verfolgung der Writer und Street Artists besteht ein grundlegendes Misstrauen gegenüber sceneexternen Personen. Die Kontaktaufnahme zur Untersuchungsgruppe, sowie die Methodik der Interviewführung setzen eine eingehende Kenntnis des Untersuchungsfeldes voraus. Ein Feldzugang, welcher fest in der Szene verankert ist, ist von unschätzbare Bedeutung. Zum Untersuchungsfeld zählen in dieser Arbeit die Gruppe der Writer und Street Artists, sowie auch der Stadtraum selbst. Das Vorwissen über das Forschungsfeld kann sich somit nicht nur auf Kenntnisse über die Graffitikultur beschränken, sondern muss auch eine Beobachtung des konkreten Stadtraumes mit einschließen. Macdonald (2001) betont die grundlegende Wichtigkeit, die Mauern zu lesen und vor allem auch lesen zu lernen. Die intensive Auseinandersetzung mit der Gesamtheit des Phänomens Graffiti vermittelt den Akteuren das Interesse an ihrer Tätigkeit und ist gerade für eine positive, offene Grundstimmung in der Interviewsituation eine wichtige Voraussetzung.

Als Erhebungsorte wurden zwei europäische Hauptstädte im deutschen Sprachraum ausgewählt, um eine problemlose Durchführung der Interviews zu gewährleisten. Wie auch schon im Theorieteil beschrieben, ist Graffiti als urbanes Phänomen zu verstehen. Die Auswahl von Hauptstädten sichert ein Aufkommen von Graffiti und eine gewisse Größe der Szene. Wien wurde aufgrund eines bestehenden Feldzuganges und bereits vorhandener Kenntnisse des Stadtraumes zum Erhebungsort ausgewählt. Berlin wurde aufgrund seiner Bedeutung innerhalb der Graffitikultur ausgewählt. Sie gilt als eine der führenden europäischen Städte in der Weiterentwicklung von Graffiti und wird von den Writern gerne mit New York gleichgesetzt. Wichtige Entwicklungen auf der Stilebene finden vor allem aufgrund der Größe der Berliner Szene statt. Im Hinblick auf die unterschiedliche Stadtgeschichte und Struktur bieten die Städte Wien und Berlin einen guten Kontrast. Die Auswahl von zwei unterschiedlichen Erhebungsorten ermöglicht einen Vergleich der Rauwahrnehmung der Akteure. Weiters können räumliche Charakteristika von Graffiti und Street Art, sowie allgemeine und konkrete Einflussfaktoren auf das Aufkommen und die Intensität herausgearbeitet werden. Darüber hinaus können die Besonderheiten der Szene jeder Stadt gegenübergestellt werden.

Ein Teil der theoretischen Vorannahmen der Arbeit ergab sich aus einer eingehenden Kenntnis des räumlichen Untersuchungsfeldes und aus der sichtbaren Entwicklung von Graffiti in bestimmten Stadträumen. Die Fragestellung konzentriert sich auf das Raumverständnis und die Zuschreibungen der Writer zu graffitistarken Orten. Die Beobachtungen vor Ort ergaben ein sehr klares Bild der Verteilung im Stadtraum, welches anhand der Interviews überprüft und vor allem auch interpretiert werden konnte. Dieses Wissen über das Forschungsfeld war ein wichtiger Bestandteil für das Erstellen des Fragebogenleitfadens. Für die Durchführung der Untersuchung ergaben sich daraus Vorteile in der Interviewsituation, die ansonsten viele Unklarheiten aufgeworfen hätte. Eine gewisse Kenntnis des Stadtraumes wurde von den Akteuren selbst vorausgesetzt und bot die Möglichkeit zu weiterführenden Hinterfragungen und Diskussionen. Es konnten somit vertiefende Erkenntnisse gewonnen werden. Die Beobachtung des Stadtraumes wurde in Form von ausgiebigen Erkundungen und der Erhebung von Fotomaterial durchgeführt. In Wien konnte ich viel Zeit in eigenständige Erkundungen und auch zusätzliche Informationsquellen, wie Reinigungsfirmen, Gebietsbetreuungen und Stadtmagistrate investieren. In Berlin hingegen waren die Informationen aus den Interviews eine zentrale Stütze für die Erkundung des Stadtraumes. Es

wurden insgesamt drei Forschungsaufenthalte in Berlin durchgeführt. Zwei Forschungsaufenthalte über die Dauer einer Woche fanden im Rahmen eines Seminars zur kreativen Stadtentwicklung Berlins statt. Ein drei-wöchiger Forschungsaufenthalt im Oktober 2008 wurde von der Universität Wien gefördert. Innerhalb dieser Aufenthalte konnte ein Einblick in den Stadtraum und ein grundlegendes Wissen über die Berliner Szene erlangt werden. Besonders durch die Exkursionen im Rahmen des Seminars konnten zudem viele kreative Standorte in Berlin erkundet werden.

Der Feldzugang zu den Untersuchungspersonen konnte in beiden Städten über persönliche Kontakte und das Internet als Kommunikationsplattform hergestellt werden. Wie schon erwähnt, bestand in Wien bereits ein persönlicher Kontakt zu einer Schlüsselfigur. Um der Problematik des zentralen Schlüsselinformanten (vgl. Flick et al., 2007) zu entgehen, wurde trotz der Verankerung der Schlüsselperson in der Szene über zusätzliche Wege ein Zugang hergestellt. Wichtige Kontakte stellten sich zum einen über das Institut für Graffiti-Forschung und die Präsentation meines Forschungsvorhabens auf dem Kongress für Graffiti-Forschung 2006 in Wien her. Hier waren einige bedeutende Akteure anwesend, zu denen ein guter Kontakt hergestellt werden konnte. In Berlin konnten über den HIP HOP Stützpunkt, einem von Writern gegründeten Verein, weitere Kontakte geknüpft werden. Auch Macdonald (2001) hat in ihrer ethnographischen Untersuchung festgestellt, dass persönliche Empfehlungen das Um und Auf in der Graffitiszene sind. Wer kennt wen wie gut, ist auch für den Forscher ein wichtiges Instrument, um sich zu Recht zu finden. In beiden Städten war besonders das Internet ein weiterer wichtiger Zugang zu persönlichen Kontakten. Durch eingehende Recherchen und durch die freundliche Unterstützung von *my space* konnten viele Akteure direkt kontaktiert werden. Die Form dieses Kontaktes fand über Emails statt, die eine kurze Vorstellung des Themas der Untersuchung und auch einen Verweis auf bereits durchgeführte Interviews enthielten. Um die Kontakte zu vertiefen und auch grundlegendes Wissen über die Akteure zu erhalten, waren diverse Veranstaltungen, wie bspw. Ausstellungen oder Eröffnungen wichtige soziale Ereignisse. Gerade dort konnte ich weitere Akteure und andere Forscher kennenlernen. Es gab auch ganz zufällige Kontakte auf Seminaren oder Kongressen, die keineswegs mit Graffiti in Verbindung standen. Das Forschungsvorhaben stieß in ganz unterschiedlichen Kontexten auf gute Resonanz und so konnte ich über verschiedenste Ecken einen breiten Zugang zu den Akteuren finden. An dieser Stelle möchte ich betonen, dass ein grundlegendes Interesse innerhalb der Szene herrschte. Das Forschungsvorhaben wurde durchwegs positiv aufgenommen und die Akteure zeigten auch großes Interesse daran, ihre eigene Meinung und Sichtweise kund zu tun. Im Rahmen der Untersuchung lernte ich viele interessante Persönlichkeiten kennen, die zum Gelingen meiner Arbeit grundlegend beigetragen haben.

7.2.2 Mentale Landkarten und Stadtpläne

Jeder Stadtbewohner hat sein verinnerlichtes Bild der Stadt, seine kognitive Landkarte. Diese kann sich aus verschiedenen individuellen Bedeutungen und Aneignungsweisen ergeben. Daher ist es naheliegend, dass auch Writer und Street Artists aufgrund ihrer Aktivität im Stadtraum Besonderheiten in ihren kognitiven Stadtplänen aufweisen. Die Raumwahrnehmung der Akteure wurde anhand ihrer mentalen Repräsentationen genauer untersucht. Mentale Landkarten sind eine leicht handhabbare Instruktion, die sich mit der Durchführung des Interviews sehr gut verbinden lassen. Zudem dienten die mentalen Karten auch als Stimulus und Einstimmung auf das darauffolgende Interview.

Mentale Landkarten beziehen sich nicht nur auf die Wahrnehmung an sich, sondern verdeutlichen die Integration der wahrgenommenen Information zu einem zusammenhängenden Bild. Der Prozess der Wahrnehmung wird mit dem kognitiven Prozess der Repräsentation verknüpft (vgl. Gärling, 1995). Lynch (1968) hebt hierbei die Bedeutung spezieller Formen hervor, wie Wege, Grenzlinien, Bereiche, Knotenpunkte und Merkzeichen. Lynchs Kategorien sind Gegenstand vielzähliger Untersuchungen, die sich der kognitiven Strukturierung von Raum und der Organisation von mentalen Landkarten widmen. Gärling et al. (1984) kritisieren jedoch, dass Lynchs Kategorien möglicherweise nur Unterkategorien einer bedeutenden Hauptkategorie sein könnten. Gerade die Kategorie der Grenzlinie stellte sich in weiterführenden Untersuchungen als unklar dar (vgl. Aragonés & Arredondo in Gärling, 1995). Die Hypothese der Ankerpunkte (vgl. Golledge, 1978) verdeutlicht die Funktion von herausragenden Elementen zur Orientierung und Navigation im Raum. Ankerpunkte, wie bspw. Wege, Merkzeichen oder Knotenpunkte, erleichtern den Umgang und das Zurechtfinden in der Stadt, wobei sie die mentale Repräsentation der Stadt auch organisieren. Das bedeutet, dass Ankerpunkte eine aktive kognitive Funktion ausüben, wohingegen Lynchs Kategorien eher das räumliche Wissen einer Person abbilden (vgl. Couclelis et al. in Gärling, 1995). Der Hauptunterschied zwischen Ankerpunkten und Lynchs Kategorie der Merkzeichen ist die subjektive Bedeutung von Ankerpunkten. Auch das Zuhause oder der Arbeitsplatz können strukturierende Komponenten der mentalen Landkarte sein. Daraus entstehen ebenso Verzerrungen in der mentalen Repräsentation, wie bspw. die Vergrößerung von Ankerpunkten und die daraus resultierende Falscheinschätzung von Distanzen. Die hierarchische Organisation der Ankerpunkte geht nicht unbedingt auf räumliche Maßstäbe zurück, sondern wird vor allem durch herausragende Merkmale beeinflusst. Es muss betont werden, dass mentale Landkarten keine realitätsgetreuen Abbilder der Stadt sind, weshalb der englischsprachige Begriff der „mental maps“ auch häufig kritisiert wird. Downs & Stea (1973) betonen, dass wir es bei mentalen Landkarten mit einem theoretischen Konstrukt zu tun haben, dessen Überprüfung nicht möglich ist.

Kognitive Landkarten sind mentale Entwürfe, die subjektiven Einschätzungen und auch Emotionen unterworfen sind und nicht nach den genauen Regeln der Geometrie erstellt sind (vgl. Gärling, 1995). Herman et al. (in Gärling, 1995) zeigen auf, dass Affekte eine Rolle in der Distanzeinschätzung spielen. So werden Orte, die mit negativen Gefühlen verbunden sind, als weiter entfernt wahrgenommen. Diese Wahrnehmungsverzerrung könnte möglicherweise die Vermeidung dieser Orte verstärken. Die mentalen Repräsentationen sind abhängig von der Interaktion und Erfahrung des jeweiligen Akteurs mit seiner Umgebung und sind das Ergebnis seiner Assoziationen. Zudem müssen mentale Landkarten keine überdauernden Abbilder, da auch Städte einem Wandel unterworfen sind. Wege, Grenzlinien, Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen machen die Stadt zu einem lesbaren Text. Die einzelnen Texte der Bewohner differieren jedoch aufgrund der unterschiedlichen Interpretation. Stadt ist somit auch als Text von einer hermeneutischen Sichtweise aus betrachtbar. Jeder Bewohner nimmt aufgrund seines Vorwissens und seiner Einstellung verschiedene Aspekte einer Stadt wahr. Die *eine* Stadt gibt es sozusagen nicht. Es kommt immer auf die Zugangsweise an. Es soll aufgezeigt werden, welche Stadt sich die Writer erschaffen haben. Welche Räume sind speziell für sie interessant und es wert, angeeignet zu werden.

Als Ergänzung zu den subjektiv gefärbten kognitiven Landkarten wurden den Interviewpartnern zwei unterschiedlich detaillierte Ausschnitte des Stadtplans der jeweiligen Stadt vorgelegt. Ein Ausschnitt zeigt den gesamten Stadtraum inklusive dem Verkehrsnetz. Der zweite Ausschnitt bildet detailliert die Innenstadtbezirke inklusive Verkehrsnetz ab. Für Wien stellte sich der detaillierte Stadtplan als zu genau heraus und wurde von den

Interviewpartnern nicht verwendet. Für Berlin wurde aufgrund der Stadtgröße und der daraus resultierenden Ungenauigkeit der Innenstadt gerade für die Markierung bedeutender Straßenzüge die genauere Innenstadtkarte bevorzugt. Daraus ergab sich der Vorteil, dass die eingezeichneten Straßenzüge und Plätze von mir aufgesucht und dokumentiert werden konnten. Für Wien war dies aufgrund der vorhergehenden intensiven Stadterkundung nicht mehr notwendig. Durch die Markierung der Stadtpläne soll hervorgehoben werden, welche Orte in der gesamten Stadt für die Szene und nicht nur für den jeweiligen Akteur von Bedeutung sind. Die Aufforderung an den Interviewpartner lautete, jene Orte mit einem starken Aufkommen von Graffiti in den Stadtplan einzuzeichnen. Darüber ergaben sich häufig wichtige Zusatzinformationen zu den jeweiligen Bezirken oder Räumen.

7.2.3 Das fokussierte Interview

Die Erhebungsmethode des Interviews bietet einen Einblick in die subjektiven Ansichten der Untersuchungspersonen. Die Akteure selbst spielen bei der Fragestellung dieser Arbeit eine zentrale Rolle. Die Writer und Street Artists müssen selbst als aktiv handelnde Subjekte verstanden werden. Ihre Raumwahrnehmung und ihre Bedeutungszuschreibungen zu den Räumen sind ausschlaggebend für ihre Handlungen. Das Interview ermöglicht einen Zugang zur sozialen Wirklichkeit der Akteure und rückt sie als Einzelpersonen in den Vordergrund. Gerade bei einer relativ abgeschlossenen Personengruppe, wie es die Writer sind, ist dieser Zugang zu deren Wirklichkeit ganz grundlegend für ein Verständnis ihrer Handlungen. In einer möglichst alltagsnahen Gesprächssituation werden die Akteure nicht nur als reine Datenlieferanten, sondern als Subjekte mit individuellen Wahrnehmungs- und Bedeutungsmustern verstanden. Ihr Alltagswissen und ihre Wirklichkeitsdefinition werden in einer kommunikativen Situation erfasst, wodurch eine Nähe zum alltäglichen Diskurs hergestellt wird (vgl. Lamnek, 1995). Die offenen, nicht-standardisierten Fragen bieten den Interviewpartnern die Möglichkeit ihre Interpretation der sozialen Realität darzustellen. Zudem kann der Forscher selbst nachfragen und Unklarheiten und Missverständnisse direkt im Gespräch mit dem Gegenüber klären. So konnten auch für diese Arbeit viele zusätzliche Kenntnisse gewonnen werden.

Durch die Möglichkeit, Situationsdeutungen oder Handlungsmotive in offener Form zu erfragen, Alltagstheorien und Selbstinterpretationen differenziert und offen zu erheben, und durch die Möglichkeit der diskursiven Verständigung über Interpretationen sind mit offenen und teilstandardisierten Interviews wichtige Chancen einer empirischen Umsetzung handlungstheoretischer Konzeptionen in Soziologie und Psychologie gegeben. (Hopf zitiert in Flick et al., 2007, S. 350)

Die Haltung des Forschers sollte möglichst zurückhaltend und passiv anregend sein, d.h. er sollte nicht zu stark in den Gesprächsfluss eingreifen, diesen aber am Laufen erhalten (vgl. Lamnek, 1995). Gerade bei der vorliegenden Untersuchungsgruppe ist der Aufbau eines Vertrauensverhältnisses von großer Bedeutung. Durch die Illegalität ihrer Tätigkeit sind die Writer und Street Artists kritisch und vorsichtig. Auf die Wahrung ihrer Privatsphäre musste im Interview besondere Aufmerksamkeit gelenkt werden. Bernfeld (1978) stellt hier den sehr bildlichen Vergleich zum Jäger her, welcher sich ebenso vorsichtig und unauffällig seinem „Untersuchungsgegenstand“ nähert. Für die vorliegende Untersuchung wurde das fokussierte Interview ausgewählt, da es nicht nur auf die Generierung von Hypothesen, sondern mehr auf deren Überprüfung abzielt. Diese Technik wurde von Merton und Kendall (1956) entwickelt. Das theoretische Vorwissen des Forschers bleibt im Vordergrund und kann anhand der Realität der

Untersuchungspersonen überprüft werden. Grundlegend ist dabei, dass die Gruppe der Befragten einen konkreten Stimulus oder eine bestimmte Situation erfahren haben. Der Forscher versucht nun die Reaktionen und Interpretationen im Bezug auf den definierten Gesprächsgegenstand zu erheben und zu analysieren (vgl. Lamnek, 1995). Bei einem fokussierten Interview wird ein Interviewleitfaden formuliert, welcher auf die spezifische Fragestellung hinlenken soll. Den Befragten wird Raum für offene Antworten und unvorhersehbare Entwicklungen im Gespräch gelassen. Gerade darin liegt der Erkenntnisgewinn des fokussierten Interviews, welcher wiederum zu neuen Hypothesen führen kann. Der Befragte soll dabei nicht durch die theoretischen Vorannahmen des Forschers geleitet oder beeinflusst werden, sondern es soll genügend Freiraum für seine eigenen Reaktionen geboten werden. Nach Merton et al. (1956) soll auch besonderes Augenmerk auf die affektiven und wertenden Aussagen der Befragten gelegt werden. Diese Interviewart eignet sich demnach besonders gut für theoriegeleitete Forschung und weist durch den Leitfaden auch eine teilweise Standardisierung auf. Nach Lamnek (1995) ist das fokussierte Interview näher an der quantitativen Herangehensweise angesiedelt, als andere qualitative Erhebungsmethoden.

Für die Erstellung des Interviewleitfadens ist es bei dem fokussierten Interview bedeutend, dass sich der Forscher im Vorhinein ausgehend mit seinem Untersuchungsfeld auseinandersetzt. Ohne dieses Vorwissen könnte er keinen theoriegeleiteten Leitfaden erstellen und seine Hypothesen nicht überprüfen. Eine eingehende Kenntnis des Stadtraumes und der Graffiti-Kultur, insbesondere der sprachlichen Fachausdrücke, ist somit unabdingbar für diese Interviewtechnik. Der Interviewleitfaden ergibt sich somit aus einem umfassenden Literaturstudium, sowie der Beobachtung und Analyse der realen Feldsituation. In der Interviewsituation bietet der Leitfaden eher eine Orientierungshilfe als eine strenge Abfolge von Fragen. Um die offene Gesprächssituation zu wahren, muss der Leitfaden an das jeweilige Gespräch angepasst werden und ist demnach ein sehr flexibles Instrument. Die Interviews wurden mit einem digitalen Aufnahmegerät aufgenommen und wörtlich in Umgangssprache transkribiert. Zu Beginn der konkreten Datenanalyse wurde festgelegt, welche transkribierten Textpassagen einer Paraphrasierung unterzogen werden. Eine Modifizierung der Zusammenfassung nach Mayring (2005) sieht die Kategoriendefinition als ein Selektionskriterium vor. *„Sie beschreibt die Thematik zu der Kategorien entwickelt werden sollen und übergeht alles Material, das dazu nicht passt“* (Mayring, 2005, S. 12). Im vorliegenden Fall wurden Kategorien zur Raumwahrnehmung der Writer entwickelt. Teile der Interviews, die sich nicht auf die Fragestellung der Untersuchung bezogen, wurden nicht paraphrasiert. Alles Material, das sich auf den Raum bzw. die Stadt, den Umgang damit, die Wirkung, die symbolische Bedeutung oder praktische Nutzbarkeit bezog, wurde als Untersuchungsmaterial herangezogen. Es sollten also möglichst allgemeine, aber auch fallspezifische Äußerungen über die Räumlichkeit von Graffiti und Street Art sein, d.h. was in der Szene üblich ist bzw. was für den Writer persönlich bedeutend ist. Die kleinste Kodiereinheit können aber auch einzelne Wörter sein, die eine beschreibende Funktion für den Raum einnehmen, wie z.B. Adjektive. Die Notation orientierte sich dabei vor allem an relevanten Gesprächsmerkmalen. Die ausgewählten Zitate wurden aufgrund der besseren Lesbarkeit in Hochdeutsch umformuliert.

7.3 Untersuchungsgruppe

Die Zusammensetzung einer Untersuchungsgruppe beruht grundlegend auf der Bereitschaft der Personen zur Untersuchung. Vor allem in der qualitativen Forschung liegt darin ein zentrales Problem, da schon das reine Interesse an der Untersuchung eine Verzerrung der Versuchsgruppe sein kann. Die Repräsentativität der Untersuchungsgruppe steht somit immer in Frage. Weiterführend ist somit auch unklar, welche Aussagen oder Generalisierungen getroffen werden können. Im konkreten Fall der vorliegenden Arbeit herrschte auch eine gewisse Unsicherheit, ob sich überhaupt ausreichend Personen finden lassen. Die qualitative Forschung sucht im Gegensatz zur quantitativen Forschung immer mehr nach dem typischen Fall, was die Bedeutung der Repräsentativität auch etwas einschränkt. Dafür muss der Forscher aber ein grundlegendes Verständnis dafür haben, was denn nun typische Personen sind (vgl. Lamnek, 1995, Flick, 2007). In der vorliegenden Untersuchung wurde aufgrund der Fragestellung und der Beobachtungen im Stadtraum eine theoretische Anforderung an die Versuchspersonen gestellt. Das relevante Handlungsmuster der Befragten ist ihr Umgang mit dem Stadtraum. Es sollten demnach auf jeden Fall aktive Writer und Street Artists sein, die über eine ausreichende Kenntnis der Kultur verfügen und sich aufgrund ihrer Graffiti-tätigkeit viel im Stadtraum bewegen bzw. bewegt haben. Im Fachjargon der Writer wären das wohl die *kings*, die *all city* sind. Um gerade an diese Auswahl heranzukommen, müssen natürlich einige Vertrauenshürden überwunden werden, da die Illegalität der Tätigkeit ein grundlegendes Merkmal ist. Durch eine ausführliche Beobachtung des Stadtraumes und auch durch persönliche Kontakte konnten wichtige Akteure in beiden Städten relativ gut herausgearbeitet werden.

Im Anschluss daran fand eine direkte Kontaktaufnahme zu den ausgewählten Personen hauptsächlich über Internet statt. Interessanterweise war die Reaktion auf die Anfrage durchaus positiv. Durch die gezielte Kontaktaufnahme zu wichtigen und aktiven Personen erweiterte sich der Kreis der Befragten schnell, da unter Writern persönliche Bekanntschaften das *Um* und *Auf* sind. In meinem Fall begünstigte das die Zusammensetzung der Untersuchungsgruppe. Es konnte eine gute Mischung aus langjährigen Akteuren und jungen, aktiven Writern und Street Artists zusammengestellt werden. Gerade die älteren Writer sind immer noch für ihre Arbeiten und auch Stilentwicklungen bekannt, bewegen sich aber häufig aufgrund ihres Alters und auch Alltags weitaus weniger im Stadtraum, vor allem kaum mehr illegal. Diese Akteure sind aber aufgrund ihres umfassenden Wissens und auch ihres Einflusses auf die gesamte Graffitikultur von besonderer Bedeutung. Die jüngeren, aktiven Writer und Street Artists waren teilweise schwieriger zu erreichen bzw. zu finden. Gerade aber über langjährigen Writer, die immer noch in der Graffitikultur verankert sind, konnten Kontakte hergestellt werden. Besonders in Berlin taten sich hierdurch sehr viele unverhoffte Möglichkeiten auf. Durch die gegenseitigen Empfehlungen der Writern kann aber natürlich auch eine Selektion der Versuchsgruppe stattfinden.

Eine ganz zentrale Selektion der Versuchspersonen fand aber leider aufgrund des Geschlechts statt. Wie bereits diskutiert wurde, ist Graffiti eine stark männlich dominierte Aktivität. In Wien erklärte sich leider keine der kontaktierten weiblichen Malerinnen zu einem Interview bereit. In Berlin hingegen konnten immerhin zwei Writern interviewt werden. Zum einen spiegelt diese Selektion die reale Zusammensetzung der Szene wider. Zum anderen muss aber betont werden, dass die Malerinnen mit ihren Werken sehr wohl sichtbar im Stadtraum vertreten sind. Interessanterweise konnte Macdonald (2001) in ihrer ethnographischen Untersuchung bei einer Stichprobengröße von 29 Writern auch nur drei Frauen befragen. Kritisch erwähnt werden, muss nochmals das

reine Interesse für die Befragung als Verzerrungsfaktor der Versuchsgruppe. Das Thema der Untersuchung wurde bei der Kontaktaufnahme deutlich gemacht und möglicherweise fühlten sich dadurch auch eher Writer angesprochen, die sich intensiv mit dem Stadtraum auseinandersetzen. Gerade aber durch die Feldforschung auf der Straße und die Auswahl wirklich aktiver Leute konnte dieser Verfälschung entgegengewirkt werden. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die Vorauswahl der gewünschten Interviewpartner sehr gut verwirklichen ließ und es weniger Absagen gab, als erwartet.

Insgesamt wurden 31 Interviews im Zeitraum von Juli 2007 bis Oktober 2008 geführt. In Wien umfasste die Stichprobe 11 Writer und in Berlin konnten 20 Interviews durchgeführt werden. Dadurch wird auch die unterschiedliche Größe der Szene wiedergespiegelt. Die Interviewpartner setzten sich aus Writern und Street Artist zusammen. Eine klare Trennung kann hier nicht vorgenommen werden, da sich einige der Befragten beide Techniken zu Eigen machen. Der Großteil der Interviewpartner war männlich, lediglich zwei Writerinnen aus Berlin nahmen an der Untersuchung teil. Das Alter der Untersuchungspersonen lag zwischen 19 und 40, wobei aus Gründen der Verschwiegenheit keine genaueren Daten erhoben werden konnten. Einige der Writer wollten die Informationen über ihre Persönlichkeit möglichst gering halten und gaben keine Angaben zu ihrem Alter. Die Interviewpartner wurden nach ihrem Bekanntheitsgrad in der Szene bzw. ihrer Aktivität im Stadtraum ausgewählt. Das Interviewsetting richtete sich ganz nach den Wünschen der Befragten, um eine entspannte Atmosphäre schaffen zu können. Es wurde darauf geachtet, dass die Writer sich in ihrer Anonymität und Privatsphäre nicht verletzt fühlen. Einige der Befragten bevorzugten ein Interview bei sich zu Hause, was auch zu interessanten offenen Diskussionen nach den Interviews und zur Präsentation von Foto- oder Filmmaterial führte. Andere Interviews fanden hingegen auf öffentlichen Plätzen oder in Cafés statt und endeten manchmal auch in einer gemeinsamen Erkundung des Stadtraumes. Das Thema der Untersuchung stieß durchwegs auf Interesse bei den Befragten und die Bereitschaft für ein längeres Gespräch war bei allen gegeben.

7.4 Die Auswertungsmethode

7.4.1 Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring

Diese Arbeit folgt einem erkenntnistheoretischen Interesse. Durch die Interviews sollen die Interviewpartner dazu angeregt werden, über ihre Raumwahrnehmung und ihre Orientierung im Stadtraum nachzudenken. Es bestand vor allem ein Interesse daran, ihre subjektiven Theorien und Bedeutungszuschreibungen herauszufinden. Diese sind für eine Bestimmung der Räumlichkeit von Graffiti und Street Art unabdingbar. Die Analyse will also Aussagen über den emotionalen, kognitiven, und Handlungshintergrund der Kommunikatoren treffen (vgl. Kommunikationsmodell, Mayring, 2007). Die Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring ist eine Technik zur systematischen Bearbeitung von Kommunikationsmaterial. Es kann sich hierbei um Texte, Bilder, Noten oder anderes Kommunikationsmaterial handeln, solange eine Möglichkeit zur Protokollierung besteht. *„Inhaltsanalyse ist eine Methode zur Erhebung sozialer Wirklichkeit, bei der von Merkmalen eines manifesten Textes auf Merkmale eines nichtmanifesten Kontextes geschlossen wird.“* (Merten, 1995, S. 59).

Die Grundannahme jeglicher Inhaltsanalyse ist, dass sich die kulturellen Ausdrucksformen im weitesten Sinne in Text fassen lassen, die Inhaltsanalyse von Texten sich also mit gesellschaftlicher Wirklichkeit beschäftigt und dementsprechend auch in ihren Ergebnissen und deren Interpretation von dieser abhängig ist. (Bos/Tarnai, 1989, S.1)

Die Inhaltsanalyse geht auf die quantitative Auswertung von Textmaterial aus den Massenmedien zurück. Hierbei werden beispielsweise Häufigkeiten einzelner Textbestandteile oder einzelner Wörter mit Indikatorfunktion ausgezählt. Die qualitative Inhaltsanalyse will jedoch den Kommunikationszusammenhang und die latenten Sinnstrukturen des Materials verstehen. Bedeutsam an der qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (2007) ist ihre systematische und regelgeleitete Vorgehensweise. Dadurch distanziert sich die Inhaltsanalyse von rein interpretativen, nicht-objektivierbaren Verfahren. Die Wissenschaftlichkeit der Methode wird durch ihre Regelgeleitetheit gesichert, die eine intersubjektive Nachprüfbarkeit ermöglichen soll. Ausgangspunkt einer Inhaltsanalyse ist immer eine Fragestellung. Das heißt, es handelt sich um eine theoriegeleitete Methode, wobei der Untersuchungsgegenstand nicht aus den Augen verloren werden darf. Aus den Ergebnissen der Analyse sollen Rückschlüsse auf die Kommunikation, den Sender oder Wirkungen auf den Empfänger getroffen werden. Die qualitative Inhaltsanalyse sieht somit Schlussfolgerungen vor, die über das behandelte Material hinausgehen. Die Problematik liegt darin, dass der soziale Kontext nicht analysiert wird, sondern nur die Zeichen. Die soziale Dimension der Texte geht durch ihre Verschriftlichung verloren. Die Vorteile der quantitativen Inhaltsanalyse dürfen aber nicht aufgegeben werden und so erstellt die qualitative Inhaltsanalyse unter Berücksichtigung der Gütekriterien ein Kategoriensystem. *„Die Analyse von Inhalten geschieht durch ein Kategoriensystem, nach dem die Einheiten des Materials in den problemrelevanten Dimensionen codiert werden“* (Friedrichs, 1982, zitiert in Kromrey, 2000, S. 305). Das Bilden der Kategorien wird häufig als Kunst beschrieben (vgl. Krippendorff, 1980), was die Wissenschaftlichkeit der Methode natürlich stark einschränkt. Die Nähe zu einer interpretativen Vorgehensweise ist gegeben. Es wird aber davon ausgegangen, dass durch ein Regelsystem zur Kategorienbildung eine Objektivierbarkeit der Ergebnisse möglich wird. Wichtig bei der Kategorienbildung ist, dass sich die Kategorien einander ausschließen und das Kategorienschema vollständig ist. Die Bedeutung des semantischen Inhaltes hebt Mayring im Zuge der semantischen Gültigkeit hervor.

Anhand der Interkoderreliabilität kann die Reliabilität geprüft werden. Die inhaltliche Argumentation nimmt bei der abgeschwächten Interkoderreliabilität, wie sie Mayring (2005) vorstellt, einen großen Stellenwert ein. Der Hauptkodierer kann somit durch sein theoretisch fundiertes Wissen den Zweitkodierer von der Richtigkeit seiner Ergebnisse überzeugen. Damit wird wiederum die Theoriegeleitetheit der Methode hervorgehoben. Die Gültigkeit der Kategorien wird aber während ihrer Konstruktion bestimmt. Das regelgeleitete Vorgehen ist daher die zentrale Anforderung der qualitativen Inhaltsanalyse. Die Reliabilität des Verfahrens kann auch durch die Verwendung von Computerprogrammen erhöht werden. Diese lassen eine genaue Nachverfolgung der Kategorisierung zu. Die Stärken der Programme liegen aber vor allem in der quantitativen Inhaltsanalyse, da sie auf syntaktischer Ebene arbeiten. Inhaltliche und interpretative Arbeiten sind nicht ausreichend umsetzbar.

Mayring (2007) unterscheidet zwischen vier unterschiedlichen Vorgehensweisen bei einer Inhaltsanalyse: der Zusammenfassung, der induktiven Kategorienbildung, der Explikation und der Strukturierung. Die Zusammenfassung versucht das Material zu reduzieren, um wesentliche Inhalte darzustellen. Die induktive Kategorienbildung entwickelt auf Grundlage der Zusammenfassung schrittweise Kategorien aus dem Material. Die

Explication zieht zusätzliches Material heran, wie Lexika oder andere Textbestandteile, um unklare Textstellen verständlich zu machen. Die Strukturierung versucht durch vorher festgelegte Kategorien das Material zu strukturieren. Dieses System wird aus der Fragestellung oder bereits vorhandenen Ergebnissen abgeleitet und am Material überprüft und angepasst. In der vorliegenden Arbeit wird die induktive Kategorienbildung als Analyseverfahren herangezogen. Da es um die subjektive Wahrnehmung der Akteure selbst geht, soll so nah am Material wie möglich gearbeitet werden. Die Methode erscheint darüber hinaus als sinnvoll, da nicht ausreichende Ergebnisse oder theoretische Annahmen vorliegen, um ein Kategoriensystem deduktiv zu erstellen. Das Phänomen Graffiti muss sich ein großes Stück weit aus sich selbst heraus erklären. Mayring (2005) hebt hervor, dass ein Trend hin zur induktiven Ableitung besteht, um eben die Materialnähe zu wahren. Die Theoriegeleitetheit wird aber nicht aufgegeben und darin besteht auch ein wesentlicher Unterschied zur Grounded Theory, die versucht ohne theoretische Vorannahmen zu arbeiten.

7.4.2 Grounded Theory

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick zur Grounded Theory gegeben werden, da bei der Auswertung mit den Kodierschritten der Grounded Theory gearbeitet wurde. Die Grounded Theory (Strauss & Corbin, 1996) ist ein Verfahren zur Generierung einer gegenstandsverankerten Theorie, d.h. die Hypothesen werden direkt von dem Datenmaterial abgeleitet. Kurz gesagt ist die Grounded Theory keine Methode, sondern ein Forschungsstil. Der Forscher wird besonders während der ersten Auswertungsphasen dazu angehalten ohne Vorannahmen zu arbeiten. Die Kreativität und theoretische Sensibilität des Forschers soll ihn bei seiner Offenheit für neue Perspektiven unterstützen. Das Vorwissen in Form von Theorien oder auch Erfahrung wird in der Weiterentwicklung der Grounded Theory von Strauss (1996) zwar als unausweichlich angenommen, soll aber produktiv im Sinne einer Perspektivenerweiterung genutzt werden und vor allem zum Nachdenken anregen (vgl. Strübing, 2004). Die Grounded Theory geht von einem pragmatischen Erkenntnismodell aus, welches in Widersprüchen zu dem kritischen Rationalismus von Popper steht. Realität entsteht durch die Auseinandersetzung und Interaktion mit unserer Umwelt und daraus folgen unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen und eine Perspektivenvielfalt. Die Welt ist somit einem ständigen Wandel unterworfen, woraus sich aus das prozesshafte Theorieverständnis der Grounded Theory erklärt. „Theories are interpretations made from given perspectives as adopted or researched by researchers“ (Strauss & Corbin, 1994 zitiert in Strübing, 2002, S. 321). Theorien können somit keine universale Gültigkeit erreichen, da sie selber Teil der Realität sind, die sich in stetem Wandel befindet. Theorien sind immer nur als provisorisch anzusehen und können nur auf ihre Plausibilität und Prognosefähigkeit überprüft werden. Hierin ist auch die Bedeutung des zyklischen Vorgehens der Grounded Theory begründet.

Da eine Theorie nur vorläufig verifiziert werden kann, muss sie auch immer weiterentwickelt werden. Die Grounded Theory sieht einen Wechsel zwischen Datenerhebung, Analyse und Theorie vor. „Am Anfang des Forschungsprozesses steht also eine erste Sammlung von Daten; diese werden kodiert [...] diese werden sofort wieder am Forschungsfeld überprüft [...] erste Hypothesen entstehen [...] allmählich entsteht [...] eine gegenstandsbezogene Theorie“ (Lamnek, S. 119). Strübing (2002) nennt dies einen „iterativ-zyklischen Prozess experimenteller Erprobung, in dem aus qualitativen Induktionen ebenso wie aus Abduktionen Ad-hoc-Hypothesen erarbeitet werden, die dann in einem nächsten Prozessschritt in einer deduktiven Bewegung wiederum auf Daten bezogen werden“ (S.327). Dies wird solange durchgeführt, bis es zu einer theoretischen Sättigung kommt, also

keine neuen Erkenntnisse mehr gewonnen werden können. Die ständige Wiederholung sowie das theoretical sampling, sollen zur Validität der Theorie beitragen. Das heißt, je mehr Variation in den Daten ist, desto dichter kann auch die Theorie werden und ihre Vorhersagekraft steigt. Die Arbeitsschritte zur permanenten Verifikation der Ad-hoc-Hypothesen sind die Techniken des ständigen Hinterfragens und des Vergleichens. Memos sind ein wichtiger Bestandteil der Arbeitsweise der Grounded Theory. Sie dienen der Dokumentation von Ideen und vorläufigen Hypothesen, sind deswegen aber auch als vorläufig zu verstehen. Es gibt klare Vorgaben, wie ein Memo zu verfassen ist. *"Im Lichte der in diesem Buch diskutierten methodologischen Argumente sind eine iterativ-zyklische Vorgehensweise, das theoretical sampling mit dem Kriterium de[r] und nicht zuletzt die Methode des ständigen Vergleichens unter Verwendung generativer Fragen ebenso unverzichtbar wie Kodieren und Memos schreiben"* (Strübing, 2004, S. 88)

7.4.3 Kodierschritte der Grounded Theory

Das offene Kodieren *„ist der Analyseteil, der sich besonders auf das Benennen und Kategorisieren der Phänomene [...] bezieht“* (Strauss & Corbin, 1996, S. 44). Das Vergleichen und das Hinterfragen nehmen in diesem Schritt eine wesentliche Rolle ein, um ähnlichen Phänomenen auch denselben Namen geben zu können und Gruppen von Konzepten zu Kategorien zusammenzufassen. Die Daten sollen hierbei aufgebrochen werden, um Indikatoren herauszufiltern. An diesem Punkt ist die theoretische Sensibilität des Forschers, nämlich relevante Daten auch als solche zu erkennen, besonders gefragt. Der Vergleich dient dazu die Bedingungen des Phänomens ausfindig zu machen. Durch das Hinterfragen kann über eine einfache Paraphrasierung hinausgegangen werden. Worum scheint es dort zu gehen? Was repräsentiert es? (vgl. Strauss/Corbin, 1996, S. 45f.). Rein deskriptive Beschreibungen liefern keine effektiven Konzepte, mit denen man arbeiten kann. Die Kategorien müssen einen gewissen Grad an Abstraktheit besitzen, um Subkategorien zusammenzufassen. Der Name einer Kategorie sollte vor allem auch anschaulich sein. Die Benennung der Kategorien aus der Fachliteratur heraus sollte eher gemieden werden, wobei in vivo Codes, also aus den Texten selbst, als fruchtbar gelten. Bedeutsam für die Entwicklung von Kategorien ist die Identifizierung deren Eigenschaften und dimensional Ausprägung, die eine grundlegende Information für die Beziehungen der Kategorien untereinander darstellt. Jede Kategorie besitzt mehrere Eigenschaften und jedes Auftreten der Kategorie kann in der Ausprägung variieren.

Das axiale Kodieren bringt die Kategorien in einen Zusammenhang und filtert Haupt- und Subkategorien heraus. Die Kategorien werden anhand eines Kodier-Paradigmas nach ursächlichen Bedingungen, dem Kontext, der verknüpften Handlungsstrategie und den Konsequenzen analysiert. Am Beispiel des Phänomens „Schmerz“ erklären Glaser & Corbin das Kodierparadigma. Die *ursächlichen Bedingungen* verweisen auf die Entstehung und den Hintergrund des Schmerzes (Beinbruch). Die Eigenschaften des Phänomens, sowie der Ursache werden wieder dimensional dargestellt (Intensität der Schmerzes, Art des Bruches). Der *Kontext* zeigt die Bedingungen auf, die eine Handlung fördern oder verhindern. Im Fall des Schmerzes kommt es bei intensivem, lang anhaltendem Empfinden zu einer Schmerzbewältigung. Kontext bezieht sich vor allem auf Zeit, Ort und Dauer. Die *intervenierenden Bedingungen* beziehen sich vor allem auf soziale, politische, individuelle und kulturelle Einflüsse, bspw. technische Geräte zur Schmerzbehandlung oder eigene Einstellung zu Therapie. Zur Bewältigung des Phänomens werden Handlungen ausgeführt, die unter der Analyse der handlungs- und Interaktionsstrategien zusammenfallen. Diese Handlungen führen wiederum zu Konsequenzen, die auch Teil der Bedingungen für neue Handlungsschritte sein

können. Es ist wichtig die Prozesshaftigkeit der Daten selbst zu erkennen und sie somit auch immer auf eine Veränderung in den Bedingungen zu untersuchen.

Das selektive Kodieren hat zum Ziel das gesamte Material zu einer Theorie zu integrieren. Das zentrale Phänomen wird zur Kernkategorie und dessen Beziehung zu den anderen Kategorien in Form von einer Theorie beschrieben. *„Der Anwärter auf die Kernkategorie zeichnet sich formal durch seine vielfältigen Relationen zu allen anderen wichtigen Kategorien aus und hat eine zentrale Stellung im Begriffsnetz“* (Böhm, 2007, S. 482). Der rote Faden soll aufgedeckt werden. Der Anwendungsbereich der Theorie hängt von der Abstraktheit der erstellten Kategorien ab. Die Überprüfung erfolgt anhand der Rückkoppelung zur Realität, was unter anderem zu Schwierigkeiten führt, da soziale oder historische Bedingungen nicht vollständig reproduzierbar sind (vgl. Flick, 2007).

Die Problematik der Grounded Theory liegt klarerweise in ihrer Offenheit. Es ist jedoch nahezu unmöglich als Forscher völlig unvoreingenommen zu sein, da schon das Interesse an einem bestimmten Forschungsbereich Vorannahmen mit sich bringt. Die Notwendigkeit der Intuition und des Einfühlungsvermögens des Forschers lassen die Grounded Theory zu einer Kunstlehre werden. Die offene Vorgehensweise erschwert auch die Anwendung der klassischen Gütekriterien. Objektivität ist aus dem pragmatischen Erklärungsmodell der Grounded Theory heraus aber nicht unbedingt gefordert. *„Es ist vielmehr das Wechselspiel von Objektkonstitution und sozialem Handeln mit diesen Objekten, das im sozialen Prozess des Forschens typischerweise (bekanntlich nicht immer) zu einer Schließung in Form einer weitgehend einheitlichen, im Meadschen Sinne 'objektiven' Perspektive führt (vgl. Mead, 1987)“* (Strübing, 2002, S.336).

Die Reliabilität der Untersuchung ist dahingehend auch hinfällig, da Realität einem steten Wandel unterworfen ist. Dennoch wird versucht eine Reliabilität der Theorie durch die Praxis der wiederholten Überprüfung herzustellen. Widersprüche in den Ergebnissen sollen somit aufgedeckt werden und zu einer Steigerung der internen Validität führen. *„Dabei dürfe die Verifizierung von Theorie freilich das Verfahren ‚nicht der Art dominieren, daß sie die Generierung abwürgt. Das heißt also, daß die Theoriegenerierung mittels komparativer Analyse ihre Aussagen sehr wohl verifiziert und mit empirischen Belegen arbeitet, aber eben nur insoweit es der Generierung dient“* (Wendt, k.A., S. 14, vgl. Glaser & Strauss, 1998). Die externe Validität soll einerseits durch das theoretical sampling gesichert sein und zum anderen durch die detaillierte Dokumentation der einzelnen Auswertungsschritte. *„Praktische Relevanz, konzeptuelle Dichte, Reichweite und empirische Verankerung sind diejenigen .. Kriterien, die der Struktur des Verfahrensmodells und dessen epistemologischem Hintergrund besonders angemessen sind“* (Strübing, 2004, S.86). Man kann damit aber nur sagen, diese Theorie ist besser als diese.

7.4.4 Beschreibung der Auswertungsmethode

Die Auswertungsmethode stellt eine Verknüpfung von Qualitativer Inhaltsanalyse mit dem Arbeitsstil der Grounded Theory dar. Dadurch sollen die Vorzüge beider Methoden kombiniert werden und ihre jeweiligen Schwächen teilweise kompensiert werden. Das regelgeleitete Vorgehen der Qualitativen Inhaltsanalyse ermöglicht eine methodische Strukturiertheit besonders in der Anfangsphase des Kodierens. Die theoriegeleitete Herangehensweise der Qualitativen Inhaltsanalyse entspricht dem Forschungsstil der Arbeit. Die Bildung der

Kategorien und vor allem das zueinander in Bezug setzen soll dem Modell der Grounded Theory folgen. Mayring (2007) bietet eine konkretere Anleitung zur Herausfilterung des zu untersuchenden Materials an, wobei die Grounded Theory genauere Vorgaben zur Kategorienbildung und der Herausfilterung von Hauptkategorien bietet. Daher sollen die Schritte des axialen und selektiven Kodierens dem Modell der Grounded Theory entnommen werden. Die Verfahrensweisen der Grounded Theory des Hinterfragens und Vergleichens sind gerade bei induktiver Kategorienbildung fruchtbar. Eine zyklische und prozesshafte Vorgehensweise soll durch die nahe Arbeit am Material durchgeführt werden. Die Erstellung einer Theorie für die vorliegende Forschungsfrage erscheint spannend. Mayring selbst vergleicht die induktive Kategorienbildung der Qualitativen Inhaltsanalyse mit dem Kodierschritt des offenen Kodierens der Grounded Theory. In der Tradition der Chicagoer Schule wird bei der analytischen Induktion genauso vorgegangen. Hypothesen können durch die Forschungsergebnisse modifiziert werden. *„In this process grand theories play the role of a theoretical axis or a "skeleton" to which the "flesh" of empirically contentful information from the research field is added in order to develop empirically grounded categories and propositions"* (Kelle, 2005, Absatz 40).

Obwohl die Grounded Theory ausdrücklich ohne theoretische Vorannahmen arbeitet stellt diese Verknüpfung keinen Widerspruch dar, da der Übergang zur Grounded Theory in einem Stadium des Forschens gewählt wurde, in welchem die Grounded Theory bereits Hypothesen bildet. Dennoch muss sich die vorliegende Untersuchung gegen die Forderung des theoretical sampling wenden. Die durchgeführten Interviews sind typische Fälle und stehen daher im Gegensatz zur Forderung der Grounded Theory nach atypischen Fälle, um die ganze Bandbreite des Phänomens abzustecken. Auch das Prinzip der theoretischen Sättigung wird nicht verfolgt, da der Umfang der Stichprobe vorab bestimmt wurde. Das auszuwertende Datenmaterial wird im Sinne der Inhaltsanalyse klar nach der Fragestellung ausgewählt. Die Forderung der Nachvollziehbarkeit soll durch klare Arbeitsschritte während des ganzen Prozesses gewährleistet sein. Hier wird auch das Memoschreiben als bedeutender Dokumentationsschritt verwendet.

8. Ergebnisse

8.1 Ergebnisse der mentalen Landkarten und der Stadtpläne

Als Impuls für das Interview wurden die Writer und Street Artists dazu aufgefordert, ihre persönliche Landkarte von Wien bzw. Berlin aufzuzeichnen. Mentale Landkarten sind Entwürfe aus dem Gedächtnis, die zum einen vom realen Stadtbild als auch von der persönlichen Wahrnehmung beeinflusst sind. Daraus ergab sich die Annahme, dass sich in den mentalen Repräsentationen der Stadt, Hinweise auf die Tätigkeit und die Raumwahrnehmung der Writer und Street Artists finden lassen. Da keine Kontrollgruppe herangezogen wurde, konnten nur Aussagen über die Karten der Writer getroffen werden, ohne eine generelle Differenz zu anderen Stadtbewohnern aufzuzeigen. Lynch (1965/2007) hat in seiner Untersuchung ein Kategoriensystem erstellt, welches auch für die Auswertung der mentalen Landkarten der Writer herangezogen wurde. Dieses setzt sich aus Wegen, Grenzlinien, Bezirken, Knotenpunkten und Merkzeichen zusammen und wurde bereits in Kapitel 3.3 genauer beschrieben.

Auf die mentalen Stadtpläne folgte die Aufforderung, auf einem vorgegebenen Stadtplan die aktiven und graffitistarken Stellen der jeweiligen Stadt einzuzeichnen. Die Auswertung dieser Stadtpläne erfolgte anhand von Häufigkeiten, d.h. von wie vielen Writern die Stellen als bedeutend angegeben wurden. Die markierten Stadtpläne der jeweiligen Stadt wurden miteinander verglichen und die eingezeichneten bzw. auch wörtlich ergänzten Nennungen wurden ausgezählt.

8.1.1 Mentale Landkarten der Wiener Writer und Street Artists

Die mentalen Landkarten der Wiener Writer und Street Artists zeigen ein relativ einheitliches Bild. In fast allen Karten wurde der Stephansdom als Mittelpunkt gewählt. Der Stephansdom kann nach Lynch als eindeutiges *Merkzeichen* klassifiziert werden, welches auch von den Writern zur Orientierung in der Stadt herangezogen wird. „Man sieht es schon von der Orientierung her, wenn man sich nicht auskennt, schaut man rauf, sieht den Stephansdom und weiß wieder wo man ist“ (DEEP INC., Wien, Interview 3, 2007). Weitere *Merkzeichen* sind das Riesenrad oder die Weinberge. Als *Grenzlinie* wurde die Donau markiert. Der Donaukanal, sowie der Gürtel und der Ring können durch die erschwerte Überquerung aufgrund des Wassers und des starken Verkehrs als Grenzlinien gelten. Gleichzeitig werden sie aber auch als *Wege* benutzt, wobei dem Donaukanal und dem Gürtel eine wichtige Rolle als Graffitiort zukommt. Ausgehend von der Raumnutzung der Writer wird somit eine Klassifizierung als Weg bevorzugt. Weitere *Wege* sind die U- und S-Bahnlinien, die Hauptverkehrsadern der Stadt, Brücken, sowie die Straßenzüge im und um den 6. und 7. Bezirk. Deutlich markiert ist in nahezu allen Karten der erste Bezirk als zusammengehörige Einheit, die durch den Ring nach außen begrenzt ist. Die *Bezirke* innerhalb des Gürtels werden entweder zusammengefasst oder einzeln und nummeriert dargestellt. Als *Knotenpunkte* werden Bahnhöfe, U-Bahnstationen, Straßenkreuzungen besonders mit dem Gürtel, der Naschmarkt, das Museumsquartier, sowie auch das eigene zu Hause angeführt.

Die Karten unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Genauigkeit und dem Ausschnitt der Stadt, der gezeichnet wurde. Der Großteil der Karten stellt einen groben Plan der gesamten Stadt dar, in welchem der Stephansdom als Zentrum, sowie die Donau und der Donaukanal als Grenzlinien und der Ring und der Gürtel als Wege eingezeichnet sind. Teilweise sind noch weitere Straßenachsen gekennzeichnet. Die vereinfachte Form ist die Darstellung der Stadt als Kreis und der Stephansdom als Zentrum. Zwei der Karten beziehen sich auf den inneren Teil der Stadt, also eine genaue Darstellung der Bezirke innerhalb des Gürtels. In diesen detaillierten Karten wurden zentrale Straßenachsen der Bezirke, sowie persönlich bedeutsame Orte, wie bspw. das eigene zu Hause oder der Dosenladen des Vertrauens, eingezeichnet. Die Ausrichtung der Karten auf das unumstrittene Zentrum des Stephansdomes, sowie die Grenzlinien der Donau und des Donaukanals sind auch hier enthalten. Lediglich zwei Karten differieren völlig in ihrer Darstellung. Eine Karte richtet sich am zu Hause des Writers und der Umgebung aus, wobei der erste Bezirk noch als Zentrum markiert wird. Die zweite Karte ist am 6. und 7. Bezirk ausgerichtet und stellt eine grobe Darstellung des Rings, des Gürtels und des U-Bahnnetzes dieser Bezirke dar. Einige Karten enthalten das eigene Logo bzw. den eigenen Schriftzug, wobei zwei Karten reine ikonographische Darstellungen sind. Dies stellt in den Vordergrund, worum es bei einem mentalen Stadtplan eines Writers wirklich geht, nämlich um die Verbreitung von seinem eigenen Namen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die mentalen Landkarten sich vor allem durch einen konzentrischen Aufbau sowie ein klares Zentrum, den Stephansdom und den umgebenden ersten Bezirk kennzeichnen. Die Donau und der Donaukanal sind ebenso prägende Merkmale der Stadt. Wien ist also auch in der mentalen Vorstellung der Writer eine konzentrische Stadt, was die Orientierung erheblich beeinflusst. Ihre Graffitiaktivität spiegelt sich teilweise in den eingezeichneten Orten wieder, welche auch als aktive Graffitigebiete gelten. Die detaillierteren Karten fokussieren interessanterweise auf das aktive Gebiet um den 6. und 7. Bezirk.

8.1.2 Mentale Landkarten der Berliner Writer und Street Artists

Die mentalen Landkarten der Berliner Writer verdeutlichen auf den ersten Blick die unterschiedliche Stadtstruktur der beiden Städte und das Fehlen eines konkreten Zentrums in Berlin. Eine rein ikonographische Darstellung von Berlin als die olympischen Ringe soll genau diese sich überschneidende Struktur der Gebiete ohne konkretes Zentrum symbolisieren. *„Das wichtigste an Berlin ist, dass es eine der wenigen Metropolen ist, die sozusagen nicht einfach wie ein Zirkel aufgebaut ist, sondern eher wie olympische Ringe. Es gibt nicht einen Stadtkern“* (NOMAD, Berlin, Interview 10, 2008). Der schematische kreisrunde Umriss der Wiener Karten findet sich bei den Karten der Berliner Writer nur als Skizze wider. Einige haben versucht den Umriss von Berlin möglichst genau wiederzugeben. Als zentrales *Merkzeichen* wird von den meisten der Fernsehturm am Alexanderplatz oder auch einmal das Brandenburger Tor angeführt. Drei der Karten sind beispielsweise nur grafische Abbildungen dieser Identitätssymbole Berlins. Die Karten sind hauptsächlich durch das alltägliche Leben der Writer gekennzeichnet und stellen ein Abbild ihres Handlungsraumes dar. Einige der Karten sind grobe Umrisse der Stadt, die die Spree oder auch die Berliner Mauer als *Grenzlinie* beinhalten und einige wenige persönlich bedeutungsvolle Aufenthaltsorte, wie Arbeit, Wohnort oder auch Graffitiorte. Die meisten Karten sind aber detaillierte Darstellungen mit Gebietsbegrenzungen. Hier ist interessant, welche *Bezirke* eingezeichnet werden. Die meisten Karten beschäftigen sich mit dem Ausschnitt innerhalb des S-Bahnringes. Bei allen detaillierteren Karten wird das Zentrum von Berlin, vor allem die Gebiete um Mitte, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Kreuzberg, teilweise auch Tempelhof, Schöneberg, Neukölln und Wedding, hervorgehoben. Die zwei detailliertesten Karten widmen sich beispielsweise nur Kreuzberg

oder Prenzlauer Berg und in einer Karte bildet Kreuzberg das Zentrum des Ausschnittes. Diese Darstellungen überschneiden sich mit den alltäglichen Aufenthaltsorten und Wohnorten der Writer. Eine sehr speziell detaillierte Karte von ganz Berlin entstand in einem dreistündigen Interview und beinhaltet zahlreiche Verweise auf die persönliche Geschichte des Writers und die Graffitientwicklung. Dieses Einschreiben persönlicher Informationen in die Stadt ist ein zentrales Motiv der Writer, wie sich später noch bei der Auswertung der Interviewdaten zeigen wird. Als *Wege* werden die zentralen U-Bahn und S-Bahnlinien, besonders der S-Bahnring, einige Brücken jedoch kaum Hauptverkehrsadern eingezeichnet. Als *Grenzl意思* werden eben der ehemalige Mauerverlauf und die Spree angeführt. *Knotenpunkte* sind wichtige U-Bahnstationen, wie das Kottbusser Tor, das Schlesische Tor oder der Bahnhof Zoo. Der Hauptbahnhof und der Potsdamer Platz wurden interessanterweise nur einmal eingezeichnet. Graffiti bezogene Informationen sind vor allem yards, also Betriebsbahnhöfe, wie der Ostbahnhof, Schöneweide und das Westkreuz. Es werden besonders graffitistärke Bezirke, wie Kreuzberg und Prenzlauer Berg hervorgehoben oder ganz konkrete Flächen, wie der Mauerpark und die Eastside Gallery. Eine weitere rein ikonographische Darstellung bildet Berlin als Scheißhaufen ab und steht für die Kritik an der Lebensweise in Berlin.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass aus den mentalen Karten der Writer die Differenzen in der Stadtstruktur von Wien und Berlin ganz deutlich zu sehen sind. Der Alexanderplatz ist bei weitem nicht das klar deklarierte Zentrum der Stadt, wie es in Wien der Stephansdom ist. Detaillierte Ausschnitte widmen sich interessanterweise in beiden Städten den graffitistarken Bezirken. Wie sich anhand der Interviewdaten noch zeigen wird, sind dies auch die Lebensbereiche der Writer, in denen sie ihren Alltag verbringen. Die U- und S-Bahn hat in beiden Städten einen prägenden Einfluss auf die mentalen Landkarten der Writer. Der Flussverlauf hingegen scheint in Berlin einen weniger bedeutungsvollen Status als die Donau und der Donaukanal in Wien zu haben. Dies mag möglicherweise mit der Flussbreite und dem Verlauf in Zusammenhang stehen, sowie auch mit der Bedeutung des Donaukanals für die Graffitzszenen in Wien. Im Großen und Ganzen geben die mentalen Karten der Writer einen sehr sensiblen Einblick in ihre alltäglichen Wege und die Gebiete, in denen sie sich aufhalten.

8.1.3 Stadtpläne der Wiener Writer und Street Artists

In Wien wird von 82% der elf befragten Writer der Donaukanal als aktiver Graffitiort eingezeichnet. Besonders das Gebiet um das Flexx, einer Veranstaltungshalle direkt am Donaukanal, ist ein wichtiger Anziehungsort. Hier befindet sich eine legale Fläche, die sich bereits in beide Richtungen stark ausgebreitet hat und über die legale Begrenzung hinaus genützt wird. Die legale Fläche an der Nordbrücke wird von 73% als stark frequentierter Ort angeführt. In der Nähe dieser Fläche befindet sich auch der Betriebsbahnhof der Wiener U-Bahn, welcher ebenso ein starker Anziehungspunkt für die Writer ist. Neben den Betriebsbahnhöfen werden vor allem die Schallschutzwände neben den S-Bahnstrecken für Graffiti genutzt. Weitere wichtige Knotenpunkte sind die U-Bahnhaltestellen Karlsplatz und Schwedenplatz. Insgesamt nennen 73% der Writer das U-Bahn- und S-Bahnnetz als wichtigen Ort für Graffiti. Der sechste und siebte Wiener Gemeindebezirk werden von 64% der Writer als aktive Gebiete für Graffiti und Street Art angeführt. Hier stechen vor allem die Maria-Hilferstraße, eine zentrale Einkaufsstraße, und die stark befahrene linke und rechte Wienzeile hervor, sowie hier im Speziellen der Naschmarkt. Dieser kennzeichnet sich durch seine Lage zwischen rechter und linker Wienzeile und seine zahlreichen Marktstände aus. Die geschlossenen Rollläden der Geschäftsstände bieten den idealen Untergrund für

Graffiti. Um den sechsten und siebten Bezirk herum wird vor allem noch der Gürtel mit seiner Ausgehmeile von 36% der Wiener Writer angeführt. Hier befinden sich in den Viaduktbögen zahlreiche Discos und Bars. Vereinzelt Nennungen gelten auch dem 8. und 5. Bezirk als Ausläufer der Zentren im 6. und 7. Bezirk. Interessanterweise wird in den Stadtplänen der erste Gemeindebezirk völlig ausgespart, obwohl die aktiven Graffitiflächen direkt an diesen Bezirk anschließen. Dennoch scheint dieser Bezirk keine Bedeutung für die Akteure zu haben. Vereinzelt Nennungen gelten anderen legalen Flächen, wie bspw. im 16. Bezirk oder auch der Donauinsel. Teilweise werden auch alte Fabriken eingezeichnet, die gerne aufgesucht werden. Diese Stellen sind aber einem ständigen Wandel unterworfen und teilweise schon wieder abgerissen. Als konstante Stellen können somit der Donaukanal, gefolgt von dem U- und S-Bahnnetz, sowie der legalen Fläche an der Nordbrücke hervorgehoben werden. Als viert wichtigste Gebiete gelten der 6. und 7. Bezirk.

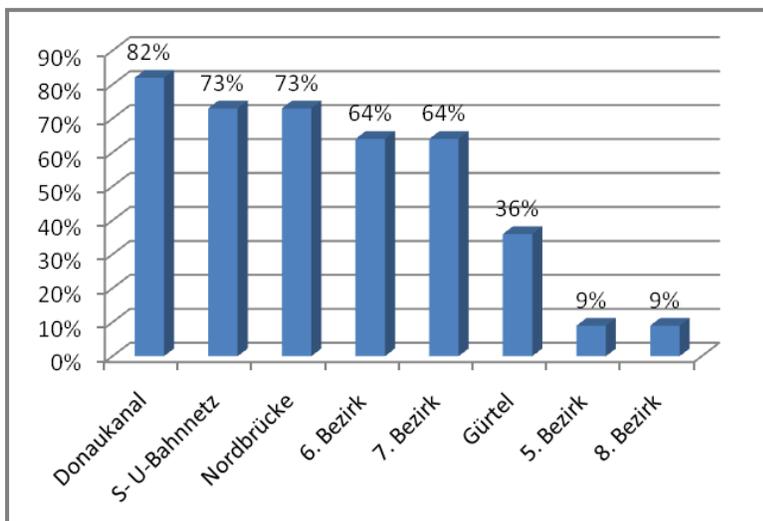


Abb. 11: Häufigkeitsverteilung in Wien

8.1.4 Stadtpläne der Berliner Writer und Street Artists

In Berlin zeigt sich eine eindeutige Häufung in den Stadtgebieten Kreuzberg mit 79% und Prenzlauer Berg, welcher von 74% der Writer angeführt wird. Diese Gebiete haben als Mauerbezirke vor allem in der Stadtgeschichte und auch im Speziellen für die Writer eine besondere Bedeutung. Prenzlauer Berg wird aufgrund der Sanierungsarbeiten und der voranschreitenden Gentrifizierung meist als vergangene Hochburg des Graffiti hervorgehoben. Ähnlich, wie der ehemaligen Writers corner am Bahnhof Friedrichstraße, wird diesen Plätzen eher ein nostalgischer Wert zugeschrieben. Friedrichshain wird mit 58% als dritt wichtigster Stadtteil für Graffiti und Street Art angeführt und gehört neben Kreuzberg und Prenzlauer Berg zu den alternativen und studentischen Wohngebieten in Berlin. Berlin Mitte ist ähnlich, wie Prenzlauer Berg, ein beliebter Umschlagplatz für die Writer. Aufgrund der Stadtentwicklung und der touristischen Ausrichtung dieses Bezirkes liegt die Bedeutung für Graffiti aber eher in der Vergangenheit. Dennoch betonen 53% der Writer die Bedeutung dieses Bezirkes für die Graffitikultur. Gerade Wedding wird von 37% und Neukölln von 17% der Writer als graffitistarkes Gebiet angeführt. Diese sind die neueren, aufstrebenden Graffitibezirke, die aufgrund der sozial schwachen Bevölkerung weniger Mittel für die Graffitibekämpfung zur Verfügung haben. Die Writer selbst betonen auch die höhere Akzeptanz der Bevölkerung in ebensolchen sozial benachteiligten Gebieten.

Hier [in Mitte] gehen die Leute einkaufen, die Geld haben, und in Prenzlauer Berg waren Leute, die machen so einen kleinen Laden auf, ein kleines Cafe. Jetzt sind die aber total etabliert hier im Prenzlauer Berg und dann wandert das Ganze, dieses Subding, nach Friedrichshain. Es schwappt halt immer rüber und jetzt ist Wedding und Neukölln dran. Es gibt manche Ecken, die sind total tot, die will auch keiner. Hier in Pankow, das ist so ein Diplomatenviertel, diese ganzen Botschaften. Pankow, war schon eh und je so bürgerlich. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Die Auswertung der Nennungen in Berlin zeigt eine eindeutig stärkere Beliebtheit der Writer für alternative, junge oder auch teilweise sozial eher benachteiligten Stadtgebiete. In Wien beziehen sich die drei häufigsten Nennungen auf architektonisch geeignete Flächen, die jedoch keine Wohnbezirke darstellen. Interessanterweise zeigt sich in Berlin eine deutliche Häufung der ehemaligen Ostbezirke bzw. der Mauerbezirke. Dies steht auch im Zusammenhang mit der sozialdemographischen Stadtentwicklung Berlins. Kreuzberg-Friedrichshain, Neukölln und Wedding fallen laut einer aktuellen Studie zur Sozialen Stadtentwicklung (Häußermann et al., 2010, S.22) unter jene Problembezirke. Gerade in Kreuzberg lässt sich aber auch eine Aufwertung des Gebietes um den Oranienplatz oder auch im Wrangelkiez beobachten. Dies sind ebenso beliebte Orte der Writerkultur. Stadtgebiete, wie Charlottenburg, Schöneberg oder auch Tempelhof gehören zu den wohlhabenderen Wohngebieten in Berlin, die sich durch Einfamilienhäuser und auch teilweise durch Villengegenden auszeichnen. Diese Gebiete werden von den Writern gerne als „spießig“ oder „Beamten Bezirk“ beschrieben und üben somit wenig Anziehung aus. Das S- und U-Bahnnetz wird zwar im Vergleich zu den Wiener Writern weniger häufig angeführt, gehört mit 58% dennoch zum dritt wichtigsten Umschlagplatz der Graffitiszene in Berlin.

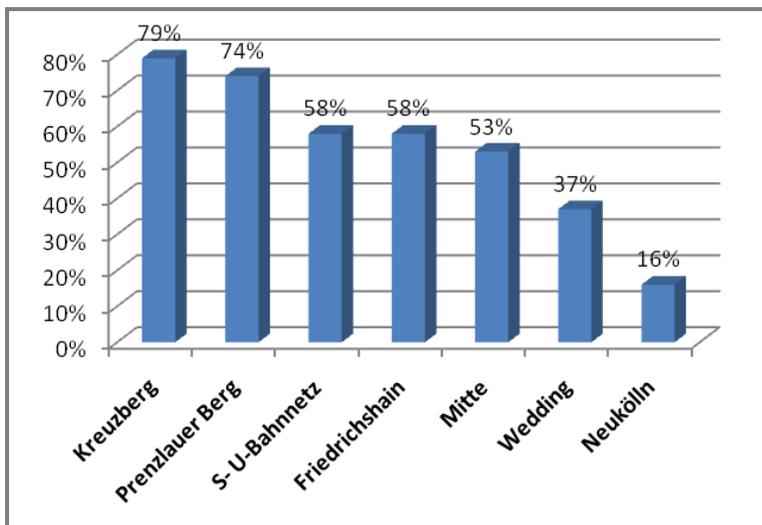


Abb. 12: Häufigkeitsverteilung Berlin

Im Bezirk Mitte (Wedding/Moabit) hat es zwischen dem *Monitoring Soziale Stadtentwicklung 2008* und *2010* drei „Absteiger“ und einen „Aufsteiger“ gegeben. Ähnlich ist es in Spandau-Mitte, wo neun „Aufsteigern“ lediglich ein „Absteiger“ gegenübersteht. [...] Die Abwärtsentwicklung in Kreuzberg-Nordost und Neukölln-Nord hat sich nicht fortgesetzt, die Räume Wedding/Moabit und Nord-Marzahn/Nord-Hellersdorf sind jedoch weiterhin von „Abstiegen“ beim Entwicklungsindex geprägt. (Häußermann et al., 2010, S.32)

8.2 Ergebnisse der Interviews

In diesem Kapitel erfolgt die Auswertung der transkribierten Interviews anhand der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring in Verbindung mit dem Kodierungsmodell der Grounded Theory. Detaillierte Angaben zu den Zitaten sind dem Interviewverzeichnis zu entnehmen.

8.2.1 Offenes Kodieren der Interviews

In diesem Schritt wird das Datenmaterial sorgfältig durchgearbeitet, um die zentralen Phänomene herauszufiltern. Das Ziel dabei ist, möglichst nahe am Material zu bleiben, um die zentralen Themenbereiche abstecken zu können. Die Grounded Theory arbeitet nicht theoriegeleitet, sondern lässt sich von dem Material lenken. Die vorliegende Arbeit baut jedoch auf einer Fragestellung auf und somit wurden vorrangig die themenspezifischen Sequenzen analysiert. Die Vorgehensweise baut auf der Grounded Theory auf, bei der durch ständiges Hinterfragen ein Verständnis für die Aussage des Interviewpartners entwickelt wird. Dabei werden für jede Sequenz sogenannte „Kode-Notizen“, also Memos erstellt. Aus dem Vergleich der Codes des gesamten Datenmaterials werden ähnliche Phänomene sichtbar und es lassen sich Kategorien erstellen. Offenes Kodieren *„ist der Analyseteil, der sich besonders auf das Benennen und Kategorisieren der Phänomene [...] bezieht“* (Strauss & Corbin, 1996, S. 44). Das Vergleichen und das Hinterfragen nehmen in diesem Schritt eine wesentliche Rolle ein, um ähnlichen Phänomenen auch denselben Namen geben zu können und Gruppen von Konzepten zu Kategorien zusammenfassen zu können. Die Daten sollen hierbei aufgebrochen werden, um Indikatoren herauszufiltern. An diesem Punkt ist die theoretische Sensibilität des Forschers, nämlich relevante Daten auch als solche zu erkennen, besonders gefragt.

Der Vergleich dient dazu, die Bedingungen des Phänomens ausfindig zu machen. Durch das Hinterfragen kann über eine einfache Paraphrasierung hinausgegangen werden. Worum scheint es dort zu gehen? Was repräsentiert es? (vgl. Strauss/Corbin, 1996, S. 45f.). Rein deskriptive Beschreibungen liefern keine effektiven Konzepte, mit denen man arbeiten kann. Die Kategorien müssen einen gewissen Grad an Abstraktheit besitzen, um Subkategorien zusammenzufassen. Der Name einer Kategorie sollte vor allem auch anschaulich sein. Die Benennung der Kategorien aus der Fachliteratur heraus sollte eher gemieden werden, wobei in vivo Codes, also aus den Texten selbst, als fruchtbar gelten. Bedeutsam für die Entwicklung von Kategorien ist die Identifizierung deren Eigenschaften und dimensionalen Ausprägung, die eine grundlegende Information für die Beziehungen der Kategorien untereinander darstellt. Jede Kategorie besitzt mehrere Eigenschaften und jedes Auftreten der Kategorie kann in der Ausprägung variieren.

Daraus ergeben sich folgende 19 Kategorien in alphabetischer Reihenfolge:

1. „Archäologische Spurensuche“ Graffiti als Einfluss auf die Wahrnehmung der Writer
2. „Berliner Radikal-Egal-Faktor“ Geringe Hemmschwelle der Berliner Writer
3. „Das *Ich* aus der Dose“ Wohlgefühl durch das Hinterlassen von persönlichen Geschichten
4. „Egal statt legal“ Suche nach Möglichkeiten und Lücken des Verfalls im Stadtbild
5. „Ein Kessel Buntes“ Stadtstruktur und Geschichte Berlins als Einflussfaktor auf Graffiti
6. „Entschlüsseln von Codes“ Graffiti als interne und externe Kommunikation

7. „Gesellschaftliches Spiel“ Graffiti als Kampf gegen Einheitlichkeit und Grenzen des gesellschaftlichen Systems
8. „Hot Spots“ In Szene setzen durch die optische Wirksamkeit einer guten Stelle
9. „Ich write, also bin ich“ Graffiti als Sprachrohr der eigenen Existenz und Identität
10. „Lebendige Knotenpunkte“ Urbane Aktivität als Anziehungsfaktor für Graffiti
11. „Lokaler Ansatz“ Einbindung von Graffiti in den Alltag
12. „Schönes Wien“ Stadtstruktur und Geschichte Wiens als Einflussfaktor auf Graffiti
13. „Schwarz-Weiß-Malerei: Kunst oder Verbrechen“ Graffiti als Auslöser gegensätzlicher Reaktionen
14. „Sell out“ Vermarktung von Graffiti
15. „Stadt sprühen. Stadt spüren“ Gestaltungswille und aktives Interesse am Stadtbild
16. „Street Art“ Die etwas andere Form von Graffiti zwischen Kommunikation und Kritik
17. „Tabustellen“ Respekt vor Eigentum, Kunst und Religion
18. „Unser Raum“ Öffentlicher Raum als Nutzungsraum der Gesellschaft
19. „Wiener Wurschtigkeit“ Geringere Aktivität der Wiener Writer

Diese Kategorien werden nun anhand folgender Fragen genauer dargestellt:

- Worum geht es in dieser Kategorie? Auf welches Phänomen bezieht sie sich? **Definition**
- Was sind die spezifischen Merkmale und der jeweilige Ausprägungsgrad des beschriebenen Phänomens?
Eigenschaften und Dimensionen
- Was führt zu dem Phänomen? **Bedingungen**
- Wie wird mit diesem Phänomen umgegangen bzw. mit welchen Mittel wird es von den Akteuren erreicht?
Strategien
- Wozu führen die Handlungen bzw. Strategien? **Konsequenzen**
- An welchen Aussagen der Interviewpartner lässt sich das Phänomen festmachen? **Ankerbeispiele**

1. Kategorie: „Archäologische Spurensuche“ Graffiti als Einfluss auf die Wahrnehmung der Writer

Definition: Graffiti beeinflusst die Writer in ihrer Wahrnehmung der Stadt und dem Umgang mit ihr maßgeblich. Ihr Aufenthalt in der Stadt ist zum einen durch die Lektüre der Graffiti geprägt, zum anderen sind sie ständig auf der Suche nach neuen Flächen für ihre Werke. Dadurch entwickeln sie einen ganz bestimmten selektiven Blick, der den Großteil ihrer Wahrnehmung beansprucht. Gleichzeitig nehmen sie Details viel stärker wahr und teilweise wird Graffiti auch als Orientierungshilfe in der Stadt eingesetzt.

Eigenschaften:

Intensität	stark.....schwach
Ausmaß	viel.....gering

Bedingungen: Wahrnehmung auf Graffiti richten

Strategien:

- Suche nach Flächen
- Lesen der Graffiti
- Orientierung an Graffiti

Konsequenzen:

- selektive und sensible Wahrnehmung
- Wahrnehmungskapazität mit Graffiti gefüllt
- offener und detaillierter Blick

Ankerbeispiele:

Wahrscheinlich kuckt man schon mehr als der Durchschnittsbürger. Also, dass man einfach mehr Details von seinem Umfeld wahrnimmt, weil man wird ja eigentlich überall angesprochen. Es steht ja überall irgendwie was und dann ist man eigentlich dauerhaft am Lesen. Prinzipiell ist man eigentlich ziemlich oft mit der Lektüre begriffen und dementsprechend viel kuckt man auch. (BÖREK, Berlin)

Man muss da differenzieren zwischen so Gelegenheiten, Zuckerln, zufälligen Fundstücken, die man dann schnell einmal macht, sich bückt und aufhebt oder sagt he, so wie in der Archäologie, das ist leiwand, das schau ich mir genauer an. Und man beginnt zu graben, vorsichtig zu sein und schaut, was man da einfach dann erwischt, was für einen Fund man hat. Und ich glaube, das ist auch so bei einer Aktion. Du gehst hin, du schaust, du überlegst dir lieber fünfmal, was du machst, dass du die Aktion durchziehen kannst. (BUSK, Wien)

Also bei mir ist das auch teilweise so, wenn ich in eine andere Stadt komme, dass ich mich dann an den tags orientiere, weil die Architektur manchmal ein bisschen ähnlich aussieht und dann kann ich mich an dem eher mehr orientieren. (SKERO, Wien)

Aber du musst ein Auge dafür entwickeln. Entweder du hast ein Auge für diese Öffentlichkeit und für die, wie Menschen sehen, oder nicht. Und das musst du lernen wollen, du musst dich in den Menschen hinein versetzen können, du musst eine gewisse Sensibilität hervorbringen. Alle Leute, die ich kenne, die hardcore bomber sind und wirklich was erreicht haben, das sind alles hochsensible Menschen, hochsensible Menschen. (NOMAD, Berlin)

2. Kategorie: „Berliner Radikal-Egal-Faktor“ Geringe Hemmschwelle der Berliner Writer

Definition:

Die Writer nehmen eine negative Veränderung des Graffitistils in Berlin wahr. Es geht weniger um eine attraktive Gestaltung, sondern mehr um ein „sich auskotzen und hinrotzen“. Der Wettkampf wird weniger als kreativer Ansporn, sondern mehr und mehr als ein Gegeneinander und ein Kampf wahrgenommen.

Eigenschaften:

Qualität	positiv.....negativ
Intensität	stark.....schwach
Ausmaß	hoch.....gering

Bedingungen:

- Grenzsituation in Berlin
- heruntergekommene Gebiete
- Hemmschwelle der Writer in Berlin sinkt

Strategien:

- Austesten von Grenzen
- Anfertigung qualitativ minderwertiger Graffiti
- keine Koordination untereinander

Konsequenzen:

- unattraktive Gestaltung des Stadtraumes
- negative Entwicklung des Stils

Ankerbeispiele:

Die Hemmschwelle ist auch sehr gering, dieser Egal-Faktor. Dieses gegen alles, aber gleichgesetzt mit mir ist alles egal. Das spielt auch noch eine Rolle in Berlin. Alle machen einfach Graffiti und die schießen auf alles. [...] Die probieren alles aus, die testen die Grenzen. Die Jugendlichen in Berlin sind nicht anders. (REW, Berlin)

Hier in Berlin war es so, durch dieses wirklich heruntergekommene und diese komische Grenzsituation, dass die Leute einfach raus sind und sich wirklich ausgekotzt haben auf alles, auch auf schöne Sachen. Und das passiert ja in Städten, die hergerichtet sind, nicht so sehr, dass die Leute dann Kirchen betaggen oder Gründerzeitbauten mit Mauerimitationen und Stuck. Aber hier ist das vollkommen wurscht. (CEMNOZ, Berlin)

Heutzutage arbeiten die Leute eher gegeneinander als miteinander. Also es ist weniger so eine Bewegung, als einfach nur ein Gegeneinander. (PEXA, Berlin)

Die Berliner Szene ist echt eklig, teilweise gehen wir echt mies miteinander um. [...] Wenn du so eine kleine Szene bist, hält man vielleicht doch dann mehr zusammen um sich gegenseitig zu pushen. Hier in Berlin ist es so, sich gegenseitig platt zu machen. Man kämpft ja nicht nur gegen den blöden Staat, sondern auch gegen die Szene. (CHIKA, Berlin)

3. Kategorie: „Das Ich aus der Dose“ Wohlgefühl durch das Hinterlassen von persönlichen Geschichten

Definition:

Durch ihre persönlichen Spuren verleihen die Writer dem anonymen Stadtraum eine persönliche Note. Der Stadtraum wird nicht mehr als kalt oder lebensfeindlich wahrgenommen, sondern er vermittelt Gemütlichkeit und Lebensqualität. Gerade die moderne Architektur, mit ihren Materialien wie Glas, Stahl und Beton, wird von den Writern häufig als feindlich und leblos wahrgenommen. Für die Writer ist Graffiti eine Art Muster, welches die Stadt bedeckt und in das sie jeder Zeit eintauchen können. Dies wird dadurch verstärkt, dass Writer mit den befüllten Orten bestimmte Geschichten und Erinnerungen verbinden. Teilweise werden Mythen über andere Writer erzählt oder es wird die Erinnerung an die eigene Aktion wach, wenn man an einem seiner Werke vorbei geht.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	stark.....schwach
	Qualität	sehr wohl.....weniger wohl
	Effizienz	hoch.....gering

<i>Bedingungen:</i>	unangenehmes Gefühl durch Anonymität im Stadtraum und moderne Architektur
	Negative Vorstellung von einer Stadt ohne Graffiti
	Graffiti wird als Ausdruck der Persönlichkeit wahrgenommen

<i>Strategien:</i>	Einschreiben und Lesen von persönlichen Informationen
	Orte unverwechselbar gestalten durch Erinnerungen und Geschichten

<i>Konsequenzen:</i>	Vertiefen des Stadtbildes durch persönliche Informationen
	Stadt wird für die Writer interessanter, persönlicher und gemütlicher
	Steigerung des Ichgefühls und der Lebensqualität

Ankerbeispiele:

Wenn ich jetzt eine S-Bahn male und da ist mein piece drauf und ich setze mich in die S-Bahn hinein, die ich gemalt hab, ich fühle mich, nicht wie zu Hause, aber ich fühle mich auf meine eigene Art cool. Auch wenn ich überall Farbe habe, [...] ich fühle mich wohl dadurch, dass ich mit meinem Zug fahre. (GRAB, Berlin)

Wenn du selber irgendwo was machst so, du erinnerst dich immer daran. Gerade bei illegalen Sachen, gibt es zu jeder Aktion, irgendeine Geschichte. Das ist auch ganz wichtig beim Graffiti, gerade so die Geschichten drum herum, auch irgendwelche urbanen Mythen. Wenn ich irgendwo lang laufe und ich sehe, da ist jetzt ein neues Bild und es gefällt mir, dann merk ich mir das auch. Und wenn es jetzt geputzt wurde, die Erinnerung bleibt. (PEXA, Berlin)

Ich freue mich jedes Mal beim Vorbeigehen, wenn ich etwas Eigenes sehe. Das ist mein Kennzeichen, dass ich dort war, oder, dass andere wissen, dass ich da war, also ganz primitiv gesagt. (KRYOT, Wien)

Ich hab Graffitis angeschaut, einfach deshalb, weil ich da jetzt soweit drin bin, dass ich diese Kalligraphie entziffern kann und mit der auch was anfangen kann und ich mich dann über einen schönen Buchstaben freue. (DEEP INC., Wien)

Es wird spannender durch die Straßen zu gehen, wenn man halt einfach Sachen entdecken kann, immer wieder neue. Das macht natürlich schon einen Reiz aus, als wenn alles so langweilig mit null acht fünfzehn Werbung bebildert ist. Es gibt immer wieder mal Momente, wo du stehen bleiben kannst, lachen kannst oder dich fragen kannst, was ist denn hier los. (ALIAS, Berlin)



Abb. 13: ICH. Wien © OHM



Abb. 14: CURTIS. Wien © Kathrin Schneider



Abb. 15: JUST. Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider



Abb. 16: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider

4. Kategorie: „Egal statt legal“ Suche nach Möglichkeiten und verfallenen Lücken im Stadtbild

Definition:

Writer sind auf der Suche nach Lücken und Möglichkeiten in der Stadt. Sie wählen für ihre Werke bevorzugt jene Stellen aus, die bereits heruntergekommen, verfallen oder ohne jegliche Nutzbarkeit sind. Dadurch wird auch die Vergänglichkeit von Graffiti in den Vordergrund gerückt. Der Flair, der diese Stellen umgibt, wird von den Writern als anziehend empfunden. Gerade Züge und U-Bahnschächte vermitteln den Writern diese Stimmung. Sie sehen darin auch eine Möglichkeit, ihre Werke in einem gesellschaftlich eher akzeptierten Raum anzubringen.

Eigenschaften:

Bewusstheit	hoch.....gering
Intensität	stark.....schwach
Effizienz	hoch.....gering

Bedingungen:

- Vorhandensein von baulichen Lücken, Ruinen, Abrissgeländen etc.
- offener Blick und Sensibilität für diese Stellen
- positive Ausstrahlung der verfallenen Orte

Strategien:

- Suche nach Lücken und Möglichkeiten im Stadtraum
- Auseinandersetzung mit der Stadt
- vermehrter Aufenthalt in heruntergekommenen Gebieten
- Nischennutzung zum Writen

Konsequenzen:

- verstärktes Aufkommen von Graffiti in verfallenen Gebieten
- keine dauerhafte Existenz der Werke
- verstärkte gesellschaftliche Akzeptanz bzw. Ignoranz
- gewünschte Wirkung und Atmosphäre
- relativ geschütztes und ungesehenes Malen

Ankerbeispiele:

Also die Stellen, an denen sich wirklich viel sammelt, das sind eigentlich tatsächlich Lücken. Also so zwischen Wohnhäusern, also Brandschutzmauern, wo man dann auch verhältnismäßig ungesehen sich mal irgendwo gut bücken kann, wenn ein Auto vorbeikommt oder irgendwas. Also das ist dann wirklich mehr dieses Lückensuchen. (BÖREK, Berlin)

Da [im 1. Bezirk] ist es nicht so heftig, weil da so viele alte Denkmäler sind, die man eigentlich nicht anmalen kann, wenn man halbwegs bei Verstand ist. Also du kannst ästhetisch, finde ich, nicht. Da hat man Respekt davor. Leute, die es intensiv betreiben und nicht irgendwelche 14-Jährigen, die einfach alles anmalen, die suchen sich auch schon manche Stellen aus, die irgendwie von der Stadt abgeworfen werden. Also sprich Roll-Läden oder so, die nachts eh immer unten sind, oder irgendwelche angeranzten Häuserfassaden. Natürlich wird auch auf die eine oder andere schöne Fassade getaggt, aber kaum von Leuten, die das intensiv betreiben. (RESOR, Wien)

Alte Mauern, alte Häuser finde ich interessanter. Da wirkt das auch besser, als auf einem frisch renovierten Block [..], weil eine Wand ja auch eine Geschichte erzählt, irgendwie. Man sieht ja auch, was ein Haus erlebt hat, was passiert ist über die Jahre und dann komm ich halt vorbei und dann passiert wieder etwas Neues. Das find ich an einem alten Haus schöner und interessanter, als an einem frisch renovierten. Die sagt mir nichts die Wand, das reizt mich nicht. (ALIAS, Berlin)

Die alten S-Bahnen, da konnte man die Türen während der Fahrt aufmachen. So wie früher halt, die sind aus den 20ern noch gewesen, die Züge. Mit Nieten, so eine komische, dreckige Stahl Aura, aber gemütlich. Dreckig und Hinterhofcharakter. (TAGNO, Berlin)



Abb. 17: TVEE. Wien © Kathrin Schneider



Abb. 18.: SOLO. / GEE. Wien, Naschmarkt © Kathrin Schneider



Abb. 19: „Lindengallery“, Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 20: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider

**5. Kategorie: „Ein Kessel Buntes“ Geschichtliche und soziale Entwicklung in Berlin
als Einflussfaktor auf Graffiti**

Definition:

Die Writer beschreiben den zweiten Weltkrieg und dessen Folgen als zentrale Einflussfaktoren auf die Aktivität der Writer in Berlin. Die Entstehung einer kreativen und alternativen Szene insbesondere in den Randbezirken der Mauer, die anhaltenden sozialen Spannungen, sowie die zerbombten und leerstehenden Gebäude sind die gesellschaftlichen und baulichen Rahmenbedingungen für eine lebendige Graffitiszene. Gerade die Öffnung der Berliner Mauer war für die Writer eine enorme Erweiterung des eigenen Handlungsraumes.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	sehr einflussreich.....wenig einflussreich
	Dauer	anhaltend.....vorübergehend
	Qualität	positiv.....negativ

<i>Bedingungen:</i>	2. Weltkrieg und Teilung Berlins
	Besatzung Berlins
	Baulücken und Ruinen aufgrund der Bombardierung
	Entstehung von kreativen und alternativen Szenen
	Öffnung der Berliner Mauer
	anhaltende soziale und kulturelle Spannungen

<i>Strategien:</i>	Nischennutzung
	Erschließung der Baulücken als Freiflächen
	Graffitiaktivität in ehemaligen Randbezirken
	Ausbreitung der Writer nach Ostberlin

<i>Konsequenzen:</i>	aktive und vielfältige Graffitiszene
	viel Graffiti in ehemaligen Randbezirken
	Berlin als Kulturstadt

Ankerbeispiele:

Vielleicht [ist es auch förderlich für Graffiti], dass sich einfach so viel im Umbau befindet, dass Häuser abgerissen werden, dass teilweise noch Ruinen vom zweiten Weltkrieg irgendwo stehen oder nicht mehr stehen und dadurch so Brachlandschaften entstehen und, dass durch dieses Wegbomben die Brandfassaden frei liegen. (BÖREK, Berlin)

Westberlin war ja eine Hochburg von Bundeswehrflüchtlingen. Kreative Leute kamen alle nach Berlin. Keine normalen, spießbürgerlichen Deutschen wollten in Berlin wohnen, weil das ein hotspot des kalten Krieges war. Westberlin war für alle Freaks und Alternativen ein Paradies und das haben sie, glaube ich, ihrer nächsten Kindergeneration mit auf den Weg gegeben (EVOKS, Berlin).

Die Ostberliner Polizei hatte nichts mehr zu sagen. Sie war zwar präsent, aber sie konnte mich nicht festnehmen. Ich bin am Tag in Ostberlin hier an die Mauer gegangen und dann kam der Polizist an und meint 'he, das können Sie doch nicht machen'. Ich hab einfach weitergemacht und der hat mir dann beim Sprühen zugekuckt. Das ist einzigartig und das ist nur in Berlin so passiert. Und dadurch gibt es, glaub ich, so viele Graffiti-sprüher. (EVOKS, Berlin)

Dann war Berlin noch von den Amis und den Engländern stationiert und Graffiti in den 80ern ist ja schon in Amerika und in England total ausgeprägt, und in Paris, also Frankreich. Und diese drei Mächte, die waren hier. Und die müssen hier absitzen die Jungs, die Soldaten, und die haben das an die Leute auch vermittelt. (AKIM, Berlin)



Abb. 21: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider



Abb. 22: PHEOE. Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 23: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider



Abb. 24: OS GEMEOS. Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider

6. Kategorie: „Entschlüsseln von Codes“ Graffiti als interne und externe Kommunikation

Definition:

Graffiti ist für die Writer eine Möglichkeit in Kontakt mit anderen zu treten. Primär ist es eine Form der Kommunikation untereinander, da es nicht für jeden lesbar und zugänglich ist. Die „gemeinsame Sprache“ bildet hierbei die Grundvoraussetzung. Dennoch wollen die Writer mit ihren Werken auch eine breite Masse ansprechen und auffallen. Einige Writer nutzen diesen breiten Kommunikationskanal mehr, andere weniger. Alle sind sich jedoch einig, dass Graffiti ein Austausch von Information ist, auch wenn es nur darum geht, mitzuteilen, dass man da war.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	stark.....schwach
	Ausmaß	viel.....wenig
	Orientierung	intern.....extern
	Effizienz	hoch.....gering

<i>Bedingungen:</i>	Schrift und Bild als Träger von Informationen
	Wunsch nach Kommunikation
	„gemeinsame Sprache“ der Writer

<i>Strategien:</i>	Schrift wird als Informations- und Kommunikationsmedium eingesetzt
	Ausdruck der eigenen Präsenz durch Graffiti
	Lesen der Graffiti
	interne Kommunikation durch gemeinsame Wahrnehmung

<i>Konsequenzen:</i>	Kontakt und Austausch mit anderen Individuen in der Stadt
	weniger Anonymität in der Stadt durch Kommunikation
	Stadt als Träger von Informationen

Ankerbeispiele:

Das ist das Gute, ich sehe zum Beispiel hinter manche Fassaden, manche neue Häuser. Da weiß ich, was dahinter ist. Das ist so wie ein Geheimnis, man weiß es, und man teilt das mit vielen Leuten. [...]. Die Stadt als Träger von Informationen, wo Information stattfindet ist immer auch Verkehr. Dieser Verkehr beeinflusst einen total. Je mehr Verkehr am Start ist, umso mehr nimmt man einfach auf und schneller, weil man ist es gewohnt. Wie viele Bilder haben wir vor 20 Jahren auf MTV gesehen und wie viele Bilder sehen wir jetzt in einer Minute. (AKIM, Berlin)

Und so kommunizierst du, weil die anderen Maler genau auf die gleichen Stellen schauen. Schaut sich ja kein normal Sterblicher irgendwie jeden Postkasten an, oder jedes Elektrokastl, was da rumsteht. Aber jeder Maler schaut auf jedes einzelne. (RESOR, Wien)

Und ich hab auch immer wieder erlebt, wenn ich auf der Straße Sachen gemacht habe, wie ich mit den Leuten zusammenkomme. Vom Polizisten bis zur Großmutter, die sich über meine Sachen freut, die mich mit verfolgt und die mir genau sagen kann, wie oft ich in ihrer Straße schon irgendwas gemacht hab. (NOMAD, Berlin)

Es hat jeder irgendwie andere Motivationen, dass er malt. Es ist sicher so, dass es eine Rolle spielt, dass es andere Leute sehen. Aber es gibt auch viele, denen es unwichtig ist, ob das jetzt Tausende von irgendwelchen Leuten sehen, oder ob das zehn Writer sehen. (SHUE, Wien)



Abb. 25: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 26: Wien © cmod



Abb. 27: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider



Abb. 28: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider

7. Kategorie: „Gesellschaftliches Spiel“ Graffiti als Kampf gegen Einheitlichkeit und Grenzen des gesellschaftlichen Systems

Definition:

Die Writer selbst nehmen die Grenzüberschreitung durch ihre Handlungen sehr wohl wahr. Sie stehen dem gesellschaftlichen System gegenüber und kritisieren dieses auch. Graffiti ist Ausdruck einer Unzufriedenheit mit den vorherrschenden Regeln, Normen und Werten, die sich für die Writer z. B. im Kunstmarkt oder auch in einer Einheitlichkeit des Stadtbildes widerspiegeln. Writer wollen mit ihren Werken zum Teil auf soziale Probleme aufmerksam machen, die gerade in einem sauberen Stadtbild unter den Tisch gekehrt werden.

Eigenschaften: Bewusstheit hoch.....gering
 Intensität stark.....schwach
 Effizienz hoch.....gering

Bedingungen: Illegalität bzw. negative Konnotation von Graffiti
 Unzufriedenheit der Writer mit dem gesellschaftlichen Wertesystem
 einheitliche Struktur und Architektur als Ausdruck des gesellschaftlichen Systems

Strategien: Grenzüberschreitung der gesellschaftlichen Normen und Regeln
 Eingreifen in das einheitliche und saubere Stadtbild
 Kommerzialisierung durch Graffiti entgegenwirken
 Aufdecken sozialer Probleme durch Graffiti

Konsequenzen: Veränderung des Systems und Aufdecken der Illusionen
 umstrittene Akzeptanz am Kunstmarkt
 Veränderung des äußeren Stadtbildes
 weniger saubere und einheitliche Fassaden

Ankerbeispiele:

Und du versucht immer wieder die Grenzen der Gesellschaft auch aufzusprengen, die Grenzen oder Regeln, denen du dich normalerweise beugen musst. Du brichst diese Regeln, du brichst sie auf, du gehst bomben, du steigst über diesen Zaun, du läufst vor den Bullen weg, all das. (NOMAD, Berlin)

Graffiti ist Architektur. Die Architektur diktiert einem auch vor, was man machen kann, und was man nicht machen kann. Aber wenn ich nicht gebunden bin an Architektur, wenn ich eine Sprühdose benutze, und einen Strich mache in der Luft, dann kommt das hier an, hier an und hier an. [...] Einfach so frei von dem, was vordiktiert wird. Orte diktieren einem vor. Und ich als Graffiti-sprüher, wenn ich schon so dreist bin, da drüber zu gehen, dann überlege ich weiter, wie mache ich noch beyond, noch weiter zu gehen, als nur die Fläche anzurühren, sondern die Fläche richtig so zerficken, sozusagen. (AKIM, Berlin)

Man sieht irgendwie eine Fläche, die einem gefällt und die nimmt man sich dann einfach. Ansonsten muss man jahrelang daraufhin arbeiten und dem Galeristen fünfzig Prozent abgeben [...]. Und die Leute, die auf der Straße was machen, die haben nichts gekriegt dafür und die haben selber ihren Arsch in die Auslage gehängt. [...] Und das ist auch irgendwie das Positive, was ich an Graffiti sehe, dass einfach so ein kleines Zeichen gesetzt wird. Da gibt es Leute, die sehen das anders oder die wollen das nicht akzeptieren, dass das so ist. Also erstens einmal, dass das optisch so aussieht und auch eben eine gesellschaftliche Situation, dass Kunst nur in der Galerie passieren darf. Und da müssen so und so viele Leute ihren Sanktus abgeben, dass das ein richtige Künstler ist und dann darf er erst dick Geld verdienen. (SKERO, Wien)

Das hat ja auch wieder was mit der Gesellschaft und der Systematik zu tun, dass du so ein Einheitsding erzeugst und nur die Werbung als Bunt wirken lässt, oder nur die Schilder, die darauf hinweisen, da geht's nach da, da kauf das. Nicht irgendwie so, ah ich freu mich des Lebens, mein Haus ist schön bunt. (CEMNOZ, Berlin)

Das ist ein Umgang einfach mit einem System. Gar nicht mit Stadt, mit Architektur, sondern ein gesellschaftliches Spiel ist ja das Ganze. (BUSK, Wien)



Abb. 29: Wien, 16. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 30: TFA. Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider



Abb. 31: Berlin © Kathrin Schneider



Abb. 32: MADE. Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider

8. Kategorie: „Hot Spots“ In Szene setzen durch die optische Wirksamkeit einer guten Stelle

Definition:

Eine gute Stelle zu erkennen, ist das Um und Auf bei Graffiti. Die Motivationen hierbei sind aber ganz unterschiedlich. Es geht nicht immer nur um die Sichtbarkeit, sondern vielmehr um die Gesamtwirkung. Diese kann auch durch einen Überraschungseffekt erzielt werden. Die Qualität des Bildes muss aber immer stimmen, sonst hilft auch eine gute Stelle nichts.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	stark.....schwach
	Ausmaß	viel.....gering
	Effizienz	hoch.....gering
	Qualität	positiv.....negativ

Bedingungen: unterschiedliche Intentionen der Writer, um *fame* zu erlangen

Strategien: Suche nach neuen, geeigneten Stellen
Auswahl von optisch wirkungsvollen Flächen
Auswahl der Stelle aufgrund ihrer Beschaffenheit
Steigerung der Wirkung durch Exklusivität der Lage
Erweiterung einer bereits genutzten Fläche

Konsequenzen: Überraschungseffekt beim Betrachter
Erlangen von *fame*
gesteigerte optische Wirkung des Bildes

Ankerbeispiele:

Eine gute Stelle muss etwas Unerwartetes haben. Man fährt vorbei und ist da eigentlich schon zehnmal vorbeigefahren und plötzlich sieht man aber 'äh, da ist eine Wand'. Das man so für sich ein Aha Erlebnis hat und dann natürlich technische Sachen, eine gewisse Größe, nicht so viele Fenster drin, dass es eine Fläche gibt zum Gestalten, dass Verkehrsströme vorbeikommen, dass es Leute auch wahrnehmen. (GRACO, Berlin)

Ein guter spot, ist, wo ich früher oder später selber vorbeikomme, wo Leute vorbeikommen, die ich kenne, wo generell viele Leute vorbeikommen und er muss dir einfach ins Auge springen. Oder ein guter spot, ist, wo schon fünf tags drauf sind und du bist dann auch dabei. Aber du taggst nicht einfach irgendwo drüber, sondern du erweiterst es einfach. Und irgendwann hast du keine fünf tags, sondern zwanzig und das ist dann ein cooler spot. (SHUE, Wien)

Dort das Bild malen, wo das Auge sowieso hinschaut, ohne, dass das Bild da ist. Ein guter spot ist es dann, wenn es jeder sieht. Das ist ein guter spot, ja, aber wenn du so den Hals verrenken musst, nachdem du kommst, noch so nach hinten schauen musst, dann ist kein guter spot. (RESOR, Wien)

Also zum einen ist es natürlich wirklich die Sichtbarkeit, dass es irgendwie eine Stelle ist, die viel gesehen wird von vielen Menschen. Zum anderen ob es ein großer Aufwand gewesen ist, dahin zu kommen. Also ist es irgendwie ein Ort, wo nicht jeder hingehen würde, um dort was zu machen. Manchmal ist es auch schön, was zu verstecken und dann sich zu sagen, naja gut, dann freuen sich die wenigen Leute, die Auserlesenen, die es sehen. Es gibt ganz viele verschiedene Motivationen, die da irgendwie eine Rolle spielen. (BÖREK, Berlin)

Wenn dann such ich mir die spots, die einschlagen, die irgendwie eine Wirkung haben, wo ich weiß, ich kann an der Stelle die Wirkung erzielen, die ich erzielen will, so bumms und alles andere ist tabu. (NOMAD, Berlin)

Die Kunst ist eher eigentlich, immer noch eine neue Stelle zu finden. Also etwas zu finden, was schon immer da war, was alle hätten sehen können, aber was niemand gemacht hat. (ESHER, Berlin)



Abb. 33: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 34: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 35: TRUST. BUSK. Wien, Donaukanal © Kathrin Schneider



Abb. 36: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider

9. Kategorie: „Ich write, also bin ich“ Graffiti als Sprachrohr der eigenen Existenz und Identität

Definition:

Graffiti ist für den Writer eine Bestätigung seiner eigenen Existenz. Mit jedem *tag* hinterlässt er die Botschaft, dass er dort war und drückt damit sein eigenes Vorhandensein als Person aus. Graffiti bietet eine Möglichkeit, die eigene Identität auf neue Art und Weise im anonymen Stadtraum zu verorten. Der Zug dient zur maximalen Verbreitung des eigenen Namens. Der Wettstreit mit den anderen Writern spielt in diesem Prozess eine wichtige Rolle. *Writing* ist demnach eine Form des Persönlichkeitsausdruckes und der Selbstäußerung in Form von Buchstaben. Diese Kategorie hat eine weitaus stärkere Ausprägung unter den Berliner Writern.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	stark.....schwach
	Ausmaß	sehr wichtig.....wenig wichtig
	Effizienz	hoch.....gering

Bedingungen: Graffiti als Ausdruck der eigenen Existenz wahrnehmen

Strategien: Spuren von sich selbst in Form von Graffiti hinterlassen
Gestaltung von Buchstaben als Ausdruck der eigenen Persönlichkeit
Wettstreit mit den anderen Writern

Konsequenzen: Bestätigung des eigenen Vorhandensein
Aufmerksamkeit erlangen
Befriedigung des eigenen Selbst
Entdeckung einer neuen Form der Selbstäußerung

Ankerbeispiele:

Wie bin ich und wie kann ich das jetzt mit Graffiti als Sprachrohr nach außen bringen, wie kann ich dafür eine Form finden für mein Selbst in meiner Umgebung mit den anderen Sprühern. Selbstäußerung in Form von Buchstaben und den Orten, die ich auswähle. Und natürlich auch immer eine Selbstbefriedigung, also so eine Spiegelung. Ich sehe mich da wieder, weil ich habe mich da verewigt, da habe ich etwas hinterlassen. (BROA, Berlin)

Ich habe etwas zu sagen und beanspruche darum meinen Platz. (MADE, Wien)

So eine U-Bahn, die durch die ganze Stadt fährt, die nicht nur im Ghetto bleibt, ist die maximale Verbreitung des Namens, die man sich nur vorstellen kann, der beste Multiplikator. Das war der klassische Kult, der dann auch unsere Generation motiviert hat, anzufangen. (ESHER, Berlin)

10. Kategorie: „Lebendige Knotenpunkte“ Urbane Aktivität als Anziehungsfaktor für Graffiti

Definition:

Die organischen Gegenden einer Stadt, wo viel Leben ist, die sich durch eine vielfältige urbane Kultur und auch Diversität auszeichnen, sind für die Writer attraktive Gebiete. Dort entsteht am meisten Graffiti, da es tolerante und alternative Bezirke sind, in denen es oft auch noch genügend bauliche Lücken gibt. Zudem sind diese Bezirke häufig soziale Brennpunkte und die Jugendlichen bewegen sich allgemein mehr auf der Straße. Gerade dort entwickelt sich eine kreative Szene, die von den billigen Mieten profitiert. Die Clubszene floriert und zieht auch Touristen an, was wiederum den Writern eine perfekte Bühne bietet.

Eigenschaften:

Intensität	sehr anziehend.....weniger anziehend
Ausmaß	viel.....gering

Bedingungen:

- aktive urbane Kulturszene
- lebendige Straßenkultur mit „Wohnzimmeratmosphäre“
- toleranter, alternativer Bezirk
- soziale Brennpunkte
- Vorhandensein von baulichen Lücken

Strategien:

- Aufsuchen dieser Bezirke, um Graffiti zu machen
- Verknüpfung von Graffiti mit Partykultur
- Graffiti als Ausgleich zu sozialen Problemen

Konsequenzen:

- große Attraktivität dieser Gegenden für Writer
- mehr Graffiti in sozialen Brennpunkten
- höhere Toleranz von Graffiti
- Anziehungspunkt für kreative Leute
- gemischtes Publikum

Ankerbeispiele:

Ich glaube auch, dass es Viertel sind, wo viel entsteht, wo sich viel verändert oder wo die Leute einfach aktiv auf der Straße sind. Am Potsdamer Platz da werden nur Touristen durch gekarrt. Da ist wenig Leben auf der Straße. (JUST, Berlin)

Der 7. Bezirk ist eher so ein junger, grüner Bezirk, mehr oder weniger das zweite Zentrum neben dem ersten Bezirk. Tags findest du dort auch überall, aber nicht so konzentriert wie da. Im ersten Bezirk ist natürlich nichts, wegen den Kameras. (KRYOT, Wien)

Das Lustige ist, dass es ziemlich parallel sozusagen mit Ausgehkultur geht. (DEEP INC., Wien)

Demnach bewegen sich in den Vierteln auch die meisten Nicht-Berliner. Touris, die sich halt die Stadt anschauen und dann natürlich auch ein bisschen einen intensiveren Blick auch manchmal haben als Leute, die eh seit fünf Jahren in dergleichen Straße wohnen und immer ihren Weg zur Arbeit gehen und nach Hause gehen. Da kuckst du dir deine Umgebung ja auch anders an, als wenn du neu in der Stadt bist. [...] Das ist ja auch dadurch viel Fame, also die Leute photographieren das, die sehen das. (ALIAS, Berlin)

Es gibt so Subzentren, so SO36 und SO 61. Hier ist es autonom und es gibt viele Punks, von den 90ern noch und viele Emigranten [...] hier in Kreuzberg, weniger in Kreuzberg links, aber mehr in SO 36. Und in Wedding ist es auch so. Und da wo viele Emigranten sind, da gibt es wiederum nochmal Subzentren für die, da gibt es Märkte. (AKIM, Berlin)

In Problembezirken, wo die Leute aufgrund dessen, dass sie keine wirkliche Beschäftigung haben, sei es jetzt durch Arbeit oder irgendwie einen anderen Ausgleich, hast du mehr Leute, die einfach malen gehen. (PEXA, Berlin)

Gleichzeitig auch ein viel konzentrierteres Wohnen als in den anderen Bezirken, also mehr Leute auf engerem Raum. Und deswegen auch, mehr Familien, mehr kids, mehr Graffiti. (REW, Berlin)



Abb. 37: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider



Abb. 38: 1 UP. CBS. Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider



Abb. 39: HIOB. SOLO. Wien © cmod



Abb. 40: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider

11. Kategorie: „Lokaler Ansatz“ Einbindung von Graffiti in das alltägliche Leben

Definition:

Writer bewegen sich für ihre Werke zwar auch gerne zu bestimmten Orten hin oder reisen sogar in andere Städte. Der Großteil der Aktivität wird aber in das alltägliche Leben eingebunden, also dort, wo man sich sowieso schon bewegt. Man nützt die alltäglichen Wege durch die Stadt oder das Ausgehen am Abend zum Malen. Dies hat den Vorteil, dass man seine eigenen Werke auch im alltäglichen Leben sieht.

Eigenschaften:

Praktikabilität	hoch.....gering
Ausmaß	viel.....wenig
Effizienz	hoch.....gering

Bedingungen: Alltag und Wohngegend bietet die Möglichkeit zum Malen

Strategien: Nutzen alltäglicher Wege für Graffiti
Umzug in bestimmte Wohngegenden

Konsequenzen: Freude über seine eigenen Werke
keine weite Anreise notwendig

Ankerbeispiele:

Der kürzeste Ansatz ist lokal und es entsteht aus dem täglichen Leben. Du machst ja nicht erst mal eine Stunde Reise mit der U-Bahn nach Neukölln, um da irgendeinen Platz zu suchen und eine Wand zu besprühen. Du machst es in deiner Gegend und es konzentriert sich alles auf dort, wo dein alltägliches Leben stattfindet. (REW, Berlin)

Ich mach es da, wo ich bin. Weil ich es hier auch selber sehe und mich dann freue. (CEE, Berlin)

Es hat jeder seine eigene Auffassung, was ihm wichtig ist und warum er wo ist. Es sind auch zum Großteil Strecken, die die Leute selber zurück legen, weil sie selber viel S-Bahn fahren, weil sie selber im 6., 7., 5., 4. [Bezirk] fortgehen. (SHUE, Wien)

Da, wo die Leute wohnen und die sind in diesem Bereich zu Hause. Du reist ja nicht durch die halbe Stadt, um irgendwas zu machen. (ESHER, Berlin)



Abb. 41: MITTE. Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 42: Wien, 9. Bezirk © Kathrin Schneider

12. Kategorie: „Schönes Wien“ Stadtstruktur und Geschichte Wiens als Einflussfaktor auf Graffiti

Definition:

Wien zeichnet sich vor allem durch seine gut erhaltene Bausubstanz und radial konzentrische Struktur aus, die in den letzten Jahren im Zentrum umfassender Renovierungsarbeiten stand. Die Writer nehmen dieses äußere Bild der Stadt sehr wohl als schön und kunstvoll wahr und haben davor auch Respekt. Wien ist eine Stadt, die sich aufgrund ihrer geschichtlichen und sozialen Entwicklung sehr stark durch jene Tabustellen, wie Kunstwerke und Eigentum definiert und dadurch weniger Freiräume unter anderem für Graffiti bietet.

Eigenschaften:

Intensität	sehr einflussreich.....wenig einflussreich
Ausmaß	mehr.....weniger
Qualität	positiv.....negativ

Bedingungen:

- geringe Kriegsschäden
- radial konzentrische Stadtstruktur
- bis heute gut erhaltene Bausubstanz und umfassende Renovierungsarbeiten
- gute finanzielle und soziale Lage der Stadt Wien

Strategien: Respekt vor gut erhaltener, alter Bausubstanz

Konsequenzen: weniger Freiräume für Graffiti

Ankerbeispiele:

Wien ist so eine schöne Stadt und gerade in den letzten fünf oder zehn Jahren haben sie begonnen so viel zu renovieren und neu zu machen und schön zu machen. Das ist für mich ein eigenes Kunstwerk. Ein renoviertes Haus, ein renoviertes Denkmal, der Stephansdom [...] das sind einfach Sachen, wo ich nie im Leben irgendwas drauf malen würde. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Wien ist eigentlich radial konzentrisch. Man sieht es schon von der Orientierung her, wenn man sich nicht auskennt, schaut man rauf, sieht den Stephansdom und weiß wieder wo man ist. Das hat Vorteile und Nachteile. Aber hauptsächlich Nachteile, weil es viel weniger dynamisch ist, weil sich viel weniger bewegt, weil einfach gar keine Freiräume gegeben sind, keine Spannungsfelder, wo irgendwie was entstehen kann, dadurch, dass alles total dicht ist. (DEEP INC., Wien)



Abb. 43: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 44: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider

13. Kategorie: „Schwarz-Weiß-Malerei: Kunst oder Verbrechen“ Graffiti als Auslöser gegensätzlicher

Reaktionen

Definition:

Writer nehmen die Wirkung von Graffiti auf die Bewohner der Stadt als sehr gegensätzlich wahr. Die Kriminalisierung und das erschwerte Verständnis spielen in ihren Augen dabei eine große Rolle und führen zu einer verminderten Toleranz und auch Unsicherheit bei der Bevölkerung. Positive Reaktionen führen sie zum einen auf die künstlerische Qualität und Farbgebung ihrer Werke, sowie auch auf die Umgebung zurück.

Eigenschaften:

Qualität	positiv.....negativ
Intensität	stark.....schwach

Bedingungen: Graffiti ruft Emotionen und Reaktionen bei der Bevölkerung hervor
Unlesbarkeit bzw. Unverständlichkeit der Graffiti

Strategien: positive Bewertung abhängig von ästhetischen Maßstäben und der Umgebung
Kriminalisierung und negative Konnotation von Graffiti
Kontakt der Bevölkerung mit den Writern
Umzug der toleranten Bevölkerung in bestimmte Gebiete

Konsequenzen: gegensätzliche Reaktionen von Aggression bis Annäherung
Angst durch Unverständnis
Gefallen an buntem Graffiti

Ankerbeispiele:

Manche Gemüter sind sauer. Es wird sehr viel diskutiert über, Eigentum und öffentlich und Eigentum privat und, dass sich da eine Kultur mitten in die Stadt rein platziert. Für die Stadt ist es bunter, es ist mehr Kopfschmerzen. Für die Typographen muss das eine Krise sein, was für Schandtaten die alle mit den Buchstaben anrichten. Es löst sehr viel Kontroverse aus. (AKIM, Berlin)

Buchstaben, mit dem können die Leute meistens nicht so viel anfangen. Das ist ihnen zu verwirrend oder vielleicht wirkt es zu aggressiv für die Leute. Ich glaub auch vor allem, weil man es einfach nicht lesen kann. Man erkennt, es sind Buchstaben, aber man kann es nicht einordnen. (SKERO, Wien)

Leute, die in Mitte wohnen oder Geschäftsleute, die jetzt in Mitte arbeiten, die mögen diesen Flair von diesen Glaspalästen und die mögen es sauber und steril und alles gerade und rechte Winkel. Wobei Kreuzberg, Neukölln oder Friedrichshain zum Beispiel, da sind schon viele Leute auch hingezogen, weil es diesen Flair hat. Es ist verwinkelt, es wachsen ganz viele Bäume, man kann viel sehen, alles ist so ein bisschen runtergekommen. Ich glaub da mögen die Leute Graffiti auf jeden Fall mehr. (JUST, Berlin)

Solange es irgendwie bunt ist, finden es eigentlich die meisten Leute irgendwie in Ordnung. Also die haben grundsätzlich [...] nur Probleme mit diesem hässlichen tag Kram.(BÖREK, Berlin)

Wenn es natürlich deren eigenes Eigentum ist, ist das natürlich der falsche Platz für Graffiti. Wenn es vom Nachbarn ist, ist es zwar ärgerlich, aber nicht mehr so schlimm. Und wenn es dann überhaupt irgendwo Brückenpfeiler sind, irgendwelche Abbruchgelände, dann ist es auch wurscht. (KERAMIK, Wien)



Abb. 45: BANKSY. Wien © cmod



Abb. 46: ERICAILCANE. LUCY MCLAUHLAN. Lissabon ©Kathrin Schneider



Abb. 47: Wien © cmod



Abb. 48: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 49: TRUST. BUSK. Wien © cmod

14. Kategorie: „Sell out“ Vermarktung von Graffiti

Definition:

Die Vermarktung von Graffiti findet in verschiedenen Bereichen statt. Die Writer versuchen seit den frühen Anfängen in der Kunstszene Fuß zu fassen. Dies wird jedoch immer wieder von den Writern selbst kritisiert, da Graffiti auf die Straße gehört. Die Werbung nutzt gerade diese Eigenschaft von Graffiti und vermarktet gleich den gesamten *lifestyle*. Graffiti erreicht dadurch jeden. Die Writer profitieren davon aber nicht unbedingt. Auch die steigende Attraktivität aktiver Graffitibezirke und die damit verbundenen Gentrifizierungsprozesse nehmen die Writer als sehr negativ wahr.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	stark.....schwach
	Ausmaß	viel.....gering
	Qualität	positiv.....negativ
	Effizienz	hoch.....gering

Bedingungen: Vermarktungspotential von Graffiti

Strategien: Vermarktung von Graffiti als Kunst und Design
Nutzung der Graffitiästhetik in Werbung und Grafikdesign

Konsequenzen: gesteigerte gesellschaftliche Akzeptanz
Verlust der Authentizität
Ausverkauf der Graffiti-Kultur
Gentrifizierungsprozesse
Gegenmaßnahmen der Writer

Ankerbeispiele:

Ich hab es immer wieder probiert, hab immer wieder gesehen, Buchstaben, wie ich sie auf der Wand machen würde, auf Leinwand, ist der letzte Kitsch, ist Scheiße, ist Dreck. Dann hab ich immer gesehen, o.k. es ist auf der Straße, im Dreck gewachsen, deshalb war es bunt, laut, groß. Sobald man es auf eine Leinwand verfrachtet, also es funktioniert einfach nicht. Ich hab auf der Straße studiert und nicht in der Kunsthochschule. (TAGNO, Berlin)

Graffiti hat ja überhaupt auch die ganze Grafik und Design Szene total beeinflusst. [...] Die Leute kaufen ja nicht deswegen das T-Shirt, weil sie gern so ausschauen würden, wie die Hauswand, sondern weil sie einfach das Design cool finden. (SKERO, Wien)

In jedem kleinen Supermarkt gibt es einen Graffitilutscher. So erreicht das eigentlich alle Schichten, dieses Wort. (GRACO, Berlin)

Es ist die Frage, ob es in der Entwicklung weitergeht, oder ob es einfach stagniert und Teil der Gesellschaft geworden ist, die es vermarktet. (PEXA, Berlin)

Ich kenne auch Leute, die sträuben sich wirklich gegen diese ganze Modernisierung, gerade von diesen alten Bezirken, wie Prenzlauer Berg. Die auch richtig Anschläge verüben, damit ihre Fassaden im Grunde so trashig aussehen weiterhin, wie Jahre zuvor. [...] Nur, weil es ein It-Bezirk geworden ist, musste ich dann im Monat einfach mal das Doppelte abdrücken, als zu anfangs und in der Wohnung wurde nichts gemacht. Das ist einfach nur, weil es in ist. (CHIKA, Berlin)

Wir markieren so hidden space. [...] Es ist nicht sichtbar, aber es ist da. Und eines Tages wird es jemand entdecken. Die sichtbaren Sachen sind einfach nicht mehr so interessant. Das hat damit zu tun, dass die sichtbaren Sachen einfach so schnell aufgesaugt werden, und verwendet, verwertet für Werbung, Marketing, Kommerz. Je mehr Dreck wir verursachen im Visuellen, im sichtbaren Bereich, das wird sofort aufgenommen von Werbung und das wird verpufft. [...] Es sind Zeichen, es ist ein Code, aber dieser Code ist nicht dafür da, um es zu vermarkten. [...] Warum sollen irgendwelche Marken davon profitieren, wir machen das selber. (AKIM, Berlin)



Abb. 50: BUSK. Wien, 7. Bezirk © cmod



Abb. 51: 13 MS. Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 52: SHUE1. Wien © cmod



Abb. 53: BLU. Lissabon © Kathrin Schneider

15. Kategorie: „Stadt sprühen. Stadt spüren“ Gestaltungswille und aktives Interesse am Stadtbild

Definition:

Writer wollen mit ihren Werken keinesfalls nur Zerstörung und Schaden anrichten, sondern sehen darin vielmehr eine positive Umgestaltung des tristen und grauen Stadtbildes. Graffiti ist auch eine Reaktion auf negative Formen der Architektur. Writer nehmen aktiv Einfluss und verleihen ihrem Interesse und ihrer Kritik am Stadtbild Ausdruck.

Eigenschaften: Intensität stark.....schwach
 Effizienz hoch.....gering

Bedingungen: Interesse am Stadtbild
 Stadt wird als farblos empfunden
 Wunsch nach Umgestaltung

Strategien: Farbakzente mit Graffiti setzen
 intensive Auseinandersetzung mit dem Stadtbild
 aktive Teilnahme und Umgestaltung des Stadtbildes

Konsequenzen: bunte und lebendige Stadt
 Wohlfühl

Ankerbeispiele:

Ich kann den Raum auch dahingehend verändern, dass ich was zerstört habe oder etwas verschönert habe, dass ich in irgendeiner Art und Weise an Gestaltung teilgenommen habe und damit auf eine vorgefertigte Struktur, architektonisch oder stadtbauungsmäßig eingehe, reagiere. (BROA, Berlin)

Über die tags und über die Qualität, da lässt sich streiten. Aber dass in der Stadt mehr gestaltet werden soll außen und, dass der Gestaltungswille von den Menschen da ist, das ist einfach so. Und, dass das auch ein Aufruf ist an die Hausbesitzer zum Beispiel, wenn sie ein hässliches tag drauf haben, sich dann auch mal zu bemühen ihre Scheißfassade in einem pink, rot, keine Ahnung was für einer Kombi zu streichen, anstatt gar nicht oder eben in so einem drecksbeige [...]. (CEMNOZ, Berlin)

Also wir suchen uns eine Stelle und versuchen dann dort mit dieser Stelle was anzufangen, irgendwelche Metaschichten freizulegen, einfach wirklich bewusst, was für die Stelle zu machen. (DEEP INC., Wien)

Orte, wo ich Graffiti mache, definiert sich immer von dem, was ich mache, z.B. ich konzipiere Sachen, wie ich mache immer tags über meine eigenen, um dieses crossen zu relativieren. (AKIM, Berlin)

Wir versuchen ja aktiv im Stadtraum einzugreifen. Da ist die Stadt ja nur ein Sinnbild für die Bewegung der Graffiti-sprüher in der Gesellschaft an sich. Die Sprüher sind ja auch schon in alle Arten von Bereichen eingedrungen. (GRACO, Berlin)

16. Kategorie: „Street Art“ Die etwas andere Form von Graffiti zwischen Kommunikation und Kritik

Definition:

Für einige Writer gibt es keine Unterschiede zwischen Street Art und Graffiti, da sie beides zu ihrer Technik gemacht haben. Andere hingegen kritisieren den Hype um Street Art und grenzen sich stark davon ab. Besonders den Street Artists aus studentischem Milieu wird weniger zugetraut, vor allem im Umgang mit der Illegalität ihrer Tätigkeit. Street Art wird als kommunikativer beschrieben, da es nicht nur um den eigenen Namen und Buchstaben geht, sondern es arbeitet vor allem mit Figuren. Dadurch spricht es eher den Durchschnittsbürger an und die Akzeptanz ist höher.

<i>Eigenschaften:</i>	Intensität	stark.....schwach
	Ausmaß	viel.....gering
	Qualität	positiv.....negativ

Bedingungen: Street Art entwickelte sich aus Graffiti

Strategien: lesbare und figürliche Darstellungen
Transportieren von klaren Inhalten
weniger destruktive Techniken der Anbringung
Entstehung der Werke zu Hause

Konsequenzen: verstärkte Kommunikation nach außen
gesellschaftliche Akzeptanz von Street Art
Hype um Street Art
starke Kritik von Seiten der Writer

Ankerbeispiele:

Die sprechen ja auch von einem Street Art Hype. Hype ist immer etwas Gemachtes, das ist nie etwas Gewachsenes. Street Art ist von dem Bedürfnis aus dem Graffiti heraus gekommen, weil das Graffiti sich einfach im Kreis gedreht hat durch die interne Kommunikation. Nach außen, zu den normalen Menschen haben die nicht kommuniziert. Und das macht Street Art natürlich dadurch, dass sie dieses character Ding genommen haben und es mit einem witzigen oder kritischen Inhalt gefüllt haben. Beim Graffiti war es ja so, dass es auch die Worte sinnlos gemacht hat. Wir brauchen keine Worte. Wir nehmen diese Worte und machen sie abstrakt. (CEMNOZ, Berlin)

Street Art ist die softe Version von illegalem Graffiti. Du machst ein Produkt, das machst du zu Hause oder wo auch immer fertig und gehst dann raus und bringst es an. Du machst auch einen Arbeitsvorgang auf der Straße, nur das geht ziemlich schnell und easy. Da hat man halt auch den Vorteil, dass man viel coolere spots machen kann, viel gefährlichere, bessere. Die Kunst entsteht eigentlich woanders, als wo sie dann angebracht wird. Bei Graffiti, da entsteht für mich die Kunst direkt am Platz, wo es dann auch zu betrachten ist. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Die Sachen, die mir gefallen, funktionieren einfach nach demselben Graffitschema. Sie suchen sich geile spots, sie sind richtig up in der ganzen Stadt und machen nicht nur zwei Sachen und verkaufen dann gleich ein T-Shirt, weil sie glauben sie sind so verwegen. Das hat einfach Hand und Fuß. Andere Sachen genauso respektieren, als wenn es von ihnen wäre und das machen viele Studenten Street Art Fuzzis nicht. (SHUE, Wien)

Oah, Street Art! Wenn die was mit Kleber machen, ein Lineal benutzen und wenn die Schablonen machen, das ist nicht Graffiti. Graffiti muss locker aus der Hüfte kommen, aus den Fingern. (GRAB, Berlin)

Und dann seh ich jetzt seit drei Jahren die Street Art Leute mit Postern und Plakaten, die dann auf total Gangster machen, aber gar keine Ahnung haben von der Straße, von der Stadt und weiß ich nicht. Es war so ein Hype, Street Art war einfach so ein Hype. (JUST, Berlin)



Abb. 54: Wien © OHM



Abb. 55: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider



Abb. 56: Wien, 6. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 57: ALIAS. Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider



Abb. 58: Wien © OHM

17. Kategorie: „Tabustellen“ Respekt vor Eigentum, Kunst und Religion

Definition:

Für die Writer gibt es sehr wohl passende und unpassende Flächen für Graffiti. Zum einen geht es um den Respekt vor künstlerischen Bauwerken und Monumenten, zum anderen aber auch um eine Grenze zum Privateigentum. Writer wollen keine Privatpersonen und deren direkt wahrnehmbares Eigentum, wie PKWs oder Einfamilienhäuser angreifen.

Eigenschaften:

Intensität	stark.....schwach
Ausmaß	viel.....gering

Bedingungen: Respekt vor direktem Eigentum, religiösen Bauten und Kunstwerken

Strategien: kein Bemalen von direktem Eigentum, religiösen Bauten und Kunstwerken
persönliche Tabustellen
Bevorzugung von kahlen, strukturlosen Flächen

Konsequenzen: direktes Eigentum, religiöse Bauten und Kunstwerke bleiben erhalten
weniger Graffiti in bestimmten Gegenden
weniger Verärgerung der Bevölkerung

Ankerbeispiele:

Von der Architektur, von der Einstellung und vom Stil passt es manchmal einfach nicht. (ESHER, Berlin)

Und je eigenständiger, glaube ich, die Architektur ist, je mehr Fülle die Architektur mit sich bringt, wie zum Beispiel jetzt ein Gaudi Gebäude, das eine extrem aufwändige Fassadengestaltung hat, desto weniger ist es natürlich Ziel, oder ideale Trägerfläche, weil es schon von sich aus so eine starke Struktur mit sich bringt. (OHM, Wien)

In irgendeiner Kleinstadt mit Fachwerkhäusern brauche ich kein Chrombild malen, das sieht einfach scheiße aus. Ein Fachwerkhaus ist schon ein Kunstwerk. Eine normale Fassade, da ist nichts ein Kunstwerk. Das ist einfach nur kahl und grau und langweilig. (CEE, Berlin)

An Gotteshäuser würde ich niemals malen, Moschee oder Kirche. Jetzt ich hab einmal an eine Kirche gemalt [...]. Wenn ich die Möglichkeit hätte das wegzumachen, würde ich das wegmachen, ehrlich gesagt. Ich würde das durchziehen, aber es ist schon dran. (GRAB, Berlin)

Privatautos, das ist ein echtes Tabu. Weil dafür arbeiten ja Menschen wahnsinnig viel, dass sie ihr Auto haben können. Einer der Hauptgründe, warum Menschen arbeiten, ist diese Unabhängigkeit haben zu können, Auto zu fahren. Und damit würde man ja wahnsinnig viele hier anpissen. Damit ist das Privateigentum schwierig. (CEMNOZ, Berlin)

18. Kategorie: „Unser Raum“ Öffentlicher Raum als Nutzungsraum der Gesellschaft

Definition:

Für die Writer ist der öffentliche Raum, insbesondere die Straße, ein Gestaltungsraum, den sie für sich nutzen. Es gibt Differenzen in der Wahrnehmung, ob es sich dabei um Raumeroberung oder um Raumnutzung handelt. Es wird jedoch deutlich, dass öffentlicher Raum als Raum der Gesellschaft verstanden wird, welcher auf unterschiedliche Art und Weise genützt wird. Writer sehen sich als aktive Nutzer und Gestalter des öffentlichen Raumes.

Eigenschaften: Intensität stark.....schwach
 Ausmaß viel.....gering

Bedingungen: Vorhandensein von öffentlichem Raum
 Wahrnehmung des öffentlichen Raumes wird als Freiraum
 Kritik an kommerziellen Interessen im öffentlichen Raum

Strategien: aktive Nutzung und Gestaltung des öffentlichen Raumes
 Beanspruchung des Raumes
 Graffiti auf Werbeflächen

Konsequenzen: öffentlicher Raum bleibt in der Hand der Öffentlichkeit
 demokratische Gestaltung und Nutzung des öffentlichen Raumes

Ankerbeispiele:

Ich habe nie das Gefühl gehabt, dass der Raum mir gehört hat und, dass ihn mir irgendwer genommen hat. Es ist unter Anführungszeichen Freiheit, dass ich mir aussuche, was ich machen will, dass ich es mir nicht vorschreiben lasse oder mich nicht an bestimmte Regeln halte. Das Eroberungsgefühl habe ich noch nicht so wirklich gehabt. (KRYOT, Wien)

Ich hab mich nie großartig in so eine Diskussion rein begeben, von wegen wir müssen öffentlichen Raum zurückerobern. Der Raum ist da. Alles ist Diebstahl. Wenn da ein Mc Donalds kommt, ist es Diebstahl, wenn wir kommen, ist es Diebstahl. Da muss man sich nur klug anstellen. Wenn da Mc Donalds hinkommt und ich muss jetzt hier meinen Raum zurückaneignen. Alter, was habt ihr gemacht, mit dem Raum, als Mc Donalds nicht da war? Da sind die auch zu Hause gehockt. Also diese Leute reden dummes Zeug. Ich sehe Raum, ich nehme das oder ich nehme es nicht. Aber ich brauch da keinen Vorwand, von wegen, ich muss es enteignen, weil es mir weggenommen wurde. Mir wurde nichts weggenommen. Es ist alles da, wo ich bin, ist nur da, wo Raum ist. Der Raum ist nur da, wo ich bin. [...] Da wird nichts weggenommen, alles ist da. (AKIM, Berlin)

Wichtig ist die Aktion und Respekt zu haben. Quasi flächendeckend wäre am besten. Das wäre super, Leute zu haben, die den öffentlichen Raum bespielen. Egal wie, ob das Skater sind, ob das BMX- Fahrer sind, irgendwelche Hacki-Sacker, weil einfach so Flächen genutzt werden. (BUSK, Wien)

Ich denke schon, dass man einfach grundsätzlich einen Raum für das Individuum an sich wieder beansprucht, der einfach doch hauptsächlich durch kommerzielle Interessen geprägt ist. Man wird überall voll geballert mit irgendwelcher Information und nur weil die es bezahlen können. Da wird ja auch nicht groß gefragt. Da setzt Graffiti vielleicht auch unfreiwillig so einen Kontrapunkt, indem es wieder dem Individuum den Raum zurückgibt oder sich in dem Fall nimmt. (BÖREK, Berlin)



Abb. 59: YOURS. Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 60: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider



Abb. 61: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider



Abb. 62: Lissabon © Kathrin Schneider

8.2.2 Axiales Kodieren der Interviewdaten

Das Axiales Kodieren bringt die Kategorien in einen Zusammenhang und filtert Haupt- und Subkategorien heraus. Die Kategorien werden anhand eines Kodier-Paradigmas nach ursächlichen und intervenierenden Bedingungen, dem Kontext, der verknüpften Handlungsstrategie und den Konsequenzen analysiert. Es geht also darum

eine Kategorie (=Phänomen=zentrales Ereignis) in Bezug auf die Bedingungen zu spezifizieren, die das Phänomen verursachen; den Kontext (ihren spezifischen Satz von Eigenschaften), in dem das Phänomen eingebettet ist; die Handlungs- und interaktionalen Strategien, durch die es bewältigt wird, mit ihm umgegangen oder durch die es ausgeführt wird; und die Konsequenzen dieser Strategien. (vgl. Strauss & Corbin, 1996, S. 76)

Die *ursächlichen Bedingungen* verweisen auf die Entstehung und den Hintergrund des Phänomens. Die Eigenschaften des Phänomens, sowie die Ursache werden wieder dimensional dargestellt. Der *Kontext* zeigt die Bedingungen auf, die eine Handlung fördern oder verhindern und bezieht sich vor allem auf Zeit, Ort und Dauer. Die *intervenierenden Bedingungen* können soziale, politische, individuelle und kulturelle Einflüsse sein. Zur Bewältigung des Phänomens werden Handlungen ausgeführt, die unter der Analyse der *Handlungs- und Interaktionsstrategien* zusammenfallen. Diese Handlungen führen wiederum zu *Konsequenzen*, die auch Teil der Bedingungen für neue Handlungsschritte sein können. Es ist wichtig, die Prozesshaftigkeit der Daten selbst zu erkennen und sie somit auch immer auf eine Veränderung in den Bedingungen zu untersuchen.

Folgende fünf Schlüsselkategorien wurden beim axialen Kodieren herausgearbeitet:

„Entdeckung und Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten“ Graffiti als sensible Umgestaltung des Stadtbildes

„Freiräume schaffen“ Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum

„Kreative Spuren der Existenz“ Belebung der kahlen Stadt durch persönliche Noten

„Sehen und Gesehen werden als Provokation der Sinne“ Graffiti als Informations- und Emotionsquelle

„Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene“ Graffiti als Ausdruck der Stadtentwicklung

Tabelle 1: Übersicht über die Kategorien und Schlüsselkategorien

„Archäologische Spurensuche“ Graffiti als Einfluss auf die Wahrnehmung der Writer	<p align="center">„Entdeckung und Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten“</p> <p align="center">Graffiti als sensible Umgestaltung des Stadtbildes</p>
„Egal statt legal“ Suche nach Möglichkeiten und Lücken des Verfalls im Stadtbild	
„Stadt sprühen. Stadt spüren“ Gestaltungswille und aktives Interesse am Stadtbild	
„Tabustellen“ Respekt vor Eigentum, Kunst und Religion	
„Gesellschaftliches Spiel“ Graffiti als Kampf gegen Einheitlichkeit und Grenzen des gesellschaftlichen Systems	<p align="center">„Freiräume schaffen“</p> <p align="center">Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum</p>
„Lokaler Ansatz“ Einbindung von Graffiti in den Alltag	
„Sell out“ Vermarktung von Graffiti	
„Unser Raum“ Öffentlicher Raum als Nutzungsraum der Gesellschaft	
„Das <i>Ich</i> aus der Dose“ Wohlgefühl durch das Hinterlassen von persönlichen Geschichten	<p align="center">„Kreative Spuren der Existenz“</p> <p align="center">Belebung der kahlen Stadt durch persönliche Noten</p>
„Ich write, also bin ich“ Graffiti als Sprachrohr der eigenen Existenz und Identität	
„Entschlüsseln von Codes“ Graffiti als interne und externe Kommunikation	<p align="center">„Sehen und Gesehen werden als Provokation der Sinne“</p> <p align="center">Graffiti als Informations- und Emotionsquelle</p>
„Hot Spots“ In Szene setzen durch die optische Wirksamkeit einer guten Stelle	
„Schwarz-Weiß-Malerei: Kunst oder Verbrechen“ Graffiti als Auslöser gegensätzlicher Reaktionen	
„Street Art“ Die etwas andere Form von Graffiti zwischen Kommunikation und Kritik	
„Berliner Radikal-Egal-Faktor“ Geringe Hemmschwelle der Berliner Writer	<p align="center">„Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene“</p> <p align="center">Graffiti als Ausdruck der Stadtentwicklung am Beispiel von Wien und Berlin</p>
„Ein Kessel Buntes“ Stadtstruktur und Geschichte Berlins als Einflussfaktor auf Graffiti	
„Lebendige Knotenpunkte“ Urbane Aktivität als Anziehungsfaktor für Graffiti	
„Schönes Wien“ Stadtstruktur und Geschichte Wiens als Einflussfaktor auf Graffiti	
„Wiener Wurschtigkeit“ Geringere Aktivität der Wiener Writer	

1. Schlüsselkategorie: „Entdeckung und Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten“

Graffiti als sensible Umgestaltung des Stadtbildes

Phänomen: Suche und Auswahl von Möglichkeiten zur sensiblen Umgestaltung im Stadtraum

Ursächliche Bedingungen: negative Wahrnehmung des Stadtbildes
Interesse am Stadtbild und Wunsch nach Mitgestaltung

Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen: Intensität hoch.....gering
Qualität positiv.....negativ
Bewusstheit hoch.....gering
Effizienz hoch.....gering

Kontext: Graffiti ist ein Eingriff in das Stadtbild. Für die Writer ist es eine Möglichkeit zur Mitgestaltung der Stadt und sie drücken mit ihren Werken ein Interesse am Stadtbild aus. Ihr Umgang mit der Stadt ist durch eine sensible Wahrnehmung gekennzeichnet, welche sich auch in der intensiven Suche nach geeigneten Flächen für Graffiti widerspiegelt. Zudem setzen Writer ihre Werke in Bezug zur Umgebung. Verfallene und heruntergekommene Gebäude sind starke Anziehungsorte, wohingegen Respekt gegenüber religiösen Stätten, sowie architektonischen Denkmälern und klar erkennbarem Eigentum herrscht.

Intervenierende Bedingungen: bauliche Gegebenheiten
Attraktivität verfallener Bausubstanz
Illegalität von Graffiti

Strategien: aktive Gestaltung und intensive Auseinandersetzung mit dem Stadtbild
Unterscheidung zwischen geeigneten und ungeeigneten Flächen
persönliche Tabustellen
Nischennutzung verfallener Bausubstanz
Richten der Wahrnehmung auf Graffiti und Suche nach geeigneten Flächen

Konsequenzen: lebendige, bunte Stadt
respektvoller Umgang mit der Stadt und den Tabustellen
verstärktes Graffiti aufkommen in verfallenen Gebieten
sensible und selektive Wahrnehmung

Die Intention der Writer ist keineswegs nur eine wilde Zerstörung von Architektur, Eigentum und dem gesamten Stadtbild. Vielmehr zeigt sich in ihren Äußerungen ein sensibler Umgang und auch eine Kritik an der grauen Stadt und an bestimmten Formen der Architektur. *„In anderen Ländern ist das ganz normal, dass ein Haus rot oder blau oder was weiß ich, was ist. Hier ist alles nur grau oder braun. Ich verstehe nicht, wieso man nicht einfach ein bisschen Farbe in solche Asphalt Schluchten bringen kann“* (EVOKS, Berlin). Darüber hinaus haben diese Gebäude eine negative Wirkung, die den Gestaltungswunsch der Writer verstärkt.

In Moskau oder so, da gibt es U-Bahnhöfe, da können wir ganz schön kucken, weil die sind so schön gestaltet und ich frage mich, warum das bei uns nicht möglich ist. Und da finde ich, kann jeder Hand anlegen. Da sollten viel mehr Tunnelstücke oder tags sein. Einfach dieses immer wieder Gestreiche von so einem hässlichen Grün, das kann ich einfach nicht ab. Es gibt so alte, coole S-Bahnhöfe noch in Berlin, die werden platt gemacht mit Glas und Sichtbeton. Das ist das einzige, was Berlin gerade kann, Glas und Sichtbeton. (CHIKA, Berlin)

Die neuen Häuser werden alle ein bisschen zu schnell gebaut. Die machen sich alle so einen Stress und diese ganze Bauindustrie ist so auf Geld orientiert. [...] Aber man darf nicht vergessen, dass das dann vielleicht hundert Jahre steht oder noch länger. Also bei einem Werbeplakat, da kann man ruhig einmal einen Pfusch machen. Aber da wird öfters mehr Zeit investiert, oder mehr kreative Leute. [...] Und das finde ich ein bisschen schade, dass dann irgendwie alles verbaut wird mit fantasielosen Klötzen, die ja dann Generationen beeinflussen, die da jeden Tag vorbei rennen dran. (SKERO, Wien)

Architektur und das äußere Stadtbild ist für die Writer ein starker Einflussfaktor auf das persönliche Wohlbefinden, aber nicht nur der Writer. Architektur und Stadtbild prägen in den Augen der Writer das Empfinden aller Menschen, die sich in der Stadt bewegen. *„Auch wenn sie es nicht zugeben. Es würde keiner sagen, ja ich bin jetzt schlecht drauf, weil da steht dieses grausliche Haus, das muss ich mir jeden Tag anschauen. Aber es beeinflusst die Leute trotzdem alles, was in der Stadt passiert“* (SKERO, Wien). Ihre Kritik daran ist somit Ausdruck ihres eigenen Unwohlseins, aber gleichzeitig auch eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Entwicklungen. Graffiti ist eine Reflexion und gleichzeitig auch ein Eingriff in die Stadt.

Es kommt immer ein bestimmter Schrifttyp raus, der auf den spot reagiert oder überhaupt eine generelle Reflexion auf das Stadtleben ist. Und dann sind eben bei Schriftzügen viele Winkel drinnen oder auch bei diesen 3-D dimensional styles auch gewisse Formen, die irgendwie logisch funktionieren. (KERAMIK, Wien)

Deutlich wird daraus, dass Writer sich intensiv mit Architektur und dem gesamten Stadtbild auseinandersetzen, aber vielmehr noch, sie greifen darin ein. *„Graffiti ist schon klar auch eine Reaktion auf negative Formen der Architektur. Das ist ja ein Ventil. Aber ich glaube Architektur ist da nur ein Faktor. Es gibt da noch haufenweise soziale Elemente und Faktoren, die den Einzelnen beeinflussen“* (GRACO, Berlin).

Graffiti schießt einfach auf die Architektur. Wenn du einen tag über eine Tür und den Türstock darüber ziehst, also über das ganze Hausportal, dann übergehst du die Architektur. Ähnlichkeiten hat es dann schon wieder mit dem urbanen Raum und Stadtscannung. Also du wählst dann auch bestimmte architektonische Gebäude aus, obwohl du die Architektur dann voll übergehst. Aber Architektur sucht auch Plätze in der Stadt auf und versucht dort einzugreifen, oder aufzubauen. (KRYOT, Wien)

Writer nehmen das Stadtbild teilweise als farblos und lebensfern wahr und versuchen auf bestimmte negative Formen der Architektur zu reagieren, die sie auch teilweise übergehen und angreifen. Auch wenn nicht immer Rücksicht auf die Architektur genommen wird, sehen sie ihren Eingriff in das Stadtbild als eine positive Veränderung und drücken damit ihr Interesse am Stadtbild aus. *„Dass einen die Stadt auch was angeht, dass einem die Stadt nicht egal ist und, dass man ein Interesse am Stadtbild hat. [...] Je aktiver man ist, desto stärker ist auch das Interesse für die Stadt und es ist auch egoistisch, wo man selber gerne sein will“* (BROA, Berlin). Der egoistische Selbstzweck gehört also zum Interesse an der Stadt dazu. Es geht somit immer auch darum, sich selbst zu äußern im Bezug auf die Stadt und somit auch ein Zeichen zu setzen, gegen die Stadt oder die Architektur. Graffiti ist eine aktive und reflektierte Teilnahme an der Gestaltung des Stadtraumes. *„Jeder Mensch, der seine Umgebung nutzt, überlegt sich was“* (BUSK, Wien). Writer wollen mit ihren persönlichen Spuren in das Stadtbild eingreifen und dieses verändern. *„Ich glaube nicht unbedingt Zerstörung, sondern Umgestaltung nach eigenen Vorstellungen“* (ESHER, Berlin). Graffiti ist also keine planlose Zerstörungswut, sondern vielmehr ein Ausdruck der persönlichen Unzufriedenheit mit dem Stadtbild und eine Möglichkeit der aktiven Mitgestaltung. *„Das Dafür ist, dass ich dann etwas darauf gemacht habe, was dazu gegeben habe, was schön war. Was wir zwar auch als bomben bezeichnen, was aber eine Bombe in eine positive Richtung ist.“* (CEMNOZ, Berlin). Writer können mit ihren Werken Akzente setzen und ihre eigene Wahrnehmung des Stadtbildes zum Ausdruck bringen. Sie treten über ihre Werke in Kommunikation mit der Stadt und bauen eine Beziehung zum Stadtraum auf. Ihre Sensibilität gegenüber dem Stadtbild spiegelt sich auch besonders in der Auswahl bestimmter Flächen für ihre großflächigen Werke wieder. *„Ich finde, immer wenn man was malt in der Stadt, dann ist das immer auch eine Kommunikation mit der Stadt. Man sucht sich schon die Flächen aus, und malt da was hin, was da auch hin passt“* (JUST, Berlin). Die Veränderung, die sie im Raum vollziehen, wird einem kommunikativem Austausch gleichgesetzt.

Dem Raum wird etwas zugefügt, mehr Informationen an dem Ort. Die Leute stehen davor und reden darüber und dann hat so ein Spast das drangemacht, der hat nichts zu tun. An demselben Ort, mehr Information. Das ist ein Dialog, den ich mit dem Ort führe und das ist das Resultat. Und der Ort gibt auch seinen Senf dazu, wenn es nicht hält, oder wenn der Ort zu krass ist, dass die Leute die Sachen wegtragen oder Windstöße, Vibrationen. (AKIM, Berlin)

Die Writer haben sehr wohl ästhetische Ansprüche an ihre Werke und versuchen diese auch bestmöglich in Szene zu setzen.

Für mich ist es dann auch immer wichtig, wenn ich in einem bestimmten Ambiente bin und ich habe da ein feststehendes Bild, dass das Bild nicht irgendwo komisch da hängt, sondern, dass es sich tatsächlich auch in meinem ästhetischen Empfinden so anordnet, dass es einen Fluss gibt, wenn ich darüber schaue. (CEMNOZ, Berlin)

Die Umgebung ist ein wichtiger Faktor für die Wirkung von Graffiti und es gibt Stellen, die dafür weniger geeignet sind. Zum einen kann dies mit der Oberflächenbeschaffenheit und der Architektur zu tun haben, wie beispielsweise Stuck, Fachwerk oder auch eine Antigraffitibeschichtung. *„Eine bestimmte Struktur der Architektur ist leichter für Graffiti und passt vielleicht daher auch viel besser zu Graffiti. Graffiti passt an bestimmte Stellen und an manche nicht“* (BROA, Berlin). Zudem gibt es Stellen, an denen die Graffiti Gefahr laufen, schneller geputzt zu werden als an anderen.

Die Leute hauen sich schon gerne auf abgefuckte Sachen drauf, weil was bringt das, wenn du auf das super schöne, denkmalgeschützte Haus ein tag drauf machst. Das sieht oft einfach nicht so aus, als ob es da drauf gehört und es wird sofort geputzt. Es gibt Flächen, da gehört es rauf und da verträgt es sich. (SHUE, Wien)

Bestimmte Stellen werden aber auch aufgrund ihrer Symbolik als nicht geeignet wahrgenommen. Vor allem religiöse Kultstätten, aber auch Denkmäler und klar definiertes Eigentum werden häufig als Tabustellen genannt. Writer haben Respekt vor gestalteten Flächen und wollen diese mit ihren Werken nicht zerstören. *„Ich mache kein Kunstwerk auf ein Kunstwerk. Nicht weil ich jetzt das Haus so toll find, aber ich finde, dass ist einfach ein Ding für sich, ein abgeschlossenes Kunstwerk, dem muss ich nichts hinzufügen“* (SKERO, Wien).

Bei mir hat es sich irgendwann heraus kristallisiert, dass ich nicht auf gestaltete Flächen gehen will, und dass ich keine Kirchen antatsche und keine Denkmäler, seien sie noch so hässlich oder diktatorisch. Mach ich nicht. Vielleicht nur Beton, Metall, kahle Flächen, hässliche Flächen. Am liebsten für mein eigenes Flair, diese Abrissgeschichten, weil das ist ja auch schon wieder dieses Morbide, Vergängliche und dann ping Knallfarben. (CEMNOZ, Berlin)

Ich bin Sprüher. Ich gehe einmal quer durch die Stadt. Ich mache überall, wo ich will und ob das nun eine Bank oder eine Kirche ist. Das gehört alles zu meinem Spielplatz. Es geht nur, wenn es eine Kirche ist, um Ethik und Moral, oder, ob das ein Kunstwerk ist, weil ich ein Kunstliebhaber bin und es schätze. [...] Ich würde es nicht machen und viele Leute, würden das auch nicht machen, weil die einfach nicht über Ethik und Moral hinaus gehen. Ich ficke mit allen rum, aber ich ficke keine Kinder. Es gibt Regeln und Gesetze und man wird bestraft dafür. Ich schätze Kunst. Ich bin nicht irgendein Marsmensch. Ich sehe darin eine Arbeit, auch wenn ich es überschreibe. Aber es gibt Sachen, da mache ich einfach Halt davor [...], außer ich mache es als Kunstaktion. Als Kunst gehe ich über alles, nur aus Moral nicht. (AKIM, Berlin)

Es herrscht somit ein starker Konsens über einen respektvollen Umgang mit Kunstwerken. Indem die Writer ihre eigene Arbeit ebenso als Kunst definieren, öffnen sie sich auch die Möglichkeit, bestimmte Tabus zu brechen. So, wie es in der Kunst erlaubt ist. *„Und wenn es eine Kirche ist, die interessant ist für irgendein Projekt, dann würde ich wahrscheinlich auch eine Kirche ansprühen. Und wenn es Gott gibt, würde er es verstehen, warum ich mir den spot nehme“* (BUSK, Wien). Großteils herrscht Respekt vor persönlichem Eigentum, besonders vor PKWs und Einfamilienhäusern. Zum einen will man eine bestimmte Haltbarkeit des Werkes sichern und auf bestimmten Flächen kann man damit rechnen, dass es sofort geputzt wird. Zum anderen will man aber die Eigentümer nicht direkt angreifen und verärgern. Dabei geht es sehr wohl um moralische Grundwerte, wie Privateigentum und Öffentlichkeit. Vor allem aber geht es um die Reaktionen der Eigentümer. *„Wenn ich da jetzt einen PKW sehe, das macht für mich absolut keinen Sinn, da was drauf zu machen. Da hast du nichts außer Grant und Ärger und die waschen es gleich wieder runter. Das bringt niemandem was“* (SCHWARZFAHRER, Wien). Die Stadthäuser repräsentieren für die Writer wiederum die Anonymität der Großstadt und werden nicht als Privateigentum wahrgenommen, da der Eigentümer nicht direkt vor Ort wahrnehmbar ist.

Es gibt irgendwo einen Eigentümer und dann gibt es irgendwo eine Verwaltung von den Häusern, aber du hast nie den direkten Kontakt. Es ist nicht so, dass dem Typ, der in dem Haus wohnt, das Haus gehört. Es ist nicht so, dass du reingehen und klingeln kannst und fragen kannst 'hey ist das o.k. wenn ich dein Haus anmale'. Also dieses Großstadtmäßige und ein bisschen Anonyme, dass es gar nicht anders geht, außer zu sagen, dass du es so machst, weil du sonst übermäßig viel mit Bürokratie zu tun hast. (ESHER, Berlin).

Die symbolische Bedeutung kann aber auch in einer Interpretation des Writer selbst liegen. Writing ist Ausdruck der Persönlichkeit und die Suche nach einer geeigneten Stelle hat somit auch mit dem persönlichen Wohlgefühl zu tun.

Also wenn ich jetzt so vor einem Glasbau steh, hab ich so ein bisschen das Gefühl, ich werde beobachtet. [...] Vielleicht kommt das auch daher, dass ich mich überhaupt nicht gerne aufhalte in solchen Bezirken, und da will ich dann auch gar nicht taggen. Vielleicht denke ich, oder auch andere Leute, unterbewusst, wenn ich was tagge, dann gebe ich was. Bei so Glaspalästen will man einfach nichts geben, weil es einfach so feindlich ist. Lass mich in Ruhe, ich lass dich jetzt auch in Ruhe. (JUST, Berlin).

Writer wählen mit ihren Werken also bestimmte Flächen in der Stadt aus, wobei es auch relativ klar definierte Tabustellen gibt. Aus diesem Grund entwickeln Writer einen Blick für geeignete Flächen und ihre Wahrnehmung in der Stadt ist durch ein ständiges Suchen und Scannen nach geeigneten Stellen geprägt.

Auf allen Wegen, die ich einfach so mache, egal wo ich bin, auch in welcher Stadt ich bin, überall sieht man Flächen, wo es hin passen würde. Wenn das einmal drinnen ist im Kopf, spielt das immer mit. (MADE, Wien)

Man sucht natürlich auch viel nach Orten, wo man noch was malen kann. Auf die Art und Weise entgeht einem natürlich auch wieder immens viel anderes Zeug, was anderen Leuten dann vielleicht auffällt. Aber ich denk schon, dass man wahrscheinlich einen offeneren Blick sogar hat, von oben bis unten. Man kennt die Dächer, weil es ja auch gerade in Berlin viele Möglichkeiten gibt, rooftops zu malen. Man hat dann die Fassade eigentlich von oben bis unten gesehen, und eben auch so Nischen und Ecken. (BÖREK, Berlin)

Man sieht viel intensiver, und man nimmt die Umgebung stärker wahr, und entdeckt viel mehr Plätze, Räume, Möglichkeiten. Allein dadurch, dass man sich denkt, so wo kann ich meinen Namen hinschreiben. Und dann siehst du auf einmal, ah da gibt es eine Wand und dann kommst du drauf, ah die Wand hat eine Dimension auch noch und da geht es ums Eck und da sind auf einmal so Ziegel und dann kommst du hin und in den Ziegeln sind noch mal kleine Fugen, und dann kommst drauf, du hast keinen Stift, aber irgendeinen Stein gibt es schon. Auf einmal ritzt du auf jeden Ziegelstein deinen Namen ein. Und dann kommst du drauf, so und so reagiert das mit dem Material. (KERAMIK, Wien)

Durch diese intensive Auseinandersetzung mit der Stadt erhält Graffiti einen ganz besonderen Stellenwert in der Wahrnehmung. Es begleitet die Writer nicht nur auf all ihren Wegen, sondern nimmt auch einen großen Teil der Wahrnehmungskapazität in Kauf. *„Wenn ich da mit einer Freundin langlaufe, dann kann ich ihr bestimmt besser zuhören, wenn nichts von mir da ist“* (CEE, Berlin). Graffiti kann immer und überall beobachtet und gelesen werden und für die Writer ist es, wie eine zweite Schicht der Stadt, in die sie immer wieder eintauchen können. *„Man wird dann so konditioniert drauf. Es erweitert sich natürlich der Blick einfach, weil das Ganze wie ein Code ist, der von dir entschlüsselt werden kann. Du siehst, wer welche Routen gegangen ist. Du siehst, wer wo war“* (DEEP INC., Wien). Aus dieser zusätzlichen Schicht ziehen die Writer auch Informationen, die für den Normalbürger oft unentdeckt bleiben.

Ich orientier mich auch danach, [...] da hat mir so oft schon sowas den Weg gewiesen. Und du kannst dich auch daran orientieren, wo ein Viertel ist, wo heut Abend vielleicht noch etwas los ist. Weil eine Straße schon eine andere Wirkung hat, wenn sich viele Jugendliche da bewegen. Das hinterlässt halt seine Spuren überall. Da seh ich schon, was

für Leute sind hier unterwegs. Wenn ich in der Schweiz bin oder auch in Italien siehst du überall komische Nazisticker. Da weiß ich schon, o.k. hier ist es irgendwie nicht so entspannt. (ALIAS, Berlin)

Graffiti macht die Stadt nicht nur interessanter und persönlicher, sondern es wird zu einem Zeichensystem in der Stadt, an dem sich die Writer orientieren. Auch ihr Umgang mit der Stadt wird maßgeblich durch ihr Interesse an Graffiti beeinflusst.

Wenn ich durch die Stadt gehe, gehe ich ganz bewusst den längeren Weg, weil ich noch dort vorbeischaun will, ob da was Neues ist, oder ob das Bild noch da ist. [...] Ich fahre mit der U-Bahn Stationen weiter oder ich fahre zum Beispiel nur mit der U-Bahn, wegen Graffiti, sonst würde ich gar nicht fahren. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Indem sie die Stadt mit persönlichen Geschichten aufladen, machen sie die Orte für sich bedeutsam. Dies nimmt wiederum einen starken Einfluss auf die Art und Weise der Orientierung im Stadtraum und es entwickelt sich eine spezielle, gemeinsame Wahrnehmung und Orientierung der Writer heraus.

Wenn ich jetzt hier rausgehe, kann ich einfach Augen zu, und ich weiß, wo lang ich gehen muss, weil ich viel eingepägt habe. [...] Die [Writer] haben das Archiv, die kennen das. Das ist archiviert bei denen, aber in Zeichen, nicht in Straßennamen, halt da wo was geschrieben ist, da wo getaggt ist, was Geschichte für uns bedeutet, das ist dann halt so mental mapping. (AKIM, Berlin)

„Wenn keine auffälligen Gebäude wirklich da sind, dann sind es die pieces und die tags, die mich einfach führen. Ganz klar, das wird dir auch jeder Sprüher bestätigen, dass der Blick einfach anders ist, dass der natürlich auch selektiv wird“ (CEMNOZ, Berlin). Jetzt stellt sich noch die Frage, worauf genau sich dieser spezielle Blick der Writer richtet. Sie selbst sprechen von einer Suche nach Möglichkeiten und Lücken in der Stadt. Möglichkeiten, ihre Werke in eine geeignete Umgebung zu bringen und gleichzeitig einen sensiblen Umgang mit dem Stadtbild zu gewährleisten. *„Graffiti sucht ja immer nach Möglichkeiten, also wo kann es gehen. Das ist eine Möglichkeit da zu malen, wo es eigentlich nicht legal ist, aber wo es scheinbar legal ist“* (ESHER, Berlin). Unter Möglichkeiten verstehen Writer demnach auch eine geringere Gefahr beim Malen bzw. auch, wo und wie es überhaupt möglich ist, ohne erwischt zu werden. Es geht also auch darum, Systemlücken zu finden.

Es gibt ja sehr wohl auch Leute, die in sehr unsichere Zonen eindringen, wie zum Beispiel eben in Tunnelschächte. Die müssen sich da teilweise an Kameras vorbei schleichen, Securitypersonal abchecken und warten bis das weg ist, und diese Lücken und Zeitspannen dann nutzen, diese halbe Stunde, Stunde oder was, um da was zu malen. (OHM, Wien)

Gleichzeitig fühlen sich die Writer aber auch angezogen von bestimmten Räumen, die eher die Möglichkeiten bieten. Diese Möglichkeiten sind gleichzeitig auch Leerstellen, also Orte ohne Nutzung oder ohne symbolische Bedeutung. *„Ein tag auf einer schönen, frischen Fassade kann auch wirklich leiwand ausschauen, aber ich persönlich mag eher so diese Ecken, die so vergessen sind irgendwie, wo keiner hinschaut“* (RESOR, Wien).

Graffitisprüher suchen sich schon eher eine Seitengasse, wo der Putz schon fast runterbröckelt. Das erzählt ja auch he, wenn du mich anmalst, bleib ich lange stehen, weil um mich schert sich eh keiner. Du bist der einzige, der sich für mich interessiert, bitte nimm mich. So spricht die Wand zu dir und dann wirst du was hin machen. (BUSK, Wien)

Im Zentrum steht dabei eine Erweiterung des eigenen Handlungs- und Freiraumes, die auf räumlicher Ebene sehr wohl einer Vereinnahmung gleichkommt. Diese zielt aber nicht darauf ab, den Raum jemand anderem zu entwinden, sondern vielmehr auf die Nützbarkeit des Raumes hinzuweisen. Die intensive Auseinandersetzung mit der Stadt, ist für die Writer eine Suche nach unbenutzten Flächen.

Ich visualisiere einen Dialog, den ich mit der Stadt mache, mit den Konstruktionen. Ich nehme Fläche wahr. Das was ich mache, ist ganz definitiv, Raum einnehmen, und Raum gewinnen, und Raum vereinnahmen, aber nicht das, was vorgegeben ist, sondern das, was noch nicht benutzt ist. (AKIM, Berlin)

Diese Lücken und verfallenen Orte stehen auch im Zusammenhang mit der vorübergehenden Existenz von Graffiti. Graffiti ist kein überdauernder Eingriff in das Stadtbild, sondern wird früher oder später wieder gereinigt. Die Writer nehmen sich sozusagen zeitlich beschränkte Lücken im Stadtraum, die dann wieder verschwinden.

Das ist ja auch was ganz Merkwürdiges an Graffiti, dass es sich oft an Plätze begibt, die auch dem Ruin anheim fallen werden. Also, dass es sich speziell schon Plätze sucht, die vergänglich sind. Wo das Graffiti sozusagen weiß, dass es verschwindet, dass es gar nicht den Anspruch haben will, da länger zu existieren. (CEMNOZ, Berlin)

Ich sehe Graffiti immer so in Zeitabschnitten oder zeitbeschränkt. Das gebierst du, gibst es irgendwo hin, dann lebt es irgendwie vor sich hin. Leute reagieren drauf, übermalen es, malen was dazu oder putzen es gleich wieder weg. Dann war es nur zwei Tage auf der Welt. Vielleicht hast du ein Photo, vielleicht nicht. Vielleicht haben es hundert Leute gesehen, vielleicht alle oder gar keiner. Du warst der einzige, der es gesehen hat. In der Nacht, oder an dem Tag, wo du es gemalt hast. (KERAMIK, Wien)

Zu diesen Lücken gehören ebenso Durchzugsorte, wie Bahnhöfe oder Haltestellen. *„Also stark frequentierte Stellen, viele Leute, die sich aufhalten oder vorbeikommen. Aber gleichzeitig auch natürlich dieses urbane Element, dass dort gerade weniger tatsächliches Leben stattfindet oder Menschen sich in natürlicher Art und Weise dort aufhalten oder dort wohnen, oder so“* (OHM, Wien). Auch diese Stellen zeichnen sich durch ihre Leere bzw. Leblosgkeit aus. Writer wählen also gerne verfallene und oft ungenutzte Räume und Flächen für ihre Werke aus. Sie suchen nach Lücken und Nischen in der Stadt, in denen sie ungestört malen können und gleichzeitig auch zu einer optischen Verbesserung dieser Orte beitragen. *„Berlin ist dreckig. [...] Ich denke es schafft so ein Grundbewusstsein, dass man was machen möchte damit. Dass man was umgestalten möchte“* (TAGNO, Berlin). *„Ich fühle mich schon besser, wenn ich Flächen bespiele, die für mich ein Dorn im Auge sind, als wenn ich historische Gebäude verschandle. Ich denke schon mit, bei den Plätzen, die ich bespiele“* (MADE, Wien). Zudem bieten diese Orte den Writern genau die richtige Atmosphäre und Umgebung, um ihre Werke in Szene zu setzen. Das Malen an solchen verfallenen und ungenutzten Orten ist für sie ein spirituelles Erlebnis.

In einer alten Fabrikhalle geht es einfach um die Atmosphäre, [...] um das Verfallene, um das Kaputte, Trashige. Es geht sicher nicht darum, dass du jetzt bekannt wirst, unter Anführungszeichen, wenn du in eine Fabrik gehst. Es geht eher darum, dass du deine Bühne in eine gute Umgebung setzt und, dass das dadurch viel besser wirkt. [...] Es geht um das Gesamtbild. Für mich ist der Platz schon die Hälfte vom Bild. Vieles gehört einfach an solche Orte, weil es wirkt ganz anders, wenn man dem Ganzen Platz gibt. Du wirst auch viel mehr inspiriert, wenn du wohin gehst. Du siehst kaputte Maschinen, Sachen die du nicht siehst, wenn du an einer normalen gestrichenen Wand stehst. Das ist einfach viel spannender, als wenn ich mich an den Donaukanal stelle und wieder darüber walze und male. (KRYOT, Wien)

Bei Graffiti geht es auch darum, eine Spannung im Raum zu erzeugen. Der Stadtraum wird oft als kalt, leblos und langweilig beschrieben. Graffiti soll hier eben Akzente setzen. Dies wird auch durch ein Spannungsverhältnis mit der Umgebung erreicht. An ungenutzten, verfallenen, leerstehenden Orten lassen sich plötzlich Spuren von Nutzung und Leben finden. Diese Spannung zwischen Leben und Tod wird durch ästhetische Überschreitungen und auch Provokationen verstärkt.

Das Marode ist ein guter Träger für Graffiti, oder ein Platz, wo es sich gut einbindet. Es hat natürlich nicht jedes Bild so eine gute Wirkung auf so einem Platz. Aber wenn du jetzt eher so unter Anführungszeichen sauberer malst, dann hat das natürlich viel mehr Spannung, wenn du so ein schön gemaltes Bild in Kontrast hast mit einem kaputten Hintergrund. Wenn das Bild vollkommen kaputt ist, ist es natürlich viel spannender auf einer schönen Hausfassade. (KRYOT, Wien)

Graffiti wird oft in Verbindung mit Schmutz und Dreck gebracht. *„Das hat so irgendwie voll was rattenmäßiges, dass man in der Nacht irgendwo in einem Tunnel herumgeht und was anmalt, dass man sich dreckig macht und, dass es dunkel ist und stinkt“* (SÄBJUL, Wien). Dieses Spannungsverhältnis zwischen Schmutz und Sauberkeit kann auch bei der Beurteilung des Stils eines Graffiti von Bedeutung sein. *„Graffiti ist immer etwas Rohes. Ein Graffiti, das zu clean ist, kann für mich genauso wenig, wie eine Stadt, die zu clean ist. Ich muss irgendwie sehen, ob er einen Stress gehabt hat bei dem Bild, wie ist seine Handführung [...]. Für mich ist das einfach spannend dann“* (SHUE, Wien). In diesem Sinn geht es, vor allem bei der Suche nach verfallenen Stellen in der Stadt, um die Produktion von Spannung im Raum. Aber auch auf größerer Ebene, sogar im gesellschaftlichen Rahmen, geht es um ein Spannungsverhältnis zwischen den moralischen Werten der Sauberkeit und des Schmutzes. Dies wird sich wie folgt noch in Schlüsselkategorie 2 zeigen. Für Writer haben diese Orte aber auch eine besondere Ausstrahlung und sie fühlen sich dort wohl. *„Ich halte mich eher dort auf, wo ich mich wohl fühle. Ich fühle mich eher wohl, wenn es Ghetto ist, als wenn ich in irgendwelchen Schicki-Micki Bauten herum renne“* (CEE, Berlin). Dies führt auch dazu, dass bestimmte Gebiete der Stadt gemieden werden, weil man sich aufgrund der Architektur und der Struktur als Writer dort nicht wohl fühlt. Gerade solche Bezirke, die völlig renoviert oder neu gebaut wurden, wie in Berlin der Potsdamer Platz oder in Wien der erste Bezirk symbolisieren für die Writer diesen kühlen, leblosen Stadtraum.

Eigentlich halte ich mich schon mehr dort auf, wo mehr gemalt ist. Also ich hänge in Wien nicht im ersten Bezirk herum. Das ist absolute Todeszone. Da bin ich voll selten, weil es einfach öd ist, alles super sauber und schön. Ich fühle mich einfach wohler, wenn es nicht ganz so clean ist. (KRYOT, Wien)

Die Anziehung dieser Räume liegt genau in dieser Leere und Vergänglichkeit. *„Vielleicht ist es auch gerade das Schöne an einer Stadt, dass es einfach Ecken und Kanten gibt. Dass eben nicht alles so glitschig und glasig ist, sondern, dass es Stellen gibt, die einfach verfallen. Das macht es ja auch irgendwie aus“* (JUST, Berlin).

2. Schlüsselkategorie: „Freiräume schaffen“ Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum

Phänomen: Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum

Ursächliche Bedingungen: Erleben des gesellschaftlichen Systems als einheitlich und einengend
Graffiti als Grenzüberschreitung gesellschaftlicher Normen

Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen:

Effizienz	gering.....hoch
Intensität	schwach.....stark
Qualität	positiv.....negativ

Kontext: Die Writer sehen ihre Tätigkeit als Gegenpol zu gesellschaftlichen Normen und Regeln, welche sie kritisieren. Das Ziel dabei ist eine Erweiterung des Systems um Freiräume. Die Stadt, insbesondere der öffentliche Raum, darf und soll genützt werden. Auch wenn sich die Vermarktungsmaschinerie Graffiti zu Eigen macht, bleibt diese Systemkritik erhalten.

Intervenierende Bedingungen: Architektur und Stadtstruktur als Ausdruck des gesellschaftlichen Systems
Vermarktung von Graffiti

Strategien: Aufbrechen des Systems und Grenzüberschreitung der Regeln und Normen
Mitgestaltung des Stadtbildes
Nutzung des öffentlichen Raumes

Konsequenzen: Schaffung von demokratischen und offenen Freiräumen



Abb. 64: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 65: SHEK. Berlin © CHIKA

Graffiti kommt von der Straße und gehört auf die Straße. Die Straße ist aber gleichzeitig öffentlicher Raum. Hierbei stoßen die Writer schon auf die ersten Grenzen. Sie sehen diesen Raum als Raum der Öffentlichkeit, der für jeden zugänglich, offen und nutzbar ist. *„Die Räume, die gehören uns. Da bewegen wir uns auf der Straße“* (HEXÄ, Berlin).

Der Raum gehört mir, er ist ja öffentlich. Ich kann damit machen, was ich will, wenn ich will. Es gibt Gesetze natürlich, die sagen, es ist verboten. Nur wie ich dann damit umgehe, bleibt mir überlassen. Ob ich angesoffen ins Auto einsteige, oder nicht, bleibt auch mir überlassen. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Die Writer nutzen den öffentlichen Raum für ihre Werke trotz Verbot, und machen damit auf die Möglichkeit der Nutzung aufmerksam. Manche Leute nutzen den öffentlichen Raum mehr und manche weniger. Writer gehören auf jeden Fall zu jenen, die den öffentlichen Raum stark für ihre eigenen Ideen und Vorstellungen nutzen und auch mitgestalten. Graffiti entsteht häufig aus dem alltäglichen Leben heraus. Der Alltag wiederum findet zum Großteil im öffentlichen Raum statt. Die Writer nutzen ihre alltäglichen Wege zum Lesen, Malen und Suchen nach Flächen. Gerade bestimmte Bezirke werden aufgrund ihres kulturellen Angebots öfter auch im Alltag aufgesucht. *„Es sind viele Räume, wo ich mich bei meinen alltäglichen Wegen aufhalte. Das hat auch mit Kultur, Einkaufsmöglichkeiten und Fortgehen zu tun. Infrastrukturen, wo man aus anderen Aspekten hingeh, wo man dann Flächen entdeckt, die man gerne bespielen möchte“* (MADE, Wien).

„Wenn dann einfach so, wie man durch die Stadt geht. Weil man sich dort einfach bewegt, von Haus aus schon“ (JUST, Berlin).

„Weil ich hier meine Leute kenne. Wozu muss man rausgehen, wenn man hier alles hat? Man hat seinen Einkaufsladen, man hat seine Freundin, man hat seinen Dealer, man hat seinen yard“ (CEE, Berlin).

Writer nehmen ihre Stadt durch ihre Graffitiaktivität ganz anders wahr, vor allem intensiver. Darin liegt auch ein häufiger Kritikpunkt an der Gesellschaft, die sich mit ihrer Stadt kaum noch auseinandersetzt.

Auch wirklich immer so einen kleinen Scheiß machen und wirklich dann seine Umgebung nutzen und nicht nur das Wohnzimmer, oder wo du deine Gäste empfängst, schön sauber halten und dann im Kasten und dahinter ist es urdreckig. Sondern wirklich seinen Lebensraum, den man für sich so definiert, was das so ist, so nutzt. (BUSK, Wien)

Es wird halt einfach ein gewisser Stadtraum gewonnen. Und du als Betrachter kannst dich eigentlich dann so ein bisschen damit identifizieren, wie dieses Bild gemacht worden ist und, dass du eigentlich auch die Möglichkeit hättest, jetzt da rauf zu gehen und dir das anzuschauen. (DEEP INC., Wien)

Du kommst durch Graffiti in Gegenden, oder musst auch dorthin gehen, weil du bestimmte Umstände suchst, die dir entweder Ruhe geben, zum Malen oder eben da ein guter spot ist. Aber du kommst da nur um eine gewisse Uhrzeit hin. Da triffst du einfach andere Leute und da siehst du auch andere Abläufe in der Stadt. Es gibt wahrscheinlich echt viele Leute in Wien, die noch nie einen Müllwagen in der Früh gesehen haben, der Müll wegbringt. (KERAMIK, Wien)

Es geht dabei aber weniger nur um eine Raumeroberung bzw. Rückeroberung, wie es im „Reclaim the Streets“ Movement oder in Theorien des Cultural Hacking (vgl. Libl & Düllo, 2005) beschrieben wird. Gerade diese politischen Motivationen sind den Writer meist zu wider. Es geht ihnen nur um Graffiti selbst. Sie suchen nicht nach zusätzlichen Mitteln, um sich auszudrücken. *„Aber ich finde, dass die Aktion alleine schon genug politische Botschaft in sich trägt. Da muss ich jetzt nicht noch hinschreiben, fuck the system, oder so was“* (SKERO, Wien).

Wenn du tags machst, willst du einfach nur, dass dein Name weit verbreitet ist. Dieses [Reclaim the Streets] movement hat schon wieder viel gesellschaftspolitischere Hintergründe, als wenn jemand mit einer Dose rausgeht und einfach nur seinen Namen malt. Was natürlich in der Wirkung auch wieder ähnliches erzeugt, aber die Motivation dahinter ist nicht immer so unter Anführungszeichen hochgesteckt, wie bei diesem movement. Aber es verbindet sich natürlich im Endeffekt dann, weil natürlich ein movement sich auf solche Sachen stützt. Obwohl ich solche verkackten politischen Dinge immer voll scheiße finde, so krampfhaft, wir wollen das und das erreichen, so extrem radikal-politisch. Das ist dann auch schon wieder viel zu viel. (KRYOT, Wien)

Der Mehrheit geht es darum, den öffentlichen Raum als Gemeinschaftsraum sozusagen zu nützen und mitzugestalten. Raumeroberung findet eher auf der Ebene der Verortung von Individualität statt. Writer wollen sich auch persönlich im gemeinsamen Raum wiederfinden und kritisieren hierbei unter anderem die kommerziellen Interessen, die den öffentlichen Raum beschneiden. *„Wer hat da schon Bock drauf! Das sind halt die Simon-Dachstraßen und Kastanienallees, die halt sowas machen [...] Die irgendwie interessante Viertel nach und nach zu langweiligen Yuppie Milchkafee Szeneecken mutieren lassen“* (ALIAS, Berlin). Zudem wird kritisiert, dass der gesamte Stadtraum mehr und mehr zu einem Informationsträger, hauptsächlich für Werbung, wird. *„Unsere Gesellschaft ist auch schon so überflutet von allem, dass man eigentlich gar keine Lust hat sich auf irgendwas einzulassen. Und dann geht man heim und sieht fern, da wird einem alles erklärt“* (SKERO, Wien). Die Writer wollen gegen diese gesellschaftliche Entwicklung, die sogar bis ins Wohnzimmer hineinreicht, ein Zeichen setzen.

Es wird zwar ein Name verpackt. Das ist mir sehr wichtig, dieses Buchstabengraffiti, mit Buchstaben zu spielen. Das ist für mich schon auch ein Gegenpol zu dieser ganzen Informationslandschaft, die bei uns herrscht. Alles, Text ist das wichtigste. Jede e-mail muss gelesen werden. Jedes Bild baut auf diesem Aski Code auf. Es sind nur noch null und eins. Alles ist Schrift. Alles sind Zahlensysteme. (BUSK, Wien)

Ich weiß nicht, wovon er jetzt zurückerobert werden soll, weil ich glaub der öffentliche Raum gehört jedem irgendwie. Und wenn jetzt auch Werbepлакate hängen, dann sehe ich da nicht die Firma dahinter, sondern die Gesellschaft. Und der öffentliche Raum ist auch der Raum der Gesellschaft. Also ich finde es total toll, wenn man Werbung kaputt macht und keine Ahnung verändert und da kreativ ist und so. Aber ich weiß nicht, ob man sich da anmaßen kann, der Herr der Straße zu sein. Das finde ich dann auch nicht richtig. (JUST, Berlin)

Writer wollen den Raum also nicht nur für sich zurückerobern, sondern vielmehr Freiräume schaffen, die den Wunsch nach Gestaltung zulassen. Es geht dabei nicht nur um einen Ausdruck der Kritik am Zeichensystem oder der kommerziellen Informationslandschaft, sondern auch um einen konstruktiven Eingriff in dieses System.

Ich bin aber viel lieber für was. Ich will auch nicht irgendetwas zurückerobern, sondern ich will mitgestalten. Ich will zeigen, wo sind Freiräume, wo man mitgestalten kann. Ich wollte gar nicht etwas gegen das System setzen, ich wollte etwas für das System setzen. Wäre ich jetzt dagegen [...] hätte ich dann eher einen Sprengsatz hin getan und hätte den Zug weg gesprengt. (CEMNOZ, Berlin)

Dieser Eingriff bzw. diese Veränderung löst in den Writern ein Gefühl von Freiheit aus. Gerade diese starren, gesellschaftliche Normvorstellungen und kommerziellen Interessen können abgelegt werden. Dies hat natürlich mit einer Grenzüberschreitung der gesellschaftlichen Normen zu tun. Graffiti will damit brechen und ist sich dessen auch bewusst.

Das ist so wie eine eigene Welt, wo mir niemand rein spricht. Da kann ich machen, was ich will, da hab ich meine eigenen Regeln. Aber irgendwie ist es sicherlich ein Machtgefühl und Freiheit. Totale Freiheit ist das für mich. Niemand kann dir rein sprechen, du musst dich keinen Zwängen unterwerfen, du musst dich nicht anpassen, ein bisschen ausbrechen wahrscheinlich aus dem Alltag. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Ich bin ja nicht so politisch. Ich bin auch nicht so ein Typ, und das sind glaub ich die wenigsten GraffitiSprüher, die so Bewegungsmenschen sind. Die meisten GraffitiSprüher sind so kleine Egokämpfer. Das heißt, dass ich mir eigentlich persönlich nehme, was ich haben will. Es ist in gewisser Weise ein darüber Hinwegsetzen über die bestehenden Grenzen. Ein GraffitiSprüher ist sich viel mehr dieser illegalen Gefahr bewusst. Also dieser kriminelle Handlung und dieses Bewusstsein darüber spielt eine Rolle. (ESHER)

Writer wollen Freiräume im System schaffen, die zu einer freien Nutzung zur Verfügung stehen. Sie wollen in das vorhandene System eingreifen, welches nicht nur sie, sondern auch die gesamte Gesellschaft in ihrer Freiheit eingrenzt. *„Das [Graffiti] ist Demokratie in Ansätzen. Aber letztendlich entscheidet der Kapitalismus über das Aussehen und nicht die Leute auf der Straße“* (TAGNO, Berlin). Writer sind ein sehr freiheitsliebendes Völkchen und nehmen jegliche Beschneidung ihres Freiraumes sehr intensiv wahr.

So wie Graffiti mit Kriminalität und Drogen verbunden wird, so verbindet man eine glatte Fassade, wo GraffitiSchutzbeschichtung ist, mit Gefahr für einen selbst und mit Spießertum. An der Stelle ist kein Leben mehr und man kann keinen Einfluss mehr darauf haben, wodurch man eine bestimmte Aggression wieder darauf verspürt. Das ist eine Verödung der Stadt, wo Freiraum wieder entzogen wird. Das ist eine Einengung. (BROA, Berlin)

Writer nehmen architektonische Formen und Entwicklungen im Städtebau sehr stark als Ausdruck des gesellschaftlichen Systems wahr. Dieses System wird oft mit Einheitlichkeit und auch Oberflächlichkeit in Verbindung gebracht. In diesem System gibt es keine Freiräume bzw. Freiheiten, sondern eine strenge Orientierung an einem gesellschaftlichen Normalitätsideal. Die Stadt verkörpert diese Identitätslosigkeit und Graffiti will genau diese Grenzen aufbrechen.

Man muss sich das vorstellen, wie eine Modelleisenbahnanlage. Du kannst dir dein Baukastensystem kaufen und dann gibt es so Einfamilienhaus, Sparkasse, Einkaufszone. Null Seele. Null Atmosphäre. Kein besetztes Haus dazwischen, kein Punkerhaus, kein verrückter Hausbesitzer. Das Verrückteste ist dann irgend so eine Außenwerbung zu Weihnachten vielleicht, mit so leuchtenden Rehen. (REW, Berlin)

Man könnte sagen, moderne Architektur ist irgendwie feindlich, vermittelt irgendwie so das Gefühl von Fremde oder Feindlichkeit. [...] Man versucht sich abzugrenzen. Ich glaube, es hat im Endeffekt alles mit Abgrenzung zu tun. Also die Gesellschaft, die mehr und mehr verstumpft und asozial wird, also dieses Ellbogending. (JUST, Wien)

Dabei geht es auch ganz stark um die gesellschaftliche Normvorstellung der Sauberkeit. Graffiti wird häufig mit Dreck in Verbindung gebracht. Dahinter steht jedoch ein stark konnotatives Wertesystem unserer Gesellschaft, in dem eine „reine Weste“ und „weiße Unterhosen“ zum Ansehen beitragen. Das lassen die Writer natürlich nicht so stehen.

Die Leute wollen eine weiße Fassade haben, aber dahinter sieht es total scheiße aus. Graffiti deckt die Wahrheit auf, indem es diese weiße Fassade zerstört. Wenn jetzt hier irgendwer seine Fassade weiß streicht, dann passt das hier nicht rein, weil die sozialen Probleme sprechen was ganz anderes, als wie diese weiße Fassade jetzt vermitteln

möchte. Deswegen hat Graffiti auch was super stark Wahrheitliches und dadurch hat es für mich was von dieser Störung. Ich zerstöre denen ihre Illusion von einer weißer Weste oder einer weißer Fassade. (JUST, Berlin)

Das finde ich auch spannend bei Graffiti, was Sauberes mit was Schmutzigem besetzen. Ein Zug, den man kennt, sauber, er kommt jeden Tag um die gleiche Zeit. Ich steig ein, ich fahr in die Arbeit und dann plötzlich –Riss - ist was Handgesprühtes auf dieser ganzen, konstruierten, durchdachten, windschnittig oder nicht, veralteten Architektur, Konstruktion, wo die Werbung ausgemessen ist in Formaten. Die kann man sich mieten, alles millimetergenau. Und dann kommt wer und malt über die Scheiben. (BUSK, Wien)

Graffiti ist Ausdruck von Individualität und greift gesellschaftliche Normvorstellungen an. *„Ich habe etwas zu sagen und beanspruche darum meinen Platz. Ich möchte einfach meine Akzeptanz genauso haben, wie ein Straßenschild vom H&M, das genauso meine Wahrnehmung beeinträchtigt“* (MADE, Wien). Unsere moderne Gesellschaft ist zwar durch einen starken Individualismus gekennzeichnet. Dieser darf sich aber nur innerhalb bestimmter Grenzen bewegen. Ein Ausleben der individuellen Freiheit wird auf den Konsum reduziert. Gerade gegen diese „Symptome der Globalisierung“ versucht Graffiti anzukämpfen und wird von den Writern auch als Ausdruck dieser gesellschaftlichen Problematik verstanden. Durch Graffiti versuchen die Writer ihre eigenen Identitäten fernab von Konsum zu definieren und auszuleben.

Graffiti reflektiert diese verdammte Gesellschaft, die Welt wieder, dieses Diebstahl, Aneignung. Graffiti visualisiert diese Symptome. Graffiti ist ein Symptom von Globalisierung oder von dieser Welt generell. Wir leben in einer Welt, wo überall Identitäten angeboten werden, in Form von Produkten, und die Leute dafür hart kämpfen, hart dafür arbeiten müssen, um sich etwas zu leisten, eine Identität als Ikea, eine Identität als Porsche, oder als BMW. Wir leben in einer Welt, die ein Markt ist, und wenn man erst was hat, dann hält man daran. Die, die es nicht haben, das sind die, die rausgehen. Die schaffen sich auch ihre eigene Identität. Die identifizieren sich auch mit etwas, das sind Subkulturen. (AKIM, Berlin)

Genau an dieser Stelle greift die gesellschaftliche Ordnung ein und nützt Graffiti in der Werbemaschinerie als Vermarktungsschiene. *„Selbst in der Autoindustrie wollen sie damit das junge Publikum ansprechen. Damit beißt sich das Graffiti selber in den Schwanz, weil irgendwelche Leute diese Marktlücke entdeckt haben“* (EVOKS, Berlin).

Graffiti ist super, Graffiti prickelt. Da kommt man mit dem Gesetz in Berührung, man kommt mit dem Kick in Berührung, man bekommt fame dafür, da bekommt man Lob dafür. Das Gericht Graffiti ist pikant, würzig, erfrischend, witzig, dreist. Alles, was dieses scheiß verdammte Gericht hat, da versuchen die Leute ihre Marke davor zu setzen, um ihr Produkt hinter diesem Image zu verkaufen. Red Bull z.B. engagiert Street Art, Graffiti. (AKIM, Berlin)

„Wenn Graffiti dann nur mehr auf T-Shirts existiert, dann wäre es natürlich der Punkt, wo man dann sagt, o.k. jetzt ist was schief gegangen. Aber es passiert ja trotzdem auf der Straße auch noch immer, und auf den Zügen und weiß ich wo“ (SKERO, Wien). Auch trotz der teilweisen Vermarktung und Ausschlachtung der Graffitikultur, nehmen die Writer das Potential ihrer Arbeit im Stadtraum immer noch als wirksam wahr. *„Man merkt so subversive Kräfte oder Gefühle in der Stadt. Es ist ein interessantes Statement von jungen Leuten, auch kunstmäßig“* (MADE, Wien).

„Es verändert auf jeden Fall die Menschen und in gewisser Weise auch das System. Aber andersrum, verändert es sich auch überhaupt wegen dem System. Dadurch, dass es Probleme gab, ist es im Endeffekt entstanden. Und jetzt macht praktisch das Graffiti Probleme“ (PEXA, Berlin).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Writer ihren Stadtraum mitgestalten, um auch auf Mängel im gesellschaftlichen System aufmerksam zu machen und um dieses auch sehr wohl anzugreifen. Dabei geht es aber nicht nur um Zerstörung des Systems, sondern um eine Erweiterung; vor allem um eine Erweiterung von Freiräumen, die gerade im öffentlichen Raum durch Verkehr und Konsum immer weniger werden. Diese Freiräume sind aber nicht nur räumlicher, sondern gedanklicher Art. *„Das finde ich auch gut, dass nicht alles immer so funktionieren muss, dass alles passt, dass sich alles einfügen kann. Es muss ja auch Sachen geben, die da ausbrechen oder die dann nicht da reinpassen und auch nie reinpassen werden“* (SKERO, Wien).

Ich freue mich, wenn ich in eine Stadt komme, wo viel Graffiti ist, weil das für mich irgendwie auch so ein bisschen auf die Möglichkeiten in der Stadt rück schließen lässt. Weil ich dann das Gefühl habe, dass das Ganze einfach ein lockereres Gefüge ist, wo gewisse Dinge möglich sind, wo gewisse Freiräume bestehen, wo es eine gewisse Jugendkultur gibt. Und (.) das finde ich dann eigentlich gut. (DEEP INC., Wien)



Abb. 66: Wien, Wienzeile, 6. Bezirk ©Kathrin Schneider



Abb. 67: OAG, Wien © Kathrin Schneider



Abb. 68: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider

3. Schlüsselkategorie: „Kreative Spuren der Existenz“ Belebung der kahlen Stadt durch persönliche Noten

Phänomen: Graffiti als Belebung des kahlen Stadtbildes

Ursächliche Bedingungen:

Stadtraum vermittelt Anonymität, Kälte und Leblosigkeit
Kälte durch moderne Architektur und kühle Materialien
Graffiti als Ausdruck von Lebendigkeit
Unwohlsein in einer Stadt ohne Graffiti

Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen:

Effizienz	hoch.....gering
Intensität	stark.....schwach
Qualität	sehr wohl.....weniger wohl

Kontext:

Der Stadtraum wird von den Writern als kalt und anonym wahrgenommen. Mit der schriftlichen Verortung ihrer eigenen Existenz verschaffen sie sich ein Wohlgefühl und ihrer Persönlichkeit gleichzeitig Ausdruck.

Intervenierende Bedingungen:

Graffiti als Möglichkeit des Persönlichkeitsausdrucks

Strategien:

Hinterlassen von persönlichen Spuren
Aufladen der Orte mit Geschichten und Erinnerungen
Auffallen im anonymen Stadtraum

Konsequenzen:

Stadt wird persönlicher und interessanter
gesteigertes Wohlgefühl
Verortung der Persönlichkeit im Stadtraum
Befriedigung egoistischer Interessen



Abb. 69: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider



Abb. 70: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider

Die Stadt verkörpert für die Writer Anonymität und Kälte, wobei gerade in Berlin die Anonymität stärker wahrgenommen wird als in Wien. *„Lärm, Dreck, Asozialität, Anonymität. Das birgt ja eigentlich schon dieses Unpersönliche in sich. Stadt verkleinert den Menschen, macht ihn irgendwie klein und unbedeutend [...], einer unter vielen“* (BÖREK, Berlin). Diese Unpersönlichkeit oder Kälte wird für die Writer auch durch architektonische Materialien, wie Glas, Beton und Stahl vermittelt.

Das Hauptproblem ist, dass sie alles mit Beton und Glas machen, in Zukunft nur mehr Glas und Stahl. Das heißt, die Stadt wird wieder durch die Textur kälter. Da können sie noch so viele lustige, bunte, spitze, ebene Formen, wie auch immer, machen. Wenn das nur mehr dieses Glasding wird, da wird die Stadt irgendwie kühler. (KERAMIK, Wien)

Dekorationslose, moderne Architektur drückt für die Writer auch Lebensfeindlichkeit aus. Diesem Gefühl wirken sie mit ihren Graffiti entgegen. Für sie sind Graffiti Spuren menschlicher Existenz und damit Ausdruck von Leben. Sie wollen die kahle Stadt mit ihren Bildern befüllen und sie dadurch freundlicher und lebendiger machen. *„Es macht es lebendiger. Das Stadtbild verändert sich die ganze Zeit. Das macht es, finde ich, einfach interessanter und dann erzählt die Stadt einfach Geschichten“* (SCHWARZFAHRER, Wien). Eine Stadt ohne Graffiti wird von den Writern als kalt, langweilig und leer beschrieben. Sie fühlen sich dadurch teilweise bedroht und vor allem unwohl. Gerade auch sterile Sauberkeit wird als negativ wahrgenommen, da hier keine Zeichen von Leben sichtbar sind.

Mir fällt gerade ein, dass ich die Stadt ein bisschen befülle damit, weil die Stadt ja schon so ein bisschen karg ist, in manchen Bezirken auch ein bisschen lebensunfreundlich. Dann ist so eine weiße Wand einfach wie so ein leerer Kopf. Und indem man das ein bisschen gestaltet oder ein paar Farbbomben dran wirft, wird das dann gefüllt. (JUST, Berlin)

Sauberkeit strahlt immer etwas Unsympathisches aus. Zu viel Sauberkeit, da fühle ich mich nicht wohl, da fühle ich mich unbehaglich. Da will ich auch nicht leben. [...] Für mich ist eine Stadt, wenn kein Dreck da ist, wenn kein Graffiti da ist, wenn sie steril ist, dann kann sie gar nichts. Sie lebt nicht. (SHUE, Wien)

Ich hab mir öfter versucht vorzustellen aus Nichtwritersicht, wie würde die Stadt aussehen. Nichts. Ich komm mir total kalt vor sofort. So, als ob alles abgekühlt ist, so total anonym. Es ist ein unangenehmes Gefühl, wenn ich mir die Stadt vorstelle ohne irgendeine Äußerung auf irgendeiner Wand, irgendjemand, der irgendwo Farbe hinkleckst. Schrecklich. (TAGNO, Berlin)

In dem Moment, in dem ein Writer ein *tag* hinterlässt, hinterlässt er eine persönliche Information. Zum einen 'Ich war hier' und zum anderen ganz grundsätzlich 'Ich existiere'. Beide Informationen sind Ausdruck seiner Identität und machen den Raum somit persönlich.

Mit Writing hab ich dann auch wieder festgestellt, es gibt zwar diesen Buchstabenaspekt, lebendige Buchstaben, die verkörpern meine Ästhetik, sie verkörpern mich aber auch anders gesagt, das was ich beschriftet gehört mir, wird ein Teil von mir. Das gilt jetzt mehr so für die Häuser oder für die Stadt im Allgemeinen. Aber es wird alles persönlich, alles Anonyme machst du dir persönlich. (TAGNO, Berlin)

Interessanterweise ist dieser Aspekt der Personalisierung bei den Wiener Writern weniger ausgeprägt, was möglicherweise auch mit der Stadtgröße zu tun haben könnte. Wie bereits erwähnt, wurde auch die Anonymität in der Großstadt weitaus weniger häufig angesprochen, als in Berlin. Für die Writer in Wien hat Graffiti genau denselben Effekt des Wohlfühlens und der Lebendigkeit, wobei sie in ihren Aussagen mehr die Sterilität, Sauberkeit und Kälte der Stadt als negativ hervorheben. Sie verstehen Graffiti ebenso als Ausdruck ihrer Persönlichkeit und vor

allem als Sprachrohr nach außen. „Graffiti ist eher eine Handlung, wie man mit seinem Umraum umgeht, um zu vermitteln, ich bin da, oder das möchte ich euch mitteilen“ (KERAMIK, Wien). Der Großteil ihrer Aussagen konzentriert sich aber auf das Gesamtbild Graffiti und weniger auf ihre persönlichen individuellen Spuren. Für sie ist jedes Graffiti Ausdruck eines denkenden Individuums, das damit auch etwas bewirken möchte.

Das muss jetzt kein super duper Graffiti sein. [...] Ich hab ein Grinsen, wenn ich durch die Stadt gehe, weil einfach etwas passiert ist, was cool ist. Viele Leute sprühen ja auch Sachen, die nicht unter das klassische Graffiti fallen. [...] Das ist cool, weil es einfach was aussagt, wie die Leute drauf sind, und, dass sie sich etwas denken, dass einfach doch ein paar Leute mit offenem Geist durch die Stadt durchgehen. (SHUE, Wien)

Aber es gibt auch sehr, sehr viele gute Sachen und das finde ich schon gut, weil es einfach ein Zeichen von Lebensbewohnern ist, die da sind. Also ein positives Zeichen für mich, weil ich meine, die haben sich ja etwas überlegt dabei oder die wollen ja was ausdrücken damit. Und Graffiti ist immer irgendwie einfach auch ein Zeichen von Menschen. Und es gibt so viele glatte, fade Flächen. Ich mein, ich muss jetzt auch nicht alles vollmachen, was irgendwie leer ist. Aber man kann ruhig einige Sachen nützen. Man freut sich ja selber auch, wenn man dran vorbeigeht. Das ist einfach eine *open air* Galerie, für jedermann zugänglich. (SKERO, Wien)

Gleichzeitig ist jede dieser schriftlichen Hinterlassenschaften mit Erinnerungen verbunden. „Wenn ich diesen Ort angucke, hier war ich, und dann verbinde ich auch in der Regel eine bestimmte Geschichte damit“ (BÖREK, Berlin). Auch hier liegt das Augenmerk der Wiener Writer mehr auf den kollektiven Erinnerungen, als speziell auf den persönlichen. „Das ist dann das geile, wenn du irgendwo durch die Straßen gehst und auf einmal siehst ein OPAK tag, OPAK aus Paris. Dann gehen schon die ganzen Geschichten los im Kopf und das ist irgendwie nett. Die ganze Stadt ist wie ein offenes Buch“ (SCHWARZFAHRER, Wien).

„Es macht mehr Spaß, durch eine Stadt zu gehen und das alles zu lesen, diese ganzen Geschichten, als wenn ich durch eine Stadt gehe, die aussieht, wie ein Krankenhaus“ (KRYOT).

Im Endeffekt geht es aber allen Writer darum, den Stadtraum mit ihren Geschichten und Erinnerungen positiv aufzuladen und ihn dadurch zu einem Wohlfühlraum, einem zweiten Wohnzimmer, zu machen.

Für gewisse Gruppen ist Graffiti Lebensqualität im übertragenen Sinne. [...] Es gibt Leute, die haben keinen Bock auf eine Wohnung mit vier Betonwänden, einem Flatscreen, einem Designersofa und einem Stamm von einer Grünpflanze, fertig. Es gibt Leute, die haben Bock auf ein altes Sofa, einen geilen alten Tisch, eine Vitrine voller Photos, tausend Poster an der Wand, so eine Art Gemütlichkeit. Es macht die Stadt interessanter und gemütlicher. (REW, Berlin)

Wenn man seine eigenen Sachen sieht, spürt man echt extrem dass man lebt. Man hat ein super warmes Gefühl, positive Energieschübe auch zu der Umwelt, zu dem Bereich, wo das Bild ist. Das ist ein Stück von deinem zu Hause geworden, weil da ist dein Name dran und wehe das putzt einer. Irgendwas hat man gemacht, man hat etwas verändert, man hat die Welt irgendwie gestaltet. (AKTE ONE, Berlin)

Bereits seit den Ursprüngen des Graffiti geht es um einen starken Ausdruck der Persönlichkeit. Der geschichtliche Hintergrund von Graffiti deutet auf eine starke Verknüpfung mit den sozialen Spannungen in den Ghettos von New York in den frühen 70ern hin. Gerade räumliche Knappheit, sowie gesellschaftliche Unterdrückung sind die zentralen Themen in den städtebaulich vernachlässigten Gebieten. Graffiti entstand vorwiegend unter

Jugendlichen der benachteiligten sozialen Schichten aus Einwandererfamilien, die sich durch Graffiti ein Gehör bzw. Geseh verschaffen konnten. „Leute, die im Ghetto gewohnt haben, die haben gemalt, um in gewisser Weise auf sich selber aufmerksam zu machen.“ (PEXA, Berlin). Writer wollen auch heute noch ihre Existenz deutlich machen und sie schriftlich bestätigen. „Nicht nur meine Stadt, gar nicht mal so dieses 'und ich nehme das jetzt in Beschlag und das ist jetzt meins'. Sondern mehr mir selber klar zu machen, dass ich einen Ort habe, dass ich da bin und vorhanden bin. Mein eigenes Vorhanden sein noch mal bestätigen“ (BÖREK, Berlin). Dafür gibt es unterschiedliche Wege, entweder über Qualität oder Quantität.

Entweder du schreibst deinen Namen so oft an die Wand in der Stadt, dass es den Leuten irgendwann auffällt, und du bekommst dadurch Respekt und fängst dadurch an zu existieren. Oder du schreibst deinen Namen mit so einer Eleganz und so einer Raffinesse, so viel eigenem Stil und neuen Stilelementen an die Wand, dass du dadurch Respekt kriegst [...]. (NOMAD, Berlin)

Graffiti ist demnach Ausdruck des Bedürfnisses, sich einen Raum für seine eigene Identität zu schaffen. „Wenn dich die Leute nicht hören, versuchst du es auf anderen Kanälen dieser Gesellschaft. Graffiti ist für viele auch Ausdruck von Kunst, Persönlichkeit, Leben“ (HEXÄ, Berlin). Diese Bestätigung der eigenen Existenz und der Ausdruck des eigenen Selbst führen zu einem Wohlgefühl und einer Selbstbefriedigung.



Abb. 71: Wien, Donaukanal © cmod

4 . Schlüsselkategorie: „Sehen und Gesehen werden als Provokation der Sinne“ Graffiti als Informations- und Emotionsquelle

Phänomen: Graffiti als Quelle für Informationen und Emotionen

Ursächliche Bedingungen: Graffiti ruft Reaktionen hervor
Schrift als Informationsträger und Kommunikationsmedium

Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen: Effizienz hoch.....gering
Intensität stark.....schwach
Qualität positiv.....negativ

Kontext: Die Writer stellen den kommunikativen Aspekt der Graffiti sowohl innerhalb, als auch außerhalb der Graffitikultur in den Vordergrund. Sie wollen Aufmerksamkeit erregen, indem sie ihre Werke in Szene setzen. Dabei nützen sie auch die negativen Reaktionen der Betrachter. Die Reaktionen auf Graffiti schwanken zwischen Verärgerung und Akzeptanz. Die Writer führen dies zum einen auf die Kriminalisierung und das erschwerten Verständnis ihrer Werke zurück. Graffiti legt sich nicht auf eine klare Aussage fest, sondern bewegt sich immer zwischen Geheimcode und Kontaktaufnahme. Street Art wird gerade aufgrund seiner direkten Mitteilungen und klarer Inhalte häufig kritisiert.

Intervenierende Bedingungen: Kriminalisierung von Graffiti
Unlesbarkeit und erschwerte Zuordnung
keine klare Anerkennung als Kunstform

Strategien: in Kontakt treten und Aufmerksamkeit durch Graffiti erregen
Informationen in den Stadtraum einschreiben
kreative Gestaltung und Entfaltung der optischen Wirkung

Konsequenzen: Möglichkeit der internen und externen Kommunikation
Hervorrufen widersprüchliche Reaktionen von Aggression bis Annäherung
häufige Kritik an Street Art



Abb. 72: Wien, Neue Donau © cmod

Graffiti ist eines der aufsehenerregendsten Phänomene in der Stadt. In den Interviews mit den Akteuren zeigen sich auch die intensiven und gegensätzlichen Reaktionen auf Graffiti. *„Für die einen ist es Schmutz, für die anderen ist es Leben“* (HEXÄ, Berlin).

Es kann ganz viele unterschiedliche Wirkungen haben. In erster Linie kommen neue Informationen dazu und dadurch wird die Stadt dichter und vernetzter. Das kann bestimmte Sachen auslösen, zum einen Stress. Für viele Bewohner der Stadt ist es ein Ärgernis, weil es eine neue Informationsquelle ist, die viele Emotionen aufregt. Zum anderen kann man dadurch die Stadt bereichern, weil man ein Stück kreative Arbeit und Gestaltung von sich da rein gibt. Das kann eine Stadt schöner machen, oder sie wilder machen, oder freier, gefährlicher. (BROA, Berlin)

Writer haben den Anspruch, eine Wirkung zu erzielen und darüber in Kontakt mit anderen zu treten. Auch wenn die Reaktion und Kommunikation natürlich nicht immer im positiven Sinn eintritt. *„Für andere kann es sich natürlich auch im Negativen verändern. Manche können sich darüber freuen, aber für den Rest wird es sich eher negativ verändern. Das kommt natürlich auch darauf an, was für ein Platz das ist.“* (KRYOT, Wien). Einige Writer stehen der Wirksamkeit ihrer Werke auch kritisch gegenüber. *„Ich glaub, man überschätzt das auch total, inwieweit die Leute das überhaupt sehen. Da sind sie schon so abgestumpft. Das sehen sie nicht einmal, wenn es auf einem Zug direkt vor ihnen steht. Da steigen sie ein und glauben, es ist eine Werbung“* (SKERO, Wien). Generell gesehen, hat Graffiti jedoch eine sehr starke kommunikative Komponente. Die Großstadt und die Anonymität bieten nicht immer genug Möglichkeiten, in Kontakt zu treten. *„Aber letztendlich war das bei den Sprühern ja eigentlich der Anspruch, dass du über dieses Riesenhafte der Stadt hinaus ein Individuum wirst, das andere Individuen treffen kann“* (CEMNOZ, Berlin). Dieser Wunsch nach Kontakt wird zum Ausdruck gebracht. Dies trifft in vielen Situationen auf fruchtbaren Boden.

Es treibt einfach irgendwie voran, sag ich mal. Gerade so einen Prozess, wenn man tagsüber malt und die Leute vorbeikommen, dann gerät man richtig häufig in Dialoge, und man tauscht sich mit Menschen aus. Die erzählen einem irgendwas. Man erzählt denen irgendwas. Und so kommt es einfach zu Kommunikation und irgendwie auch zu Annäherung. Auf der anderen Seite gibt es natürlich auch genau das Gegenteil, dass man dann irgendwo nachts steht und dann nur Aggression hervorruft. [...] Also da kann man schon alles hervorrufen damit. (BÖREK, Berlin).

Das ist mir relativ häufig passiert, dass sich Menschen durch das, was ich da gemacht hab, angesprochen gefühlt haben. Und dass es ihnen was gegeben hat, dass es ihnen was bedeutet hat. Und das ist, glaub ich das, was Street Art und Graffiti für Menschen ist in der Stadt. Es gibt ihnen eine Bedeutung. Es gibt ihnen so einen kleinen Anstoß, dass es noch andere Menschen gibt, die genauso fühlen wie sie oder die das gleiche machen wie sie. (NOMAD, Berlin).

Die Reaktionen auf Graffiti sind aber vielfältig. Nicht immer können die Writer mit ihren Werken positive Gefühle vermitteln. Sie sehen sich selbst in einer wechselnden Rolle vom Kriminellen zum Künstler und wieder zurück. Graffiti ruft viele negative Konnotationen hervor, nicht zuletzt aufgrund seiner Illegalität. Writer sehen dies als zentralen Auslöser für die negativen Reaktionen und auch für die Angst vor Graffiti.

Sprühdosen wecken schon noch irgendwie diese Assoziation, dass da was Kriminelles von statten geht. Also, wenn man des Nächstens unterwegs ist, dann erweckt es den Anschein, man macht was Verbotenes. Und ich glaub, dass einfach so diese Angst vor was Verbotenem eigentlich das Hauptproblem ist. Da wird irgendwie was gemacht, was gegen das Gesetz ist. Wenn man sich tagsüber in den Sonnenschein irgendwo hin stellt und da was Schönes, Buntes

malt, dann hat kein Schwein ein Problem. Da wird kein Polizeiauto anhalten und da wird gar nichts passieren. Da hatte ich jetzt auch schon öfter die Erfahrung. (BÖREK, Berlin).

Mit diesen widersprüchlichen Reaktionen sind Writer ständig konfrontiert. Zum einen wird Graffiti als Kunstform akzeptiert, zum anderen wird die gesetzliche Verfolgung und Bestrafung immer schärfer durchgesetzt. Dies stößt natürlich auch auf Unverständnis bei den Writern. Auch wenn die Writer sich gerne selbst als Gesetzesbrecher stilisieren, bedeutet dies nicht, dass sie diese Zuschreibungen durchaus als positiv empfinden. Auch Writer leisten Öffentlichkeitsarbeit, und das nicht nur in der Kommunikation mit Passanten, sondern auch auf breiter Ebene, im Sinne von Jugendarbeit, Kongressen und Diskussionsrunden.

Die ersten Jahre, hier in Berlin Anfang der 90er, das war Horror. Wenn die Leute hier in Berlin von Graffiti hören, dann erzählen die nur von Kriminellen und das waren ja auch nur Kriminelle. Aber das zu ändern, ist das Bild zu ändern. Wenn wir die Leute fragen, was denkt ihr über Graffiti, dann haben die wenigsten eine Meinung. Eine Meinung, die sie sich selber gebildet haben, weil wir denen mehr vermittelt haben. Wir haben workshop gemacht, wir haben viel Aufklärungsarbeit gemacht. Wir haben gesagt, ey wir können die Scheibe einschlagen oder wir können die Scheibe ansprühen. Es gibt zwei Unterschiede, wenn ihr sagt, Graffiti ist Vandalismus. Dann müssen wir die Scheibe ansprühen und danach noch einschlagen. (AKIM, Berlin)

Vor allem aufgrund der Entwicklung innerhalb der Szene, wird ein neues Selbstbild der Writer deutlich. Die Writer haben sich immer mehr einer künstlerischen Auseinandersetzung angenähert. Sie haben heute ein größeres Selbstverständnis von sich als Künstler, welches nicht mehr von den Galerien, wie damals in New York, bestimmt wird.

Wenn es als Kunstform ein bisschen mehr anerkannt wäre, ein bisschen mehr Plätze gäbe, wo die Leute auch malen dürften oder es mehr gefördert werden würde, wäre diese Kriminalisierung, die bei den Leuten entsteht, nicht so hoch. Weil es gibt überall auf der Welt Graffiti, wenn du es mal genau nimmst. Und es gibt Leute, die teilweise weltweit malen. Heutzutage findest du in jeder großen Stadt, die ein vielfältiges kulturelles Leben hat, viel Graffiti. (PEXA, Berlin)

Mitte der 90er und Anfang 2000 gab es so eine Renaissance im Westen. Ganz viele Leute haben wieder angefangen zu malen, auch an Züge, aber ein anderes Level. Wir wollen leben, wir wollen den Funken spüren, wir wollen live agieren, wir wollen mit Musik das machen, wir wollen im Takt das machen. Wir haben Rhythmus entdeckt, wir haben Duktus entdeckt. Wir können mehr machen, wir können das zu einem bestimmten Level pushen. Und dann kamen Leute auch auf die Idee, so wie ZAZ, o.k. ich will Kunst studieren, aber ich will Writing im Kunstaspekt weiter erforschen. Die anderen Leute, die sind Sprüher, die gehen hin, und wollen nur diese Kreativität, diese Formen rüber tragen in Malerei und Photo [...]. Mittlerweile gibt es ganz viele, die wirklich auch aktiv sind, die studieren alle auch an der Uni, aber die machen dann Malerei oder freie Kunst. Aber das zeigt sich noch, was daraus wird. (AKIM, Berlin)

Eine Akzeptanz von Graffiti als Kunstform würde die Stellung der Writer in der Gesellschaft von Grund auf verändern. Die Stigmatisierung von Graffiti wird neben der Kriminalisierung auch mit dem erschwerten Verständnis in Verbindung gebracht. *„Extrem viele Leute reagieren darauf, weil sie ein Bild sehen, dass sie nicht zuordnen können. Das passiert in einem Stadtbild, das geprägt ist von Bildern, die Information beinhalten und mir Anleitung geben zu dem, was ich kaufen soll oder machen soll“* (MADE, Wien). Es ist aber auch teilweise Akzeptanz und Toleranz Graffiti gegenüber vorhanden. Diese ist aber ganz stark abhängig von der Qualität der Werke, ihrem

Anbringungsort und vor allem auch vom Verständnis. *„Ich glaube, wenn man sieht, was dahinter steht, und dass ich jemand da etwas denkt und, dass die Idee lustig ist, dann gibt es bei den meisten Leuten Akzeptanz“* (SHUE, Wien).

Auf einer normalen Betonfläche würde es die meisten nicht stören. Wenn du auf ein denkmalgeschütztes Haus etwas drauf machst, hast du Erklärungsbedarf. Du hast auch Erklärungsbedarf, ob du jetzt ein schönes, buntes Bild mit einem Männchen oder einen coolen tag machst, den keiner versteht, den nur zehn Leute verstehen. Wenn du es nicht machst, ist es schwer nachvollziehbar, weil sich keiner mit Schrift so beschäftigt. (SHUE, Wien)

Ich denk auch an gerade eben so Abrisshäusern oder Ähnlichem, da stört es die Leute auch kaum; oder Brandschutzmauern, die sowieso eigentlich nur grau und einfarbig sind. Da haben die Leute, denk ich mal, auch noch eine größere Toleranz als wenn man da irgendwie quer über die Jalousie und über die Eingangstür und Ähnliches malt (BÖREK, Berlin).

Hier zeigen die Writer auch häufig Verständnis gegenüber den negativen Reaktionen der Bevölkerung, gerade wenn es um direktes privates Eigentum geht. Auch die Writer selbst unterscheiden zwischen guter und schlechter Qualität und sind mit einem unausgeglichene Verhältnis unzufrieden. Wobei die Qualitätsmaßstäbe der Writer nicht unbedingt mit denen der breiten Bevölkerung übereinstimmen. *„Wenn du schöne Bienchen und Blümchen machst, gefällt es jedem. Schöne Gesichter, lustige Männchen. Nicht an deren eigenen Besitz“* (KRYOT, Wien). Für die Writer steht vor allem aber der Stil und die Formgebung für die Qualität des Werkes im Vordergrund. Dennoch sehen sie Graffiti als ein Gesamtphänomen, das in all seinen Schattierungen angenommen wird. *„Das ist genauso, wie wenn man das Formel 1 Rennen liebt und dann aber sagt, naja aber die Abgase, die wollen wir nicht“* (SCHWARZFAHRER, Wien).

Ich hatte auch meine Phasen, wo ich dann total abgeturnt war von dem ganzen Dreck, den ich von anderen draußen gesehen habe. Und irgendwann dann aber einsehen musste und verstanden habe, dass es genau diese Welle aus allem war, was Writing ausmacht; in den Augen der Leute, dem Effekt und dem Impact auf die Gesellschaft. Es war nicht die Qualität so, sondern es war die Welle von allem, über das sich die Leute dann aufgeregt oder erfreut haben. Einer alleine hätte keine Pieces in Berlin malen können und hätte so ein Aufsehen erregt. Wäre er vielleicht ein Künstler gewesen und wäre dann in der Galerie gelandet wie Keith Haring oder so. (TAGNO, Berlin)

Im Endeffekt geht es genau um diese Gesamtwirkung. Graffiti will auffallen und Writer wollen mit ihren Werken auch Reaktionen hervorrufen.

Am meisten freut es mich, wenn dann Leute, die gar nichts mit Graffiti zu tun haben und vielleicht vom Optischen eher kontra Graffiti sind, sich damit auseinandersetzen, auf welche Art und Weise auch immer. Es ist ihnen aufgefallen und sie haben sich damit beschäftigt und dann ist eigentlich schon das Ziel erreicht. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Leute können es sehen, können sich daran ergötzen, darüber heulen, sich ärgern, das ist mir ja egal. Aber es ist da und es fährt durch die ganze Stadt. Das finde ich schön. (CHIKA, Berlin)

Ob diese Reaktionen nun negativ oder positiv sind, spielt nicht immer eine Rolle. Graffiti hat nicht den Anspruch zu gefallen, es will etwas ausdrücken. Für Writer ist die Gesamtheit dieses Ausdruckes immer positiv, weil sie versuchen einzugreifen und etwas zu verändern. Writer wollen die Menschen mit ihren Graffiti ansprechen, aufrütteln und bewegen.

Ich glaub, dass jedes, jedes, jedes Zeichen in der Stadt, das von einem denkenden Menschen gesetzt wird, immer o.k. ist, weil sich andere Leute damit irgendwie auseinander setzen können. Egal, ob sie sich jetzt darüber ärgern, oder ob sie begeistert sind, oder ob sie zum Denken angeregt sind. Das ist immer gut, wenn sich was tut in den Köpfen, als wenn sie nur auf blasse Betonwände schauen. (SKERO, Wien)

Writer sichern sich die Reaktion und den Kontakt, indem sie sich wirkungsvolle Stellen aussuchen. Darin liegt die Hauptmotivation des *fame*, nämlich gesehen bzw. bemerkt zu werden. „Bei Graffiti geht es darum, fame, also Bekanntheit zu erreichen und möglichst präsent zu sein, überall“ (SKERO, Wien). Es muss aber nicht direkt die sichtbarste und auffallendste Stelle sein, die dies gewährleistet. „Je nachdem, ob du Geschichten erzählen willst mit irgendeinem Element, oder ob du einfach sagst, so mein Kriterium ist, wurscht wo, Hauptsache groß und deckend“ (KERAMIK, Wien). Die Wirkung kann somit durch ein verstecktes Anbringen oder auf einer großflächigen, auffallenden Stelle erzielt werden. Die Stelle muss aber eine Reaktion des Betrachters gewährleisten, um mit ihm in Verbindung zu treten. Der Überraschungseffekt ist hierbei erwünscht. „Das sind Stellen, die man beim zweiten Hingucken entdeckt, die aber noch niemand gesehen hat. Oder Stellen, die man nur dann sieht, wenn sie gesprüht sind“ (BROA, Berlin).

Wenn deine Intentionen sind, dass es alle mitkriegen, dann musst du an eine Stelle gehen, wo es alle mitkriegen. Wenn deine Intentionen ist, eine Wirkung zu erzielen an einer Stelle, wo eben nicht jeder hingehet und genau dort dann was anzubringen, weil es dort einfach noch mehr Wirkung hat, weil es dort eine Ruhe hat und eine Stille gibt und diesen Moment von Überraschung, wo keiner damit rechnet, dann machst du das. (NOMAD, Berlin)

Der Wirkungskreis der Werke wird von den Writern aber unterschiedlich wahrgenommen. Einige wollen mit ihren Werken alle Menschen erreichen und ansprechen. Andere machen es wiederum nur für die Writer selbst. „Ich meine, die meisten Graffiti-sprüher machen es nicht unbedingt für die Leute. Es ist o.k., wenn es ihnen taugt, aber es ist nicht wichtig, dass sie jetzt verstehen, was da ist. (SKERO, Wien)

Mein Ziel persönlich ist es, mit vielen Leuten zu kommunizieren, weil Graffiti nämlich Kommunikation ist. Wenn ich dann ein Bild irgendwohin mal, wo es kaum jemand sieht, ist es für mich schwer mit den Leuten zu kommunizieren. Das ist mein Name, den möchte ich den Leuten zeigen, kommunizieren und das geht für mich dann am Sinn vorbei, wenn man es nicht lesen kann. (SCHWARZFAHRER, Wien)

Die Leute, die Graffiti malen, die wirklich bomben gehen, die machen das für ihre Gemeinschaft, für diese Gemeinschaft der Writer. Das ist wie eine Religion. Entweder du bist Teil der Religion und du kannst die Schriftzeichen lesen, oder nicht. Entweder du bist Writer und du bist da drinnen und du folgst den Spuren der anderen und du folgst deinen eigenen Spuren und du hinterlässt deine eigenen Spuren, oder nicht. (NOMAD, Berlin)

Diese Anerkennung innerhalb der Gruppe spielt bei Graffiti eine sehr große Rolle. Die neue Entwicklung von Street Art legt darauf offenbar weniger Wert. Im Vordergrund dabei, steht die kreative Produktion.

Graffiti entsteht aus dem sozialen Umfeld. Du kennst eine Menge Leute, die das machen und du fühlst dich irgendwie in gewisser Weise dazugehörig. Da geht es um Anerkennung, in gewisser Weise soziale Anerkennung. Und bei den Street Art Sachen ist es so, dass die das, meiner Meinung nach, aus dem Beweggrund machen, um kreativ zu sein. (PEXA, Berlin)

Graffiti ist immer ein Code, der nicht von allen gelesen werden kann. Diese Abgrenzung nach außen ist auch für die Writer selbst von großer Bedeutung. Genau darin liegt das Potential, Aufsehen zu erregen. *„Street Art ist ein bisschen feiner. Graffiti ist dreckig. Es ist roh einfach“* (SÄBJUL, Wien). Street Art löst diese Grenze nach außen auf und stößt dabei auch auf große Kritik von Seiten der Writer. Street Art hat eine starke kommunikative Komponente nach außen und transportiert häufig ganz klar Inhalte. Durch die Verwendung figürlicher Formen stoßen die Werke der Street Artists auf starke Akzeptanz in der Bevölkerung.

Wenn man sich ein Logo zurechtlegt und das dann immer wiederholt, und es an wirklich präsenten Flächen immer wieder auftaucht, dann realisieren es die Leute schon, und dann taugt es ihnen eben auch mehr. Das ist eben auch dieser Gewöhnungseffekt, und dann sind sie nicht so verunsichert, sondern dann wissen sie, ah da ist wieder diese lustige Made. (SKERO, Wien)

Besonders die studentische Street Art wird von den hartgesottenen Graffitiwritern stark kritisiert, da sie als lockere Gruppierung vielen Regeln der Writingszene, sowie auch den künstlerischen Ansprüchen nicht immer entspricht. Umstritten ist außerdem die Verständlichkeit und eindeutige Kommunikation. Dies wird von den Writern oft abgelehnt, da Graffiti selbst keine konkreten Inhalte transportiert. Im Endeffekt wird aber mit demselben Maßstab wie auch bei Graffiti gemessen, nämlich die Qualität einer kritischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Stadtraum.

Graffiti ist ein bisschen elitär, weil wir untereinander kommunizieren. Also das heißt, was Hinz und Kunz drüber denken, ist egal. Es geht nur um die interne Kommunikation. Street Art ist da ein bisschen offen. Es ist sehr leserlich [...] und sehr kommunikativ nach außen. [...] Street Art ist eher so eine message oder etwas, was aussieht, wie eine message. [...] Wobei das Graffiti Writing diese ganzen Sachen eher verabscheut. Wir sind pur, nur Sprühdose. Es braucht keine Nachricht, eigentlich nur den eigenen Namen. (ESHER, Berlin)

Für mich ist Street Art etwas, was leider Gottes in eine falsche Richtung abgerutscht ist. Wir möchten nett mit euch kommunizieren, für mich ist das nur urbane Deko. Genauso wie Graffiti, wenn es einfach nicht progressiv ist, wenn es nicht fortschreitet, wenn es nicht radikal, sondern ganz einfach nur Hobby, schicke schöne Fassadengeslaltung ist. Es gibt ganz wenige Leute, die machen kritische Street Art, die machen Kunst im öffentlichen Raum, Kunst auf der Straße, die sich beschäftigen mit Phänomenen auf der Straße und daraus dann reflektierende Kunst machen. Das ist für mich Street Art. Alles andere ist einfach nur Kinderkacke. (AKIM, Berlin)

Dennoch machen sich viele Writer die neuen Techniken der Street Art zu Nutze. Andere suchen gerade diese Kommunikationsbereitschaft von Street Art. *„Weil mich Graffiti einfach als solches zu sehr limitiert hat, im Sinn, dass es einfach ein Code ist, der nur von einer gewissen Gruppe von eingeweihten decodiert werden kann. Deshalb bin ich von Graffiti weggekommen, weil für mich das so zum message transportieren eigentlich ein bisschen zu wenig war“* (DEEP INC.).

Das denk ich halt, was die Leute an Street Art jetzt gerade interessanter finden als an Graffiti, dass du halt andere Wege gehen kannst, Installationen machen kannst und viel mehr Möglichkeit hast, mit den Leuten in Kontakt zu treten. Weil das ist ja immer Kommunikation [...]. Das ist ja auch das Ziel. (ALIAS, Berlin)

5. Schlüsselkategorie: „Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene“

Graffiti als Ausdruck der Stadtentwicklung am Beispiel von Wien und Berlin

Phänomen: Graffiti als Ausdruck der geschichtlichen und sozialen Entwicklung einer Stadt

Ursächliche Bedingungen: Graffiti als urbanes Phänomen
spezifische Stadtgeschichte
bauliche Gegebenheiten

Eigenschaften der ursächlichen Bedingungen: Intensität stark.....schwach
Ausmaß viel.....wenig

Kontext: Urbanität ist eine Voraussetzung für Graffiti, jedoch sind Zentren der urbanen Kultur besondere Anziehungspunkte für Writer. Diese suchen sie auch in ihrem Alltag regelmäßig auf. Gerade Berlins Geschichte prägt eine spezifische Stadtkultur, die durch Kreativität gekennzeichnet ist. Zudem hinterließ der Krieg viele bauliche Spuren, die wiederum attraktive Stellen für Graffiti bieten. In Wien wirkt das kaiserliche Erbe stark nach und die gut erhaltene Stadtstruktur und Bauweise wird von den Writern respektiert. Die speziellen sozialen und geschichtlichen Faktoren in der Stadtentwicklung nehmen ebenso Einfluss auf den Stil des Writing.

Intervenierende Bedingungen: vermehrte urbane Aktivität in bestimmten Gebieten
Entwicklung einer starken alternativen und kreativen Szene in Berlin
Zerbombung von Berlin
gut erhaltene alte Substanz und Stadtstruktur in Wien

Strategien: Aufsuchen kreativer, alternativer und urban aktiver Bezirke
Reaktion auf bauliche und gesellschaftliche Gegebenheiten
Nischennutzung verfallener Gebiete
Respekt vor gut erhaltener alter Bausubstanz

Konsequenzen: vermehrt Graffiti in urban aktiven Gebieten
Graffitientwicklung abhängig von der Stadtentwicklung
unterschiedlich starke Graffitikultur in Wien und Berlin
unterschiedlicher Writing-Stil in Wien und Berlin

Graffiti entsteht ganz einfach gesagt dort, wo etwas los ist. *„Graffitis treten vermehrt dort auf, wo viel unterwegs ist oder ein bisschen metaphorischer gesprochen, wo viel Leben ist“* (JUST, Berlin). *„Wo die Knotenpunkte der Menschen sind, dort ist Graffiti“* (BUSK, Wien). Zum einen brauchen die Writer das Publikum, zum anderen wählen sie Orte kultureller und urbaner Aktivität aus. Also ein Einkaufszentrum ist nicht unbedingt eine beliebte Fläche bei den Writern, obwohl dort auch genügend Publikum und Aktivität zu finden wäre. Writer suchen jedoch nach einer speziellen Form des urbanen Lebens und dem entsprechenden Publikum.

Ich sag jetzt einfach mal ein paar Stichworte: Multikulti, viel Clubs, viele Bars, toleranter Bezirk, nicht nur ein Wohnbezirk, sondern ein Bezirk, der ganz viele Lebensbereiche abdeckt, also Freizeit und alternative Lebensformen. Da geht es einfach ab. Und auch der Stadtraum ist so gegliedert, dass es genug Lücken gibt. [...] Baulücken und Lücken, die aufgrund der Geschichte da sind, aufgrund des Krieges, aufgrund der Mauer. (BROA, Berlin)

Es konzentriert sich da, 5., 6., 7., 8. Bezirk. Da findest du die meisten locations zum Ausgehen und auch Trendgeschäfte. Klar geht es immer darum, dass es möglichst viele Leute sehen und deshalb gehst du dorthin, wo du vermutest, dass viele Leute sind. (KRYOT, Wien)

Die kulturelle Aktivität, die Writer aufsuchen, bezieht sich vor allem auf eine junge Ausgeh- und Freizeitkultur. Demzufolge sind beliebte Gegenden vor allem lebendige, tolerante und auch kreative Bezirke, die sich durch eine Diversität der Bewohner, sowie der Nutzung auszeichnen. Im Speziellen werden auch Anforderungen an die bauliche Substanz gestellt, die Lücken zur Nutzung bereit halten muss. Jene Bezirke sind nicht nur für Writer interessant, sondern für ein breites, kulturell interessiertes und kreatives Publikum. *„Das sind die organischsten Gegenden, die Gegenden, die noch am meisten offen sind und ein Anziehungspunkt für ganz viele unterschiedliche Leute, also nicht nur für Graffiti-Prüher“* (BROA, Berlin). In der Fachliteratur fallen genau jene Gebiete einer Stadt unter den Begriff der kreativen Milieus (vgl. Kap. 3.8). Diese Gebiete sind durch unterschiedliche Standortfaktoren gekennzeichnet, wobei auch die sozialen Gegebenheiten eine Rolle spielen. Diese sozialen Faktoren wurden von den Writern in Wien weitaus weniger häufig angesprochen. Dabei spielt auch die unterschiedliche soziale und finanzielle Lage der beiden Städte eine Rolle. *„In sozialen Brennpunkten ist einfach nicht das Geld da, um es weg zu machen. Dazu finden es viele Normalbürger in alternativen Stadtbezirken auch gut und Freiräume für Graffiti werden auch behalten“* (EVOKS, Berlin).

Letztendlich hat es mit den sozialen Schichten zu tun, das sind die Arbeiterbezirke. [...] Das sind ärmere Verhältnisse und da wohnen große Familien und nicht alle Writer sind immer aus dem besten Elternhaus. Das hat ja alles miteinander zu tun, so auf die Straße und damit in Berührung kommen und dann damit selber anfangen. (REW, Berlin)

Hingegen sind Bezirke, die kein aktives, kulturelles und urbanes Leben zu bieten haben, uninteressanter für die Writer. Sie ziehen nicht das gewünschte Publikum an. Zudem sind es auch häufig genau jene Bezirke, in denen sich die Writer aufgrund der Bauweise nicht wohl fühlen, wie bereits in Schlüsselkategorie 1 besprochen. *„Im ersten Bezirk ist nichts, was wichtig ist. Wenn du dort jetzt nicht irgendwo wohnst, wird es dich dort nicht durchziehen, weil die Lokale, die im ersten sind, sind für die Leute nicht wirklich attraktiv, zum Großteil“* (SHUE, Wien). Diese Bezirke zeichnen sich oft auch durch eine strenge Überwachung und stark definiertes Eigentum aus und bieten wenig Platz für alternative Szenen. *„In Tempelhof, da wohnen zum Beispiel auch viele Writer, aber da hast du voll wenig. Da ist es voll spießig. Das ist Berlins Beamten Bezirk, da wohnen alle Bullen, alle BVGler. Das ist ein ganz spießiger Bezirk und da ist extrem wenig Graffiti“* (REW, Berlin). Graffiti wird demnach durch bestimmte Gegebenheiten in der

Umgebung beeinflusst bzw. auch angezogen. Eine aktive urbane Kultur ist dabei der zentrale Einflussfaktor auf Graffiti. In Berlin konzentriert sich diese Entwicklung besonders auf die verkommenen, ehemaligen Randbezirke. Diese Bezirke entwickelten sich zu alternativen und kreativen Hochburgen.

Kreuzberg war ein Randbezirk. Das war ein Mauerbezirk, den sie einfach verkommen haben lassen. Die Alternative ist dadurch entstanden, dass dort billige Mieten waren, weil einfach niemand mehr dorthin wollte. [...] Und dann, wie die Mauer sich geöffnet hat, sind die alle rüber geschwappt nach Friedrichshain. Diese ganzen Hausbesetzer, Punks, und so, die da fest gepfercht waren, haben sich dann erst mal ausgebreitet. (CEMNOZ, Berlin)

Alternativ, viele Leute auf so wenig Raum, wie bspw. in Friedrichshain. Aber so war der Bezirk schon zu Ostzeiten. Da hat sich kaum etwas geändert und da dauert es noch ganz schön, um diese Modernisierung voran zu treiben. Ein Bezirk für Künstler und alternative Leute, die kommen ja gar nicht aus Berlin. (CHIKA, Berlin)

Auch heute noch bieten diese ehemaligen Randbezirke gerade aufgrund ihrer baulichen Substanz und ihrer Geschichte vielfältige Möglichkeiten zur Nischennutzung. Das sind auch die Nischen nach denen die Writer in der Stadt suchen. Kreuzberg, Friedrichshain oder Prenzlauer Berg gehören in Berlin zu den beliebtesten Bezirken der Writer. *„Berlin ist hier drinnen, Jungle City. Alle sind dabei“* (GRAB, Berlin). In Wien konzentriert sich die Graffitiaktivität ebenso auf die toleranten und kreativen Bezirke, vor allem innerhalb des Gürtels. Besonders der 7. Bezirk ist durch seine Lokale, Geschäfte und auch Galerien ein beliebter Umschlagplatz nicht nur für Writer. *„Das ist eher so ein junger, grüner Bezirk, mehr oder weniger das zweite Zentrum neben dem ersten Bezirk. Tags findest du dort auch überall, aber nicht so konzentriert wie da. Im ersten ist natürlich nichts, wegen den Kameras“* (KRYOT, Wien). Auch der Donaukanal zeichnet sich durch seine zentrale Lage und urbane Aktivität, sowie eine legale hall of fame aus. Diese Gebiete haben aber eine weitaus weniger intensive Geschichte und Entwicklung, wie die Berliner Randbezirke hinter sich. Die Öffnung der Berliner Mauer war nicht nur ein einschneidendes Ereignis im sozialen Gefüge der Stadt, sondern brachte auch die Graffitiszene in Bewegung; die des Westens, sowie die des Ostens. Außerdem hatten sich, getrennt von der Mauer, zwei weitgehend unabhängige Graffitiszenen entwickelt. Gerade der Osten hatte mit sehr erschwerten Bedingungen zu kämpfen, was die Utensilien sowie die Möglichkeiten betrifft. Nach der Öffnung konnte sich aber auch diese Szene stärken und ausbreiten.

Die Mauer ging auf, die ganzen Writer haben Parties in den Ostabstellgleisen für Züge gemacht, so zu 30st. Sind da eingefallen wie die Heuschrecken, haben die Züge bemalt. Die Ostleute von der BVG damals [...], die wussten überhaupt nicht was los ist. [...]. Von ganz Europa kamen Writer hin, weil sie sich natürlich gedacht haben, ah da ist noch einfach, da weiß noch keiner. (TAGNO, Berlin)

Die [Writer] haben ganz schön gewütet hier bis so Mitte der 90er und dann einmal so in einer Nacht haben die bei 95 Leuten Hausdurchsuchung gemacht. Danach war Repression hier einfach. Viele haben aufgehört, viele waren gelähmt, viele konnten nicht mehr. Aber wir hatten Glück, es gibt ja Ostberlin. Ostberlin, die meisten davon waren nicht betroffen und die meisten davon gingen dann richtig ab. Die haben halt einen anderen Level gezeigt noch an Härte, an roughness, an Technik und an allem Möglichen. (AKIM, Berlin)

Berlin ist also eine Stadt, die vom zweiten Weltkrieg und den Folgen deutlich geprägt ist. Die Stadt wurde stark zerbombt. Das Stadtbild ist bis heute noch von Ruinen und Baustellen geprägt. *„Wenn du es ganz extrem nehmen willst, dann ist Berlin seit dem Krieg eine Baustelle, im Wandel. Überall wird etwas abgerissen und neu gebaut oder wieder aufgemotzt. Kreuzberg in den 80ern sah aus, wie in der Bronx. Die Häuser waren leer, keine Fenster, viele*

ausgebrannt, halb eingestürzt“ (REW, Berlin). Gerade diese baulich verfallene Substanz ist ein starker Anziehungsfaktor für Graffiti. Writer sehen diese Räume als Freiflächen, die für jegliche Nutzung offen stehen und dadurch ein Ambiente der Möglichkeiten für kreative und alternative Leute schaffen. „Es gibt noch unheimlich viele Freiflächen, die so Schritt für Schritt erschlossen werden und das ist vielleicht der Motor oder Katalysator für den Berlin Hype, der seit fast 20 Jahren ungebrochen ist“ (GRACO, Berlin). Berlin bietet somit aufgrund seiner geschichtlichen Entwicklung eine gute Mischung aus baulichen, sowie auch gesellschaftlichen Voraussetzungen für eine aktive Graffitikultur.

Hier ist die Attitüde anders, hier sind Ostler und hier sind Westler. [...] Hier ist es perfekt. Hier gibt es ganz viel Immigration. Ganz viele alte Leute von Graffiti sind aus irgendwo. Es schaukelt sich gegenseitig hoch. Die Konditionen hier sind toll, weil hier floriert es. Die Stadt war schon immer hier im Kopf ein bisschen frei. (AKIM, Berlin)

Die Geschichte von Wien ist weitaus weniger turbulent. Charakteristisch für Wien ist vor allem die gut erhaltene Architektur und Stadtstruktur. Die Geschichte der Stadt ist somit weniger in der Zerstörung, sondern vielmehr in der Erhaltung der alten Substanz sichtbar. War Berlin besonders durch die Mauer auf der Suche nach der eigenen Identität, so konnte sich Wien ihre monarchistische Identität bis heute gut erhalten.

Was mir in Wien auch sehr gut gefällt ist, dass sehr viel alte Substanz noch da ist. Und dass man die Geschichte auch so ein bisschen spüren kann, irgendwie. [...] Und es gibt dann so Städte, wo das richtig rausgebombt worden ist, und dann ist dann nicht mehr recht viel von der Substanz da. (SKERO, Wien)

In die Renovierung dieser alten Substanz wurde in Wien auch sehr viel Zeit und Geld investiert. Dieses gut gepflegte Äußere der Stadt ist ein starker Einflussfaktor auf die Graffitiszene, da die Writer diese Gebäude respektieren. Dadurch bietet die Stadt weitaus weniger Möglichkeiten der Nischennutzung. Auch die prägende radial konzentrische Stadtstruktur wird als hemmender Einflussfaktor angeführt. Die Freiräume, die sich in Berlin zum einen durch die Zerbombung, zum anderen aber auch durch die Trennung herausgebildet haben, fehlen in Wien gänzlich. Gerade das Zentrum ist stark bebaut und bietet wiederum durch seine architektonisch wertvolle Architektur wenig Platz für Graffiti. *„Das hat auch mit der Struktur zu tun, dass sich eben alles auf dieses Zentrum konzentriert, auch mit dem Ring. Die Sehenswürdigkeiten am Ring entlang, das ist immer so kulissenmäßig aufgebaut“ (KERAMIK). Nicht zu unterschätzen ist der finanzielle Aspekt, der wiederum auch hinter dieser Kulisse steht. Wien ist eine Stadt, die sich die Erhaltung und Renovierung dieser alten Bausubstanz auch leisten kann.*

Man sieht schon, dass es eine reiche Stadt ist. Es sind viele Häuser richtig schön. Es gibt wenig abgefuckte, leer stehende Bausubstanz, die wartet, abgerissen zu werden, die wartet einen Käufer zu finden, wo man nicht weiß, Probleme einfach. Das sieht man nirgends in Wien. Es ist alles im Besitz und der Besitz ist stark definiert. (BUSK, Wien)

Die Geschichte und Entwicklung einer Stadt ist demnach ein zentraler Einflussfaktor auf die Entwicklung der Graffitiszene. Wien bietet von seinen Standortfaktoren offenbar weniger Raum für die Entstehung einer so aktiven und großen Graffitikultur, wie sie in Berlin vorhanden ist. Die Größe der Stadt ist dabei natürlich auch ein nicht zu verachtender Faktor. *„Quantität, Qualität und Vielfalt. Du hast vom netten zugezogenen Street Art Mädels bis zum hardcore trainsprüher alles mit dabei. Vom style ist Berlin mit führend“ (EVOKS, Berlin). Aber auch die negativen sozialen Folgen, mit welchen Berlin auch heute noch zu kämpfen hat, werden von den Writern als einflussreich*

beschrieben. Die sozialen Probleme und Spannungen können in den Augen der Writer Kreativität und wiederum Graffiti hervorrufen.

Berlin ist der Schmelztiegel der Kulturen. Berlin ist von der Geschichte her auch ein Ort, wo Spannung herrscht. Und wahrscheinlich ist das ein Grund, warum so viel passiert. Man hat hier kulturelle und soziale Spannungen jeglicher Couleur und es gibt einfach viel Unmut, viel Perspektivenlosigkeit. Auf der anderen Seite natürlich auch viel Kreativität. (BÖREK, Berlin)

Berlin ist die Stadt mit vielen Problemen. Die Leute versuchen natürlich auch ihre Probleme irgendwie zu verarbeiten, und hier wird es meistens durch irgendwelche Aggressionen verarbeitet, ob du jetzt rum läufst und irgendwelchen anderen Leuten auf die Fresse haust, oder ob du dir eine Dose nimmst und irgendwas malst. (PEXA, Berlin).

Die sozialen Faktoren werden in Berlin auch in Verbindung mit dem Writing Stil gesehen. Soziale Frustration kann mit Graffiti aufgearbeitet werden, aber in Berlin hat diese Unzufriedenheit eine geringere Hemmschwelle der Writer zur Folge.

Den Malern selber ist es auch wurscht, weil viele von denen haben keine Zukunft. Die leben einfach in der Gegenwart. Die Gesellschaft hat die so verarscht, die fühlen sich so verarscht. Das ist denen wirklich wurscht. Aber wenn der auf ein schönes Haus was Hässliches drauf ratzt, dann kann das nur Frustration sein. Das kann ich nicht nachvollziehen, weil ich wüsste dann, dass ich auf die S-Bahn gehen kann oder irgendwas zerstören, was sowieso hässlich ist. (CEMNOZ, Berlin).

In Wien scheint sich diese Mentalität eher in die entgegengesetzte Richtung zu entwickeln. Die gern genannte „Wiener Kaffehaus-Mentalität“ hat offenbar den genau gegenteiligen Effekt auf die Writingkultur.

Es gibt so wenig [Graffiti], das ist eine Mentalitätsfrage. Wir haben nicht dieses extreme 'schieß drauf, ist mir wurscht', so wie du das woanders findest. Aber das ist nicht nur beim Malen so, dass Österreich immer ein bisschen hinten nach ist. Es muss einfach etwas passieren, das ist eher so die Geschichte der Mentalität, wirklich rausgehen und was machen und drauf schießen. (KRYOT, Wien)

In Wien hast du eine Handvoll von Leuten, die malt. Das kann schade sein, aber die wenigen, die etwas machen, denken sich dann schon sehr oft etwas. In Deutschland, wo jeder zweite malt, hast du 70 % Scheißdreck, was dich nicht interessiert, auch als Maler, weil es unattraktives Graffiti ist, wo nichts vom Herzen drinnen steckt. (SHUE, Wien)

Es kann also festgehalten werden, dass auch die Entwicklung eines speziellen Writing Stils mit der Stadt, ihrer Entwicklung, sowie auch ihrer sozialen Lage in Zusammenhang steht. Dies betont nochmals die enge Verknüpfung von Graffiti und Stadt. Seit den Ursprüngen des Graffiti in New York sind die Stilunterschiede der Städte unter den Writern ein sehr bedeutendes Thema. Durch die Entwicklung des Internets werden diese Stilunterschiede aber immer mehr nivelliert. Die Globalisierung nimmt auch hier ihren Einfluss.

Also es war früher eine Zeitlang so, dass jede Stadt ein bisschen so einen eigenen Stil gehabt hat. In Berlin da war es sehr New York lastig und sehr style verliebt, also sehr komplizierte Bilder. Und die Dortmunder waren sehr, sehr einfach, aber dafür extrem sauber und große Bilder, und die Münchner haben auch so einen eigenen Stil gehabt. In Wien hat sich da nie so wirklich ein eigener Stil entwickelt, sondern alle so ein bisschen Dickschädel, jeder macht so sein Ding und versucht einfach zu vermeiden, dass er so ist wie der nächste. (SKERO, Wien)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass eine kulturelle, geschichtsträchtige Stadt, die sowohl über die baulichen Anforderungen bzw. Leerstellen, sowie über eine soziale Mischung verfügt, ein Nährboden für Kreativität im Allgemeinen und Graffiti im Speziellen ist. Graffiti ist demnach Reaktion und Ausdruck auf gesellschaftliche Entwicklungen in der Stadt. „Graffiti ist auch mit Spiegel der Gesellschaft. Für mich ist Graffiti dann immer noch mehr als. Ich finde ja Graffiti auch schön. Also ich behaupte ja nicht Graffiti ist hässlich und spiegelt dadurch die Hässlichkeit der Gesellschaft wieder“ (JUST, Berlin). Die gesellschaftlichen Prozesse in der Stadtgeschichte haben somit einen maßgeblichen Einfluss auf das Aufkommen und auch auf die Qualität von Graffiti und im Weiteren sogar auf die Entwicklung der Stadt zu einer kreativen Metropole. Dies zeigt sich am Beispiel von Berlin besonders deutlich. Wien zeichnet sich eher durch seine konstante und stabile geschichtliche Entwicklung und auch finanzielle und soziale Lage aus. Ebenso herrscht in Wien eher eine kulturell bedingte Gemütlichkeit oder auch Gelassenheit vor, die das Wachstum der Writing-Kultur teilweise bremst. Gleichzeitig führt dies jedoch auch zu neuen Wegen und steht stellvertretend für die Entwicklung der Wiener Szene. Graffiti und Kreativität suchen sich somit immer ihren Weg. Sie wandern in zeitlichen Abschnitten. In manchen Städten haben sie aber offenbar mehr Raum zur Entfaltung.

Berlin ist einfach eine Stadt, die aus ganz vielen kleinen Städten zusammengewachsen ist, und diese kleinen Viertel haben sich so ein bisschen ihren eigenen Charakter bewahrt und werden trotzdem aber in einem gewissen Zeitfenster entweder hip oder eben nicht hip. [...] Es geht sozusagen immer darum, dass die Kreativität sich die Plätze sucht, wo sie billig und mit einfachen Mitteln leben kann, sich ein soziales Umfeld schaffen kann, das sie beflügelt, weil Berlin eine Kulturstadt ist. Weil es hier vor allen Dingen um Kultur geht, nicht um das große Geld. (NOMAD, Berlin).

Das ist das Lustige an Wien. Da ist es genau umgekehrt wie in anderen Städten. In anderen Städten ist es immer die Vorortzone und außerhalb oder was man im Jargon das Ghetto nennt. Da ist immer Graffiti. Aber in Wien ist es genau umgekehrt. Da ist alles im Zentrum. Weil Wien ist eine faule Stadt und aus der Faulheit kommt die Cleverness. (KERAMIK, Wien)



Abb.73: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider



Abb. 74: Wien © cmod



Abb. 75: Wien, 9. Bezirk © Kathrin Schneider

8.2.3 Selektives Kodieren der Interviews

Dieser letzte Schritt der Auswertung hat zum Ziel, das gesamte Datenmaterial zu einer Theorie zu integrieren. Die Schlüsselkategorien, die beim axialen Kodieren erstellt wurden, werden nun zusammengefasst, um das wesentliche Phänomen herauszuarbeiten. Das zentrale Phänomen wird als Kernkategorie definiert und dessen Beziehung zu den anderen Kategorien in Form einer Theorie beschrieben.

Um das Wesentliche aus den Schlüsselkategorien herauszuarbeiten, wurden folgenden Fragen gestellt:

Welches Phänomen zeigt sich am auffallendsten in dem bearbeiteten Datenmaterial?

Was ist aus Sicht der Writer und Street Artists die zentrale Herangehensweise an den Stadtraum?

Um eine Theorie zu formen, wurden alle Schlüsselkategorien mit dem zentralen Phänomen in Verbindung gesetzt, um die Standfestigkeit des herausgearbeiteten Phänomens zu überprüfen. Das selektive Kodieren der Interviewdaten brachte folgende Kernkategorie hervor:

„Reflexion auf das Stadtleben“

Graffiti als Persönlichkeitsausdruck im gesellschaftlich produzierten urbanen Raum

8.2.4 Modell zu „Reflexion auf das Stadtleben“ Graffiti als Persönlichkeitsausdruck im

gesellschaftlich produzierten urbanen Raum

„Der Mensch wird immer das Bedürfnis haben, sein kurzes Dasein durch irgendwas, das er hinterlässt, zu verlängern oder sich länger in Erinnerung zu halten.“ (SKERO, Wien)

Persönlichkeitsausdruck hat viele Gesichter. Gerade das Leben in der Großstadt bietet vielfältige Möglichkeiten, sich selbst darzustellen. Schon Simmel (1903/1995) hat beschrieben, dass das städtische Leben besondere Formen des Lebensstils, wie die Blasiertheit und die Aversion hervorbringt. Es gilt als Herausforderung an den Städter, die eigene Individualität und Freiheit in der anonymen Großstadt zu bewahren. Dieses Bedürfnis trägt zuweilen auch extravagante Früchte. Writing und Street Art zeigen sich als eine Facette, im anonymen Stadtraum ein Selbst zu konstruieren und dieses auch nach außen zu tragen. Hinter den Pseudonymen der Akteure verbergen sich individuelle Wünsche und Interessen im Umgang mit dem Stadtraum. Die Akteure suchen mit ihren Werken Anerkennung in einer individualisierten Gesellschaft und tragen gleichzeitig zu einer visuellen Veränderung bei. Darin liegt das zentrale Phänomen, das sich aus den erhobenen Interviewdaten herauskristallisiert. Graffiti ist ein klarer Eingriff in den gesellschaftlich produzierten urbanen Raum, um persönlichen Sichtweisen Ausdruck zu verleihen. Persönlichkeitsausdruck geht bei Graffiti mit einer starken Auseinandersetzung mit dem architektonischen, sowie sozialen Stadtraum einher. In dieser Auseinandersetzung finden sich die Akteure selbst mit ihren Wünschen und Bedürfnissen wieder, welche sie in Form von Graffiti auch zu Tage tragen. Der zentrale Motor für die Art und Weise des Persönlichkeitsausdruckes ist die Sensibilität für die Umgebung und auch eine

Unzufriedenheit mit derselben. Diese Reflexion auf das Stadtleben geht mit dem Bedürfnis einher, sich selbst stärker einzubringen und tätig zu werden.

Der urbane Raum ist Schauplatz vielfältiger sozialer Phänomene. Graffiti kann als eines dieser Phänomene verstanden werden. Zudem nehmen die Akteure auch Bezug auf das, was im Stadtraum vor sich geht. Die Writer und Street Artists leben und fühlen ihre Stadt. Sie bewegen sich in ihr, tags und nachts. Aus diesen Erfahrungen erhalten sie ein spezielles Bild der Stadt und ihrer Funktionsweisen. Der Umgang eines Writers mit dem Stadtraum zeichnet sich durch spezielle Wege und auch Kenntnisse aus, die wiederum zu ganz speziellen Erlebnissen führen. Writer und Street Artists sind in vieler Hinsicht Spezialisten des urbanen Raumes. Sie beschäftigen sich auch mit den unscheinbaren Ecken, unsichtbaren Wänden und ungenutzten Räumen der Stadt. Sie machen nicht Halt vor dreckigen U-Bahnschächten und sehen die Stadt von einer anderen, verborgenen Seite. Dieser Blick auf die Stadt formt ihre Wahrnehmung und auch ihre Gedanken. Die unmittelbare Nähe zum urbanen Raum lässt sie einen direkten Einblick in bestimmte gesellschaftliche Prozesse gewinnen. Ihre Herangehensweise an den urbanen Raum und ihre Handlungen sind Ausdruck, sowie Reaktion auf diese Prozesse. Durch ihre vielfältigen Erfahrungen und Blickwinkel auf den urbanen Raum, fungieren sie wie Seismographen der gesellschaftlichen Entwicklungen. Sie sind oft schneller als jeder Trend, bzw. setzen die Trends. Gehypte Stadtviertel, wie Prenzlauer Berg, Kreuzberg oder Neubau waren schon graffitistärke Orte, bevor es dort überhaupt Szenecafés und Läden gab. Gerade alternative Bezirke ziehen alternative Lebensstile und Ausdrucksformen, wie Graffiti, an. Was jedoch nach einem Gentrifizierungsprozess zurückbleibt, sind renovierte Straßenzüge und ein zunehmendes Desinteresse der Writer an der Gestaltung ebensolcher Bereiche.

Im Gestalten des urbanen Raumes spiegelt sich das Bedürfnis nach Veränderung wieder. Der Persönlichkeitsausdruck der Writer und Street Artists ist gleichsam ein Eingriff in das Stadtbild. Bei diesem Eingriff stehen die eigene Persönlichkeit und ihre kreative Ausformung im Vordergrund. Ebenso wird auch der innere Wille zur Provokation laut. Die Writer wollen die Augen der Passanten öffnen, sie wollen Emotionen evozieren, um letztendlich wieder ein Stückchen Leben in die graue Stadt zu bringen. Ihre Wahrnehmung der Stadt zeigt eine deutliche Unzufriedenheit und ein Unwohlsein auf. Die destruktive Seite von Graffiti ist letzten Endes Ausdruck dieser Unzufriedenheit. Ihre Werke sind nicht nur eine Darstellung des eigenen Selbst, sondern vielmehr eine persönliche Stellungnahme zum urbanen Raum. Writer nehmen soziale Entwicklungen, sowie politische Bewegungen wahr und verleihen diesen Veränderungen eine visuelle Form im betroffenen Stadtraum. Ihr besonderes Anliegen dabei ist, die Nutzung des öffentlichen Raumes zu erweitern bzw. zu ermöglichen.

In der Debatte um Freiräume heben sich die Writer durch ihren aktiven Einsatz von den theoretischen Auseinandersetzungen der Wissenschaftler ab. Der öffentliche Raum wird von den Writern als Raum zum Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und als Raum der Reflexion genutzt. Er bietet viele Möglichkeiten, welche die Writer wahrnehmen und ausloten. Ihr Umgang mit dem Stadtraum ist dabei stark von dem Wunsch nach Verbesserung und sensibler Umgestaltung geleitet. Die Stadt zu spüren und auf sie einzugehen, ist eine Grundlage der Reflexion. Im Suchen nach Möglichkeiten und im aktiven Interesse am Stadtleben nehmen die Writer auch gesellschaftliche Phänomene sensibel wahr. Wie Seismographen spiegeln sie die urbanen Gesellschaftsphänomene wieder und setzen mit ihren Werken ein Zeichen. Graffiti bietet den Writern die Möglichkeit, zum Persönlichkeitsausdruck im Umgang mit dem urbanen Raum und der urbanen Gesellschaft.

Tabelle 2: Modell der „Reflexion auf das Stadtleben“

„Reflexion auf das Stadtleben“ Graffiti als Persönlichkeitsausdruck im gesellschaftlich produzierten urbanen Raum	<p>„Entdeckung und Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten“</p> <p>Graffiti als sensible Umgestaltung des Stadtbildes</p>	<p>Gestaltung als Ausdruck der Persönlichkeit</p> <p>sensible Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum als Grundlage für Reflexion</p> <p>selektive Wahrnehmung</p>
	<p>„Freiräume schaffen“</p> <p>Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum</p>	<p>Raum für die eigene Persönlichkeit schaffen bzw. nutzen</p> <p>kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Regeln</p> <p>Persönlichkeitsausdruck als Umsetzung der Reflexion</p>
	<p>„Kreative Spuren der Existenz“</p> <p>Belebung der kahlen Stadt durch persönliche Noten</p>	<p>Wohlgefühl durch kreativen Ausdruck der eigenen Existenz und Identität</p>
	<p>„Sehen und Gesehen werden als Provokation der Sinne“</p> <p>Graffiti als Informations- und Emotionsquelle</p>	<p>Anerkennung der eigenen Persönlichkeit</p> <p>Informationscode der Subkultur</p> <p>Provokation als Reflexion</p>
	<p>„Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene“</p> <p>Graffiti als Ausdruck der Stadtentwicklung am Beispiel von Wien und Berlin</p>	<p>Stadt als Ausdruck gesellschaftlicher Entwicklungen</p> <p>Writer und Street Artists als Seismographen gesellschaftlicher Entwicklungen</p>

„Entdeckung und Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten“ Graffiti als sensible Umgestaltung des Stadtbildes

Die Selektion der Räume, welche die Writer und Street Artists bewusst für die Inszenierung ihrer Werke verfolgen, überschneidet sich mit theoretischen Konzepten zu Raum, wie jenes der Nicht-Orte von Augé (1994) und auch der Zwischenräume von Koenen (2003). Der reale Raum wird in unserer Gesellschaft als ein Hindernis verstanden, welches es als möglichst schnell zu überwinden gilt. *„Ohne funktionelle Aufgabe, ohne kommerzielles Interesse oder touristische Motive durchqueren wir sie so schnell wie möglich, optimieren wir die Überbrückung der Distanzen“* (Koenen, 2003, S. 162). Ebendieser Umgang mit Raum führt vor allem bei den Zwischenräumen zu einer Verwahrlosung. Writer und Street Artists sehen in diesen identitätslosen und ungenutzten Räumen, die Möglichkeit, ihren Werken Raum zu verschaffen. Zuglinien, Autobahnbrücken und Bahnhöfe gehören ebenso wie alte Ruinen zu beliebten Anbringungsorten von Writern und Street Artists. Diese „Entdeckung und Nutzung von Gestaltungsmöglichkeiten“ entspricht der Forderung Häußermanns (1987) nach einer Schärfung des Möglichkeitssinnes (vgl. Musil, 1958) und verleiht Lefèbvres (2003) Verständnis von Urbanität Ausdruck. Urban bedeutet immer auch Dichte und die daraus resultierende Vielfalt, nämlich das *Mögliche*. Ebenso führt auch Lynch (2007) die Bedeutung des Geheimnisvollen für eine positive Erfahrung der Stadt an.

Erst ihr sensibler Umgang mit der Stadt schärft ihr Auge für diese leeren, verlassen Stellen. Ihre intensive Auseinandersetzung mit dem Stadtraum bildet die Grundlage für ihre Reflexion auf das Stadtleben. Writer und Street Artists kommen nicht nur mit dem baulichen, sondern auch mit dem gesellschaftlichen Verfall viel stärker in Berührung, als der „normale“ Stadtbenützer. Obdachlosigkeit und Armut sind stete Begleiter auf ihren nächtlichen Ausflügen und geben ihnen Einblicke in das reale Stadtleben, fernab von Konsum und Werbung. Sie nehmen die marode Atmosphäre der Räume wahr und bedienen sich dieser. Sie entdecken die Nischen und machen das Un-Nutzbare nutzbar. Anonymität, Leblosigkeit und Sinnleere bieten den geeigneten Kontext zur Erschaffung von eigenem Raum, Individualität und Bedeutung. Ihre ausgeprägte Spurensuche ist genau auf diese Lücken bzw. *„Wunden der Stadt“* (Minck, 2002, S. 60) ausgerichtet. Gleichzeitig spiegelt das Vorhandensein von Tabustellen ihren Respekt vor identitäts- und bedeutungsgeladenen Orten wieder. Das tiefere Bedürfnis nach Persönlichkeitsausdruck geht einher mit einer Suche nach geeigneten Orten und einem Willen nach Veränderung und Gestaltung des urbanen Raumes. Wo vorher nur Verwahrlosung herrschte, schaffen sie Orte der Interaktion. Wo die Menschenströme ohne Interesse vorbeiziehen, berühren und gestalten sie den urbanen Raum. Kontrast und Einmaligkeit sind auch nach Lynch (2007) zentrale Merkmale für ein positives Stadtbild. Die Writer schaffen in der Abstraktheit und Nüchternheit der modernen Architektur Orte der Lebendigkeit und des körperlich Erfahrbaren.

„Freiräume schaffen“ Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum

Lefèbvre zufolge ist *„Raum [...] ein gesellschaftliches Produkt“* (1977, S. 341). Ebenso betont de Certeau (1988) die konstituierende Wirkung der Handlung und auch bei Löw (2001) wird Raum nicht nur als Zusammenstellung von Gütern und Lebewesen wahrgenommen. Raum existiert nicht von vornherein, sondern kann durch gesellschaftliche Prozesse, Handlungen und auch durch Aneignung produziert, verändert und beeinflusst werden. Die Writer und Street Artists schaffen durch ihr Eingreifen in den Stadtraum personalisierte Inseln der freien Nutzung. Graffiti und Street Art sind subversive Taktiken (vgl. de Certeau, 1988), die eine kreative Umdeutung des Raumes vollziehen.

Durch das Erschaffen ebensolcher gegenkultureller Räume erweitert sich der Handlungsspielraum, und gesellschaftliche Veränderungen können herbeigeführt werden (vgl. Löw, 2001). Die Kapitalisierung des Raumes tritt häufig in Konflikt mit der Nutzung des Raumes. Der Raum kann nicht nur als Ware ausgebeutet und getauscht werden, sondern muss auch den Bedürfnissen der Bewohner gerecht werden. Gerade der hierarchisierte Zugang zu Raum verstärkt das Bedürfnis nach freien Räumen. Die sozial bedingte räumliche Begrenztheit (vgl. Bourdieu, 1985) kann durch Graffiti gesprengt werden. Die U-Bahn diente gerade im New York der 70er als Mittel zum Zweck. Sie konnte sich über genau jene Grenzen der sozialen Schichten hinwegsetzen, indem sie diese einfach „überfuhr“. Das Potential, welches in dieser Ausdrucksform steckt, wird auch gerne von der Werbeindustrie für weniger gesellschaftskritische Zwecke genutzt. Die Grenzüberschreitung der Writer und Street Artists bietet jedoch die Möglichkeit, der eigenen Persönlichkeit freien Ausdruck zu verleihen. Die Räume werden nicht nach gesellschaftlichen Regeln, sondern nach den Regeln der Writer und Street Artists bespielt. Sie setzen sich über Verhaltensvorschriften und Nutzungsbedingungen hinweg. Darin liegt eine tiefgreifende Kritik an der vorherrschenden gesellschaftlichen Ordnung. Die Reflexion auf den urbanen Raum bezieht vor allem die Nutzungsweisen und –möglichkeiten des öffentlichen Raumes mit ein. Ihre Umsetzung findet im aktiven Persönlichkeitsausdruck statt. Das „*Recht auf die Straße*“ (vgl. Lefèbvre, 2003) wird geltend gemacht.

„Kreative Spuren der Existenz“ Belebung der kahlen Stadt durch persönliche Noten

Neuzeitliche gesellschaftliche Entwicklungen, wie die Globalisierung, lassen unser Identitätsverständnis ins Wanken geraten. Die Frage nach der Selbstdefinition im grenzenlosen „Raum der Ströme“ (vgl. Castells, 1994) wird immer schwieriger und gleichzeitig bedeutungsvoller. Lokale Identitäten gewinnen besonders für die neuen Formen der Wissens- und Kulturproduktion an Gewicht und beleben die Identität der Städte wieder (vgl. Läpple, 2003). „...[T]he cultural content remains the last bastion of local identity“ (Kunzmann, 2004, S. 387) und das Ich im Hier und Jetzt muss immer noch greifbar bleiben. Zieht man die semiotische Sichtweise in Betracht, so greift die Identitätslosigkeit auch auf unsere gebaute Umwelt über. Gebäude tragen keine symbolische Bedeutung mehr in sich. Sie müssen erst dem Prozess der Semiotisierung unterzogen werden, damit sie überhaupt zuordenbar werden (vgl. Choay, 1966; Lash & Urry, 1994; Barthes, 1988). Nach Baudrillard (1978) deckt Graffiti die absolute Signifikanzlosigkeit der Stadt auf. Der Prozess der Enträumlichung und Entzeitlichung birgt nach Lash und Urry (1994) jedoch die Chance einer neuen Praktik der Bedeutungsproduktion in sich. Sie gehen nicht von einer rein „*utilitaristischen Konzeption*“ aus, wie Barthes (1988, S. 200). Vielmehr heben sie die Bedeutung der Aneignung durch das Subjekt hervor. Richard & Krüger (1997) konnten bereits aufzeigen, dass in einigen Subkulturen, wie der Technoszene oder der HipHop-Kultur, die starre Zuordnung der Funktionalität zu Räumen aufgelöst wird. Die Akteure der Subkulturen machen sich die Signifikanzlosigkeit der Räume zu Nutze.

Schon Simmel (1903/1995) hat den Wunsch nach Individualisierung gerade in der Großstadt erkannt. Auch Benjamin (1955) und Sennett (1986/2001) beschreiben das strake Hervortreten der Privatinteressen jedes Einzelnen im Zusammenhang mit der urbanen Lebensweise. Dies spiegelt sich vor allem in den veränderten Verhaltensweisen im bzw. mit dem öffentlichen Raum wieder. Graffiti und Street Art fungieren als eine Reflexion auf das Stadtleben, im speziellen auf die Anforderungen an das Individuum. Gleichzeitig ist es eine Chance, die eigene Persönlichkeit im anonymen, enträumlichten und entzeitlichten Stadtraum wieder zu finden und auszudrücken. Writer und Street Artists schreiben den Räumen eine persönliche Geschichte ein, die ganz im Sinne

Lynchs (1981) dem Raum Identität verleiht. Diese Identität erleichtert nicht nur die Orientierung im Stadtraum, sondern bestätigt die eigene Existenz. „*Place identity is closely linked to personal identity. ‚I am here‘ supports ‚I am‘*“ (Lynch, 1981, S. 132). Die Verortung der eigenen Identität und Existenz im urbanen Raum gibt in all diesen Wirren um das eigene Selbst wieder Halt und schafft vor allem Wohlfühl. Was könnte effizienter sein, als sich an jeder Straßenecke zu verewigen?

„Sehen und Gesehen werden als Provokation der Sinne“ Graffiti als Informations- und Emotionsquelle

Graffiti und Street Art sind ganz eindeutig kommunikative Ausdrucksformen, die jedoch nicht immer an ein breites Publikum gerichtet sind. Baudrillard (1978) betont die Signifikanzlosigkeit der Werke und rückt gleichzeitig den provokativen Aspekt der Graffiti in den Vordergrund. Es ist eine Entfremdung des Zeichensystems, wodurch die ursprüngliche Funktion des Informationsaustausches völlig auf den Kopf gestellt wird. Mit Neumanns (1991) Worten können Graffiti als „Parasiten“ umschrieben werden und nach de Certeau (1988) können wir darin eine subversive Nischennutzung erkennen. All diese Ansätze umschreiben letztendlich das provokative Potential der Graffiti. Gerade die Form der Street Art arbeitet auch mit politischen Aufrufen, die eine Provokation über klare Inhalte verfolgen. Der Provokation liegt der Wunsch nach Persönlichkeitsausdruck zu Grunde. Das eigene Selbst kann sich aber nur in Beziehung zu anderen spüren und definieren (vgl. Erikson, 1981, Garcia, 1980). Daher ist das Publikum, die Wirksamkeit und die Sichtbarkeit von Graffiti und Street Art ein wichtiger Bestandteil dieses urbanen Phänomens. Betrachtet man die räumliche Verteilung von Graffiti, so lässt es sich sogar als eine Form von Massenkommunikation beschreiben (vgl. Harding et al., 2009). Die Selbstbestätigung findet über die Reaktionen der Außenwelt statt und Graffiti ruft besonders starke Reaktionen hervor.

Die Einbettung in eine Subkultur bietet den Rahmen für den Persönlichkeitsausdruck. Die Anerkennung innerhalb der Szene stärkt wiederum das eigene Selbst. Auch die Debatte um Graffiti als Kunstform stellt den Aspekt des Persönlichkeitsausdruckes in den Vordergrund. Kunst als Ausdruck geht immer auch mit Eindruck einher. Mit dem provokativen Umgang mit dem Stadtraum wollen die Akteure auch Reaktionen provozieren. Ziel dabei ist es, auf sich selbst und die persönlichen Reflexionen auf das Stadtleben aufmerksam zu machen. Graffiti ist mehr als nur destruktiver Aggressionsabbau. Es deutet in seiner kommunikativen Ausdrucksweise auf die Identitätslosigkeit und Anonymität im Stadtraum hin und tritt über den eigenen Persönlichkeitsausdruck in Kontakt mit den anderen Menschen und der Stadt. Augé (1994) betont, dass gerade innerhalb der Nicht-Orte eine Verbindung zwischen dem Raum und den Menschen allein über Worte und Texte hergestellt werden kann. Nicht-Orte sind geradezu überhäuft von Texten, die wie Gebrauchsanleitungen und Verhaltensvorschriften zu lesen sind. Augé (1994) spricht hier sogar von einer „*Besetzung des Raumes durch den Text*“ (S. 117). Jedoch kann, auch wenn ein Urheber hinter diesen Texten steht, nicht von einer sozialen Interaktion die Rede sein. Hier tritt somit wiederum die Identitätslosigkeit der Nicht-Orte in den Vordergrund. Diese Anonymität kann natürlich von den Benutzern des Nicht-Ortes als Befreiung wahrgenommen werden. Writer und Street Artists machen sich diese Anonymität der Durchzugsorte zu Nutze und treten mit ihren Werken möglicherweise mehr in Kontakt mit den Passierenden, als die Nutzungsvorschriften. In der Signifikanzlosigkeit der Graffiti ist stets eine provokative Aussage verpackt, wodurch die Akteure auf die Problematiken im Stadtraum hindeuten. Provokation ist in diesem Sinne Ausdruck der Reflexion.

„Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene“ Graffiti als Ausdruck der Stadtentwicklung

Die Stadt ist nicht nur gebaute Materie, sondern definiert sich erst über die Menschen, die in ihr leben (vgl. Kostof, 1992). Sie ist Ausdruck gesellschaftlicher Veränderungen und in ihr zeichnet sich die Geschichte in gebauter Form ab. Ansätze von Marx und Engels (vgl. MEW 4, 23) über Weber (1999) bis Durkheim (1893/1977) setzen die Stadt in Beziehung mit gesellschaftlichen Entwicklungen, „*wohingegen für sie die moderne Stadt nur sichtbarster Ausdruck der Entwicklung der gesamten Gesellschaft ist*“ (Saunders, 1987, S. 54). Die Stadt sollte demnach auch im Sinne von Pahl (1975) „*vielmehr als ein Schauplatz betrachtet werden, dessen Verständnis zum Verständnis der allgegenwärtigen Gesellschaft, die sie hervorbringt, beiträgt*“ (Saunders, 1987, S. 234). Graffiti und Street Art spielen sich genau in diesem urbanen Schauplatz ab und sind selbst ein urbanes Phänomen, welches die Geschichte und Gesellschaft der Stadt widerspiegelt. Graffiti und Street Art sind Ausdruck einer sozial-historischen Kategorie, nämlich der Stadt. Das Verständnis von Graffiti und Street Art kann zu einem größeren Verständnis der Gesellschaft beitragen.

Gerade die Kategorie „*Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene*“ zeigt deutlich die Reflexion der Writer und Street Artists auf das Stadtleben. Die Akteure nehmen die Geschichte, die den Stadträumen eingeschrieben ist, mit einer seismographischen Sensibilität wahr. Die Veränderungen durch den 2. Weltkrieg in Berlin oder die Überreste der Monarchie in Wien sind Einflussfaktoren auf ihre Arbeiten und ihren Umgang mit der Stadt. Bauliche Gegebenheiten bieten mehr oder weniger Möglichkeiten für Graffiti und Street Art. Dennoch geht es den Akteuren nicht nur rein um die Architektur, sondern um das, was dahinter steht bzw. lebt. Soziale Faktoren einer Stadt bzw. eines Stadtteiles können in Zusammenhang mit dem Writing Stil gebracht werden. Eine aktive urbane Kultur ist ein zentraler Anziehungsfaktor für Writer und Street Artists, da ihre Reflexionen auch auf Publikum abzielen. Ihr Persönlichkeitsausdruck findet somit an bestimmten Stellen der Stadt seine völlige Entfaltung. Welche Orte dies sind, wird von gesellschaftlichen Einflussfaktoren auf den Stadtraum bestimmt. Diese Verbindung zwischen Graffiti, Stadtraum und Gesellschaft zeigt sich gerade auch auf persönlicher Ebene der Akteure. Sie spüren den Zusammenhang zwischen Stadt und gesellschaftlichen Entwicklungen am eigenen Leib und verleihen ihren persönlichen Emotionen Ausdruck.



Abb. 76: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider



Abb.77: Wien © Kathrin Schneider

9. Conclusio

Graffiti ist nicht nur ein urbanes Phänomen, sondern gleichzeitig ein Spiegel der urbanen Gesellschaft. Die Writer und Street Artists setzen sich als Teil der urbanen Gesellschaft intensiv mit dem Lebensraum Stadt auseinander. Diese Auseinandersetzung findet an der Grenze zwischen Zerstörung und kreativer Gestaltung ihren Ausdruck. Die Stadt selbst ist ein Ort der Gegensätze, von reich und arm, von privat und öffentlich. Gerade daraus speist die Stadt ihre Anziehungskraft als Ort der Möglichkeiten. Writer und Street Artists nehmen dieses Spannungsverhältnis vor allem im Bezug auf die Anonymität wahr, wodurch der Ausdruck der eigenen Persönlichkeit im urbanen Raum an Bedeutung gewinnt.

Stadt bedeutet...

...Lebensraum, dass man sich verlieren kann, dass man zusammen mit vielen anderen Menschen an einem Ort lebt und den teilt und irgendwie doch alleine ist. BROA, Berlin

...Schutz, auch mehr Schutz. Zurückziehen. In der Großstadt: Schutz durch Anonymität. AKIM, Berlin

...eine große Ansammlung von Menschen, die in Steinquadern wohnen. Obwohl so viele aufeinander hocken, hat es viel mit Wüste für mich zu tun. Je größer sie ist, desto alleiner fühle ich mich. Das finde ich aber auch teilweise was Schönes, dass ich dann tatsächlich auf mich alleine gestellt bin und auch teilweise meine Ruhe hab, also wo dann niemand anfängt, mich zu beurteilen. CEMNOZ, Berlin

...dass Trends und Mode oder möglicherweise auch modernes und revolutionäres Gedankengut sich schneller manifestiert oder auftritt oder überhaupt wächst als in ländlichen Gefilden. Stadt ist natürlich auch Stress. [...] viele Menschen und Verkehr, Lärm, nicht unbedingt hohe Lebensqualität. [...] Manche Leute schätzen die Natur als Lebensqualität, andere Leute brauchen Anonymität und den Zugang zu Informationen. OHM, Wien

...kein Wald, keine Natur. In dem Sinn, dass die Umgebung drum herum in jedem Millimeter von irgendwem geplant ist und nicht frei gewachsen nach Luft, Sonne, Wetter und Regenverhältnissen. Wie viel ist von der Natur frei oder doch wieder eingezwängt in einen Plastiktrug? Und bepflanzt mit so einem komischen Gras, das eben auch Hundepisse aushält und wenig Wasser braucht und nicht irgendwie mit Löwenzahn. Alles ist konstruiert. KERAMIK, Wien

An der Schnittstelle von öffentlichem Raum und privatem Eigentum treten die Writer und Street Artists mit ihren Pseudonymen in Aktion und darüber auch in Kommunikation. Der anonyme Stadtraum wird durch ihre Persönlichkeiten, Geschichten und Erinnerungen personalisiert. Die Akteure befüllen Räume mit ihren Identitäten. Das macht die Stadt zu ihrem persönlichen Lebensraum. Diesen Lebensraum gestalten und nützen sie nach ihren Bedürfnissen und nehmen dabei Bezug auf die Stadt als Ort gesellschaftlicher Entwicklungen. Persönlichkeitsausdruck im urbanen Raum kann nur unter Berücksichtigung der urbanen Gegebenheiten und Möglichkeiten stattfinden. Diese Möglichkeiten loten Writer und Street Artists bis auf die Minute genau aus.

Writer und Street Artists schaffen sich ihre eigenen Freiräume über die ganze Stadt verteilt, wie sich in der Schlüsselkategorie „*Freiräume schaffen*“ *Graffiti als subversive Alltagspraxis im öffentlichen Raum* zeigt. Sie nutzen den öffentlichen Raum als „*Möglichkeitsraum*“ (vgl. Selle, 2002), indem sie auch gesellschaftliche Grenzen überschreiten. Grundlegend ist ihr Umgang mit dem Stadtraum jedoch von einer Sensibilität in ihrer Wahrnehmung

gekennzeichnet, die sich natürlich vor allem auf Lücken und Möglichkeiten im System spezialisiert, wie die Schlüsselkategorie *„Entdeckung und Nutzung der Gestaltungsmöglichkeiten“ Graffiti als sensible Umgestaltung des Stadtbildes* verdeutlicht. In diesen Möglichkeitsräumen nimmt der Writer die Möglichkeit wahr, seine Persönlichkeit auf eine bestimmte Weise ausdrücken zu können. Graffiti ist eine Form der *„Selbstäußerung in Form von Buchstaben und den Orten, die ich auswähle.“* (BROA, Interview 18, 2008). Die Schlüsselkategorie *„Kreative Spuren der Existenz“ Belebung der kahlen Stadt durch persönliche Noten* steht für die Verortung der eigenen Identität im anonymen Stadtraum. Dadurch findet ein Eingriff in den Raum statt und gleichzeitig treten die Akteure in Kontakt mit der Außenwelt. *„Die Aneignung des Raumes ist kein individueller oder isolierter Akt, sie ist vielmehr gesellschaftlicher Natur, da die Objekte und ihre Verteilung im Raum als Träger von Botschaften und Bedeutungen fungieren. Derart ist die Aneignung im Raum ein Kommunikationsprozess“* (de Lauwe, 1977, S. 6, zitiert in Herlyn, 2003, S. 29). Writer und Street Artists schlagen hierbei einen sehr provokativen Ton an, wie in der Schlüsselkategorie *„Sehen und Gesehen werden als Provokation der Sinne“ Graffiti als Informations- und Emotionsquelle* beobachtet werden kann. Die Kommunikation über Graffiti findet zwar hauptsächlich zwischen den Akteuren statt, allerdings soll auch jeder Passant wachgerüttelt werden. Writer und Street Artists decken mit ihren provokativen Eingriffen häufig die *„Wunden einer Stadt“* (Minck, 2002, S. 60) auf und drücken dadurch ihre eigene Unzufriedenheit im urbanen Raum aus. Graffiti dient nicht nur dem eigenen Selbst, sondern ist ebenso visueller Ausdruck urbaner gesellschaftlicher Phänomene. Die Selbstdarstellung der Akteure ist eng mit der Stadtentwicklung verbunden. Der Vergleich der beiden Städte, Wien und Berlin, hat ebendiese Schlüsselkategorie hervorgebracht: *„Spiegel der urbanen Gesellschaftsphänomene“ Graffiti als Ausdruck der Stadtentwicklung am Beispiel von Wien und Berlin*. Dem Wunsch nach Persönlichkeitsausdruck liegt somit eine Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum und der Lebensweise in der Stadt zu Grunde, wie sich als zentrales Phänomen herauskristallisiert hat: *„Reflexion auf das Stadtleben“ Graffiti als Persönlichkeitsausdruck im gesellschaftlich produzierten urbanen Raum*. Persönlichkeitsausdruck bedeutet Freiräume zu schaffen für sein eigenes Selbst, und darüber auch in Kommunikation mit den Bewohnern und der Stadt zu treten. Das entfremdete Zeichensystem dient als künstlerisches Mittel zum Persönlichkeitsausdruck, welcher in Verbindung mit dem Raum und der Stadt steht. *„Es kommt immer ein bestimmter Schrifttyp raus, der auf den spot reagiert oder überhaupt eine generelle Reflexion auf das Stadtleben ist“* (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007).

Prinzipiell ist dazu natürlich jeder Raum geeignet. Identitätslosigkeit ist überall in der Stadt zu finden, ebenso wie Graffiti. Dennoch gibt es Stadträume, die stärker von einer Signifikanzlosigkeit betroffen sind und gleichsam mehr Möglichkeit und Raum für Identität geben. Ihre Bemühungen konzentrieren Writer besonders auf die Suche nach Möglichkeiten und Lücken im Raum, wie auch im System (vgl. Kategorie 4). Denn befüllt kann ein Raum nur werden, wenn dazu noch Platz ist. Überschrieben wird demnach nur, wenn kein Respekt herrscht. Das kann im Einzelfall auch das Bild eines anderen Writers sein. Dennoch gilt die Regel, sich keinen Raum zu nehmen, der bereits jemandem gehört. Die Definition von Eigentum ist bei Writern jedoch nicht an das Gesetz gebunden. Eigentum definiert sich viel eher über Nutzung. Respekt vor Privateigentum zeigt sich erst, wenn eine klare Abgrenzung vom öffentlichen Nutzungsraum gegeben ist, wie bspw. bei PKWs oder Einfamilienhäusern. Respekt herrscht viel mehr vor identitätsgeladenen Räumen, wie Kirchen oder architektonischen Meisterwerken (vgl. Kategorie 17). Hier finden andere Persönlichkeiten ihren Ausdruck und haben den Raum mit ihren Identitäten bereits besetzt.

Mich interessieren eher Wände, die völlig ungenützt sind, also nicht eingebunden in irgendein architektonisches Konzept oder einfach blanker Beton, der nichts zum Sagen hat. [...] Solange es irgendwelche Flächen gibt, die leer sind, [wird es Graffiti geben]. Das gibt es einfach in jeder Stadt. (SKERO, Wien, Interview 7, 2008)

Im Gegensatz zur weitläufigen Annahme kann bei den Raumpraktiken der Writer eine große Sensibilität gegenüber dem Stadtraum beobachtet werden (vgl. Schlüsselkategorie 1). Dieser Sensibilität liegt ein Interesse am Stadtraum zu Grunde. Writer orientieren sich bei der Raumnutzung nicht an gesellschaftlichen Vorschreibungen, sondern suchen sich praktisch verfügbaren Raum. „*Graffiti sucht ja immer nach Möglichkeiten, also wo kann es gehen. Das ist eine Möglichkeit da zu malen, wo es eigentlich nicht legal ist, aber wo es scheißegal ist*“ (ESHER, Berlin, Interview 9, 2008). Diese Möglichkeitsräume sind häufig keiner konkreten Nutzung zugeschrieben und nicht immer durch einen eindeutigen Besitzer gekennzeichnet. Ruinen, Seitengassen oder Tunnelschächte stehen für das Marode, welches Writer und Street Artists anzieht. Den alten, verfallenen Gebäuden wird von den Akteuren mehr Atmosphäre zugeschrieben als den modernen Glasbauten (vgl. Kategorie 4). Sie suchen somit nicht nur leere, sondern auch vergessene Orte auf, um sie wieder zu befüllen. Den Akteuren geht es dabei um die Gestaltung des urbanen Raumes. Ihr tiefsitzender Gestaltungswille ist ebenso Ausdruck ihrer geschärften Wahrnehmung (vgl. Kategorie 1), wie auch ihrer Kreativität (Kategorie 15). Writer und Street Artists haben sehr wohl ästhetische Ansprüche an ihre Werke und nehmen diese als Bereicherung im eintönigen Stadtraum wahr. Darin liegt ein sensibler und aufmerksamer Umgang mit dem Stadtraum. Das Bedürfnis, sich selbst zu verewigen, entwächst einem aktiven Interesse am Stadtbild aber auch dem Gefühl der Leere und Kahlheit in der Stadt. Writer und Street Artists nehmen den urbanen Raum als zurückweisend, anonym und unpersönlich wahr (vgl. Kategorie 3). Moderne Architektur und Materialien, wie Glas und Beton drücken für die Writer und Street Artists ebendiese Kälte und Leere aus. Darüber hinaus vermitteln glatte Oberflächen, dass diese Räume stets sauber und auch unbenutzt aussehen sollen. Auch Lynch (2007) weist auf die negative Auswirkung von Abstraktheit und Nüchternheit auf die Lebendigkeit und körperliche Erfahrbarkeit des Stadtbildes hin. Der Anspruch der Akteure liegt in einer kreativen Gestaltung dieser farblosen Flächen, um der Stadt etwas Lebendiges und auch Persönliches zu verleihen (vgl. Schlüsselkategorie 3). Dies hat vor allem eine Steigerung des persönlichen Wohlfühls der Akteure zum Ziel. In Verbindung damit steht natürlich wiederum die Verortung der eigenen Identität (vgl. Kategorie 9).

Das lebt, das erzählt dir was. Das ist keine stupide Wand, die dich einschränkt. Ganz im Gegenteil, die öffnet dich, die regt dich an, die regt dich zum Nachdenken an, wenn da viel Graffiti ist. (AKTE ONE, Berlin, Interview 12, 2008)

Es steckt da ganz viel Gestaltungswille dahinter und ein Wille, sich zu äußern und Teil zu haben an einem Stück Raum. Den öffentlichen Raum sich zu Eigen machen und dadurch auch auf sich aufmerksam zu machen. Man nimmt sich ja etwas, was einem nicht gehört und stellt sich wohin, wo sonst keiner ist. Das ist vielleicht auch immer ein eigener Entfaltungswille oder Persönlichkeitsausdruck, was dann auch wieder so ein bisschen in die Kunst geht. (BROA, Berlin, Interview 18, 2008)

Die räumlichen Praktiken der Writer und Street Artists können mit den theoretischen Konzepten von Augé (1994) und Koenen (2003) in Verbindung gebracht werden. Augés Konzept der Nicht-Orte umschreibt genau jene identitäts- und geschichtslosen Orte der Stadt, an denen wir uns verlieren. Sie dienen meist lediglich dazu, räumliche Distanzen zu überwinden, wie Flughäfen, Bahnhöfe, Autobahnen etc. Gerade hier verspüren wir die Einsamkeit und Anonymität am stärksten. Diese Nicht-Orte haben eine funktionale Bedeutung und zeigen deutlich, wie sich unsere Stadt von einer bedeutungsgeladenen hin zu einer „*utilitaristischen Konzeption*“ (Barthes, 1988, S.

200) wandelt. Diese Form der modernen Architektur weckt bei Writern und Street Artists ein Gefühl der Leere und Anonymität. Sie nehmen Nicht-Orte auch als solche wahr und greifen durch das Einschreiben ihrer Identitäten in deren Identitätslosigkeit ein. Nicht-Orte bieten offenbar die Möglichkeit der Gestaltung und des Eingreifens, da sie auch vom System als leere Orte definiert sind. Räume, die hingegen keine Funktion zu eigen haben, wie sogenannte Zwischenräume (vgl. Koenen, 2003), sind einer völligen Verwahrlosung ausgesetzt. Parkplätze und Verkehrsinseln sind identitätslose, wie unkontrollierte Durchzugsorte. Gerade aufgrund mangelnder Überwachung eignet sich dieser verfügbare und ungenutzte Raum für Graffiti besonders gut. Das *broken windows* Paradigma (Wilson & Kelling, 1982) soll an dieser Stelle nochmals aufgegriffen werden. Ausgehend von einem gesetzlichen Verständnis wird Graffiti als deviantes Verhalten definiert, welches sich an Stellen der Verwahrlosung häuft. Entgegen dieser Annahme könnte Graffiti viel mehr eine Indikatorfunktion für baulichen und auch gesellschaftlichen Verfall zugeschrieben werden. Writer setzen sich mit den verwahrlosten Räumen der Stadt auseinander und versuchen ihnen etwas Positives hinzuzufügen. Es ist der Versuch etwas zu bewegen und zu verändern. Der Raum darf also nicht nur als Hintergrund der Handlungen verstanden werden, sondern die Sprayer setzen ihre Werke konkret in Bezug zu diesem. „Wenn, dann such ich mir die spots, die einschlagen, die irgendwie eine Wirkung haben, wo ich weiß, ich kann an der Stelle die Wirkung erzielen, die ich erzielen will, so bumms und alles andere ist tabu“ (NOMAD, Berlin, Interview 10, 2008). Es zeigt sich deutlich, dass die Akteure ihre Wahrnehmung im Stadtraum auf besondere architektonische Gegebenheiten schärfen. Ihr Umgang mit der Stadt hat Ähnlichkeit mit der situationistischen Technik des Umherschweifens (*le dérive*). Sie werden ebenso von der umgebenden Architektur geleitet, gleichzeitig aber auch von dem Bedürfnis, sich zu verewigen. Die mentalen Landkarten der Akteure verbildlichen, dass Graffiti eine strukturierende Komponente in der mentalen Repräsentation des Stadtraumes übernimmt. Mit ihren Werken markieren sie eine Spur, die sich wie ein Zeichensystem über die Stadt legt und dadurch wieder Identität produziert (vgl. Lynch, 1981). Identität ist ein bedeutendes Qualitätsmerkmal des Stadtbildes (vgl. Lynch, 2007) und Writer erschaffen durch Kontrast und Einmaligkeit ein lebendiges und spürbares Stadtbild. Zudem stärken sie, zumindest für ein interessiertes Publikum, das Merkmal der Lesbarkeit der Stadt (vgl. Lynch, 2007), wodurch wiederum die Kommunikation untereinander ermöglicht und angeregt wird.

Für mich macht es die Stadt persönlicher, weil ich dann so ein bisschen Orientierungspunkte, Anhaltspunkte habe, was zu kucken, was die Sache interessanter macht, so ein bisschen den Pfeffer in der Suppe. Aber ich hab natürlich eine ganz andere Sicht, weil ich viele Sachen lesen und identifizieren kann und für mich ist das ja schon so ein Buch, was ich lesen kann. (ESHER, Berlin, Interview 9, 2008)

Gerade an den ungenutzten Orten der Stadt zeigt sich deutlich ein Rückgang sozialer Praktiken (vgl. Koenen, 2003). Zwischenräume werden zu Orten „*der unbeobachteten Freiheiten, der peinlichen Unsicherheiten, des unkontrollierten Sich-Gehen-Lassens, der unzivilisierten Fehlleistungen und der unzivilen Distanzen*“ (Koenen, 2003, S. 158). Hier übernimmt das städtische Zeichensystem die Oberhand und gibt Verhaltensanweisungen. Dieses Zeichensystem täuscht vor, Bedeutungen zu repräsentieren, um die Beliebtheit und Austauschbarkeit der Bedeutungszuordnung zu vertuschen (vgl. Baudrillard, 1978). An diesem Punkt setzen die Writer und Street Artists an. Sie nutzen zum einen das städtische Zeichensystem als Anbringungsort, wie bspw. Verkehrsschilder, Werbeflächen etc. Zum anderen entstellen sie dessen Signifikanzlosigkeit, indem sie ihre eigenen verschlüsselten, inhaltslosen Buchstabenformen gegenüberstellen. In ihren bedeutungslosen und unleserlichen Schriftzügen steckt jedoch mehr symbolischer Wert als im gesamten städtischen Zeichensystem. „*Es hat für mich das simpelste tag mit keiner Aussage trotzdem eine Aussage, weil es ist jemand raus gegangen, hat seinen Arsch bewegt und hat etwas*“

gemacht“ (SHUE, Wien, Interview 8, 2007). Die Entfremdung des Zeichensystems ist ebenso eine Form der Auseinandersetzung mit der Identitätslosigkeit im urbanen Raum. Besonders die Werbeflächen sind beliebte Nutzungsflächen der Writer. Nicht nur aufgrund der guten Sichtbarkeit, sondern aus einer Kritik an der Vereinheitlichung des Stadtbildes im Dienste der Kommerzialisierung. Darüber hinaus werden unsere individuellen Bedürfnisse ununterbrochen von omnipräsenten Kaufaufforderungen beeinflusst.

Ich denk schon, dass man einfach grundsätzlich einen Raum für das Individuum an sich wieder beansprucht, der einfach doch hauptsächlich durch kommerzielle Interessen geprägt ist. Man wird überall voll geballert mit irgendwelcher Information und nur, weil die es bezahlen können. Da wird ja auch nicht groß gefragt. Da setzt Graffiti vielleicht auch unfreiwillig so einen Kontrapunkt, indem es wieder dem Individuum den Raum zurückgibt oder sich in dem Fall nimmt. (BÖREK, Berlin, interview 3, 2008)

Die Akteure werfen die Frage auf, inwieweit Werbung nicht, ebenso wie Graffiti, als visuelle Belästigung erlebt wird. Writer und Street Artists stellen sich gegen eine Vermarktungsmaschinerie, in der wir unser Selbst zwischen Fotomodellen und Prestigeobjekten verlieren. *„Graffiti Writing als Globales, als Ganzes ist ein Monster. Das ist ein Virus, im Bezug auf diese Identitätslosigkeit der Menschen in einer Welt voller fake Identität. Das ist halt eine alternative Form davon. Deswegen ist es auch ein Virus“* (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008). Writer wehren sich gegen materiell geformte Identitäten, die wiederum nur über Kapital zugänglich sind. Sie geben sich nicht mit dem kommerziellen Angebot zufrieden und erschaffen ihre eigenen Identitäten fernab von käuflichen Produkten.

Identität erhält durch Graffiti eine räumliche Komponente im Stadtraum. Man will sich selbst Raum geben oder seinen eigenen Handlungsraum erweitern. Jedes *tag* steht ein Stück weit für den Writer selbst. Jeder Ort an dem er sichtbar ist, erinnert an seine Existenz. Damit verkörpern die Writer und Street Artists eigentlich einen Trend, der sich seit Simmels Beobachtungen (1903/1995) immer mehr verbreitet hat: die Individualität. Die einzige Möglichkeit, in der Anonymität nicht unter zu gehen, ist eben die umso stärkere Ausformung der Individualität. Dieses Bestreben gipfelt bei Sennett (1986) in einer *„Tyrannei der Intimität“*. Es findet eine völlige Abwendung vom Außen statt, die sich in einer Angst vor dem Fremden widerspiegelt. Die Grenzenlosigkeit der globalen Welt lässt dieses Bedürfnis wohl noch stärker in Vordergrund treten. Die Fixierung auf uns selbst, lässt unser Selbst jedoch mehr und mehr verkommen. Nur im Austausch mit dem Außen können wir uns wahrnehmen und spüren (vgl. Erikson, 1981, Garcia, 1980). Writer und Street Artists suchen ihre Identität, indem sie in Kontakt treten mit dem Außen. Hinter ihren Werken steckt das Bedürfnis, sich im öffentlichen Raum wieder spüren zu können. Auch wenn sie sich hinter ihren Pseudonymen verstecken, so gehen sie immerhin auf die Straße. Für Writer und Street Artists ist und bleibt der öffentliche Raum ein Nutzungsraum der Gesellschaft (vgl. Kategorie 18). In diesem Raum kann und soll die Individualität jedes einzelnen neben kommerziellen oder anderen Interessen ihren Platz finden. Die Stadt wird als Lebensraum definiert, der auch die Funktion hat, seine Persönlichkeit auszudrücken. Um dies zu ermöglichen, schaffen sich die Akteure ihre eigenen Freiräume (vgl. Schlüsselkategorie 2). In diesen Freiräumen geht es primär um eine freie Nutzung des Raumes für seine eigenen Interessen. Gesellschaftlich auferlegte Regeln werden hierbei kritisiert und ignoriert (vgl. Kategorie 7). Gleichzeitig finden die Akteure Gefallen an der Grenzüberschreitung, und sehen darin ein gesellschaftliches Spiel.

Und wenn ich eine Stelle sehe, die mich anmacht, dann nehme ich mir die. Ist mir egal. Das hat nichts mit Zurückeroberung zu tun, sondern ich mach das einfach. [...] Der öffentliche Raum ist in der Hand der Öffentlichkeit. Nur es benutzen Menschen diesen Raum unterschiedlich. Manche benutzen ihn auch gar nicht. Ich bin jemand, der ihn benutzt. Ich hab keinen Gegner, der Staat ist nicht mein Gegner. Die Spießler sind nicht meine Gegner. Ich benutze alle. Alle. Jeden. Auch dich. (NOMAD, Berlin, Interview 10, 2008)

Angriffspunkt dabei ist wiederum die Einheitlichkeit des gesellschaftlichen Systems, durch welche der Freiraum jedes Einzelnen eingeschränkt wird. „*Die Leute halten sich zu krass an Regeln und Gesetze. Wenn es grün ist, dann dürfen sie den Raum benutzen, wenn es rot ist, dann nicht. [...] Wenn da rot ist, und kein Auto kommt, was soll ich da meine Zeit verschwenden?* (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008). Das Individuum selbst tritt stärker in den Vordergrund und bringt neue Formen der Bedeutungszuschreibung hervor (vgl. Lash & Urry, 1994). Das Besondere an dieser Praxis ist vor allem die Aktivität der Individuen. Graffiti ist ein Eingriff in das System und hebt sich dadurch von der passiven Distanzierung im öffentlichen Raum ab (vgl. Sennett, 1995). Diese Aktivität, das ‚doing‘, wird auch bei Macdonald (2001) als zentraler Mechanismus bei der Identitätsbildung hervorgehoben.

Wir gehören zu dieser glücklichen Generation, die sehr jung war, als die zweite Stadthälfte dazukam. Das war so ein Paradies, ein El Dorado, wo wir mit unseren Sprühdosen eingefallen sind. Es war genau das Alter, wo du dich als Jugendlicher bewegst, deine Räume erweiterst. Wir sind wie die Narren durch gerannt und haben alles voll geschmiert. Das war so die Art, wie wir unsere Stadt kennen gelernt haben. (ESHER, Berlin, Interview 9, 2008)

Writer und Street Artist produzieren Raum. Aufgrund der Betonung der Körperlichkeit ist Lefèbvres Theorie der Produktion des Raumes (1974/2001) von großer Bedeutung für das praktische Handeln. Die Ebenen der Raumproduktion lassen sich im Handeln der Writer und Street Artists wiederfinden. Gerade die Ebene der körperlich-sinnlichen Erfahrung lässt die Akteure oft an die Grenzen ihrer Körperlichkeit stoßen, wie wir anhand der halsbrecherischen Aktionen der *pixadores* in Sao Paolo bestaunen können. Die gedanklichen Konzeptionen der Akteure lassen sich in den Zeichencodes wiederfinden und machen den Raum zumindest für Writer lesbar. Im Erleben des Raumes schaffen die Writer ihre ganz eigenen Raumerfahrungen. Jedes *tag* hat seine Geschichte. Da Raum in Zusammenhang mit Macht gestellt werden kann (vgl. Lefèbvre, 2001; Bourdieu, 1985; de Certeau, 1988), muss die subversive Note der Raumpraktiken bei Graffiti in den Vordergrund gerückt werden. Writer produzieren Raum nicht innerhalb der gesellschaftlichen Praxis. Sie produzieren viel mehr einen gegenkulturellen Raum (vgl. Löw, 2001). Der hierarchisierte Zugang zu Raum (vgl. Bourdieu, 1985), sowie die Vereinnahmung durch den Kapitalismus (vgl. Lefèbvre, 2001) haben in den Räumen der Writer keine Gültigkeit. Kommerzialisierung der Freizeit, Kommerzialisierung des Wohnraumes und eine omnipotente, in die Höhe strebende Architektur machen die Logik des Kapitalismus zur Logik der gesellschaftlichen Nutzung des Raumes und zur Logik des Alltagslebens (vgl. Saunders, 1987, S. 150, zitiert in Schneider, 2005). Im öffentlichen Raum ist diese Zweckentfremdung am deutlichsten zu spüren (vgl. Feldtkeller, 1994; Selle, 2002; Sennett, 1986; Zukin, 1995). Kommunikation und Austausch werden der Kommerzialisierung untergeordnet. Wir leben in einer Gesellschaft des Konsums und der Individualisierung. Die Stadt ist nun genau der Ort der Reproduktion dieser gesellschaftlichen Verhältnisse. Ganz im Sinne Marx ist sie aber auch gleichzeitig der Ort der Revolution (vgl. Schneider, 2005). Writer und Street Artists erschaffen Freiräume, welche Möglichkeiten bieten, die außerhalb der vorgegebenen Strukturen liegen. Es werden hier nicht nur die Werte und Symbole der Hauptkultur entfremdet (vgl. Hebdige, 1987), sondern es findet ebenso eine Umdeutung auf räumlicher Ebene statt. Aus diesem Grund ist Graffiti auch als Raumaneignung im Sinne eines

territorialen Anspruches zu verstehen. Aneignung ist ebenso eine Handlung, wodurch der Ort realisiert wird (vgl. de Certeau, 1988). Aufgrund der starken Konnotation von Graffiti mit Gefahr, Schmutz und Verbrechen beeinflussen die Writer mit ihren Handlungen die symbolische Bedeutung und die Wahrnehmung der Räume (vgl. Shields, 1991). Graffiti ist symbolische und gestaltende Praxis gleichermaßen (vgl. Hörning, 2004). Es findet eine Veränderung des Raumes statt, die als Zerstörung oder auch als künstlerische Umgestaltung wahrgenommen werden kann.

Je nachdem, wie man das liest, und wie man Graffiti bewertet. Wenn man es mit Kriminalität und Drogen verbindet und mit pöbelnden Jugendlichen, dann ist die Wirkung vielleicht, dass man sich unsicherer fühlt in der Stadt. Wenn man aber die Formen toll findet und die Mythen der Sprüher mag und die Geschichten, und denen gerne folgt, dann macht es die Stadt reicher und auch vielleicht pluralistischer, demokratischer, eigenwilliger. (BROA, Berlin, Interview 18, 2008)

Die Interventionen der Writer sind Neudefinierung und Umgestaltung urbaner Räume. Sie beschreiben den Stadtraum mit ihren eigenen Identitäten und erweitern dadurch ihren persönlichen Handlungsraum (vgl. de Lauwe, 1977; Kruse & Graumann, 1978). Die mentalen Landkarten verdeutlichen den Einfluss von Graffiti auf den Handlungsraum der Akteure. Die Straße wird wieder zum Lebens- und Handlungsraum, um letztlich den öffentlichen Raum aktiv zu nutzen. „*En vérité, pour changer la vie, il faut changer l'espace*“ (Lefèbvre, 1986, zitiert in Kuhn, 1994, S. 54). Als Mittel dazu dient die Subversivität. Writer und Street Artists nehmen ihre Aktivität als konstruktiven Eingriff in das gesellschaftliche System wahr (vgl. Kategorie 7). Ihre Taktik liegt in der spontanen Veränderung des Alltags (vgl. Kategorie 11). „*Der kürzeste Ansatz ist lokal und es [Graffiti] entsteht aus dem täglichen Leben*“ (REW, Berlin, Interview 19, 2008). Diese Übereinstimmung des alltäglichen Handlungsraumes mit dem Handlungsraum für Graffiti spiegelt sich deutlich in den mentalen Landkarten der Akteure wider. Mentale Landkarten sind subjektive Abbilder des Handlungsraumes der Akteure, auf welche Graffiti einen starken Einfluss hat. Die detaillierten Landkarten sind neben dem Wohnraum und topographischen Besonderheiten von den graffiti-starken Stadträumen geprägt. Das Alltägliche ist neben dem Repetitiven auch der Raum für Kreation (vgl. Lefèbvre, 1977). Die aktive Kreativität im Alltag lässt nach de Certeau (1988) neue Möglichkeiten des Gebrauchs entstehen. Die Kunst des Handelns liegt in einer Umnutzung und Zweckentfremdung. Ähnlich wie bei der subkulturellen Entfremdung wird die Ordnung des Systems weitestgehend beibehalten, indem Nischen für alternative Praktiken genutzt werden. Diese Unterwanderung ist auch bei Graffiti zu finden. Die Raumpraktiken der Writer sind von Möglichkeitsräumen abhängig. Die Suche nach Gestaltungsmöglichkeiten ist ebenso eine Suche nach Lücken im System. Graffiti wird als subversive Taktik verstanden, die eine Erweiterung des eigenen Erlebens- und Handlungsraumes in einem strukturierten Machtsystem ermöglicht (vgl. de Certeau, 1988). In dem Spannungsfeld zwischen vorgegeben Strukturen und der Produktion von etwas Neuem finden die Akteure Raum für den Ausdruck ihrer Persönlichkeiten.

Das finde ich auch spannend bei Graffiti, was Sauberes mit was Schmutzigem besetzen. Ein Zug, den man kennt, sauber, er kommt jeden Tag um die gleiche Zeit. Ich steig ein, ich fahr in die Arbeit und dann plötzlich –Riss - ist was Handgesprühtes auf dieser ganzen, konstruierten, durchdachten, windschnittig oder nicht, veralteten Architektur, Konstruktion. Wo die Werbung ausgemessen ist in Formaten. Die kann man sich mieten, alles millimetergenau. Und dann kommt wer und malt über die Scheiben. (BUSK, Wien, Interview 5, 2007)

Im Blickpunkt der Writer stehen aber nicht nur Orte des Verfalls und der Identitätslosigkeit, sondern die optische Wirksamkeit ist ein ebenso bedeutsames Merkmal (vgl. Kategorie 8). Die optische Wirksamkeit darf nicht nur mit der Sichtbarkeit gleichgesetzt werden, wobei dies natürlich eines der obersten Ziele bei Graffiti ist. Optische Wirksamkeit kann sich aber auch an einer kleinen Ecke im Hinterhof entfalten. Generell geht es den Akteuren darum, mit den Menschen in Kontakt zu treten. Dies kann über ein gut sichtbares Werk an einem begehrten *hot spot* im Zentrum der Stadt verwirklicht werden. Gleichzeitig finden Writer aber auch Gefallen daran, ihre Werke zu verstecken und nur einem kleinen Publikum zu überlassen. Der Hintergedanke ist jedoch immer derselbe, nämlich einen Überraschungseffekt bei dem Betrachter hervorzurufen. Dies bringt uns der Bedeutsamkeit von Kommunikation und Austausch für Graffiti näher (vgl. Kategorie 6).

Es ist ja eine Form von Kommunikation. Ich teile den andern mit, dass ich da war. Ich bin ein Stück weit eingedrungen und habe eine Information von mir in den Raum gegeben, die ja mit den anderen Informationen verbunden ist. (BROA, Berlin, Interview 18, 2008)

Es ist in alle Richtungen offen und die Grenze kann jeder für sich selber setzen. Auch wenn die Leute sich aufregen, werden sie trotzdem angeregt, irgendwas zu tun. (AKTE ONE, Berlin, Interview 12, 2008)

Erfolgreicher Persönlichkeitsausdruck ist ein in Kontakt treten mit dem Außen. Dieses Außen beschränkt sich bei Writern und Street Artists primär natürlich auf die eigene Graffitiszene. Das Außen der Passanten spielt aber ebenso eine bedeutsame Rolle. Da hinter den Werken der Writer und Street Artists nicht nur eine unkontrollierte Zerstörungswut steht, sondern ein konstruktiver Gestaltungswille, nehmen die Akteure die Reaktionen auf ihre Werke bewusst wahr. Genauer betrachtet, ist es sogar das Ziel, mit Graffiti Reaktionen hervorzurufen. Die Akteure wollen mit ihren Werken auffallen. Sie beabsichtigen es, die Bewohner aufzurütteln, zu bewegen und dafür suchen sich die Writer und Street Artists wirkungsvolle Stellen im Stadtraum aus. Dies bringt auch wiederum das Bedürfnis der Verortung der eigenen Identität zum Vorschein. Es geht den Akteuren darum, gesehen zu werden und dadurch möglicherweise auch das eigene Ego zu stärken. Durch die Vermittlung der eigenen Existenz wird der Anonymität im Stadtraum entgegen gewirkt. Für diejenigen, die sich für die Ästhetik der Graffiti interessieren, und die Geschichten dahinter lieben, ist es eine Möglichkeit den Stadtraum auf eine völlig andere Art und Weise zu entdecken. „Für die einen ist es Schmutz, für die anderen ist es Leben“ (HEXÄ, Berlin, Interview 2, 2008). Den Spuren anderer Individuen zu folgen, kann ein Gefühl der Verbundenheit kreieren. Auch wenn die Writer für den Beobachter anonym bleiben, so steckt doch in jedem einzelnen Werk ein Stück ihrer Persönlichkeit. Das soll aber nicht bedeuten, dass Graffiti nur positive Reaktionen hervorrufen will. Vielmehr will Graffiti provozieren (vgl. Schlüsselkategorie 4). Die allgegenwärtige Anonymität im Stadtraum macht eben auch etwas kämpferischere Mittel erforderlich. Der oft zitierte Zerstörungswille kann bei der Diskussion von Graffiti nicht völlig ausgespart werden. Die Begrifflichkeit der Writer deutet auf einen aggressiven Umgang hin, wobei dies von den Akteuren in Beziehung mit bestehenden gesellschaftlichen oder räumlichen Gegebenheiten gesetzt wird. Die Stadt wird als kalt und feindlich wahrgenommen und dies spiegelt sich auch in der Sprache der Writer wieder. Graffiti ist eine Form der Reflexion auf die städtischen Prozesse und Gegebenheiten.

Die ganze Stadt in Schutt und Trümmern, einfach zerbomben, flächendeckend. Das war Bombing. Das sind auch alles total aggressive Begriffe. Architektur kommt erst später. Die Stadt war total grau. Prenzlauer Berg war ein Kohlenherd, das war schwarz. (AKIM, Berlin Interview 16, 2008)

Die aggressive Begrifflichkeit der Writer kann ebenso wie das Besprayen von Hauswänden als Ausdruck einer konstruktiven Bewältigungsstrategie verstanden werden. Writer und Street Artists verleihen ihrem Unmut und ihrer Unzufriedenheit im Bezug auf den urbanen Raum und auch auf die Gesellschaft ganz klar und deutlich ein Ventil.

Ich weiß bloß, dass ich immer aggressiver werde durch das Stadtbild, wie es sich verändert, weil es ist einfach unachtsam und auch unnötig. Es müssen historische Sachen, die diesen Flair und diese Wärme haben, weichen, für solche Center, die in einem Jahr wieder leer sind. (AKTE ONE, Berlin, Interview 12, 2008)

Sie finden in Graffiti eine künstlerische und kreative Aktivität, um eben auch mit aggressiven inneren Impulsen umgehen zu können und diesen im besten Fall, Farbe und Form zu verleihen. Ein Rückgang der kriminellen Gangaktivitäten nach 1972 wird von Stewart (1989) mit dem Aufkommen von Graffiti in Verbindung gebracht. Die Destruktivität und Aggressivität ist bei Graffiti auf Oberflächenbeschädigung begrenzt und wird nicht in Form von körperlicher Gewalt gelöst.

Für mich ist es wichtig, das Kreative in den Leuten zu wecken [...]. Diese Kreativität bezeichne ich als Charakter. Und von diesem Punkt aus, versuche ich das zu wecken in den Leuten. [...]. Mir hat es nicht geschadet, warum soll es denen schaden. Ich bring denen ja nicht bei, wie man auf jemanden eindrischt. (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008)

Negativität wird aus Sicht der Akteure in etwas Positives umgewandelt, mit dem Ziel, sich selbst wieder im Stadtraum zu spüren. Diese Selbstverwirklichung ist Grundlage für jegliche positive Entwicklung der Persönlichkeit. Nach Goldstein (1934) strebt jeder Einzelne nach der Verwirklichung seines individuellen Wesens, das heißt seiner Kapazitäten, Kompetenzen und seiner Persönlichkeit. Diese Verwirklichung findet immer in der Auseinandersetzung mit der Welt statt. *„Normal, gesund nennen wir den, bei dem die Tendenz zur Verwirklichung von innen heraus schafft, und der die Störungen, die durch den Zusammenstoß mit der Welt entstehen, überwindet, nicht aus Angst, sondern aus Freude an der Überwindung“* (Goldstein, 1934, S. 194f.).

Auch wenn Graffiti vor dem Gesetz als illegaler Vandalismus definiert wird, so muss es bei genauerem Hinsehen als Persönlichkeitsausdruck verstanden werden. Durch die Grenzüberschreitung von Eigentum und Öffentlichkeit kommt häufig die destruktive Seite der Werke zum Vorschein. Dahinter steht jedoch ein zielgeleiteter Eingriff in den Stadtraum und in die Einheitlichkeit der Gesellschaft. Der Grat zwischen Zerstörung und Kreativität ist ein sehr schmaler. Writer und Street Artists übertreten die gängigen ästhetischen Ansprüche mit ihren Eingriffen häufig. Wenn es auch bei einigen Werken primär um Provokation und Zerstörung geht, so ist dies aus der Perspektive der Writer immer noch eine konstruktive Verbesserung. Denn es hat sich jemand aktiv der Grenzziehung und Einschränkung im urbanen Raum entgegen gesetzt.

Einfach so frei von dem, was vordiktiert wird. Orte diktieren einem vor. Und ich als Graffitisprüher, wenn ich schon so dreist bin, da drüber zu gehen, dann überlege ich weiter, wie mache ich noch beyond, noch weiter zu gehen, als nur die Fläche anzurühren, sondern die Fläche richtig so zerficken, sozusagen. (AKIM, Berlin Interview 16, 2008)

Gerade über die Zerstörung von Werbepлакaten wird eine ganz deutliche Kritik am gesellschaftlichen System geäußert. Graffiti ist viel mehr Provokation als Verbrechen. Die langjährige Diskussion über Graffiti als Kunst zeugt auch stark von der Unfähigkeit des Kunstmarktes ein grenzüberschreitendes Phänomen wie dieses in seine Riegen aufzunehmen. Provokation ist gut, Illegalität geht dann aber doch zu weit. Wie die Writer selbst immer wieder

betonen, sehen sie ihre Aktivität als künstlerischen und auch positiven Eingriff in das Stadtbild (vgl. Kategorie 15). Über die Qualität lässt sich hier an vielen Stellen natürlich streiten. Dennoch können auch positive Reaktionen unter der Bevölkerung hervorgerufen werden, sobald mit einfachen Formen und bunten Farben gearbeitet wird (vgl. Kategorie 13). Abhängig vom Anbringungsort findet auch eine Annäherung zwischen Graffiti und Kunst im Bezug auf die Akzeptanz der breiten Masse statt. Deutlich wird die Gratwanderung zwischen Kunst und Verbrechen besonders durch neue Entwicklungen in der Graffitikultur (vgl. Kategorie 16). Schon allein der Begriff Street Art spricht Bände und lässt auf ein neues, breiter akzeptiertes Phänomen schließen. Street Art arbeitet vor allem mit graphischen Formen und entfernt sich stärker von der Entfremdung des Schriftsystems. Wie die Writer selbst erkennen, liegt in der Entfremdung eines gesellschaftlich bedeutsamen Informationssystems die Gefahr, Angst und Ablehnung bei der Bevölkerung zu erwecken. Die szeneninterne Kritik an Street Art zielt jedoch genau auf diese Verniedlichung und fehlende Provokation ab. Street Art will stärker mit den Bürgern auf der Straße in Kontakt treten und klare Inhalte transportieren. Graffiti will aber nicht nur gefallen. Graffiti will Grenzen überschreiten und auf Schwachstellen und Lücken im System aufmerksam machen. „*Street Art ist ein bisschen feiner. Graffiti ist dreckig. Es ist roh, einfach*“ (SÄBJUL, Wien, Interview 2, 2007). In diese Richtung geht ebenso die Kritik an der Vermarktung von Graffiti und Street Art (vgl. Kategorie 14). Graffiti öffnet seine Grenzen nach außen nur sehr einseitig. Die Zeichen sollen zwar von allen gesehen werden, das Verständnis und das Lesen sind aber nur einer kleinen Gruppe von Eingeweihten vorbehalten. Dieses Wechselspiel zwischen Kommunikation und Geheimcode ist der Ursprung der Angst und Ablehnung, sowie des starken Interesses und der Vermarktung von Graffiti. Die Vereinnahmung eines subkulturellen Phänomens von der *mainstream* Kultur geht jedoch mit dem Verlust der gegenkulturellen Kraft des Phänomens einher (vgl. Hebdige, 1987). So wie die Subkultur anfänglich Systeme oder Symbole entfremdet, so macht sich dies die Hauptkultur wieder zu Eigen und verkauft es als neuen Lebensstil. Sogar die Illegalität des Phänomens wird zur Werbestrategie umfunktioniert. Dagegen wehrt sich der Großteil der Akteure und kritisiert jegliche Ausformung von Graffiti und Street Art, die lediglich dem Zweck der Kommerzialisierung dient. Dabei wird wiederum nur Identität über Konsum definiert.

Graffiti ist keine Fassadengestaltung, sondern vielmehr ein kreativer Umgang mit dem gesellschaftlich produzierten Raum „Stadt“. In diesem Raum sind gesellschaftliche Prozesse im Gange, die von den Writern und Street Artists wahrgenommen werden. Grundlegend herrscht eine Unzufriedenheit der Akteure mit der Gestaltung des urbanen Raumes, sowie auch mit der Einheitlichkeit des gesellschaftlichen Systems. Dieser Unzufriedenheit wird durch einen teilweise provokativen Umgang bzw. Eingriff in den Stadtraum freier Raum verschafft. Die provokative Ader von Graffiti gibt auch Einsicht in die räumliche Verteilung. Zum einen werden die Akteure von dem Wunsch geleitet, sich in Szene zu setzen, gesehen zu werden und in Kontakt mit dem Außen zu treten (vgl. Kategorie 8 & 6). Zum anderen ist Graffiti eine subversive Provokation. Es zeigt sich eine klare Suche nach räumlichen Möglichkeiten, die sich vor allem auf verfallene Substanz im Stadtraum konzentriert (vgl. Kategorie 4). Die optimale Verbindung dieser beiden Bedürfnisse finden die Akteure in den lebendigen Knotenpunkten der Stadt (vgl. Kategorie 10). Die Ergebnisse der Stadtpläne und der mentalen Landkarten der Akteure verdeutlichen diese Tendenz. Die Graffitiaktivität der Writer und Street Artists, sowie auch ihr Alltag konzentrieren sich auf alternative, junge oder auch teilweise sozial eher benachteiligten Stadtgebiete. Diese Orte zeichnen sich durch ein zahlreiches, alternatives Publikum aus, sowie eine renovierungsbedürftige Bausubstanz. Dies sind kreative und aktive Orte, die Möglichkeiten bieten. Keine überwachten Geschäfts- und Bürokomplexe, sondern viel eher die Ausgehmeilen und pulsierenden Adern einer Stadt.

So Altbauten mit Schornsteinen, da hast du überall Schlitze und es gibt eine Skyline. Aber vergleichsweise Potsdamer Platz, da gibt es keinen Blick mehr irgendwohin und wenn dann ist es ins Leere. Kreuzberg, Friedrichshain, da kommen Leute aus der ganzen Welt hierher, nur um diesen Flair zu spüren. Und es ist eine Galerie. Graffiti macht diese Barrieren wieder weg. (AKTE ONE, Berlin, Interview 12, 2008)

Graffiti wird von Menschen angezogen. Es braucht Publikum. Persönlichkeitsausdruck ist ein in Kontakt treten mit dem Anderen. Diese Möglichkeitsräume (vgl. Selle, 2002) werden aber nicht nur von Writern und Street Artists aufgesucht, sondern auch von den „neuen Kreativen“. Die *creative class* (vgl. Florida, 2005) arbeitet ebenso subversiv gegen Massenproduktion und kapitalistische Strukturen. Durch die Gründung eigener Netzwerke und neuer Produktionsweisen sind sie weitgehend unabhängig vom System und greifen dadurch gleichzeitig ein. Studien zu den kreativen Milieus (vgl. Florida, 2005, Frey, 2005, Drake, 2003) verdeutlichen die Konzentration vorrangig kreativer Unternehmer in alternativen Stadtbereichen. Diese zeichnen sich durch günstige Lebenshaltungskosten, Diversität der Bevölkerungsschichten, Toleranz und ein soziales Netzwerk aus. Es finden sich zahlreiche ungenützte Flächen, die für die *creative entrepreneurs* für Einzigartigkeit und Aura stehen (vgl. Drake, 2003). Nicht selten sind diese Gebiete die sozialen Brennpunkte einer Stadt. Es ist also nicht verwunderlich, dass Writer und Street Artists auf ihrer Suche nach Möglichkeiten zugleich die gesellschaftlichen Problematiken einer Stadt auffinden. Im intensiven Umgang mit dem Stadtraum treten die Writer unweigerlich mit einer anderen Seite der Stadt in Berührung, wodurch ihr kritischer Geist auch geformt wird.

Da kommst auch in eine Situation rein, wo dir denkst, Oida, wär ich lieber zu Haus geblieben. Aber du weißt es zumindestens und kriegst es nicht nur über die Zeitung gefiltert, so blablabla, wurde bedroht, große Aufregung, Verletzte, Gefahr. Du kriegst immer nur mit, ja draußen ist es gefährlich, bleib zu Haus. Sperr dich ein, konsumier, bestell dir per Telefon, Internet, nach Hause. (KERAMIK, Wien, Interview 4, 2007)

Writer und Street Artists bleiben eben nicht zu Hause sitzen, sondern gehen auf die Straße. Graffiti ist eine Kultur der Straße. Die Akteure verwirklichen sich selbst, indem sie auf den Stadtraum eingehen. „*Dass einen die Stadt auch was angeht, dass einem die Stadt nicht egal ist und das man eine Interesse am Stadtbild hat*“ (BROA, Berlin, Interview18, 2008). Ihr Interesse am Stadtraum ist gleichzeitiger Ausdruck ihrer Sensibilität gegenüber gesellschaftlichen Entwicklungen (vgl. Schlüsselkategorie 5). Daraus ergibt sich die Indikatorfunktion von Graffiti für gesellschaftliche Missstände im Stadtraum. Menschen, die außerhalb des gesellschaftlichen Systems stehen, wie die Writer oder die *creative class*, suchen sich dieselben Möglichkeitsräume. Alle haben gemein, dass sie mit ihren Bedürfnissen und Möglichkeiten keinen Raum innerhalb des vordergründig intakten, überwachten Stadtraums finden. Sie müssen eben jene Nischen nutzen, die von der Stadt abgeworfen werden. Der Vergleich der beiden Städte, Wien und Berlin, verdeutlicht, wie sehr Graffiti von der Stadtstruktur und dem Ausmaß an Möglichkeitsräumen beeinflusst ist. Die Unterschiede in der Stadtstruktur und der gesellschaftlichen Entwicklung der beiden Städte, führt zu einer unterschiedlichen Verteilung von Graffiti (vgl. Kategorie 5 & 12). Zeichnet sich Wien durch sein kaiserliches Erbe aus, so wird Berlin von den Akteuren als kultureller *melting pot* beschrieben. Nicht, dass Wien keine kulturelle Vielfalt anzubieten hätte, aber im gebauten Stadtraum herrscht Einheitlichkeit und vor allem Sauberkeit. Hier hat ein Writer oder Street Artists schon etwas mehr Schwierigkeiten, einen geeigneten Raum zu finden, der weder ein bauliches Denkmal, noch von Stuckatur überladen ist. Deutlich wird dies auch aus den Ergebnissen der Stadtpläne. Die Akteure aus Wien führen den Donaukanal, das S- und U-Bahnnetz sowie die Nordbrücke als die drei wichtigsten Räume für Graffiti an. Keiner dieser drei Räume weist ein

architektonisches oder kulturelles Denkmal vor, noch sind diese Bereiche Wohnbezirke. Dies verdeutlicht wiederum den wechselseitigen Einfluss der Stadtstruktur und –geschichte, sowie auch der Mentalität der Writer auf die räumliche Verteilung von Graffiti. Am Beispiel von Berlin können wir sehen, dass sich die Writer und Street Artists gleich direkt in die Wohnbezirke vorwagen. Die baulichen und auch sozialen Misstände in den graffitistarken Bezirken sind wiederum Spiegel des geschichtlichen und sozialen Hintergrundes der räumlichen Verteilung von Graffiti. Berlin hat im zweiten Weltkrieg vieles von seiner alten Stadtstruktur verloren. Die heute vereinzelt über den gesamten Stadtraum verteilten Denkmäler erschaffen keinen zusammenhängenden, zentralistischen Stadtraum, wie es in Wien der Fall ist. Diese radialkonzentrische Struktur bietet „...[a]ber hauptsächlich Nachteile, weil es viel weniger dynamisch ist, weil sich viel weniger bewegt, weil einfach gar keine Freiräume gegeben sind, keine Spannungsfelder, wo irgendwie was entstehen kann, dadurch, dass alles total dicht ist“ (DEEP INC., Wien, Interview 3, 2007). Die mentalen Landkarten der Writer verbildlichen die Allgegenwärtigkeit dieser radialkonzentrischen Ausrichtung. Die Stadtpläne der Writer verdeutlichen diese Aussage, da Berlin stärkere Spannungsfelder direkt in den Bezirken herausbildet. Bevor die Wiener Writer ihrer Aktivität auf offener Straße nachgehen, orientieren sie sich an architektonisch attraktiven Flächen, wie Brücken und Betonwänden.

Dies bringt deutlich zum Ausdruck, wie abhängig das gesamte Phänomen Graffiti von dem jeweiligen Stadtraum ist. Der Stadtraum ist der Spiegel der Gesellschaft. Wie schon die Ursprünge des Graffiti in New York zeigen, ist Graffiti nicht nur Teil der urbanen Gesellschaftsphänomene, sondern vielmehr eine Reflexion dieser. Die soziale Benachteiligung großer Teile der Bevölkerung fand in der Bebauungsweise von New York seine Ausformung. Auf diese gebauten sozialen Misstände der Stadt haben die Writer aktiv reagiert. Auch im radikalen Stil der Berliner Writer zeigt sich ein direkter Zusammenhang mit den sozialen und baulichen Zuständen der Stadt (vgl. Kategorie 2). In Wien schlägt die relative soziale Stabilität offenbar auch auf das Gemüt der Writer (vgl. Kategorie 19). So sensibel, wie sie die Geschichte einer Stadt wahrnehmen, so spüren sie auch gesellschaftliche Prozesse. „Graffiti reflektiert diese verdammte Gesellschaft, die Welt wieder. Dieses Diebstahl, Aneignung, Graffiti visualisiert diese Symptome. Graffiti ist ein Symptom von Globalisierung oder von dieser Welt generell“ (AKIM, Berlin, Interview 16, 2008). Writer sind nicht nur Spezialisten des urbanen Raumes, sondern auch Seismographen für gesellschaftliche Erschütterungen. Ihr Gespür für gesellschaftliche Problematiken setzt sich aus der sensiblen Wahrnehmung der Akteure und einer Unzufriedenheit über die Nutzungsmöglichkeiten, sowie der Möglichkeiten des Persönlichkeitsausdrucks im urbanen Raum zusammen. Daraus resultiert ein aktiver Eingriff in den Stadtraum. „Wenn dich die Leute nicht hören, versuchst du es auf anderen Kanälen dieser Gesellschaft. Graffiti ist für viele auch Ausdruck von Kunst, Persönlichkeit, Leben“ (HEXÄ, Berlin, Interview 2, 2008). Die inneren Wünsche und Bedürfnisse werden mit den Mitteln der Subversivität und Provokation zur Sprache bzw. zu Schrift gebracht. Graffiti ist vielmehr als nur ein Spiegel der sozialen Problematiken. Es ist eine Reaktion darauf. Für die Writer und Street Artists selbst ist es aber ganz einfach eine Verschönerung und das auch im Sinne eines Kunstwerks.

Weil wenn es ein Spiegel sozialer Probleme ist, dann macht es Graffiti ja auch zu einem sozialen Problem. Aber ich bin ja eigentlich gegen soziale Probleme. Und deswegen wär ich dann wahrscheinlich auch gegen Graffiti, weil wenn alles total peacig wär und alle Menschen glücklich und so, dann dürfte es ja eigentlich auch kein Graffiti mehr geben. Wenn man das jetzt einfach ganz blöd so betrachtet, dass Graffiti ausschließlich nur ein Spiegel von dem und dem ist. Deswegen kann ich das irgendwie nicht so wirklich sagen, weil für mich ist Graffiti dann immer noch mehr. Ich find ja Graffiti auch schön. Also ich behaupte ja nicht, Graffiti ist hässlich und spiegelt dadurch die Hässlichkeit der Gesellschaft wieder. Ich find Graffiti ja schön. (JUST, Berlin, Interview 15, 2008)

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abb. 1: Blockbuster 3-D Style, BUSK TRUST, Wien © cmod	17
Abb. 2: throw-up, Bubble Style, Berlin ©Kathrin Schneider	17
Abb. 3: throw-up, Bubble Style, Lissabon ©Kathrin Schneider	17
Abb. 4: CHIKA, Berlin © CHIKA	18
Abb. 5: KERAMIK. Graz © OHM	18
Abb. 6: Wien, Stadterneuerungsplan 2006,MD Stadtbaudirektion	56
Abb. 7: New York City < http://www.flickr.com/photos/47341465@N00/668071127/ >	56
Abb. 8: Roadtown, Chambless < http://www.gizmoweb.org/2010/03/postcard-from-roadtown/ >	56
Abb. 9: Paris © Kathrin Schneider	91
Abb. 10: Paris © Kathrin Schneider	91
Abb. 11: Häufigkeitsverteilung in Wien	133
Abb. 12: Häufigkeitsverteilung Berlin	134
Abb. 13: ICH. Wien © OHM	140
Abb. 14: CURTIS. Wien © Kathrin Schneider	140
Abb. 15: JUST. Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider	140
Abb. 16: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider	140
Abb. 17: TVEE. Wien © Kathrin Schneider	142
Abb. 18: SOLO. I GEE. Wien, Naschmarkt, 6. Bezirk © Kathrin Schneider	142
Abb. 19: „Lindengallery“, Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	142
Abb. 20: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	142
Abb. 21: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider	144
Abb. 22: PHEOE Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	144
Abb. 23: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider	144
Abb. 24: OS GEMEOS. Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider	144
Abb. 25: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	146
Abb. 26: Wien © cmod	146
Abb. 27: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider	146
Abb. 28: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider	146
Abb. 29: Wien, 16. Bezirk © Kathrin Schneider	148
Abb. 30: TFA. Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider	148
Abb. 31: Berlin © Kathrin Schneider	148
Abb. 32: MADE. Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	148
Abb. 33: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	150
Abb. 34: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	150
Abb. 35: TRUST. BUSK. Wien, Donaukanal © Kathrin Schneider	150
Abb. 36: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	150
Abb. 37: Berlin, Kreuzberg © Kathrin Schneider	153
Abb. 38: 1 UP, CBS. Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider	153
Abb. 39: HIOB. SOLO. Wien © cmod	153
Abb. 40: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider	153
Abb. 41: MITTE. Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	154
Abb. 42: Wien, 9. Bezirk © Kathrin Schneider	154
Abb. 43: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	155
Abb. 44: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	155
Abb. 45: BANKSY. Wien © cmod	157
Abb. 46: ERICA ILCANE. LUCY MCLAUCHLAN. Lissabon © Kathrin Schneider	157
Abb. 47: Wien © cmod	157
Abb. 48: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	157
Abb. 49: TRUST. BUSK. Wien © cmod	157
Abb. 50: Wien, 7. Bezirk © cmod	159
Abb. 51: 13 MS. Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	159

Abb. 52: <i>SHUE1</i> . Wien © cmod	159
Abb. 53: <i>BLU</i> . Lissabon © Kathrin Schneider	159
Abb. 54: Wien © OHM	162
Abb. 55: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider	162
Abb. 56: Wien, 6. Bezirk © Kathrin Schneider	162
Abb. 57: <i>ALIAS</i> . Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider	162
Abb. 58: Wien © OHM	162
Abb. 59: <i>YOURS</i> . Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	165
Abb. 60: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider	165
Abb. 61: Wien, 7. Bezirk © Kathrin Schneider	165
Abb. 62: Lissabon © Kathrin Schneider	165
Abb. 63: Wien, Donaukanal © Kathrin Schneider	166
Abb. 64: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	177
Abb. 65: <i>SHEK</i> . Berlin © CHIKA	177
Abb. 66: Wien, Wienzeile, 6. Bezirk © Kathrin Schneider	182
Abb. 67: Wien © Kathrin Schneider	182
Abb. 68: Berlin, Friedrichshain © Kathrin Schneider	182
Abb. 69: Berlin, Mitte © Kathrin Schneider	183
Abb. 70: Berlin, Prenzlauer Berg © Kathrin Schneider	183
Abb. 71: Wien, Donaukanal © cmod	186
Abb. 72: Wien, Neue Donau © cmod	187
Abb. 73: Wien © cmod	198
Abb. 74: Wien © cmod	198
Abb. 75: Wien, 9. Bezirk © Kathrin Schneider	198
Abb. 76: Berlin, Prenzlauer Berg © cmod	205
Abb. 77: Wien © Kathrin Schneider	205
Tabelle 1: Übersicht über die Kategorien und Schlüsselkategorien	168
Tabelle 2: Modell der „Reflexion auf das Stadtleben“	201

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Interviewverzeichnis

Wien:

BUSK, Interview 5, durchgeführt am 07.08.2007
DEEP INC, Interview 3, durchgeführt am 11.07.2007
KERAMIK, Interview 4, durchgeführt am 13.07.2007
KRYOT, Interview 10, durchgeführt am 05.10.2007
MADE, Interview 11, durchgeführt am 11.03.2008
OHM, Interview 6, durchgeführt am 12.08.2007
RESOR, Interview 1, durchgeführt am 08.07.2007
SÄBJUL, Interview 2, durchgeführt am 10.07.2007
SCHWARZFAHRER, Interview 9, durchgeführt am 20.09.2007
SHUE, Interview 8, durchgeführt am 24.08.2007
SKERO, Interview 7, durchgeführt am 17.08.2007

Berlin:

AKIM, Interview 16, durchgeführt am 16.10.2008
AKTE ONE, Interview 12, durchgeführt am 08.10.2008
ALIAS, Interview 8, durchgeführt am 03.10.2008
BÖREK, Interview 3, durchgeführt am 17.03.2008
BROA, Interview 18, durchgeführt am 18.10.2008
CEE, Interview 13, durchgeführt am 09.10.2008
CEMNOZ, Interview 1, durchgeführt am 16.03.2008
CHIKA, Interview 20, durchgeführt am 21.10.2008
ESHER, Interview 9, durchgeführt am 05.10.2008
EVOKS, Interview 14, durchgeführt am 14.10.2008
GRAB, Interview 11, durchgeführt am 07.10.2008
GRACO, Interview 17, durchgeführt am 16.10.2008
HEXÄ, Interview 2, durchgeführt am 16.03.2008
JUST, Interview 15, durchgeführt am 14.10.2008
NOMAD, Interview 10, durchgeführt am 07.10.2008
PEKOR, Interview 7, durchgeführt am 19.03.2008
PEXA, Interview 4, durchgeführt am 17.03.2008
PILOT, Interview 6, durchgeführt am 19.03.2008
REW, Interview 19, durchgeführt am 21.10.2008
TAGNO, Interview 5, durchgeführt am 18.03.2008

Literaturverzeichnis

- Abel, E. L., Buckley, B. (1977). *The handwriting on the wall - Toward a sociology and psychology of graffiti*, Westport/Connecticut: Greenwood Press.
- Adelhof, K. (2006). Berliner Kulturlandschaft in Bewegung mit dem Beispiel Prenzlauer Berg. In: Deben, Leon, & Bontje Marco (2006) *Creativity and Diversity-Key Challenges to the 21st Century*. Amsterdam.
- Ahrens, D. (2001). *Grenzen der Enträumlichung. Weltstädte, Cyberspace und transnationale Räume in der globalisierten Moderne*. Opladen: Leske + Budrich.
- Alber, R. (1997). *New York Street Reading. Die Stadt als beschrifteter Raum*. Unveröffentlichte Dissertation, Fakultät für Sozial- und Verhaltenswissenschaften, Universität Tübingen.
- Appadurai, A. (2002). Cultural Diversity: A Conceptual Platform. *UNESCO Declaration on Cultural Diversity*, Cultural Diversity Series 1. Paris: UNESCO.
- Arendt, H. (1967). *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper Verlag.
- Augé, (1994). Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main: Fischer.
- Austin, J. (2001). *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Bahrdt, H. P. (1961/1998). *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*. Opladen: Leske+Budrich.
- Bandaranaike, S. (2001). Graffiti Hotspots: physical environment or human dimension? Vortrag zur The Character, Impact and Prevention of Crime in Regional Australia Conference 1-3 August, Townsville. <http://www.aic.gov.au/conferences/regional/bandar.pdf> Rev. 2005-06-15.
- Bandaranaike, S. (2003). Graffiti Hotspots: physical environment or human dimension? Vortrag zur Graffiti and Disorder Conference, 18-19 August, Brisbane. <http://www.aic.gov.au/conferences/2003-graffiti/bandaranaike.pdf> Rev. 2005-06-15.
- Barthes, R. (1964). *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, R. (1988). *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bartolomeo, B. J. (2001). Graffiti is part of us. www.graffiti.org/faq/graffiti-is-part-of-us.html Rev. 2006-01-23.
- Baudrillard, J. (1978). *Kool-Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin. Merve Verlag.
- Bernfeld, S. (1978/1931). *Trieb und Tradition im Jugendalter. Kulturpsychologische Studien an Tagebüchern*. Frankfurt: päd. Extra Buchverl.
- Bittner, R. (2001). *Die Stadt as Event. Zur Konstruktion urbaner Erlebnisräume*. Campus Verlag: Frankfurt am Main.
- Blotevogel, H. H. (1998). *Geschichte der Stadtplanung*. http://www.geographie.net/blotevog/raumpl/_geschichte.htm. Rev.2009-07-11.
- Bohnsack, R. (2000). *Rekonstruktive Sozialforschung – Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, R. [Hrsg.] (2006). *Das Gruppendiskussionsverfahren in der Forschungspraxis*. Opladen: Leske+Budrich.
- Bolivar, S. (1997). "Bombing" L.A.: Graffiti Culture and the Contest for Visual Space. In: The Berkeley MCNair Journal. Vol. 5, www-mcnair.berkeley.edu/97Journal/Bolivar.html Rev. 2006-01-23.
- Bounds, M. (2004). *Urban Social Theory. City, Self and Society*. Melbourne: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1985). *Sozialer Raum und »Klassen«*. *Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1991). Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum. In: Wentz, Martin (Hrsg.). *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt am Main: Campus, S.25-34.
- Böhm, A. (2007). Theoretisches Codieren: Textanalyse in der Grounded Theory. In: Flick, U. & Kardorff von, E.[Hrsg.]. *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, S. 475-485.
- Brenke, K. Geppert, R. et. al. (2002). Bausteine für die Zukunft Berlins. In: *DIW Wochenberichte* 10, 163-180.
- Buchanan, I. (2000). *Michel de Certeau. Cultural Theorist*. London: Sage.

- Burgess, E. (1967). The growth of the city: an introduction to a research project. In: R. Park & E. Burgess (Hrsg.), *The City*. London: University of Chicago Press.
- Burns, K. (2005). *I NY*. Berlin: Die Gestalten Verlag.
- Butor, M. (1992). Die Stadt als Text. In: W. Grond (Hrsg.), *Essay*. Graz: Droschl Verlag.
- Castells, M. (1994). Space of Flows – Raum der Ströme. Eine Theorie des Raumes in der Informationsgesellschaft. In: P. Noller et al. (Hrsg), *Stadt-Welt*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 120-134.
- Castleman, C. (1986). *Getting up. Subway Graffiti n New York*. Cambridge: The MIT Press.
- Certeau de, M. (1988). *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag.
- Chang, J. (2002). American Graffiti. In: *The Village Voice*, September 9th, 2002. <<http://www.villagevoice.com/2002-09-10/books/american-graffiti> Rev. 2005-06-15.
- Chastanet, F. & Heller, S. (2007). *Pixação: São Paulo Signature*. Berkeley: Ginko Press.
- Choay, F. (1966). *L'urbanisme: utopies et réalités. Une antologie*. Paris: Seuil.
- Chombart de Lauwe, P.-H. (1977). Aneignung, Eigentum, Enteignung. In: *Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, 34, Aachen: Arch+ Verlag. S. 2-6.
- Cloward, R. & Ohlin, L. (1961). *Delinquency and Opportunity*. London: Routledge.
- Cohen, A. (1955). *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. New York: Free Press.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (2002). *Subway Art*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Cresswell, T. (1996). *In place/out of place. Geography, Ideology, and Transgression*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Debord, G. (1995). *Die Gesellschaft des Spektakels*. Wien: Ed. Revolutionsbräuhof.
- Diekmann, A. (1999). *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Dizdar, D. (2006). *Translation, Um- und Irrwege*. Berlin: Frank & Timme.
- Doran, B. J. & Lees, B. G. (2003). Using GIS to investigate spatio-temporal links between disorder, crime and the fear of crime. Vortrag zur *Graffiti and Disorder Conference*, 18-19 August, Brisbane. ><http://www.aic.gov.au/conferences/2003-graffiti/doran.pdf>< Rev. 2005-06-15.
- Durkheim, E. (1893/1977). *Über die Teilung der sozialen Arbeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Düllo T. & Liebl F. (2005). *Cultural Hacking. Kunst des Strategischen Handelns*. Wien: Springer.
- Ebenezer, H. (1902). *Garden Cities of To-Morrow*. London: Faber und Faber
- Ecarius, J. & Löw, M. (Hrsg.), (1997). *Raubildung-Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse*. Opladen: Leske + Budrich.
- Eckardt, F. (2004). *Soziologie der Stadt*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Eco, U. (1977). *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Edition Luisenstadt (2004). *Berliner Stadtentwicklung*. >http://www.luise-berlin.de/stadtentwicklung/index_bse_chron.htm< Rev. 2010-01-23.
- Ehlers, V. (2007). *Die Identitätskonstruktion von jungen Menschen an Berufsfachschulen unter dem Vorzeichen einer zunächst gescheiterten Integration in den Ausbildungsmarkt. Identitätsbildung als pädagogischer Auftrag an eine Kooperation von Berufsfachschule und Jugendhilfe?* Unveröffentlichte Dissertation an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Fakultät Pädagogik, Philosophie, Psychologie. ><http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/volltexte/2007/118/pdf/Dissertation.pdf>< Rev. 2011-11-30.
- Elden, S. (2006). *Understanding Henri Lefèbvre. Theory and the Possible*. London: Cotninium.
- Erikson, E. H. (1991). *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Esposito, R. (2005). The Artistic Construction of a Counter-Culture. >www.graffiti.org/faq/esposito.html< Rev. 2006-01-23.
- Feldtkeller, A. (1994). *Die zweckentfremdete Stadt. Wider die Zerstörung des öffentlichen Raums*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.

- Ferrell, J. & Sanders, C. R. (1995). *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferrell, J. (1997). Youth, crime, and cultural space. In: *Social Justice*; 24 (4), S. 21-38
- Florida, R. (2005). *Cities and the creative class*. New York: Routledge.
- Flick, U. & Kardorff von, E. [Hrsg.] (2007). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Foucault, M. (1991). Andere Räume. In: Barck, Gente et al. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam.
- Frey, O. (2009). *Die amalgame Stadt. Orte. Netze. Milieus*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Fromhold-Eisebith, M (1999). Das "kreative Milieu"- nur theoretisches Konzept oder Instrument der Regionalentwicklung? In: *Raumforschung und Raumordnung*, 57. Jg., H. 2-3, 1999, S. 168-175.
- Frost, A. (2003). Graffiti and Public Art. Vortrag zur Graffiti and Disorder Conference, 18-19 August, Brisbane. > <http://www.aic.gov.au/conferences/2003-graffiti/frost.pdf> Rev. 2005-06-15.
- Gans, H. (1968). Urbanism and suburbanism as ways of Life. In: R. Pahl (Hrsg.), *Readings in urban Sociology*. London: Pergamon.
- Ganz, N. (2004). *Graffiti world: street art from five continents*. London: Thames & Hudson.
- Gärling, T. (1995). *Urban Cognition*. San Diego: Academic Press.
- Geiger, G. (1997). Postmoderne Raumorganisation. Bildungsästhetische Herausforderung der Dritten Art. In: J. Ecaris, J. & M. Löw (Hrsg.), *Raumbildung-Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse*. Opladen: Leske + Budrich
- Giddens, A. (1999). *Soziologie*. Graz: Nausner & Nausner.
- Glasauer, H. & Kasper, B. (2001). Ist Sicherheit im öffentlichen Raum planbar? Sieben Anmerkungen und ein Fazit. In: Sabine Thabe (Hrsg.), *Raum und Sicherheit*. Dortmunder Beiträge zur Raumplanung 106. Dortmund: Institut für Raumplanung, Universität Dortmund, Fakultät Raumplanung.
- Glaser, B.G. & Strauss, A. (1998). *Grounded Theory. Strategien Qualitativer Forschung*. Göttingen: H. Huber.
- Gläser, J. & Laudel, G. (2004). *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Goldstein, K. (1934). *Der Aufbau des Organismus : Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*. Haag: Nijhoff.
- Grasskamp, W. (1982). Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder. In: *Kunstforum International*, Band 50, Mainz: Kunstforum International.
- Halsey, M. & Young, A. (2002). Graffiti Culture research project. Final Report. > <http://www.kesab.asn.au/graffiti/report.pdf> Rev.2006-06-12.
- Hark, S. (2001) Que(e)re Besetzung öffentlicher Räume: Lesbisch-schwule Subkulturen. In: Sabine Thabe (Hrsg.): *Raum und Sicherheit*. Dortmund: Institut für Raumplanung, Universität Dortmund, Fakultät Raumplanung.
- Häußermann, H. & Siebel, W. (1987). *Neue Urbanität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Häußermann, H., Ipsen, D. et al. (Hrsg.), (1992). *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Pfaffenweiler: Centaurus Verlagsgesellschaft.
- Häußermann, H. (2004). Prenzlauer Berg-eine Erfolgsgeschichte?. In: *DISP* 165, S. 49-57.
- Häußermann, H. & Siebel, W. (2004). *Stadtsoziologie. Eine Einführung*. Frankfurt: Campus.
- Häußermann et al. (2010). Monitoring Soziale Stadtentwicklung 2010. Fortschreibung für den Zeitraum 2008 – 2009. Kurzfassung. > http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/basisdaten_stadtentwicklung/monitoring/download/2010/MonitoringSozialeStadtentwicklung2010_Kurzfassung.pdf Rev.2011-06-19.
- Hebdige, D. (1987). *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge.
- Herlyn, U., Seggern, H. v., Heinzelmann, C. & Karow, D. (2003). Wüstenrot Stiftung (Hrsg.), *Jugendliche in öffentlichen Räumen der Stadt*. Opladen: Leske und Budrich.
- Hitzler et al. (2001) *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen: Leske und Budrich.
- Hitzler, R. & Pfadenhauer, M. (2008) [Vortrag] *Szenen-Kultur: Jugendszenen als neue Gemeinschaftsformen und als Orte des Lernens*. Universität Wien, Institut für Soziologie.

- Holzappel, H. (1991). Stadt und Verkehr der Zukunft. In: Sieverts, Thomas (Hrsg.): *Zukunftsaufgaben der Stadtplanung*. Düsseldorf: Werner Verlag. S. 103-132.
- Huber, J. (1986). *Serigrafittis*. Paris: Hazan.
- Hundertmark, C. (2005). *The Art of Rebellion 1. The World Of Streetart*. Corte Madera: Ginko Press
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jammer, M. (1960). *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jazbinsek, D. & Thies, R. (k.A.). "Großstadt-Dokumente". *Metropolenforschung im Berlin der Jahrhundertwende*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, <<http://skylla.wz-berlin.de/pdf/1996/ii96-501.pdf>> Rev. 2011-02-1.
- Kelle, Udo (2005, May). "Emergence" vs. "Forcing" of empirical data? A crucial problem of "Grounded Theory" reconsidered. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 6(2), Art. 27. <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-27-e.htm>> Rev. 2007-11-22.
- Kirsch, S. (1995). The incredible shrinking world? Technology and the Production of Space. In: *Environment and Planning D: Society and Space*, Vol. 13, 529-555.
- Koenen, E. (2003). Öffentliche Zwischenräume. Zur Zivilisierung räumlicher Distanzen. In: T. Krämer-Badoni & K. Kuhm (Hrsg.). *Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie*. Opladen: Leske + Budrich, S. 155-172.
- Kromrey, H. (2000). *Empirische Sozialforschung*. Opladen: Leske & Budrich.
- Krönert, V. (2009). Michel de Certeau. Alltagsleben, Aneignung und Widerstand. In: Hepp, Krotz & Thomas (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 47-57.
- Kruse, L. & Graumann, C.F. (1978). Sozialpsychologie des Raumes und der Bewegung. In K. Hammerich & M. Klein (Hrsg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags: Sonderheft 20 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 177-219.
- Konau, E. (1977). *Raum und soziales Handeln. Studie zu einer vernachlässigte Dimension soziologischer Theorienbildung*. Stuttgart: Enke.
- Kostof, S. (1992). *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Kostof, S. (1993). *Anatomie der Stadt. Geschichte städtischer Strukturen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Krämer-Badoni, T. & Kuhm, K. (Hrsg.), (2003). *Die Gesellschaft und ihr Raum. Raum als Gegenstand der Soziologie*. Opladen: Leske + Budrich.
- Kulturwirtschaftsbericht (2008). *Kulturwirtschaft in Berlin. Entwicklungen und Potentiale*. Hrsg: Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Frauen, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung et al. <<http://www.berlin.de/imperia/md/content/sen-wirtschaft/publikationen/kulturwirtschaft.pdf?start&ts=1232537878&file=kulturwirtschaft.pdf>> Rev. 2012-05-27.
- Lamnek, S. (1995). *Qualitative Sozialforschung*. Weinheim: Beltz Verlag.
- Lamnek, S. (2007). *Theorien abweichenden Verhaltens I: „Klassische“ Ansätze*. München: Fink.
- Lamnek, S. (2008). *Theorien abweichenden Verhaltens II: „Moderne“ Ansätze*. München: Fink.
- Lange, S. [Hrsg.]. (2001). *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur-Literatur-Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Lange, S. (2005). Culturpreneurs in Berlin: Orts- und Raumproduzenten von Szenen. In: *Berliner Blätter*, 37, 53-64, Münster: LIT Verlag.
- Lash, S. & Urry, J. (1994). *Economies of Signs and Space*. London: Sage.
- Lasn, K. (2005). *Culture Jamming*. Freiburg: orange-press.
- Läpple, D. (2003). Thesen zu einer Renaissance der Stadt in der Wissensgesellschaft. In: Gestring, Norbert [Hrsg]: *Jahrbuch StadtRegion 2003*, Opladen: Leske+Budrich.
- Lechner, D. (k. A.). Raumeffekte. >http://quartier21.mqw.at/mediafiles/58/Projekt-David_Lechner_deutsch.pdf?PHPSESSID=cedb< Rev. 2006-12-19.
- Le Corbusier (1925/1979). *Städtebau*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Lefèbvre, H. & Guterman, N. (1934). *Morceaux choisis de Karl Marx*. Paris: NRF.

- Lefèbvre, H. (1970/2003). *Revolution der Städte*. Dresden: Dresden Postplatz.
- Lefèbvre, H. (1974/2001). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Lefèbvre, H. (2006). Die Produktion des Raums. In: J. Dünne & S. Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lefèbvre, H. (1977a). *Kritik des Alltagslebens*. Königstein: Athenäum.
- Lefèbvre, H. (1977b). Reflections on the politics of space. In: R. Heet (Hrsg.), *Radical Geography*. Chicago: Maaroufa Press.
- Lefèbvre, H. (1996). *Writings on Cities*. E. Kofman & E. Lebas (Hrsg.), Oxford: Blackwell.
- Legewie, Heiner (2005, November). Rezension zu: Jörg Strübing (2004). Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung [63 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 7(2), Art. 1. <<http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-06/06-2-1-d.htm>> Rev. 2007-11-22.
- Legnarno, A. & Birnenheide, A. (2005). *Stätten der späten Moderne. Reiseführer durch Bahnhöfe, shopping malls, Disneyland Paris*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lévi-Strauss, C. (1962/1973). *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Levinson, J.C. (1990). *Guerilla-Marketing. Offensives Werben und Verkaufen für kleinere Unternehmen*. Frankfurt am Main: Campus.
- Ley, D. & Cybriwsky, R. (1974). *Annals of the Association of American Geographers*, In: Urban Graffiti as Territorial Markers. Vol. 64, No. 4, 491-505.
- Lomas, H.D. (1976). : "Graffiti-some clinical observations", In: *Psychoanalytic review*, 6, 2, New York, 451-458.
- Löw, M. (2001). *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Löw, M. , Steets, S. & Stoetzer, S. (2007). *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. Opladen: Budrich.
- Lynch, K. (1968). *Das Bild der Stadt*. Gütersloh: Bertelsmann.
- Lynch, K. (1981). *A theory of good city form*. Cambridge: MIT Press.
- Macdonald, N. (2001). *The Graffiti Subculture. Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave.
- MacPhee, J. (2004). *Stencil Pirates. A Global Study of Street Stencil*. New York: Soft Skull Press.
- Madlener, N. (2004). *"We Can Do".Geschlechtsspezifische Raumeignung am Beispiel von Graffiti von Mädchen und jungen Frauen in Berlin*. Stuttgart: Ibidem.
- Marcia, J. E., : Identity in Adolescent. In: Adelson, J. [Hg.] (1980). *Handbook of Adolescent Psychology*, New York, S. 159 – 187.
- Marx, (1844/1968). *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: K. Marx u. F. Engels, Werke, Ergänzungsband, 1. Teil, S.465-588, Berlin: Dietz Verlag. <http://www.mlwerke.de/me/me40/me40_465.htm> Rev. 2008-08-16.
- Matza, D. & Sykes, G. (1961). Juvenile Delinquency and Subterranean Values. In: *American Sociological Review*, 26 (5), 712-19.
- Matzinger, G. (2003). *Der Performer aus der Dose. Die Graffiti-Kultur am Wendepunkt*. Unveröffentlichte Dissertation, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Universität Wien.
- Mayring, P. (2007). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union.
- Mayring, P. & Gläser-Zikuda, M. [Hrsg.] (2005). *Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse*. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union.
- Merten, K. (1995). *Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Merton, R. (1938). Social Structure and Anomie. In: *American Sociological Review*, 3, 672-82.
- Merton, R. Et al. (1956). *The focused Interview. A manual o f problems and procedures*. Glencoe: The free Press.
- Marx, K. & Engels, F. (1973). *Werke*. 23. Berlin: Dietz Verlag.
- Marx, K. & Engels, F. (1977). *Werke*. 4. Berlin: Dietz Verlag.
- Miller, W. (1958). Lower Class Culture as a Generating Milieu of Gang Delinquency. In: *Journal of Social Issues*, 14,5-19.
- Minck, B. (2002). Invasion vom Mars und kopulierende Affen. In: N. Siegl & S. Schaefer-Wiery: *Der Graffiti-Reader*. Wien: graffiti edition. 56-63.

- Murray, J. T. & K. (2002). *Broken windows*. Corte Madera: Gingko Press.
- Neumann, R. (1991). *Das wilde Schreiben. Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen*. Essen: Die blaue Eule.
- Noble, C. (2004). City Space. A Semiotic and Visual Exploration of Graffiti and Public Space in Vancouver. www.graffiti.org/faq/noble_semiotic_warfare2004.html Rev. 2006-01-23.
- Ohr, R. [Hrsg.]. (1995). *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*. Hamburg: Nautilus.
- Pahl, R. (1975). *Whose City?*. Harmondsworth: Penguin.
- Park, R. & Burgess, E. [Hrsg.], (1967). *The City*. London: University of Chicago Press.
- Pasquier, M. & Sager, J. (1997). *Plakatwirkungsforschung : theoretische Grundlagen und praktische Ansätze*. Freiburg: Univ.-Verl.
- Petersen, A. (2003). 'Is home where the art is?: Reflections on the politics of 'placemaking' in CEAD projects. <www.sustainability.murdoch.edu.au/community/su/html/default_placemaking.html> Rev. 2006-09-06
- Plutarch, (1965). *Lebensbeschreibungen*. Band1, München: Goldmann Verlag.
- Prigge, W. (1991). Die Revolution der Städte lesen. In: M. Wentz (Hrsg.), *Stadt-Räume*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Przyborski, A. (2004). *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode. Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Raiser, S. & Krister, V. (Hrsg.), (2003). Die neue Welt der Städte: Metropolen in Zeiten der Globalisierung. In: Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin. Arbeitsbereich Politik und Gesellschaft. Heft 48. http://userpage.fu-berlin.de/~segbers/working_papers/AP48.pdf . Rev. 2005-02-19.
- Reinecke, J. (2007). *Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rex, J. & Moore, R. (1967). *Race, Community and Conflict*. London: Oxford University Press.
- Richard, B. & Krüger, H.H. (1997). Welcome to the Warehouse. Zur Ästhetik realer und medialer Räume der Repräsentation von jugendkulturellen Stilen der Gegenwart. In: J. Earius & M. Löw, (Hrsg.), *Raubildung-Bildungsräume. Über die Verräumlichung sozialer Prozesse*. Opladen: Leske + Budrich.
- Rode, D. (2002). *Breaking. Popping. Locking. Tanzformen der HipHop-Kultur*. Marburg: Tectum Verlag.
- Roth, Evan. (k.A.). *Geek graffiti: A study in computation, gesture and graffiti analysis* . <<http://www.ni9e.com>> Rev. 2005-10-03.
- Ruhne, R. (2003). *Raum. Macht. Geschlecht. Zur Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*. Opladen: Leske + Budrich.
- Sack, F. (1968). *Kriminalsoziologie*. Hrsg.: Fritz Sack, René König. Frankfurt am Main: Akadem. Verlagsgesellschaft
- Sack, F. (1972). Definition von Kriminalität als politisches Handeln: der labeling approach. In: *Kriminologisches Journal*, Jg. 4 (1): 3-31.
- Sackmann, Reinhold, (Hg.) 2006: Graffiti zwischen Kunst und Ärger. Empirische Studien zu einem städtischen Problem. *Der Hallesche Graureiher. Forschungsberichte des Instituts für Soziologie*. 1. Universität Halle-Wittenberg.
- Sassen, S. (2001). *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Saunders, P. (1987). *Soziologie der Stadt*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Schäfers, B. (2006). *Stadtsoziologie. Stadtentwicklung und Theorien - Grundlagen und Praxisfelder*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Scheepers, I. (2004). *Graffiti and urban space*. www.graffiti.org/faq/scheepers_graf_urban_space.html Rev. 2006-01-23.
- Schmals, K. M. (2000). *Migration und Stadt. Entwicklungen, Defizite, Potenziale*. Opladen: Leske + Budrich.
- Schneider, K. (2005). *Breakin' the wall. Graffiti als Grenzüberschreitung in Schrift und Raum*. Unveröffentlichte Diplomarbeit an der Universität Innsbruck, Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft.
- Schwartzman, A. (1985). *Street Art. Garden City*. Dial Press: New York.
- Schweizer, K. & Horn, M. (2006). Raumwahrnehmung und Raumvorstellung – Theoretische Überlegungen und empirische Befunde aus Psychologie und Geographie. In: *Geographie und Schule*, 164, S. 4-11. Hallbergmoos: Aulis Verlag.
- Scott, A. (1997). *The Cultral Economy of Cities*. Oxford: Blackwell Publishers.

- Scum, Cheech H. & Techno 169. (1996). *Theorie des Style. Die Befreiung des Alphabets*. München: KJR München.
- Selle, K. [Hrsg.] (2002). *Was ist los mit den öffentlichen Räumen? : Analysen, Positionen, Konzepte*. Dortmund: Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur.
- Sennett, R. (1986/2001). *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Fischer, Frankfurt am Main.
- Sennett, R. (1994). *Civitas: die Großstadt und die Kultur der Unterschiede*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Sennett, R. (1995). *Fleisch und Stein. Der Körper in der Stadt der westlichen Zivilisation*. Berlin: Berlin-Verl.
- Shaw & McKay, (1931) *The Natural History of a Delinquency Career*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shields, R. (1991). *Places on the Margin. Alternative Geographies of Modernity*. London: Routledge.
- Shields, R. (1999). *Lefebvre, love and struggle*. London: Routledge.
- Siegl, N. & Schaefer-Wiery, S. (2002). *Der Graffiti-Reader*. Wien: graffiti edition.
- Siegl, N. (1999). *Kulturphänomen Graffiti. Ein internationaler Vergleich*. Wien: graffiti edition.
- Simmel, G. (1908). Der Raum und die räumliche Ordnung in der Gesellschaft. In: G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Gesellschaft*. Leipzig: Duncker & Humblot, S. 614-708.
- Simmel, G. (1903/1995). Die Großstädte und das Geistesleben. In: R. Kramme et al. (Hrsg.), *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 116-131.
- Sommer, R. (1975). *Street Art*. New York: Links.
- Spigelman, D. (k.A.). Symbolic subversion and the writing on the wall. >www.graffiti.org/faq/spigelman_graffiti.html< Rev. 2006-01-23.
- Steiner, J. (2007). *Détournemnet. Zweckentfremdung*. In: arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau. 183, Mai 2007, S. 82.
- Stewart, J. (1989). *Subway Graffiti: An Aesthetic Study of Graffiti on the Subway System of New York City, 1970-1978*. Unveröffentlichte Dissertation, New York University.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (1996). *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz/Psychologie Verlagsunion.
- Strübing, J. (2002). Just do it? Zum Konzept der Herstellung und Sicherung von Qualität in grounded theory-basierten Forschungsarbeiten. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 54(2), p. 318-342.
- Strübing, J. & Schnettler, B. (2004). *Methodologie interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Sturm, G. (2000). *Wege zum Raum. Methodologische Annäherung an ein Basiskonzept der Raumplanung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Suter, B. (1994). *Graffiti. Rebellion der Zeichen*. Frankfurt/ Main: Fischer Verlag.
- Sutherland P. (2004). *Autograf : New York City's graffiti writers*. New York: PowerHouse.
- Sutherland, E.H., Cressey, D.R. & Luckenbill D.F. (1924/1992). *Principles of Criminology*, Philadelphia: Lippincott.
- Thabe, S. (Hrsg.). (2001). *Raum und Sicherheit*. Dortmund: Institut für Raumplanung, Universität Dortmund, Fakultät Raumplanung.
- Thiel, A. (2000). *Wenn Graffiti/Writing (American Style) heimkommt...* <<http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/graffiti/wenn01.htm>> Rev. 2010-30-11.
- Thies, R. (k.A.) Wiener Großstadt-Dokumente: Erkundungen in der Metropole der k.u.k. Monarchie. In: *Schriftenreihe der Forschungsgruppe "Metropolenforschung"*, Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, <<http://skylla.wz-berlin.de/pdf/2001/ii01-503.pdf>> Rev. 2011-02-1.
- Toop, D. (1992). *Rap Attack: African Jive bis Global HipHop*. St. Andrä-Wörndern: Hannibal Verlag.
- Trasher, F. M. (1927). *The Gang. A Study of 1.313 Gangs in Chicago*. Chicago: New Chicago School Press.
- Whyte; W. F. (1943). *Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum*. Chicago: University of Chicago Press.
- Turner, J. (1996), *The Dictionary of Art*. London: Macmillan Publishers. <<http://www.graffiti.org/faq/graf.def.html>> Rev. 2006-01-23.

- UN-HABITAT (2004) *The state of the world's cities 2004/2005. Globalization and Urban Culture*. London: Earthscan.
- Urry, J. (2002). *The tourist gaze*. London: Sage.
- Vollbrecht, R. (1997). Von Subkulturen zu Lebensstilen. In: SPoKK (Hrsg.). *Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*. Mannheim: Bollmann.
- Weber, M. (1999). Die Stadt. In : W. Nippel (Hrsg), *Wirtschaft und Gesellschaft. Die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte. Nachlaß*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Teilband 5.
- Welz, G. (1986). *Räume lokaler Öffentlichkeit. Die Wiederbelebung historischer Ortsmittelpunkte*. Frankfurt am Main: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Universität Frankfurt.
- Wentz, M. (1991). *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurt am Main: Campus.
- Wiener Stadt- und Landesarchiv, (k.A.); *Stadtgeschichte Wiens*. <<http://www.wien.gv.at/kultur/archiv/geschichte/>> Rev-2010-01-23.
- Wikipedia (k.A.) *Geschichte Wiens*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Geschichte_Wiens> Rev. 2010-01-23.
- Wilson, J. Q. & Kelling G. L. (1982), Broken Windows. The police and neighbourhood safety, In: *The Atlantic Monthly*, vol. 249, S.29-38.
- Wimsatt, W. U. (2000). *Bomb the Suburbs*. New York: Soft Skull Press.
- Winkelmann, A. (2005): Kulturfabriken- Kulturelle Umsetzung von leer stehenden Industriegebäuden. In: *Wie Architektur sozial denken kann*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst S. 51–60.
- Winter, R. (2001). Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der macht. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Wolfgang, M.E. & Ferracuti, F. (1967). *The Subculture of Violence*. London: Tavistock.
- Yee, C. (1973). *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Aesthetic and Technique*. Harvard: University Press.
- Zeiß, F. (1993). *Der öffentliche Raum und seine Benutzbarkeit für Fußgänger*. Kassel: Gesamthochschule Kassel.
- Zukin, S. (1996). *The Cultures of Cities*. Blackwell: Cambridge.

Kurzzusammenfassung

Graffiti bricht Regeln und Gesetze. Rechtlich gesehen haben wir es bei diesem Phänomen mit Vandalismus und Eigentumsbeschädigung zu tun. Der Anspruch einer wissenschaftlichen Herangehensweise ist jedoch neue Erkenntnisse aufzudecken und die Perspektive zu erweitern. Anhand von 31 fokussierten Interviews mit Writern und Street Artists aus Wien und Berlin wird Graffiti aus Sicht der Akteure beschrieben. Stadtpläne und mentale Landkarten der Akteure ermöglichen einen Einblick in deren Vorstellungsbild der Stadt und die aktiven Gebiete. Die Auswertung der Interviewdaten erfolgte anhand der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Mayring (2007) in Verbindung mit den Kodierschritten der Grounded Theory (Strauss & Corbin, 1996). Die mentalen Landkarten wurden anhand der Kategorien von Lynch (1965/2007) ausgewertet. Diese Arbeit hat zum Ziel, die kriminalisierende Auseinandersetzung mit dem Phänomen Graffiti in Frage zu stellen. Stattdessen wird Graffiti als kreative, soziale Praxis in Zusammenhang mit dem gesellschaftlichen Raum Stadt gebracht.

Wenn wir die räumlichen, soziologischen und auch psychologischen Veränderungen unserer globalen Gesellschaft betrachten, stoßen wir unweigerlich auf das Thema der Identität. Es wird der Verlust der Identität, der stark hervortretende Individualismus und die erschwerte räumliche Verortung von Identität diskutiert (vgl. Sennett, 2001; Castells, 1994; Sassen, 2001). Diese gesellschaftlichen Prozesse spiegeln sich ebenso in unserer gebauten Umwelt wieder. Die Semiotik betont die Bedeutungslosigkeit und Austauschbarkeit der Stadtlandschaften (vgl. Choay, 1966; Lash & Urry, 1994; Barthes, 1988). Die Stadt als eine sozio-historische Kategorie wird durch die Diskussion um den Funktionswandel des öffentlichen Raumes (Feldtkeller, 1994; Selle, 2002, Zukin, 1995) verdeutlicht. Aktiver Identitätsausdruck und kommunikativer Austausch werden durch passiven Konsum und eine Scheinöffentlichkeit ersetzt. Selbst Raum wird im Kapitalismus zur Ware (vgl. Lefèbvre, 1974). Der öffentliche Raum ist durch Nutzungsvorschriften und Zutrittsbestimmungen gekennzeichnet, die uns über ein allgegenwärtiges städtisches Zeichensystem vermittelt werden (vgl. Baudrillard, 1978). Letzten Endes ist Raum ein soziales Produkt (vgl. Lefèbvre, 1974; Löw, 2001) und an diesem Prozess nimmt jeder Einzelne teil. Umnutzung und Zweckentfremdung im Alltag sind aktive Praktiken eines kreativen Nutzers, um im machtgeladenen Raum, Freiräume für die eigene Identität zu schaffen (vgl. Lefèbvre, 1977; de Certeau, 1988).

Graffiti ist keine revolutionäre Protestbewegung, sondern Ausdruck und Bewältigung sozialer Prozesse, wie Nutzungsbeschränkungen, Machtprozesse, oder Anonymität im Stadtraum. Writer und Street Artists machen ihr Recht auf die Stadt (vgl. Lefèbvre, 2003) geltend. Die Interviewdaten ergeben ein deutliches Bild von Graffiti als kreativem Persönlichkeitsausdruck im urbanen Raum. Die Verortung der eigenen Identität im anonymen Stadtraum verschafft den Akteuren ein Wohlgefühl. Persönlichkeitsausdruck bedeutet, Freiräume zu erschaffen für sein eigenes Selbst, und darüber auch in Kommunikation mit den Bewohnern und der Stadt zu treten. Die Akteure bringen auch die provokative Seite ihres Handelns zum Ausdruck. Das Übertreten gesellschaftlicher Regeln geht mit einem Hinterfragen und subversiven Unterwandern derselben einher. Dies findet immer vor dem Hintergrund einer sensiblen Auseinandersetzung mit dem Stadtraum statt. Writer und Street Artists suchen selektiv Nutzungs- und Gestaltungsmöglichkeiten im Stadtraum auf. Wie der Vergleich der beiden Städte Wien und Berlin zeigt, ist Graffiti eng mit der sozialen und historischen Entwicklung einer Stadt verknüpft. Als zentrales Phänomen kann die Reflexion der Writer und Street Artists auf die gesellschaftlichen Prozesse, sowie Problematiken im Stadtraum hervorgehoben werden. Graffiti ist keineswegs nur blinde Zerstörungswut, sondern kreativer Ausdruck eines kritischen, wie auch provokativen Umgangs mit dem Stadtraum.

According to law graffiti is defined as vandalism and damage of property. The intention of a scholarly approach is, however, to gain new insights and a different perspective. This study examines the question of the use of urban space on the basis of 31 focused interviews with writers and street artists from Vienna and Berlin. Qualitative content analysis (Mayring, 2007), combined with the stages of grounded theory (Strauss & Corbin, 1996), forms the theoretical basis for data interpretation. The aim of this study is to question the judicial approach to the phenomenon. Graffiti is, in fact, a creative social practice that takes place in a social space, i.e. the city.

Identity is one of the crucial key-words in connection with the spatial, social and psychological changes in our global society. A loss of personal and local identities and growing individualism are frequently discussed in the debate on globalization (comp. Sennett, 2001; Castells, 1994; Sassen, 2001). These social processes also affect our urban environments. As semiotics states, the city is characterized by its meaningless and interchangeable architecture (Choay, 1966; Lash & Urry, 1994; Barthes, 1988). The debate on the decline of public space testifies to the changes in urban societies (comp. Feldtkeller, 1994; Selle, 2002, Zukin, 1995). The traditional functions of public spaces, e.g. interaction, communication, and expression of identity, are replaced by passive consumption and pseudo-public spaces. Even space has become a product (comp. Lefèbvre, 1974). The ruling sign system organizes people's behavior in public spaces by restricting the accessibility and usability of these spaces (comp. Baudrillard, 1978). Space, after all, is a social product and people participate in this on-going process (comp. Lefèbvre, 1974, Löw, 2001). Practices of innovation and re-use in everyday life are signs of creative and active users claiming their autonomy and their space (comp. Lefèbvre, de Certeau).

Graffiti is not a revolutionary protest movement — it is the expression and repercussion of urban social processes such as restricted accessibility, anonymity and prevalent power structures inscribed in space. Graffiti artists claim their "right to the city" (Lefèbvre, 2003, S. 194). The collected data draws a clear picture of graffiti as a means of self-expression in urban space. By asserting and positioning their personal identity in the anonymous urban space a sense of well-being arises among those involved in the artistic process. Self-expression comes along with communication. In a provocative and, to some extent, destructive manner graffiti artists question the ruling structures of our society. By fathoming and finding possible uses of urban space, writers and street artists create their own space of action; their spatial perception and use of public space are characterized by sensitivity and selectivity. As the comparison of Berlin and Vienna shows, graffiti is closely linked to the social and historical development of cities. In this respect, the reflection on social processes and problems represents one of the central phenomena of graffiti. As a matter of fact, graffiti is far more than mere vandalism: it is the expression of a critical, provocative and creative use of urban space.

Interviewleitfaden

Für meine Doktorarbeit mache ich Interviews mit Writern und Street Artists aus Wien und Berlin. Es geht darum herauszufinden, wo Graffiti und Street Art in der Stadt passieren. Also, welche Orte bevorzugt werden und was für eine Bedeutung sie für dich und auch innerhalb der Stadt haben. Zum anderen geht es darum, wie man sich als Writer bzw. Street Artist in der Stadt bewegt und wie man die Stadt wahrnimmt. Das Interview wird aufgezeichnet, aber alles was du sagst wird vertraulich behandelt.

1. Am Anfang soll es um dein persönliches Bild von der Stadt gehen. Male bitte auf das leere Blatt eine Skizze von Wien/Berlin, so wie du es siehst! Erkläre oder schreibe bitte kurz dazu, was du eingezeichnet hast!
2. Ich habe hier einen Stadtplan von Wien/Berlin mitgebracht. Zeichne bitte auf den Stadtplan die Stellen ein, die wichtig und interessant für Graffiti und Street Art sind! Wo ist viel los?
3. Beschreibe die Orte bitte kurz! Was ist besonders an ihnen oder auch an ihrer Umgebung?
4. Warum sind diese Räume wichtig für Graffiti/Street Art? Warum ist dort viel los?
5. Was für eine Bedeutung haben sie für dich?
6. Was für eine Bedeutung haben sie für die Stadt?
7. Was ist das Besondere an der U-Bahn bzw. Zügen? Was macht sie so wichtig für Graffiti?
8. Was ist das Besondere an leeren Fabriken?
9. Wie und wo bringt man seinen Namen am besten in Umlauf?
10. Gibt es so etwas wie Routen in der Stadt, die man verfolgt?
11. Was macht einen guten spot aus?
12. Wie suchst du dir die Stellen aus, wo du malen gehst? Ist das geplant oder eher spontan?
13. Gibt es für dich Tabustellen?
14. Gibt es für dich ein Zielpublikum?
15. Gibt es Stellen, wo es den Leuten besser gefällt bzw. am ehesten akzeptiert wird?
16. Was ist für dich die Wirkung von Graffiti und Street Art auf die Stadt?
17. Hat Graffiti einen positiven oder negativen Einfluss auf die Umgebung, in der es stattfindet?
18. Verändert sich ein Ort für dich, wenn du dort Graffiti siehst bzw. selbst gemalt hast?
19. Hat Graffiti/Street Art deinen Umgang oder deine Wahrnehmung in der Stadt beeinflusst?
20. Was macht Wien/Berlin als Stadt für Graffiti und Street Art aus?
21. Was macht es aus, dass in einer Stadt viel los ist?
22. Gibt es eine Wechselwirkung zwischen Architektur und Graffiti?
23. Was ist der Unterschied zwischen Graffiti und Street Art für dich? Gibt es auch unterschiedliche Stellen?
24. Was denkst du über die Wiedereroberung des öffentlichen Raumes durch Graffiti?
25. Was bedeutet Stadt für dich?
26. Möchtest du noch etwas ergänzen oder gibt es noch Fragen?

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Dissertation selbständig, ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Dissertation wurde bisher weder in gleicher Form noch in ähnlicher Form anderen Prüfungsbehörden vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Seefeld, im Februar 2012

Kathrin Schneider

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Nationalität: österreichisch
Geburtsdatum: 4. September 1982, Innsbruck/Tirol
Private Adresse: Andreas-Hoferstr.615, 6100 Seefeld
Mail: kamikaze999@hotmail.com

Ausbildung

- 2008-2009/04** Ausbildung zur Klinischen und Gesundheitspsychologin beim Berufsverband Österreichischer PsychologInnen, Wien
- 2006-2012** Doktoratsstudium der Psychologie an der Universität Wien
Dissertationsthema: „*Bomb the City and Claim the Streets!* Graffiti als Form der Identitätssuche und des Persönlichkeitsausdrucks im urbanen Raum. Eine empirische Studie zu den Raumkonzepten von Writern und Street Artists in Wien und Berlin
- 2000-2005** Magisterstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck - Abschluss: Mag^a.phil.
Diplomarbeitsthema: „*Breakin' the wall. Graffiti als Grenzüberschreitung in Schrift und Raum*“
- 2000-2004** Magisterstudium der Psychologie an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck - Abschluss: Mag^a.rer.nat.
Diplomarbeitsthema: „*Ich rieche was, was du nicht riechst! Eine empirische Untersuchung über Geruchserinnerungen aus drei Lebensperioden bei Probanden im Alter von 50-70 Jahren*“
- 1992-2000** BG Sillgasse in Innsbruck mit Maturaabschluss
- 1988-1992** Volksschule in Seefeld/Tirol

Vorträge und Veröffentlichungen

- 2009/11** Teilnahme und Vortrag am Workshop „Techniken der Gemeinschaft“, Lehrstuhl für Soziologie, Universität Karlsruhe
- 2009/09** Steckbrief zu Graffiti auf jugendszenen.com, Das Portal für Szenenforschung, geleitet von Prof. Dr. Hitzler und Prof. Dr. Pfadenhauer
- 2008/05** Gastvortrag zu Graffiti/Street Art, Ausstellung im Kulturzentrum Trafo, Budapest
- 2008/04** Gastvortrag im Rahmen der Vorlesung *Graffiti: Botschaften zwischen Anarchie und Rechtsextremismus*, geleitet von Dr. Schrage, Universität Wien
- 2006/11** Vortrag bei einem Stencil Workshop, EKH Wien
- 2006/03** Vortrag bei dem 2. Internationalen Graffiti und Street Art Kongress, Wien

Berufspraxis

- seit 2012** selbständige Klinische/Gesundheitspsychologin in Frankreich
- 2009/11** Klinische/Gesundheitspsychologin beim Verein „Grüner Kreis“, Verein zur Rehabilitation und Integration suchtkranker Personen, Mönichkirchen, Niederösterreich
- 2008/06-2009/06** Fachausbildung zur Klinischen und Gesundheitspsychologin im Ambulatorium für Suchtkranke, Wien
- 2008/01-05** Fachausbildung zur Klinischen und Gesundheitspsychologin im KIWOZI, sozialpädagogische und psychotherapeutische Wohngemeinschaft für Kinder und Jugendliche, Schwechat