

ANMERKUNGEN ZU EINER GESCHICHTE DES GRAFFITIS ALS PROTESTKULTUR

von **Gerald Geilert**

2014

Dieser Aufsatz entstand anlässlich des Augsburger Hohen Friedensfests 2013



Abb.1: Graffiti auf einer Berliner S-Bahn

ANMERKUNGEN ZU EINER GESCHICHTE DES GRAFFITIS ALS PROTESTKULTUR

von Gerald Geilert

Als Schmierereien sind die äußerst kunstfertig gestalteten Graffiti an den Berliner S- und U-Bahnen sicherlich nicht zu bezeichnen. Die Styles sind mittlerweile so ausgereift, dass sie ein großes Maß an Übung verraten. Ohne Zweifel haben die Sprayer zuvor Entwürfe und Vorzeichnungen angefertigt, diese diskutiert, abgeändert und erst nach einem kreativen Prozess auf der abweisenden, speziell beschichteten Außenwand der Züge aufgebracht [Abb.1].

Aufgrund dieser Spezialbeschichtung lassen sich die außen aufgetragenen, großformatigen Bilder leichter als zuvor entfernen. So sind die Werke nur wenige Tage zu sehen. Die BVG wendet des Weiteren diverse Strategien an, um zu verhindern, dass das Innere der Waggonen bunt ausgestaltet wird. Die Sitze in S-Bahnen sind z.B. häufig aus einem abwaschbaren Material gefertigt und mit einem rot-grau-blau-schwarzen Tarnmuster versehen, so dass, wenn trotz Überwachungstechnik jemand erfolgreich mit einem Permanentmarker einen »Tag« platziert, dieser kaum oder gar nicht zu erkennen ist. Neuerdings will die Deutsche Bahn ihre Betriebsbahnhöfe und Abstellgleise

sogar mit ferngesteuerten Aufklärungsdrohnen überwachen lassen.¹ Aber schon entwickelt die Street-Art-Guerilla neue Taktiken: Während eines Halts der S-Bahn werden Türen blockiert, so dass der Zug nicht weiterfahren kann. In Windeseile werden dann die »Pieces« aufgesprüht, und kurz danach sind die Akteure, meist in verschiedene Richtungen, verschwunden.² Im Innenraum werden beispielsweise die Scheiben mit Metallschwämmen zerkratzt. Dem Erfindungsreichtum der Szene scheinen keine Grenzen gesetzt.

Zeitlich gesehen sind Graffiti spätestens seit dem Vulkanausbruch des Jahres 79 n. Chr. nachweisbar, der die Stadt Pompeji verschüttete. Topografisch sind diese Bildwerke weit verbreitet: Die Stationen, die im Folgenden vorwiegend chronologisch angesteuert werden, sind rund um den Erdball verteilt: Neben den Ländern Italien, China und Syrien werden die Städte Paris, New York, Prag, London, St. Petersburg und São Paulo Erwähnung finden.

Das Wort »Graffito«, heute im Duden mit Graffiti gleichgesetzt, stammt etymologisch von dem italienischen Wort »sgraffiare«, das sich

mit ›etwas zerkratzen‹ übersetzen lässt. Martin Langner definierte sie in seiner Dissertation *Antike Graffitizeichnungen*³ als mit Nägeln oder Messern ausgeführte Ritzungen, die Jugendliche, Seeleute, Sklaven und Gladiatoren in Herculaneum, Ostia, Pompeji und Rom hinterlassen hatten. Die von ihm durch Zeichnungen dokumentierten Ornamente, Piktogramme, Inschriften und Symbole befanden sich oftmals in Absteigequartieren, Gymnasien oder Gefängnissen. Eingeritzt wurden Kränze, Kreuze, Phalli, Palmzweige, Spottbilder und Schriftzüge. Auf den der Straße zugewandten Wänden hat Langner beispielsweise Einkerbungen in Form von so genannten Kopffüßlern vorgefunden [Abb.2-4]. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass auch Kinder derartige Einkerbungen vornahmen.⁴

Karl-Wilhelm Weeber hat in seinem Buch *Decius war hier ...*⁵ in Mauern geritzte lateinische Schriftzüge zusammengestellt und ins Deutsche übersetzt. Viele der Inschriften kreisen um das Thema Liebe. Manche Äußerungen zeugen von Freude am Verliebtsein, andere von Herzschmerz; auch die käufliche Liebe wurde thematisiert. Außerdem wurde Gespött verbreitet, und Politiker wurden verhöhnt. Andere Wände dienten der Verbreitung von Nachrichten.

Den Forschungsstand zur antiken Graffitikultur gibt Langner in seiner Dissertation ausführlich wieder.⁶ Eine systematische, historische Dokumentation der Äußerungen aus dieser Epoche bis heute steht jedoch noch aus. Problematisch ist, dass Graffiti meist nur zufällig, etwa bei Renovierungsarbeiten, entdeckt werden. Ein weiteres Problem ergibt sich dadurch, dass die Werke meist nicht von renommierten Künstlern stammen, keine Wertschätzung erfahren haben und deswegen nicht vor dem Verfall bewahrt oder abgezeichnet wurden.

Auch mit dem Aufkommen der Fotografie änderte sich diese Situation lange Zeit nicht, obwohl die Zeichnungen trotz der anfänglich mehrminütigen Belichtungszeit leicht hätten aufgezeichnet werden können. Wahrscheinlich hielt sie niemand für bildwürdig. Als Meilenstein auf dem Weg zu einer Dokumentation des Phänomens Graffiti kann eine Ausstellung Brassäis aus dem Jahr 1957 im *Museum of Modern Art* gelten. Die ausgestellten Schwarz-Weiß-Foto-



Abb.2: Langner: Kränze und palmea

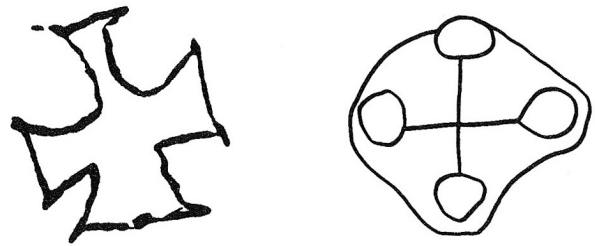


Abb.3: Langner: Kreuze

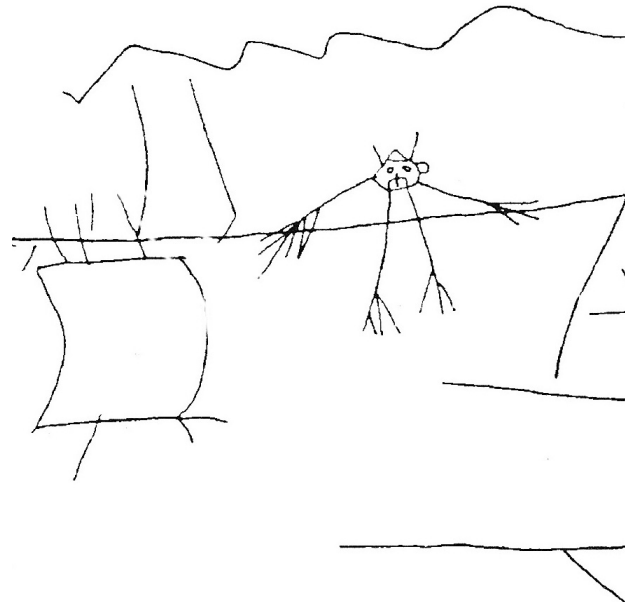


Abb.4: Langner: Kinderzeichnungen

grafien hat der aus dem heutigen Rumänien stammende Künstler in dem Buch *Graffiti*⁷ publiziert. In diesem schreibt er ebenfalls über Kratzmuster oder Kratzzeichnungen: „Eine Wand beritzen: das heißt, die antike menschliche Geste zurückfinden und auch die uralte Weise, die Welt zu entdecken.“⁸ Ein viertel Jahrhundert lang beobachtete er beim Schlendern die ›Pariser Schule des Wandgekratzels‹ und sicherte die flüchtigen Markierungen mit Begeisterung: „Wenn nicht die Linse oder – ach! – ein glühender Schlamm wie in Herculaneum und Pompeji zu Hilfe eilen, um sie zu bewahren, verschwinden sie spurlos.“⁹

Der Fotograf berichtete, dass sich dieses soziale Phänomen nicht nur in Gefängnissen, sondern überall entdecken ließe. Dabei interessierten ihn auch Fetzen von entfernten Plakaten oder sonstige Spuren, die auf den Wänden hinterlassen wurden [Abb.5]. In diesem Zusammenhang zitierte er den berühmten Maler Leonardo da Vinci:

In „solchen Mauersudeleien,“ sagt er, „sollte man knifflig verzwickte Erfindungen sehen. Wer genau hinblickt, sieht in solchen Klecksen Menschenköpfe, Tiere, eine Schlacht, Felsen, das Meer, Wolken und noch vielerlei: das ist wie das Anschlagen jener Glocke, die alles hören lässt, was man sich nur einbildet.“¹⁰

Entscheidend ist aber für Brassai nicht nur, sich dem Phänomen mit Fantasie zu nähern. Er weist darauf hin, dass Hauswände der Witterung ausgesetzt sind und daher wie Holz Feuchtigkeit absorbieren oder Risse bekommen. Auch die Farbe verändert sich. Sie bleicht durch Sonneneinstrahlung aus, wird verunreinigt oder platzt ab. Und auch die Bewohner der Städte greifen in diesen dynamischen Prozess ein: Die Wände werden gereinigt oder Beschädigungen beseitigt.¹¹

Sein Verständnis von sich verändernden Oberflächen gleicht der Auffassung eines Palimpsests. Zugrunde liegt die mittelalterliche Praxis, Dokumente weiterzuverwenden, obwohl die darauf geschriebene Information veraltet oder nicht mehr zutreffend erscheint. So wurden Wörter oder ganze Sätze vom kostbaren Papyrus oder Pergament abgeschabt oder abgewaschen, um den Schreibgrund weiterzuverwenden. Hierbei kam es vor, dass die entfernten Informationen zum Teil durchscheinen. Dieses Überschreiben lässt sich auch an Wänden beobachten, auf die Graffiti gesprüht werden [Abb.6].

Der Gebrauch der Flächen als Kommunikationsort ist Brassai zufolge nur mit sehr großem Aufwand zu verhindern, da die »antike Geste der spontanen Ausdrucksäußerungen« nur durch den massiven Einsatz von Polizisten oder anderen Ordnungshütern unterbunden werden könne. Diesem Gedankengang folgend, weist er auf den damals zeitgenössischen Gebrauch von Graffiti im kommunistischen China hin: „Seit Mai 1957 bekratzten Hunderttausende von Chinesen die Mauer und übermalen mit dicken

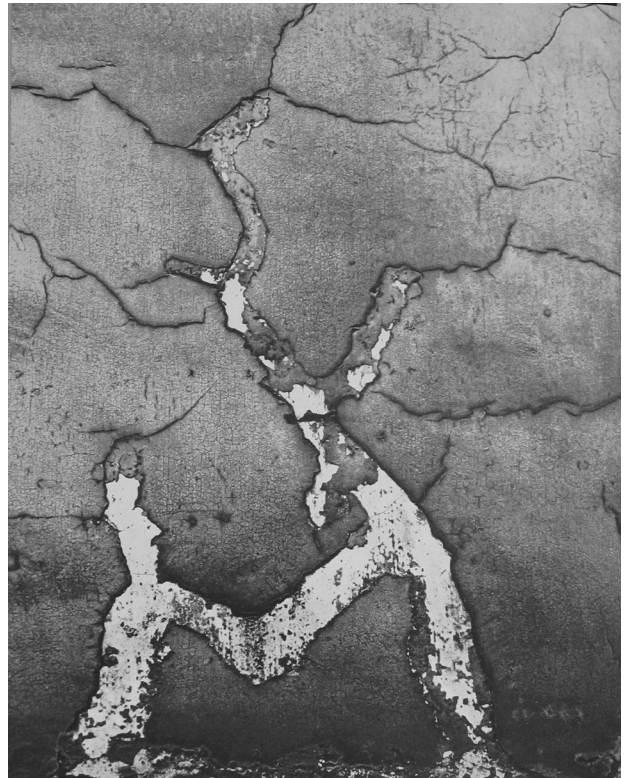


Abb.5: Brassai: *Graffiti* (Tafel 2), 1960



Abb.6: Brassai: *Graffiti* (Tafel 5), 1960

*Lettern die Zeitungen, die man an die Mauern klebt.*¹² Die Wandbeschriftungen wurden in den Dienst der maoistischen Revolution gestellt. Der

Staat forderte einzelne Gruppen oder Gruppierungen auf, öffentlich an Mauern Beschwerden anzumelden oder ihre Meinung kundzutun. Ein Sekretär des Zentralkomitees bezeichnete diese Strategie, laut Brassäi, als einen „*Feldzug der Läuterung*“¹³. Durch diesen verlören die Graffiti ihre »ursprüngliche« Sprengkraft: „*Das beste Mittel, der Mauer ihre Explosivkraft zu nehmen – besteht es nicht darin, sie in einer Flut legaler Gebilde zu ersticken?*“¹⁴ Im Paris der sechziger Jahre verfolgten die Behörden eine andere Strategie:

In Paris kratzen die Beauftragten vom Auslöschungsdienst die aufrührerischen Inschriften nicht aus, sie überschmieren, um Kraft und Tinte zu sparen, die einzelnen Buchstaben mit kräftigen Pinselhieben. Auf diese Weise entsteht ein imaginäres neues Alphabet, eine merkwürdige rätselhafte Schrift, eine Geheimschrift sozusagen von merkwürdiger Schönheit.¹⁵

Auch in dieser Beschreibung schwingt die Vorstellung vom Palimpsest mit. Im Unterschied zu der zuvor beschriebenen Technik entstehen aber ausschließlich abstrakte, unlesbare Schriftzüge. Diese Eigenschaft teilen sie mit den heutigen, oftmals nur schwer entzifferbaren, verspielten Berliner Graffiti. Einige Aufnahmen der Arbeit dieser französischen »Überschmierer« erwecken den Eindruck, dass irgendwelche bizarren Außerirdischen dargestellt werden sollen [Abb.7]. Die Fotos erinnern an die Arbeiten von Space Invador, der die Außerirdischen und unbekannten Flugobjekte des gleichnamigen Computerspiels in Form von aufklebbaren Mosaiken über Türen, Brücken oder an Hausecken anbringt.

In Hinblick auf eine mit Graffiti verbundene Protestkultur sind die im Chicago der späten sechziger Jahre entstandenen großen Wandbilder von entscheidender Bedeutung, die in Amerika als »Murals« bezeichnet werden. Bekannt geworden ist die so genannte *Wall of Respect* [Abb.8], die eine Gruppe von Künstlern 1967 in der 43. Straße gestaltet hat. Das Mural zeigte »Black Heroes« wie Martin Luther King, Muhamed Ali und andere Personen, die dem »Black Power Movement« zugerechnet werden. Der Gehsteig vor dem bemalten, sanierungsbedürftigen Gebäude mit zugemauerten Fenstern wurde zu einem Treffpunkt der »Community«, nachdem im selben Jahr zwei Festivals vor den



Abb.7: Brassäi: *Graffiti* (Tafel 11), 1960



Abb.8: *Wall of Respect*, Chicago, ca. 1970

Darstellungen schwarzer Idole stattgefunden hatten. 1971 wurde das Gebäude durch einen Brand schwer beschädigt und in Folge abgerissen.¹⁶

Die *Wall of Respect* hatte den Zusammenhalt der Menschen eines Stadtteils gefördert. Die-

sen Gedanken nimmt Charlie Ahearn in seinem Hip-Hop-Film *Wild Style*¹⁷ auf. Die Hauptrollen des 1980 aufgenommenen Films waren hauptsächlich mit ortsansässigen Laien besetzt. Zu hören und zu sehen waren Hip-Hop-Größen wie z.B. Busy Bee, Grandmaster Flash oder die Fab 5 Freddy, denen der Film auch seinen Soundtrack verdankt.

In diesem Film deutet sich schon die Entwicklung der Graffiti-Kultur zur Street-Art an: Ort der Handlung ist der New Yorker Stadtteil Bronx. Dort treffen Personen verschiedener ethnischer Herkunft und mit unterschiedlichstem sozialen Status aufeinander. Die Spannungen zwischen Hip-Hoppern, Breakdancern, reichen Kunstliebhabern, Musikproduzenten und einer auswärtigen Reporterin treten offen zu Tage. Gegen Ende des Films soll der legendäre Graffiti-Künstler Zoro alte, heruntergekommene, offene Bühnenaufbauten für ein Konzert herrichten. Zuerst versucht er, sich selbst zu verwirklichen, sieht aber nach einem Streit mit seiner Freundin ein, dass er die Bühne so gestalten sollte, dass die Bedürfnisse aller berücksichtigt werden. Der Film endet in einem legendären Straßenjam, bei dem alle Beteiligten glücklich vereint scheinen [Abb.9]. Street-Art erstreckt sich nach dieser Auffassung über viele Medien und ist daher ein Konglomerat von verschiedenen Strategien, mit der Straße umzugehen, zu denen auch Sportarten wie z.B. das Skaten gehören.

1975 beschrieb Jean Baudrillard, wie diese Straßen-Kultur auf ihn wirkte. In seinem Artikel *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*¹⁸ beschäftigte sich der französische Philosoph hauptsächlich mit Tags, die er an New Yorker Straßenecken, Zügen oder auf Fahrplänen entdeckte [Abb.10]. Ihm fiel auf, dass diese Markierungen keine politischen Botschaften enthielten. Was er entziffern konnte, waren Pseudonyme, wie „DUKE SPRIT SUPERKOOL KOOL-KILLER ACE VIPERE [...] usw.“¹⁹ Er hielt diese Tags für ›Null-Botschaften‹ oder „symbolische Matrikel“²⁰, die nur Eingeweihten verständlich seien. Was er jedoch bewunderte war, dass die „leeren Signifikanten [...] in die Sphäre der erfüllten Zeichen der Stadt“²¹ einbrechen. Sie dringen in das „linguistische Ghetto in die Stadt ein“²² und drohen, es „durch ihre bloße Präsenz“²³ aufzulösen. Damit wurden sie



Abb.9: Charly Ahearn: *Wild Style*, 1983



Abb.10: Abbildung aus Baudrillards *Kool Killer*

Teil eines Kampfes gegen die „Semiokratie“²⁴.

In Anlehnung an Begriffe wie ›Aristokratie‹ oder ›Demokratie‹ ist der Neologismus ›Semiokratie‹ daher mit der ›Herrschaft der Zeichen‹ gleichzusetzen. Der entscheidende Grund für Baudrillards Bewunderung der Graffitis liegt in der Annahme, dass sich die „*Graphismen*“²⁵, wie er sie nennt, gegen die ›erfüllten Zeichen‹ der Werbung, der Anordnungen und Verbote richten. Diese brächten klar und deutlich zum Ausdruck, was die Adressaten der Botschaften zu tun hätten. Gegen diese Bevormundung gelte es, sich zu wehren.

Was ihn faszinierte war, dass die Graffitis den Geboten der Werbung entgegenstanden. Sie störten und durchkreuzten die öffentliche Ordnung. Und derjenige, der auf diese angewiesen war, konnte die verschmierten Fahrpläne nicht mehr erkennen. Diese Praxis, den öffentlichen Verkehr zu stören, verglich Baudrillard mit Strategien der Demonstranten des Prager Frühlings. Während der Proteste aus dem Jahr 1968 wurden ebenfalls Fahrpläne bekritzelt, Straßenschilder beschmiert oder Wegweiser verdreht.

Mit diesem Argument versuchte Baudrillard die Markierungen der New Yorker ›Tagger‹ in den Rang einer legitimen Protestkultur zu erheben.

Europa war zu dieser Zeit noch durch den Eisernen Vorhang in Ost und West unterteilt. Eine todbringende Mauer spaltete Berlin in zwei Bereiche. Auf der Westberlin zugewandten Seite gab es viele Graffitis; Slogans wie ›Erich rück den Schlüssel raus!‹ gefielen der breiten westdeutschen Masse. Von staatlicher Seite wurden diese Äußerungen nicht entfernt; sie waren wahrscheinlich erwünscht. Andere Graffitis, die sich gegen die westliche Staatsordnung richteten, hingegen nicht. Letzteres gilt auch für andere westeuropäische Städte. So wurde z.B. der ›Sprayer von Zürich‹, Harald Naegeli, 1981 von einem Gericht wegen wiederholter Sachbeschädigung zu einer hohen Geldstrafe und einer neunmonatigen Haftstrafe verurteilt. Er floh, wurde aber 1984 gefasst und verbüßte seine Strafe. Heute werden seine noch existierenden figürlichen Darstellungen gern unter Denkmalschutz gestellt – ein Vorgehen, das dem flüchtigen Charakter des Genres widerspricht.²⁶

Das Image der Street-Art wurde erst durch die Schablonengraffitis des englischen Sprayers Banksy aufgewertet. Seine Publikation *Wall and Piece*²⁷, die sein Werk dokumentiert, begeisterte nicht nur Anhänger der Szene, sondern auch die Kunstwelt. Hierzu trugen seine humorvollen Aktionen und Bildmotive bei: In der Londoner *Tate Gallery*, im Pariser *Louvre* oder im *American Museum of Natural History* in New York hingte er unbemerkt eigene Werke auf. Selbst kleine Schildchen mit Erklärungen seines „neo post-idiotic style“²⁸ brachte er in den Museen an. Obwohl diese Schenkungen meist erst bemerkt wurden, als sie von der Ausstellungswand fielen, wurden sie dankbar in die jeweilige Sammlung aufgenommen. Des Weiteren stieg seine Popularität z.B. durch Bilder eines Vermummten in Springerstiefeln, der Blumen statt mit einem Stein warf [Abb.11]. Einige Darstellungen von Banksy zeigen Steinzeitmenschen mit Einkaufswagen auf der Jagd. Andere behaupten, dass selbst die Gardisten der britischen *Queen's Guard* anarchistische Zeichen auf Wände sprühen.

Mit dem kurzen Beitrag *Brandalism*²⁹ richtete sich Banksy, wie Baudrillard, gegen die Über-



Abb.11: Banksy: *Flower chucker*, ca. 2005

macht der Werbung im öffentlichen Raum. Wirtschaftsunternehmen würden uns ständig vorschreiben, wie wir uns zu fühlen hätten: „*your not sexy enough and [...] all fun is happening somewhere else.*“³⁰ Er schlägt daher vor, gar nicht erst nachzufragen, wem die Wand gehört oder wer einem das Recht gibt, eine Meinungsäußerung an die Wand zu schreiben:

Any advert in public space that gives you no choice whether you see it or not is yours. It's yours to take, rearrange and reuse. You can do whatever you like with it.³¹

Alles hatte witzig, gesellschaftskritisch, autonom und anarchistisch begonnen. Jedoch stellte sich die Frage nach einer Rechtfertigung von Banksys ›Stencils‹ und Plakat-Aktionen eines Abends ganz anders dar: In der Londoner Portobello Road wollte er gegen den ›inflationären‹ Gebrauch von Che Guevara Porträts auf T-Shirts, Handtaschen und Buttons demonstrieren. Sein Plan war, nachts Plakate mit dem bekannten Porträt gut sichtbar an einer Brücke über dem sonntäglichen Markt aufzuhängen, auf dem sich jeder ein mit dem stylischen Motiv bedrucktes Utensil kaufen konnte.

Als zwei Autos in die Straße einbogen, versteckte sich der mittlerweile weltbekannte Künstler. Nach ein paar Minuten war wieder Ruhe eingekehrt, und er wollte sich gerade wieder daran machen, weitere Plakate zu kleben,

da hörte er Holz zersplittern. Was war geschehen? Eines der Autos war rückwärts mit voller Wucht in einen Laden gefahren, der Handys und Mobilfunkzubehör verkauft. Sechs schwarz verkleidete Personen sprangen aus dem Wagen und plünderten den Laden. Banksy drängte sich folgende Frage auf: „*Why would someone just paint pictures of a revolutionary when you can actually behave like one instead?*“³²

Existiert „*This revolution for display purposes only*“³³, wie die Überschrift zu Banksys Anekdote zu verstehen gibt? Banksy plündert niemanden aus. Er organisierte die Ausstellungen *Turf War* in London (2003), *Barely Legal* in L.A. (2006) und *Banksy vs. Bristol Museum* (2009). Alle waren sehr gut besucht. Während die Show in L.A. ca. 30.000 mal besucht wurde, ver Hundertfachte sich die Besucherzahl in Bristol auf ca. 3 Millionen. Die Preise für seine Werke stiegen: Wurde Banksys *Bomb Love* 2005 [Abb.12] bei der Galerie *Bonhams* noch für £200 verkauft, erzielte ein Bild aus derselben Edition 2012 einen Verkaufspreis von £10,250, nachdem es 2008 sogar für £14,000 zugeschlagen wurde.³⁴ Aber nicht nur wirtschaftlich sind seine Unternehmungen erfolgreich gewesen.

Der Film *Exit through the Gift shop*³⁵ machte ihn zu dem allseits beliebten Street-Art-Künstler, der sich gegen jedweden Kommerz aussprach. Daniel, der Banksy eine Protest-E-Mail aus dem Londoner Stadtteil Hackney geschickt hat, hätte sicherlich Einwände gegen dieses Image gehabt: Er beschwerte sich darüber, dass sein Bruder und er, obwohl beide in dem Stadtteil geboren seien, die steigenden Mietpreise nicht mehr zahlen könne. Daniel sah in Banksys stylischen Werken einen Grund für die wachsende Beliebtheit des Stadtteils und dessen voranschreitende Gentrifizierung. Er schließt die E-Mail mit dem Satz: „*Do us all a favour and go do your stuff somewhere else like Brixton.*“³⁶

Daniel richtete sich gegen die hippe Street-Art. Gegen wilde, ungeordnete und sich überlagernde Graffitis hätte er sicherlich nichts einzuwenden, da diese eher einen abschreckenden Effekt haben und dazu beitragen, dass Wohnungspreise nicht ganz so stark steigen. Eine ähnliche Kritik äußerte ein alter Mann, als Banksy an die ab 2002 errichtete hohe Grenzmauer zwischen Palästina und Israel große Wand-



Abb.12: Banksys *Bomb Love* bei Bonhams, 2011



Abb.13: Shepard Fairey: *Obama*, 2008

bilder aufsprühte. Der Graffiti-Artist bedankte sich zunächst bei dem alten palästinensischen Mann, der gesagt hatte, dass die Mauer nun viel schöner aussähe. Diese Aussage gewann eine andere Bedeutung, als der Mann hinzufügte: „*We don't want it to be beautiful, we hate this wall, go home.*“³⁷ In beiden beschriebenen Fällen werden Banksys Eingriffe als Verschönerung aufgefasst und deshalb abgelehnt.

Einige Protagonisten der Szene sind mittlerweile im Establishment angekommen. So z.B. Shepard Fairey, der durch sein Porträt des Wrestlers ›André the Giant‹ und den begleitenden Aufruf ›Obey‹ bekannt geworden ist. 2008

organisierte er im Rahmen des US-Präsidentenwahlkampfes eine Plakat-Kampagne. Er produzierte in den Nationalfarben Rot, Weiß und Blau gehaltene Porträts des heutigen US-Präsidenten Barack Obama [Abb.13]. Als ihm der Präsident ein Dankeschreiben zusandte und ihn damit öffentlich ehrte, schien Fairey hoch erfreut. Von Subversivität war nichts mehr zu spüren.³⁸

Von verschiedenen Seiten wird heute versucht, die Graffiti-Szene zu domestizieren. Ein Indiz hierfür sind die öffentlichen zum Sprühen freigegebenen Wandflächen. Die Kunst- und Kulturwissenschaft beschäftigt sich mittlerweile häufig mit dem Phänomen und fördert dadurch dessen Akzeptanz. Selbst im Schulunterricht wird praktisch an Graffiti gearbeitet und auch die Medien fördern ihre Popularisierung. Die Vereinnahmungsstrategien beinhalten außerdem die Kommerzialisierung der Szene durch den Kunstmarkt oder die Mode- und Sportartikelindustrie. Außerdem haben einige Museen begonnen, auf Leinwand gesprühte Graffiti in ihre Sammlungen aufzunehmen. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden, jedoch führt diese Praxis zu einer Entkontextualisierung der Werke.

Protest gegen diese Vereinnahmungsstrategien kam aus der Szene selbst. Auf der 28. *São Paulo Biennale*, wurde versucht, Graffiti salonfähig zu machen. Dies war in den Kreisen der Pixação, die in deutschen Zeitungen meist als Pixadores bezeichnet werden, längst bekannt. Auf *YouTube* sind zahlreiche Clips zu finden, die Aktionen dieser Subkultur zeigen. In São Paulo leben, laut eines Berichts des *ZDF Auslandsjournals* vom 13. Januar 2010, mehr als 10.000 Pixadores, die einen Klassenkampf gegen die Mittel- und Oberschicht führen. In der Fernsehsendung wurde ihnen des Weiteren ein hohes Maß an krimineller Energie unterstellt.³⁹ Die *FAZ* beschrieb die Pixadores als Gangmitglieder, die Alkohol und Amphetamine in ihrem Blut mischen würden.⁴⁰

Tatsächlich erklimmen die Pixadores die Fassaden von Hochhäusern, um hoch oben ihre runenartigen Zeichen zu hinterlassen. Derartige und andere waghalsige Klettertouren werden in dem Film *Pixo*⁴¹ dokumentiert. Was in dem Film deutlich wird ist, dass sie sich den Auffor-



Abb.14: Pixadores auf der *São Paulo Biennale*, 2008

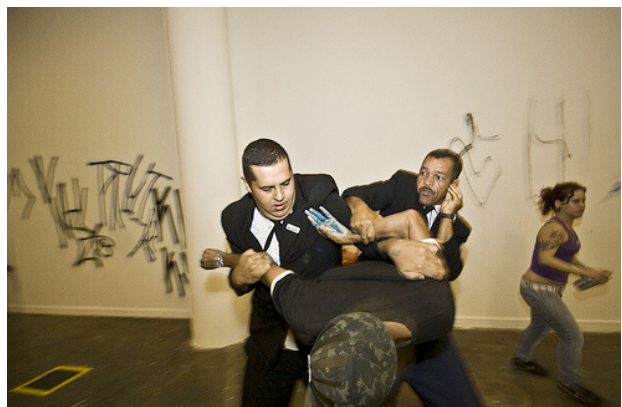


Abb.15: Sicherheitspersonal und Pixadores auf der *São Paulo Biennale*, 2008

derungen der Polizei aber auch der Kommerzialisierung ihrer Szene widersetzen.

Am 26. Oktober 2008 drangen nach eigenen Angaben ca. 50 Pixadores in die Eingangshalle der Biennale ein, um ihre Schriftzüge auf die weißen Wände zu sprühen [Abb.14]. Obwohl das Aufsichtspersonal die Eindringlinge von ihrem Vorhaben abzuhalten versuchte, gelang es den Sprüher, die Biennale punktuell für einen Tag zu sabotieren [Abb.15]. Die entstandenen Werke wurden über Nacht entfernt, so dass am nächsten Tag nichts mehr von dem Vorfall zu sehen war. Folgen hatte die Aktion für die damals 23-jährige Caroline Pivetta. Sie verblieb zunächst 53 Tage im Gefängnis und wurde anschließend zu vier Jahren Haft verurteilt. Dies war die bislang höchste in Brasilien ausgesprochene Strafe für Graffiti-Sprüher.⁴²

Auf der Internetplattform *Juxtapoz* ist noch ein weiterer Protest der Pixadores gegen die voranschreitende Kommerzialisierung dokumentiert. Dort wurden Fotos eingestellt, die zeigen, wie eine Gruppe von Pixadores im Sep-

tember 2008 in der Galerie *Choque Cultural* großflächig Schriftzüge über die gesamte Fläche der Wände und Decken sprühten [Abb.16]. Die verschmähten Bilder wurden auch nicht verschont.⁴³

Durch die weltweit vernetzten Medien waren die Pixadores auch dem Kurator der 7. *Berlin Biennale* Artur Zmijewski bekannt. Am 6. Juni 2012 sollte im Rahmen der Ausstellung in der St.-Elisabeth-Kirche ein ›Mal-Workshop‹ mit dem Titel *Politik der Armen* stattfinden. Eingeladen waren einige Pixadores aus São Paulo, die von dem brasilianischen Soziologen Sergio Franco begleitet wurden.⁴⁴ In der Kirche, die zu der Zeit renoviert wurde, hatte der polnische Künstler Pavel Althamer hohe, stabile Stellwände aufbauen lassen, die von Besuchern bemalt oder beklebt werden konnten. Wandfarbe, Stifte, Klebstoff und andere Materialien wurden bereitgestellt. Das Konzept des Workshops ging jedoch nicht auf, da die Eingeladenen die Werke anderer nicht übermalen wollten. Dies entspricht eben nicht dem Ethos der eingeladenen Brasilianer. Sobald ein Hochhaus mit einem Schriftzug versehen ist, also eine Kletter- und Sprühaktion erfolgreich verlaufen ist, sind diese Flächen für andere tabu.

Statt an den Stellwänden zu arbeiten, stiegen zwei Pixadores auf das Dach der Kirche. Einer von ihnen schrieb ein Kürzel auf die Fassade der Kirche. Wegen dieser Provokation kippte der temporäre Hausherr und Kurator der Biennale den Inhalt eines Wasserglases über einen seiner Gäste. Im Gegenzug wurde sein Anzug mit gelber Farbe übergossen [Abb.17]. Cripta, einer der eingeladenen Brasilianer, äußerte sich zu dem Vorfall wie folgt: „*Sie haben uns eingeladen, weil sie unsere „Pixação” kennen lernen wollten. So, nun haben sie sie kennen gelernt.*“⁴⁵ Die Ironie der Angelegenheit liegt darin, dass der Titel der Berlinale *Forget Fear* lautete, und dass die der Ausstellung zugrunde liegende Programmatik darin lag, Protestkulturen, wie z.B. der Occupy-Bewegung, physischen Raum zu bieten.

Die brasilianischen Aktivisten ließen sich nicht in dieses Konzept eingliedern. In São Paulo werden sie von der Polizei verfolgt, von Bewohnern vertrieben und in den Medien beschimpft. Dass die Biennale-Mitarbeiter die Polizei rufen



Abb.16: Galerie *Choque Cultural*, São Paulo, 2008



Abb.17: 7. *Berlin Biennale*, St.-Elisabeth-Kirche, 2012

mussten, um eine weitere Sachbeschädigung der historischen Kirche zu verhindern, kommt einer Parodie gleich. Die Eingeladenen, von Veranstaltern und Behörden derart in Bedrängnis gebracht, flüchteten auf das Dach der Kirche, weil sie fürchteten, dass die Beamten ihnen die Ausweise abnehmen würden, was in ihrer Heimatstadt häufiger vorkommt. Insgesamt zeigen die drei beschriebenen Vorfälle, dass sich zumindest Teile der Graffiti-Szene nicht sonderlich über das Interesse des Kunstbetriebs an ihrem subversiven Protest freuen.

Gegen die Vereinnahmung ihrer Kunst wehrt sich auch das Kollektiv *Voina*, was aus dem Russischen übersetzt ›Krieg‹ bedeutet. Wer genau zu dieser Gruppierung gehört, ist nicht bekannt. Der innere Kreis von *Voina* besteht aus dem Ehepaar Oleg Vorotnikov, Natalia Sokol und ihrem Sohn Kasper Can't-Take-Our-Eyes-Off-Him Sokol. Ein weiterer Künstler, dessen

Name öffentlich bekannt ist, heißt Leonid Nikolaev. Sein Spitzname lautet »Lonja«, der Durchgeknallte.

Sie zeigen ihren Street-Art-Protest auf vielfache Art und Weise: Der Durchgeknallte wartete 2009 an einer Kreuzung, bis eine große Limousine mit Blaulicht auf dem Mittelstreifen hielt. Dann zog er sich einen blauen Eimer über den Kopf, rannte auf das Auto zu, sprang auf die Motorhaube und lief gerade mit großen Schritten über das Dach, als der Fahrer heraus sprang und ihn zu packen versuchte. Der Autofahrer war aber nicht erfolgreich, verschwand in seinem Kraftfahrzeug und fuhr in einem rasanten Tempo und angeschaltetem Blaulicht weg. Die Aktion wurde anschließend im Internet präsentiert und entwickelte sich zu einer Attraktion, die gewiss bei vielen Zuschauern LOLs verursachte.⁴⁶

Die Aktionen *Voinas* sind zwar weitaus weniger bekannt als die Auftritte der Band *Pussy Riot*, sie beinhalten dafür aber Strategien, die eng mit dem Vorgehen und den Techniken der Graffiti-Szene zusammenhängen. In der Nacht vom 14. auf den 15. Juni 2010 sollte wie üblich die bekannte St. Petersburger Litejny-Zugbrücke geöffnet bzw. hochgeklappt werden, um Schiffen die Durchfahrt zu ermöglichen. Just in dem Moment, als sie sich zu öffnen begann, versuchte jemand, mit einem alten Wolga durch Absperrungen auf die Brücke zu fahren. Das Personal war abgelenkt und einige im Clip nur als schwarze Schatten erkennbare Personen rannten beinahe unbemerkt auf die Fahrbahn der Brücke und malten dort ein riesiges Zeichen. Als die Brücke sich vollständig geöffnet hatte, war vom Gebäude des Inlandgeheimdienstes FSB ein ca. 65 Meter hohes Phallus-Symbol zu sehen [Abb.18]. Wie ein gigantischer »Stinkefinger« zeigte es in Richtung der Nachfolgeorganisation des KGBs.⁴⁷

Für ihre Aktionen saßen die oben genannten Mitglieder des Künstlerkollektivs bereits des Öfteren im Gefängnis ein. Da sie den Gebrauch von Geld ablehnen, stellte Banksy nach einer Verhaftung die Kautions, so dass sie wieder auf freien Fuß gesetzt wurden. Zu dem angesetzten Gerichtstermin erschienen die russischen Provokateure selbstverständlich nicht. Und, 2011 sollte ihnen eine mit 400.000 Rubel (ca.



Abb.18: Litejny-Zugbrücke, St. Petersburg, 2010

10.000 Euro) dotierte Auszeichnung für zeitgenössische Kunst verliehen werden.⁴⁸ Diese lehnten sie ab, da sie die Preisvergabe als Bestechungsversuch empfanden.

Auch in der arabischen Welt haben Graffiti eine lange Tradition. In Syrien wurde geraume Zeit die propagandistische Losung »Al-Assad für immer« in schönster Kalligrafie an alle nur erdenklichen öffentlichen Wände geschrieben. Als in Deraa am 6. März 2011 jedoch Teenager »Das Volk will den Sturz des Regimes« an eine Schulwand schrieben, wurden sie verhaftet. Die Entrüstung darüber, dass 15 weitere unschuldige Schüler vom Sicherheitsdienst wegen dieses Vorfalls misshandelt wurden, gipfelte in Protesten, die den zerstörerischen, blutigen, nicht enden wollenden Bürgerkrieg beförderten, wenn nicht sogar auslösten.⁴⁹

Spätestens seitdem wurden in zahlreichen Internetforen Fotos von Graffiti aus dem arabischen Raum gepostet. Teils wurden sie sogar in Zeitungsbeilagen abgedruckt. Die Botschaften auf den Wänden dringen bis nach Europa. Die Graffiti-Szene ist international vernetzt. Nicht nur, dass Banksy, Shepard Fairey und Co. zum Jetset gehören und auf diese Weise ihre Botschaften in der ganzen Welt verbreiten. Die Entwürfe wandern wie »Memex«. Sie werden über Bücher, das Internet, Smartphones oder den Multiplikator Facebook verbreitet. Bildsymbole oder Bildtypen treten wie die rhizomatischen Strukturen auf, die Gilles Deleuze und

Félix Guattari beschrieben haben.⁵⁰ So zeigt *muslimvillage.com* ein Foto von einem Graffiti, das einen vermummten Mann zeigt, der einen Blumenstrauß wirft [Abb.19]. Die Vorlage, auch wenn sie nicht eins zu eins übernommen wurde, ähnelt der von Banksys Buchcover von *Wall and Piece*. Mochte Banksys Schablonengraffiti noch als Scherz verstanden werden, schwingt in der syrischen Darstellung durch den Bildkommentar eine gewisse Verzweiflung mit: »Peace I miss You ...« steht neben Banksys Motiv. Auf dem am 10. Oktober 2012 in Minbej aufgenommenen Foto gehen gerade zwei Passanten an der Darstellung vorbei, von denen einer einen Verband um seinen rechten Arm trägt. Vielleicht sind wir Zeuge einer Verletzung, die im Zusammenhang mit dem syrischen Bürgerkrieg steht. Der andere schaut ihn bewundernd an.⁵¹

Die »Arabellion«, die einigen Nachrichtengenturen zur Folge ebenso »Facebook-Revolution« genannt werden könnte, war nur durch die Verschaltung verschiedener, in sich verwobener Medien möglich. Hierzu gehört auch die Kommunikation an den Wänden, die medial meist digital über nationale Grenzen hinübergerettet wurde, um auch international Wirkung entfalten zu können.

Auf *Zeit Online* wurde am 10. Dezember 2012 eine Fotostrecke von ägyptischen Graffiti hochgeladen, die den Staatspräsident Mohamed Mursi als Krake, als Pharao [Abb.20] oder hinter Gitterstäben zeigen. Andere Graffiti zeigen Opfer von Polizeigewalt: So z.B. Kaled Said, der im Januar 2010 starb, nachdem er von zwei Polizisten vor einem Internetcafé bis zur Bewusstlosigkeit verprügelt, dann abtransportiert und später tot zum Café zurückgebracht wurde. Dieses Graffiti erinnert, wie viele andere in der Region, öffentlich an Unrecht. Bei der Durchsicht der Fotos entsteht der Eindruck, dass die Wandbilder inhaltlich viel politischer als die sind, die von den Berliner S- und U-Bahnen zu sehen sind.⁵²

Jedoch entstanden auch in Europa in den letzten Jahren vermehrt politische Graffiti. In Lissabon hat Ana Luis Nogueira z.B. ein Foto eines zu betonierten Fensters aufgenommen [Abb.21]. Auf diesem befand sich ein »Stencilk«, das in Großbuchstaben die Worte »AQUI PODIA VIVER GENTE« wiedergab und das von



Abb.19: Minbej, Syrien, 2012

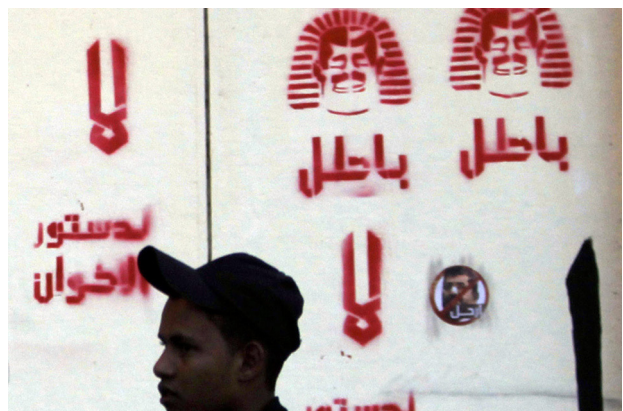


Abb.20: Kairo, Ägypten, 2012



Abb.21: Lissabon, Portugal, 2012

drei kleinen roten sternförmigen Figuren begleitet wurde. Der Slogan »Hier könnten Menschen leben«⁵³ verweist auf die Wohnungsnot und gleichzeitig auf die Zwangsräumungen, die

nicht zuletzt durch die Manager der Europäischen Finanzkrise verursacht wurden.

Bis 2010, so berichtete die Fotografin, fand sie eher Liebesbekundungen. Nach dem Beginn der Finanzkrise seien die Graffiti in der portugiesischen Hauptstadt politischer geworden. Sie richten sich gegen die Troika, den IWF, den Präsidenten Pedro Passos Coelho und auch gegen die deutsche Bundeskanzlerin Angela Merkel.⁵⁴ Feststellen lässt sich, dass sich der Protest gegen ›Austerity‹, die Sparsamkeitspolitik, an öffentlichen Wänden manifestiert. Slogans wie ›Es sind nicht Deine Schulden‹, ›Revoltiere!‹ oder ›Alle Systeme haben ihren toten Winkel‹ sind als klare Handlungsanweisungen für die vermeintlichen 99% zu verstehen. Es sind Aufrufe zum Handeln, ›erfüllte Zeichen‹ in Baudrillards Sinn, die dazu auffordern, die bestehenden politischen Verhältnisse zu verändern.

Auf dem Taksim-Platz, im Gezi-Park, in Frankfurt oder im New Yorker Zuccotti Park treten bei Protesten diverse künstlerische Strategien offen zu Tage, die auch von Vertretern der Street-Art angewendet werden. Immer wieder sind auf Plakaten Bildmotive zu sehen, die zuvor in der Graffiti-Szene erprobt wurden. Diese Nähe der beiden Kulturen soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Graffiti-Szene nicht wie die Occupy-Bewegung organisieren lässt. Die Akteure der Szene sprechen sich nicht per Handzeichen ab. Es gibt keine Versammlungen, die beschließen, wer wo sprühen darf.

Die im Text genannten Beispiele stellen nur schlaglichtartig dar, welche Spannweite von Graffiti existieren. Es sollte aber deutlich geworden sein, dass Graffiti weltweit und zu allen Zeiten entstehen. Allen Vereinnahmungsstrategien zum Trotz wird sich daran auch nichts ändern. Die Liste der Belege für diese These ließe sich beliebig verlängern.

Die ›antike Geste des Kratzens‹, über die Brassai schrieb, lässt sich nicht unterdrücken. Immer wieder werden die in diesem Essay beschriebenen, sich rhizomatisch ausbreitenden Verhaltensmuster irgendwo aufbrechen. Die Idee, unzensuriert Äußerungen auf Schulbänken, an S-Bahnen oder öffentlichen Wänden zu hinterlassen, ist einfach zu verlockend. Dieser Protest wird niemals verstummen.

Endnoten:

- 1) Vgl. Benjamin Romberg und Hakan Tanriverdi: „Warum die Bahn Drohnen gegen Graffiti-Sprayer einsetzt.“ *Süddeutsche.de*. <http://www.sueddeutsche.de/digital/ueberwachungstechnik-warum-die-bahn-drohnen-gegen-graffiti-sprayer-einsetzt-1.1682317> (22. Juni 2013).
- 2) Vgl. „Vermummte stoppen Zug und sprühen 90-Meter-Graffito.“ *Die Welt* (online). <http://www.welt.de/print-welt/article187849/Vermummte-stoppen-Zug-und-spruehen-90-Meter-Graffito.html> (22. Juni 2013).
- 3) Martin Langner: *Antike Graffitizeichnungen; Motive, Gestaltung und Beleuchtung*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2001.
- 4) Vgl. ebd. S.43.
- 5) Karl-Wilhelm Weeber: *Decius war hier ... : Das Beste aus der römischen Graffiti-Szene*. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2000.
- 6) Vgl. Martin Langner: *Antike Graffitizeichnungen*. [Siehe Endnote 3.] S.16-20.
- 7) Brassai: *Graffiti*. Stuttgart: Belser-Verlag, 1960.
- 8) Ebd. S.9.
- 9) Ebd. S.10.
- 10) Leonardo da Vinci zitiert nach Brassai: ebd. S.15.
- 11) Vgl. ebd. S.18.
- 12) Ebd. S.21.
- 13) Ebd.
- 14) Ebd.
- 15) Ebd. S.22.
- 16) Vgl. „Wall of Respect.“ *Social Design Notes*. <http://backspace.com/notes/2005/06/wall-of-respect.php> (22. Juni 2013).
- 17) Charlie Ahearn: *Wild Style*, 1983. (DVD)
- 18) Jean Baudrillard: „Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen.“ in: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Aus dem Französischen von Hans Joachim Metzger. Berlin: Merve Verlag, 1978. S.19-38.
- 19) Ebd. S.24.
- 20) Ebd. S.26.
- 21) Ebd.
- 22) Ebd. S.28.
- 23) Ebd. S.26.
- 24) Ebd. S.23.
- 25) Ebd. S.25.
- 26) Vgl. Jan Schilling: „Graffiti unter Denkmalschutz.“ *Deutsche Welle*. <http://www.dw.de/graffiti-unter-denkmalschutz/a-15923628> (12. Februar 2014).
- 27) Banksy: *Wall and Piece*. London: Century, 2005.
- 28) Ebd. S.137.
- 29) Ebd. S.160.
- 30) Ebd.
- 31) Ebd.
- 32) Ebd. S.41.
- 33) Ebd.
- 34) Marion Maneker: „Banksy Goes Down a Bomb.“ *Art Market Monitor*. <http://artmarketmonitor.com/2012/04/09/banksy-goes-down-a-bomb/> (22. Juni 2013)
- 35) Banksy: *Exit through the gift shop*. 2010. (DVD)
- 36) Banksy: *Wall and Piece*. [Siehe Endnote 27.] S.20.
- 37) Ebd. S.116.
- 38) Auf dieser Seite ist das Dankeschreiben vom US-Präsident Barack Obama an Shepard Fairey einzusehen.

hen: <http://www.obeygiant.com/headlines/check-it-out> (12. Februar 2014). 2009 wurde Faireys Werk von der *National Portrait Gallery* in Washington, D.C. angekauft. Vgl. *Now on View: Portrait of Barack Obama by Shepard Fairey*. http://face2face.si.edu/my_weblog/2009/01/now-on-view-portrait-of-barack-obama-by-shepard-fairey/comments/page/2/ (12. Februar 2014).

- 39) Vgl. ZDF *Auslandsjournal* vom 13. Januar 2010. Nachzusehen ist der betreffende Ausschnitt auf *YouTube: Pixação Sao Paulo, Brasilien - Reportage Auslandsjournal (german)*. http://www.youtube.com/watch?v=Kxol_xr3dvY (22. Juni 2013).
- 40) Vgl. Mathias Becker: „Pixadores in São Paulo. Kunst am Rande.“ *FAZ* (online). <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/pixadores-aus-s-o-paulo-kunst-am-rande-12132543.html> (22. Juni 2013).
- 41) João Wainer, u.a.: *Pixo*, 2009. (DVD)
- 42) Vgl. *Pixação: Brasilens Revolte auf Hochhäusern*. <http://musikompott.com/pixacao-brasilens-revolte-auf-hochhaeusern/> (12. Februar 2014).
- 43) Vgl. Ana Ferraz: „Pixo & Confusion: The changing face of brazil's pixa.“ *Juxtapoz*. <http://www.juxtapoz.com/current/pixo-a-confusion-the-changing-face-of-brazils-pixa> (22. Juni 2013).
- 44) Vgl. Mathias Becker im Gespräch mit Segio Miguel Franco: „Pixação ist ein ästhetischer Übergriff.“ *faz*. (28. Juni 2012) S.13.
- 45) Cripa zitiert nach Ines Thomas Almeida: *Pixação nackt und ehrlich: Chaos auf der Biennale in Berlin*. http://www.berlinda.org/Ansichten/Ansichten/Eintrage/2012/6/15_Pixacao_nackt_und_ehrlich__Chaos_auf_der_Biennale_in_Berlin.html (22. Juni 2013).
- 46) Vgl. „Kulturzeit“ auf 3sat vom 12. Dezember 2011. Nachzusehen ist das Video mit dem Titel *Wojna/Voina in der Kulturzeit vom 12.12.2011* auf *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=TAlyhVQoumk> (22. Juni 2013).
- 47) Vgl. ebd.
- 48) Vgl. „Russischer Kunstpreis für Gruppe Voina.“ *Monopol* (online). <http://www.monopol-magazin.de/artikel/20102643/Russischer-Kunstpreis-fuer-Gruppe-Wojna.html> (22. Juni 2013).
- 49) Vgl. Eva Lehen: „Zeichen der Zeit. Ägypten, Libyen, Syrien, Tunesien – jetzt kommen die politischen Umstürze auf den Wänden der Städte an: Die arabischen Länder entdecken die Street Art.“ *Süddeutsche Zeitung Magazin*. Nr. 44 (4. November 2011) S.47.
- 50) Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag, 1977.
- 51) Auf der Internetseite trägt das Bild die Überschrift: *Syrian youths walk past graffiti in the rebel-held Syrian city of Minbej on October 10, 2012*. <http://muslimvillage.com/forums/topic/68308-syria-in-ruins/> (22. Juni 2013).
- 52) Vgl. „Die Revolution an Kairos Wänden.“ *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/politik/2012-12/fs-graffiti> (22. Juni 2013) [Foto 11 von 14]. Ferner: Vgl. „Für Kairos Graffiti-Künstler geht die Revolution weiter.“ *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/politik/ausland/2012-04/fs-graffiti-kairo-2> (22. Juni 2013).
- 53) „Street-Art in Portugal „Lass alle Hoffnung fahren.““ *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/fotostrecke/finanzkrise-wandmalerei-in-portugal-fotostrecke-83522-3.html> (22. Juni 2013).
- 54) Vgl. Katharina Finke: „Krisen-Kunst in Portugal: Wut

an den Wänden.“ *Spiegel Online*. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/finanzkrise-in-portugal-protest-mit-street-art-a-838172.html> (22. Juni 2013).

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1) Kim Matthiesen: *Berlin s-bahn [16/06 - 2013]*. <http://www.kimmatthiesen.dk/graffsite/2013/berlin-s-bahn-1606-2013/> (12. Februar 2014).
- Abb. 2) *Beispiele für Graffiti-Kränze und palmea* [Ausschnitt]. In: Martin Langner: *Antike Graffitizeichnungen; Motive, Gestaltung und Beleuchtung*. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2001. S.31 [Abb.6].
- Abb. 3) *Beispiele für Kreuzeszeichen* [Ausschnitt]. In: Ebd. S.33 [Abb.8].
- Abb. 4) *Kinderzeichnungen auf der Außenwand eines Hauses in Pompeji IX 11,3 (mit 633) L. 120 cm, in einer Höhe von ca. 0,90 m.* [Ausschnitt] In: Ebd. S.44 [Abb.14].
- Abb. 5) Brassai: *Graffiti*. Stuttgart: Belser-Verlag, 1960. Tafel 2.
- Abb. 6) Ebd. Tafel 5.
- Abb. 7) Ebd. Tafel 11.
- Abb. 8) Mark Rogowin: *Wall of Respect*. <http://www.instituteccd.org/news/2259> (12. Februar 2014).
- Abb. 9) Charly Ahearn: *Wild Style*, 1983. [Screenshot von DVD]
- Abb. 10) Ohne Titel. In: Jean Baudrillard: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*.“ Aus dem Französischen von Hans Joachim Metzger. Berlin: Merve Verlag, 1978. S.38.
- Abb. 11) Banksy: *Wall and Piece*. London: Century, 2005. S.42.
- Abb. 12) http://www.zimbio.com/The+Best+of+Banksy/articles/-ohimd_q1tp/Bomb+Love (12. Februar 2014).
- Abb. 13) <http://www.neublack.com/wp-content/uploads/2008/02/shepard-fairey-barack-obama-1.jpg> (12. Februar 2014) [Ausschnitt].
- Abb. 14) http://www.mdig.com.br/imagens/diversos/pixacao_bienal.jpg (12. Februar 2014).
- Abb. 15) <http://ilovegraffiti.de/blog/2008/10/30/title-3/> (12. Februar 2014).
- Abb. 16) <http://www.juxtapoz.com/current/pixo-a-confusion-the-changing-face-of-brazils-pixa> (12. Februar 2014).
- Abb. 17) http://www.berlinda.org/Ansichten/Ansichten/Eintrage/2012/6/15_Pixacao_nackt_und_ehrlich__Chaos_auf_der_Biennale_in_Berlin.html (12. Februar 2014).
- Abb. 18) http://bgmagazineblog.files.wordpress.com/2012/08/dick_captured_bykbg_300dpi_15-10.jpg (12. Februar 2014).
- Abb. 19) <http://muslimvillage.com/forums/topic/68308-syria-in-ruins/> (12. Februar 2014).
- Abb. 20) <http://www.zeit.de/politik/2012-12/fs-graffiti> (12. Februar 2014).
- Abb. 21) <http://www.spiegel.de/fotostrecke/finanzkrise-wandmalerei-in-portugal-fotostrecke-83522-3.html> (12. Februar 2014).