

Zur Ästhetik der Hip-Hop-Graffiti : warum Harald Naegeli kein "Writer" und Writer keine "Künstler" sind

Autor(en): **Dumkow, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **6 (1999)**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720071>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur Ästhetik der Hip-Hop-Graffiti

Warum Harald Naegeli kein »Writer« und Writer keine »Künstler« sind

Abb. 1: Wandgemälde der Writer-Crew UC (-Upper Class-) mit Characters von Mode 2, Zürich.

Seit zwanzig Jahren entfaltet sich auf den Leerflächen der Städte eine neue Bilderwelt, zum grössten Teil illegal und deshalb unter klandestinen Bedingungen (Abb. 1) Gemeint sind die zuweilen nach ihrem Ursprungsort als »New-York-City-Graffiti«¹, hier wegen ihrer Zugehörigkeit zur gleichnamigen Bewegung als »Hip-Hop-Graffiti«² bezeichneten kalligrafisch gestalteten, linearen oder farbig-flächig gesprayten Signaturengraffiti. Bis heute tut sich die Öffentlichkeit schwer mit der Beurteilung dieser Grafismen. Sie schwankt zwischen kategorischer Ablehnung, weil sie nicht akzeptieren kann, dass die Graffiti-Künstler – »Writer«, wie sie sich selbst nennen – bei der Wahl der Bilduntergründe (Fassaden von Gebäuden, Ingenieurbauten und öffentlichen Transportfahrzeugen) das Eigentumsrecht missachten, und opportunistischer Duldung, weil sie hofft, soziale Spannungen zu dämpfen, insbesondere arbeitslosen und marginalisierten Jugendlichen auf diese Weise ein Ventil zu schaffen.

Ausgenommen vom Illegalitätsverdikt sind lediglich solche Graffitis, die durch Expertisen der Kunstkritik als »Kunst« deklariert sind. Dazu gehören in den USA Arbeiten von Keith Haring, Jean-Michel Basquiat und Kenny Stark, in Europa z. B. die Arbeiten von Harald Naegeli. Die Grafismen des letzteren geniessen zuweilen den Status eines schützenswerten Denkmals. Einigen Hip-Hop-Graffitis wird zwar Kunstfertigkeit und ästhetische Präsenz bescheinigt, aber kein Kunstcharakter. In den achtziger Jahren schien die Frage nach dem Kunstcharakter für kurze Zeit erledigt, als Hip-Hop-Graffiti in die Galerien aufgenommen wurden. Die Integration in den Kunstkontext erwies sich für beide Seiten – die Graffiti-Künstler und die Galerien – jedoch als unhaltbar. Seither steht die Frage nach den Ursachen der Inkompatibilität von Hip-Hop-Graffiti und dem System Kunst im Raum.

Naegeli, der sich – wegen Verwechslungsgefahr – wohl wie kaum ein anderer mit der Differenz zwischen seinen und den Grafismen der Hip-Hop-Graffiti-Sprayer auseinander setzen muss, deutet sie als Symptome der »amerikanischen Zivilisation«, der sich »grosse Teile der Jugend (...) widerstandslos ergeben« hätten. Diese »inflationär fabrizierten kalligraphischen Muster« übernahmen die Sprache der »Werbung und

Der vorliegende Aufsatz basiert auf Untersuchungen der Forschungsgruppe »Graffiti« am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, die Ende 1999 in Zürich unter dem Titel »Bombing & Burning. Kunsthistorische Versuche zur Ästhetik der HipHop-Graffiti« vom Autor herausgegeben worden sind.

1 Vgl. z. B. Dennant, Pamela, *Urban expression...urban assault... urban wildstyle... New York City Graffiti*, in: www.graffiti.org/faq/pamdennant.html, 1997.

2 Ich folge hier Potter, Russel A., *Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*, (SUNY Series, Postmodern Culture), hrsg. von Joseph Natoli, New York 1995.

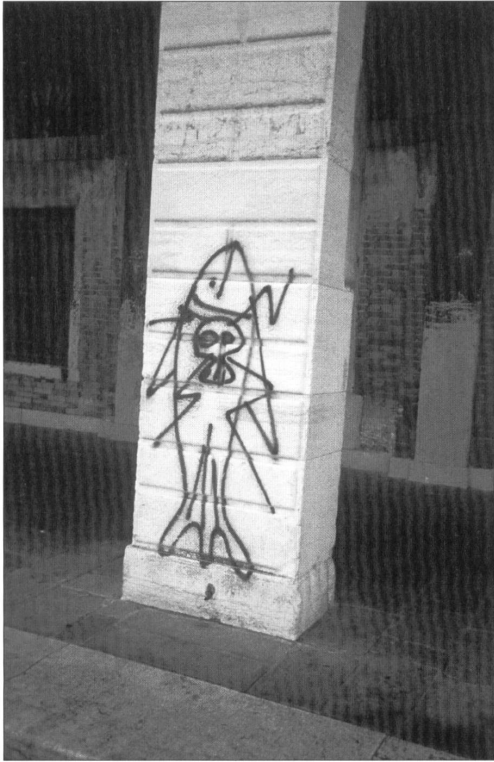


Abb. 2: Harald Naegeli, Fisch-Graffiti, Venedig 1981.



Abb. 3: Harald Naegeli, Antennenförmiges Graffiti, Venedig 1981.

Klischees«, eine Sprache, die »auswechselbar« und »uniform« sei, ja »geradezu einen imperialistischen, militärischen Aspekt« aufweise.³ Der Kern der Differenz ist nach Naegeli die mangelnde Abstraktionsfähigkeit der jugendlichen Sprayer, als deren Ausdruck er seine eigenen linearen Figurinen bezeichnet. »Meine Arbeit ist die Arbeit eines Intellektuellen, eines Künstlers«. Die Jugendlichen dagegen »brauchen den Gegenstand, sie wollen auch schmücken und auf ihre Weise verschönern«.⁴

Mir liegt es fern, Naegelis – wie ich meine nachweisen zu können – oberflächlicher Konstruktion des Gegensatzes zwischen einer »europäischen« Kunst der Intellektualität und Abstraktion und einer »amerikanischen« der Gegenständlichkeit, des Schmucks, der Schönheit, des Klischees, der Uniformität, zu widersprechen. Ganz im Gegenteil: Ich möchte diesen Gegensatz bestätigen, indem ich dessen Tiefe auslote.

In der Tat haben Hip-Hop-Graffitis nichts mit europäischer Kunsttradition zu tun. Sie entstammen einem anderen, in mancher Hinsicht diametral entgegengesetzten Kulturkontext, der nur unzureichend mit »amerikanisch« umschrieben werden kann, und in dem z. B. die Begriffe »Klischee« oder »Werbung« die pejorative Färbung modernistischer Kunstkritik verlieren und zu Schlüsselbegriffen eines differierten ästhetischen Feldes werden. Es geht im Folgenden nicht nur um die Beschreibung eines neuen Genres, sondern zugleich um den Umriss des ästhetischen Feldes, von dem es gesteuert wird. Als Kontrastmittel der Darstellung dienen mir die gesprayten, abstrakten Figurinen und diesbezügliche Kommentare von Harald Naegeli, stellvertretend oder symptomatisch für das Kunstverständnis der Moderne, zu der sich Naegeli so leidenschaftlich bekennt.

Michael Dumkow

³ Staeck, Klaus, *Gespräch mit Harald Naegeli über das Venedig-Buch*, 28. März 1990, in: Harald Naegeli: Der Sprayer in Venedig, hrsg. von Kirsten Klöckner und Klaus Staeck, Heidelberg 1991, S. 89–99, hier S. 98.

⁴ Ebd., S. 94.

Naegeli sprayt im Verlauf einer »Venedig-Aktion« (1981) zunächst Fisch-Totenschädel-Blitze-Kombinationen (Abb. 2), später kreuz- oder antennenförmige, an keinen Gegenstand mehr erinnernde Figurinen (Abb. 3). Naegeli: »Zunächst habe ich nur aufgrund dieses Zerfalls der Stadt, aber auch wegen der Zerstörung der Natur Fischsymbole gesprüht [...]. Bei den ersten zwei Besuchen waren es Fische, beim letzten Mal nur noch Blitze [...]. Zunächst hatte ich ein vergleichsweise aufklärerisches Ziel damit verbunden: Ich wollte die Einwohner auf die sterbenden Gewässer hinweisen«⁵. Ein so einfaches Symbol wie der Fisch mit Totenkopf übt jedoch offensichtlich keinerlei mobilisierende Wirkung mehr aus. Es wird verdrängt, wie die Gefahr, auf die es aufmerksam machen soll: »Das gehört wahrscheinlich zu einer psychischen Routine oder Selbsttäuschung, sämtliche mahnenden Signale aus dem Kopf auszublenden. Das heisst, wer nur Zeichen setzt, muss eine andere Intention als blosser Aufklärung haben.« Zunächst wird der Adressat gewechselt. Nicht mehr die Einwohner Venedigs oder noch allgemeiner »die Menschen« sollen erreicht werden, deren »Wille zu einer Art Selbstvernichtung [...] allgegenwärtig [ist]«, sondern »der ästhetisch interessierte Mensch, der seine Umgebung und ihre Veränderungen noch beachtet, [...] einen Beweis einer spontanen, unerwarteten Lebendigkeit erkennt und dadurch zu etwas animiert werden kann, das auch in ihm selbst ist«.⁶ Die »unerwartete Lebendigkeit« wird präzisiert: »Es ist eine Art leidenschaftliche Auflehnung [...], indem ich mit einem grösseren Mass an Bewegung direkter wirken möchte. Allerdings nicht mehr im Sinne traditioneller Aufklärung – das ist nicht mehr wirksam. Ich kann aber doch besser eine Gegenwart formulieren, sagen wir eine Utopie, die im wesentlichen die Leichtigkeit, die Schwereelosigkeit, die Beweglichkeit zum Inhalt hat«⁷.

239

Die als »reine Bewegungsformen« oder als »Antennenformen« und »Fluchtzeichen« angesprochenen abstrakten Figurinen interpretiert Naegeli selbst als nicht nur »blosse Körperlichkeit, eine Körperassoziation, sondern Energie«.⁸

Naegeli reproduziert hier einen bekannten modernen Topos, ein Transzendenzkonzept, wie es seit Beginn des Jahrhunderts immer wieder Gestalt annahm und trotz seiner Dekonstruktion auch heute noch Bedingung »europäischer« Kunst ist – wenn auch mit dem (dekonstruktiven) Unterton der Melancholie.

Der Philosoph Peter Sloterdijk legt in seinem Essay »Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik«⁹ eindrücklich die substanzielle Kontinuität der christlichen Konstellation über die Säkularisierung hinaus für die Neuzeit und die Moderne dar. Danach hält auch die Moderne am Treibsatz der christlichen Eschatologie fest. Der besteht darin, dass die Erwartung der Endzeit in Anbetracht ihres Ausbleibens in permanente Mobilmachung zur Transzendenz der historischen Zustände verwandelt wird als paradoxes Resultat permanenter Transsubstantiation des vitalen in einen asketischen, abstrakten Menschen. Die Jesus-Figur ist das adäquate Sinnbild dieser Konditionierung. Beat Wyss spürt demselben Sachverhalt in Philosophie und Ästhetik der Kunst-Moderne nach: »Die dogmatischen Glaubensinhalte verdampfen, doch die rituellen Topoi des Religiösen – das kathartische Richten und Reinigen, die Selbstaufgabe, die Erlösung aus dem Käfig der Individuation, die mystische Vereinigung mit einem allgemeinen, höheren Prinzip – bleiben«¹⁰.

Nicht anders verhält es sich im Falle Harald Naegelis. Sein Pendeln zwischen »traditioneller Aufklärung« und einer Utopie der »Schwereelosigkeit« – spricht: einer flüchtigen, abstrakten Existenz – vollzieht das Oszillieren der Kunst-Moderne zwischen

5 Ebd., S. 90.

6 Ebd., S. 90f.

7 Ebd., S. 91.

8 Ebd., S. 91.

9 Sloterdijk, Peter, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt a. M. 1989.

10 Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996, S. 24.

weltverbesserischem Aktionismus und resigniertem Eskapismus als zwei Spielarten eschatologischer Orientierung nach. Was am Kunststatus der Naegelischen Spraybilder zweifeln liess, war Naegelis Weigerung, sich auf die der Kunst zugewiesenen Räume zu beschränken, anstatt mit illegalen Wandmalereien den Eigentumsbegriff in Frage zu stellen. Dass es sich hier um eine Regelverletzung handelt, wurde allerdings nie bezweifelt. Sie wird lediglich geduldet, seit es Konsens darüber gibt, dass Naegeli sich im Kanon des etablierten Kunstkontexts bewegt.

Eben diese Bedingung der Kunst, Objekte mit Verweischarakter auf eine Programmatik der Transzendenz herzustellen, erfüllen Hip-Hop-Graffitis offensichtlich nicht. Vorbedingung für die Akzeptanz der Graffitibewegung kann deshalb nicht sein, sie willkürlich in den Kunstkontext zu integrieren – das zeigt die Erfahrung der achtziger Jahre. Akzeptanz wird erst durch das Verständnis der eigenständigen ästhetischen Basis der Hip-Hop-Graffiti bewirkt.

Der Hip-Hop-Kontext

Hip-Hop-Graffiti wird als eine von vier Disziplinen des Hip-Hop bezeichnet (die drei anderen sind: Rap, DJing und Breakdance). Hip-Hop entstand zu Beginn der siebziger Jahre in den heruntergekommenen Stadtvierteln New Yorks als kulturelle, politische, soziale Bewegung gegen die bewusste Ausgrenzung von Minderheiten durch die Politik der »Reagonomics«. Nach der Zerschlagung der »schwarzen« Bürgerrechtsbewegung Ende der sechziger Jahre, dem rasanten Anstieg der Arbeitslosigkeit und der partiellen Aufkündigung staatlicher Wohlfahrts-Programme war es zu einer Frage des Überlebens geworden, mit den begrenzten Ressourcen im Ghetto gegen das Elend anzugehen. Neben sozialer und politischer Selbsthilfe entstand eine Kultur der symbolischen Substitution: Gewaltsame Bandenmitglieder wurden z. B. zu Basketballsportlern, die nach ritualisierten, gerapten Beschimpfungen ihre Aggressionen in sportlichen Wettkampf umwandelten. Rap, Breakdance, DJing und Graffiti enthalten ähnliche Elemente.

So entstammt eine Entwicklungslinie der Hip-Hop-Graffitis unmittelbar dem »gang«-Kontext: Um ihre Territorien, »turfs«, abzugrenzen, setzten die jugendlichen Ghetto-Gangs ihre Signaturen ein. Nicht die Signaturen an sich, aber ihr Zweck wurde später umgemünzt und in das Motivationsgefüge des Graffiti-»writing« integriert. Aus dem respektheischenden Signum der Gang-Macht wurde ein Signum der medialen Präsenz. An möglichst vielen, möglichst repräsentativen, möglichst riskanten Plätzen zu signieren wurde zum Inhalt eines Wettkampfs um den höchsten Bekanntheitsgrad.

Der Operationsraum »Stadt« geht in die Kriterien für den Bekanntheitsgrad – in der Sprache der Szene »fame« genannt – ein wie beispielsweise »der Berg« in die Kriterien für bergsteigerische Fähigkeiten. So, wie Bergsteiger letztlich beziehungslos zum »Eigenleben« des »Stein-Pflanze-Tier-Eis-Komplexes« des Berges bleiben, Gipfelkreuz und Fähnchen für sich und die interessierte Öffentlichkeit in Stein und Eis rammen, so beziehungslos verhalten sich die »writer« gegenüber den Flächen der Stadt und den Reaktionen der Stadtbewohner auf ihre Arbeit. Die Stadt erscheint in dieser Hinsicht nicht als ein architektonisch in seinen sozialen Widersprüchen erstarrter Organismus, auf den es sich – wie im Fall Naegeli oppositionell – zu beziehen gilt. Es geht nicht um Kritik an den städtebaulichen Folgen der Moderne mit ihren monotonen

Wohnblocks und öden Fassadenflächen. Die Aktionen der »writer« bewegen sich jenseits dieser Kritik. Die Stadt wird nach dem Kriterium der Eignung fürs Writen strukturiert. Das Spektrum der »writer«-Szene umfasst sicherlich auch solche, deren Ausgangsposition ein kritischer Stadtbegriff ist, der sich z. B. darin ausdrückt, dass Baudenkmäler verschont werden oder dass Gebäude mit der Absicht der Verschönerung des Stadtbildes besprayt werden; das treibende Motiv des Writens bleibt die mediale Präsenz des gestaltenden Aktionisten und seine Botschaft, deren Adressat die Hip-Hop-Szene, in zweiter Linie erst die allgemeine Öffentlichkeit ist.

In der Bedeutungsverschiebung der »turf«-Signatur wird das urbane Diktat der medialen Identität reflektiert: Das Writen ist gewissermassen die Kreation einer Corporate Identity unter den Bedingungen des Ghettos¹¹ – mit dem Ziel des »getting up« (so der Titel des 1982 zum Thema erschienenen »Standard-Werks« von Craig Castleman¹²). Der Naegelige Vorwurf, die Graffiti-Sprayer orientierten sich an der »Werbung«, kann auf diesen Zweck des »writing« bezogen werden.

In der medialen Taufe erst tritt das urbane Individuum aus der Anonymität, die zu Misserfolg verurteilt, heraus. Der urbane Anonymus wird zum Star. Dieser Akt muss permanent von neuem vollzogen werden; so erst kann der Widerspruch zwischen der Natur des Stars und dem demokratischen Anspruch auf Verallgemeinerung des Privilegs prozessiert werden. Das Privileg des Stars existiert nur auf der Folie der Anonymität der anderen. Das Recht, ein Star zu werden, muss daher mit der Verkürzung des Status auf die Dimension eines Moments erkaufte werden, als Umschlagpunkt eines Prozesses von Auf- und Abstieg – des »getting up«. Substitution der Gang-Konkurrenz bedeutet in diesem Zusammenhang Eintritt in die allgemeine Konkurrenz um Ressourcen auf dem Wege der medialen Repräsentanz.

Die Motivlage der Hip-Hop-Künste beschränkt sich jedoch nicht darauf; Hip-Hop dient gleichermaßen der Agitation gegen Diskriminierung und der Erziehung der »community« zu Selbstständigkeit und Geschlossenheit. »Rap is about survival, economics and keeping our people movin' on.«¹³

Auch verselbstständigt sich die Ästhetik der Genres ein Stück weit, erscheint als purer Spass, als schiere künstlerische Ausdrucksmöglichkeit (Sprechblasentext eines B-Boy-Characters: »It's all about havin' fun«, siehe Titelbild des Graffiti-Lexikons von Bernhard von Treek¹⁴). Die Spass-Kategorie wendet sich gegen die Annahme, dass sich Writen einem höheren Ziel verschreibt, das nicht im Moment der Aktion seine Erfüllung fände. Gegen das Pathos des Hintersinns, das sie den hohen Künsten nicht zu unrecht unterstellen und das sich als Sublimation der Vitalität in Bild, Ton und Geste manifestiert, wollen die Writer als Spass-Macher deutlich machen, dass es ihnen unmittelbar um die Setzung ihres kreativen Selbst geht. Welche ästhetischen, ja existentiellen Dimensionen der Begriff »Spass« birgt, wird vielleicht deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass er vom lateinischen »expandere« abgeleitet ist und gleichermaßen mit »Entspannung« als auch mit »Expansion« konnotiert wird. Dass der Begriff ein so untergeordnetes Dasein führt, hat Tradition in einer Kultur, die von ihren Subjekten als Individuen das Gegenteil von Spass verlangt. Graffiti sind mehr als nur ästhetische Formen der Existenz; sie sind mehr Lebensstil als symbolische Verweissysteme. Der französische Philosoph Michel Onfray, dessen Werk sich um das Aufspüren der hedonistischen Seitenlinien abendländischer Kultur und deren Rehabilitation dreht, verbindet Hedonismus und (Lebens-)Stil für unsere Zwecke so treffend, dass man denken könnte,

11 »The name and the tag are one, that's what graffiti means: it's about identification, about personal icon. It's a way of presenting yourself to the world, something like: 'here I am', so Futura 2000, einer der Old-School-Writer New Yorks, zit. nach: Denannt 1997 (wie Anm. 1), S. 5.

12 Castleman, Craig, *Getting Up: Subway Graffiti in New York*, London 1982.

13 Afrika Bambaataa, einstiger Bandenchef von 20'000 Mitgliedern und später Mitglied einer Hip-Hop-Band, zit. nach Jacob, Günther, *Agit-Pop. Schwarze Musik und weisse Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin*, Berlin/Amsterdam 1993 (2. Aufl.), S. 183.

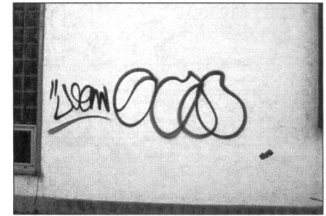
14 Treek, Bernhard van, *Graffiti Lexikon. Legale und illegale Malerei im Stadtbild*, Berlin, o. J. (1998).

Abb. 4: Taggers Corner und Throw-Ups, Zürich Schwamendingen.

Abb. 5: Tag «Venus», Winterthur.

Abb. 6: Tags, Winterthur.

Abb. 7: Tags, Winterthur.



Hip-Hop-Graffitis seien das Referenzmaterial seiner Gedankengänge: »Der Hedonismus will die Verschmelzung von Ethik und Ästhetik zu einem singulären Leben.« Und weiter: »Die Moral, die sich den Imperativ der Lust zu eigen macht, will die Schaffung eines Stils [...]. Will man der Evolution des Wortes folgen, so würde man vom antiken ›stilus‹ ausgehen, vom Griffel, diesem einfachen, spitzen Gerät, mit dem man seine Gedanken, seine Entwürfe und seine Hirngespinnste auf Wachs oder in feuchte Erde ritzen kann. Bei diesem kalligraphischen Spiel gibt es nur Subjektivitäten. Die besten fallen auf, heben sich heraus. Bestimmte Züge springen aufgrund ihrer Originalität, ihrer Beschwörungskraft ins Auge. Dann spricht man von Schönheit, von einem schönen Werk. Die Vorgehensweise, der Gestus, mit dem man unter seinen Fingern Formen entstehen lässt, macht die Art und Weise deutlich, wie man sich der Wirklichkeit nähert. Der Stil ist im Werk, er ist im übrigen seine Quintessenz.«¹⁵

Evolution des »style«

Die eigentlichen (formalen) Vorläufer der Hip-Hop-Graffitis sind nicht »turf«-Signatures, sondern so genannte »tags«, Namen(skürzel) in Kombination mit Strassennummern, die Jugendliche gegen Ende des Jahrzehnts im Gebiet der Städte des amerikanischen Ostens verbreiteten. Nach einem Interview mit Takis 183 (Takis ist ein verstümmelter Diminutiv des griechischen Namens Dimitri, 183 bezeichnet die Nummer der Strasse, in der Dimitri wohnte) in der »New York Times« am 21. Juli 1971 wurde daraus eine Massenbewegung, die sich v. a. auf das U-Bahnnetz New Yorks konzentrierte.

¹⁵ Onfray, Michel, *Philosophie der Ekstase*, (aus dem Französischen von Eva Moldenhauer), Frankfurt a. M./New York 1993, S. 187f.

Zunehmende Konkurrenz unter den Taggern und die Verlagerung des »tagging« auf die Aussenwände der U-Bahnen führten zur Vergrösserung der »tags« und zum Wechsel des Werkzeugs. Wurden zuvor überwiegend Marker benutzt, setzte sich jetzt die Spraydose durch (Abb. 4–7).

Im ersten Entwicklungsschritt vom »tag« zum Graffiti wurden »tags« mit grafischen Applikationen versehen (»KOOL JEFF«: Das »J« wurde zum Teufelsschwanz, »LEE 163« liess die beiden »E« zusammenlaufen). Erste figurative Elemente tauchten auf (»Stay High« integriert eine Joint rauchende Figur in seine Signatur), Buchstaben wurden auf »Plattformen« gestellt (»Topcat 126«).¹⁶ Im zweiten Entwicklungsschritt wurden die Schriftzüge grösser, ihr linearer Charakter blieb zunächst: Die Schriftlinien wurden lediglich mit einer zweiten Farbe umrandet, vermehrt traten abstrakte Ornamente (Sterne, Punkte, Streifen) hinzu. Mit dem Übergang zu ersten flächigen Buchstaben, die sich am wolkig-blasigen Stil der in den sechziger Jahren entwickelten alternativen Comic-Typografie orientierten (so genannte »Bubbles«), und der Übernahme raumillusionierender »3-D«-Elemente (»Schatten«, »Lichter«), werden zwischen 1972 und 1974 die auch heute gebräuchlichen Stile in rascher Folge entwickelt. Die Stilentwicklung geht dabei vom »Blockbuster«-Stil (Abb. 8, 9), der auf Gigantismus und Lesbarkeit setzt, zum »Wild-Style« (Abb. 10), der sich auf die stilisierende Seite konzentriert und barocke, komplizierte Grafismen erzeugt – »pieces« (Abkürzung von Masterpieces) oder »styles« genannt. Es kommt zu zahllosen Kombinationen zwischen den beiden Polen. »Throw-ups«, grosse Signaturen oder -kürzel, die ursprünglich wegen ihrer Eignung zur raschen Verbreitung entwickelt worden waren, begründen ein neues Stil-Genre, das den barocken »Wild-Style« durch bewussten Reduktionismus konterkariert (siehe Abb. 4).

243

Eine andere Einteilung, die dem Gegenstand möglicherweise gerechter wird, nimmt Dennant vor. Sie unterscheidet sieben »fundamental forms of graffiti«. Nach »tags«, »throw-ups« und »pieces« werden »top to bottoms«, »end to ends«, »whole cars« und »whole trains« genannt.¹⁷ Die letzten vier beziehen sich auf die Untergründe, als die Wagen und Züge des öffentlichen Schienenverkehrs dienen (Spray-Bilder, die vom Dach bis zum Fahrgestell reichen, Bilder, die zwei Enden eines Waggons verbinden, und Bilder, die über einen ganzen Waggon oder einen ganzen Zug reichen). Diese Einteilung folgt streng genommen keinen ästhetischen Form-Kategorien, sondern legt eine Hierarchie der Formen im System des »getting-up«, des Aufstiegs auf der Skala des Ruhms nach eigenen Kriterien fest. »Tags« und »throw-ups« sind Stufen auf der Entwicklung zum »piece«, das in stilistischer Hinsicht als Höhepunkt der Graffiti-Kunst angesehen wird.¹⁸ Aber »style« ist eben nur einer der drei »fame«-bildenden Faktoren des »writing«. Die Wahl des Untergrundes und das Risiko der Illegalität lassen Steigerungen zu: Die Bemalung von Zügen ist danach eine Steigerungsform des »piece«.

Die Buchstaben der Namen bilden den Rohstoff der »graffs«. An ihnen und ihrer Kombination entzündet sich die stilistische Artistik der Writer. In der metaphorischen Sprache von Adrian Nabi, in Berlin lebender Hip-Hop-Aktivist, Autor, Fotograf, Ausstellungsorganisator und Herausgeber des Graffiti-Magazins »Backjumps«, führt die Beschäftigung mit Graffiti zur Feststellung, dass »jeder Buchstabe sein eigenes Leben, seinen eigenen Charakter, seine eigene Stimmung hat«.¹⁹ Der Writer Odem interpretiert den grafischen Prozess so: »Die Buchstaben deines Namens müssen sich drängeln und sich behaupten, müssen um ihren Platz kämpfen.«²⁰ Das Wechselverhältnis zwischen einzelnen Buchstaben und dem Schriftzug ist danach ein Analogon zum zwecksetzenden

16 Vgl. Treek 1998, (wie Anm. 13), S. 183–189.

17 Denannt 1997 (wie Anm. 1), S. 5.

18 »Pieces are considered the most eminent development of hip-hop-graffiti«, ebd.

19 Sinngemäss zitiert durch van Treek, o. J. (1998), (wie Anm. 13), S. 50.

20 Odem gegenüber van Treek, ebd., S. 51.



Abb. 8: Blockbuster-Style, Zürich.

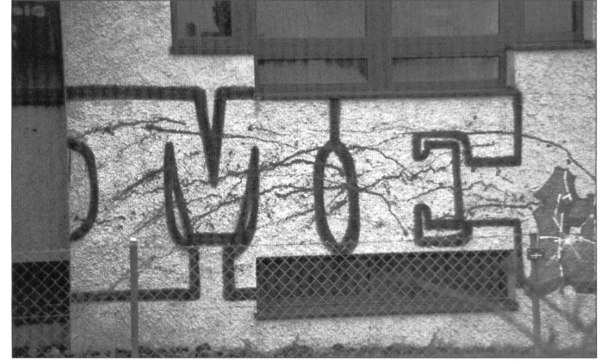


Abb. 9: Blockbuster-Style, Zürich.

Kontext des »writing«, mindestens aber werden alle grafischen Kniffe aufgewendet, um den Eindruck der Verlebendigung, der Narration zu erzeugen. »Buchstaben können übereinander gelegt werden, sich überlappen, durchscheinend gestaltet sein, miteinander verschmelzen [...] oder sich durchbohren. Sie können mit Schatten versehen werden, papierartig geknickt oder aber blockartig gestaltet werden. Zweibeinige Buchstaben wie z. B. A, H oder K sind stabiler als einbeinige wie F und T. Buchstaben mit ebener Basis wie z.B. L oder Z haben einen besseren Stand als Buchstaben mit runder Basis wie z. B. B oder C. Gleichzeitig bieten die labileren Buchstaben gestalterisch meist die Möglichkeit grösserer Dynamisierung.«²¹

Weindl, Kammerer u. a. erläutern die metaphorischen Potenzen in ihrer »Theorie des Style« am Beispiel einiger Buchstaben: »A: Pyramide oder Dreiecksform mit aggressiver Spitze nach oben, schrägen Wänden, die nach rechts und links sehr gut schützen, zwei stabilen Standbeinen, einer soliden Grundlinie und einer Stützstrebe im Innenraum. Durch seine Stabilität erlaubt das A, trotz seiner Symmetrie, gute Form und Biegsamkeit in alle Richtungen, je nach Verlängerung der Standbeine nach rechts oder links. [...]

C: Runde Abgrenzung nach links, gleichzeitig sanftes Eindringen. Nach rechts unsichtbare gerade Abgrenzung, aber auch aggressive Richtung durch zwei Speere nach oben und unten« usw.²²

Schon in früheren Zeiten wurden Signaturen mit Zeichen und Figuren kombiniert. Anregungen erhielten und erhalten Sprayer v. a. aus dem Comic-Genre. Stilistisch gesehen überwiegen karikaturesk verzerrte, technisch dem fantastischen Realismus verwandte »characters«. Sehr viel Wert wird auf korrekte 3-D-Illusion gelegt, was perspektivische Verkürzungen (bzw. Verzerrungen) und Lichtführung betrifft.

Ein inhaltlicher Schwerpunkt liegt bei der Darstellung von Figuren, in denen sich die Sprayer selbst interpretieren: als »B-Boy« (ursprünglich: »breakdance-boy«; heute eher in der Bedeutung des »bad-boy«, des Kerls, Kumpels, des coolen Typs) in entsprechendem Outfit, in Gebärde und Haltung an Movie- oder Comic-Gangster erinnernd und mit einer Mimik, in der hämische Freude über den gelungenen Coup (der illegal angebrachten Signatur) zum Ausdruck gebracht wird. In ähnlicher Funktion werden fantastische Figuren z. B. aus dem Science-Fiction-Genre verwendet. Ansonsten ist der Vielfalt der Motive nur eine Grenze gesetzt: Sie müssen dem (allerdings weitgesteckten) Comic-, SF-, Fantasy-literarischen Kontext der Szene entstammen (Abb. 11–14). Der »character« ist gewissermassen der assoziative Anriss dieses Kontexts – das Naegelige

21 Ebd.

22 Weindl, Astrid, *Techno, Cheech, Scum: Theorie des Style*, Selbstverlag, München 1996, zit. o. S. nach: van Treak, o.J. (1998), (wie Anm. 13), S. 51.



Abb. 10: Wild-Style von NPU, Zürich.

»Klischee« hat hier seine funktionelle Berechtigung. »Character« können als an die Oberfläche tretende Signale eines weit verzweigten Myzels kollektiver Bilder und Epen gesehen werden. In sich geschlossene, epische Darstellungen sind dagegen – bisher jedenfalls – Ausnahmen. In diesen Fällen erzeugt der/die AutorIn – wie in allen Fällen, in denen ein Personalstil verbreitet wird – einen selbstreferentiellen Kontext. Aber auch der ist meist auf rasche Entschlüsselung angelegt, weshalb die realistische Darstellungsweise der Comic- und Fantasy-Welt gewählt wird (Abb. 15). Hier zeigt sich die eher kollektive Natur der Graffiti-Bewegung noch einmal sehr deutlich. Während die Signaturen zumindest im »Wild Style« teilweise bis zur Unleserlichkeit der Buchstaben in komplexe, barocke Arabesken verwandelt werden und sich von ihrer Anbindung an die gemeinsame Basis – das Signaturenpseudonym – entfernen, folgen die »characters« dem stillschweigenden Diktat der raschen Lesbar- und Wiedererkennbarkeit. Zugleich sagt der im Vergleich zur Signatur weit gehende Verzicht auf Individualisierung etwas über den Rang des »character« im Konzept des »piece« aus: Er ist ihm untergeordnet.

In der Gesamtkomposition der »pieces« nehmen »characters« unterschiedlichste Positionen ein. Sie können als kommentierende Autoren-Alias ausserhalb der Buchstabenkombination angelegt sein, sei es vorweg, am Schluss oder auf einer illusionistischen Ebene »vor« dem Schriftzug bzw. mit ihm »verflochten«. Sie

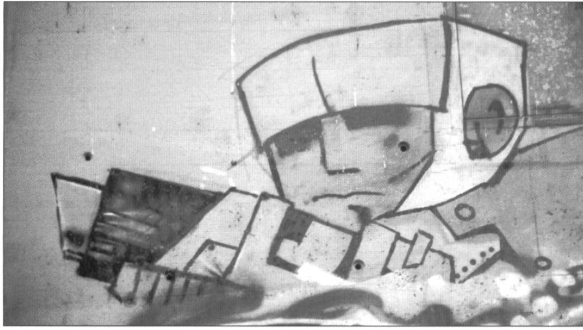


Abb. 11–14: Character, Zürich, Winterhur.

können das »fill-in« eines Buchstabens (z. B. des i-Punkts) sein oder in Form eines Buchstabens Bestandteil der Signatur-Komposition. Oder Buchstaben verwandeln sich in »characters«.

Neben »characters« werden naturalistische (wenn auch karikaturesk verzerrte) Darstellungen häufig für Hintergründe oder Randbereiche verwendet. Klassisch sind Stadt- oder Landschaftssilhouetten für Freiflächen unter oder hinter Signaturen (siehe Abb. 1) sowie die bewegten Bildträger des öffentlichen Nahverkehrs (U-Bahnzüge usw.).

Ein drittes selbstständiges Kompositionselement sind so genannte »dedications«, lineare, kalligrafisch stilisierte Schriftzüge. »Dedications«, Widmungen, können Botschaften, Respektsbezeugungen, Grüsse, aber auch die Signatur in »tag«-Form oder andere Daten sein (siehe Abb. 15).

Alle weiteren Elemente wie Aura (unscharf begrenzter Hintergrund), »bubbles«, »clouds«, »highlights« und »splashes« (Kleckse) sind unselbstständige Bestandteile der bildhaften Hintergründe, der »characters« oder der Buchstaben.

Der semantische Aspekt

Überwiegend, zumal in Europa, bestehen die Schriftzüge aus dem Pseudonym des Writers. In den USA sind Botschaften, die die Tradition der politischen Parole in aphoristischer Form mit dem »style« des Writing verbinden, häufiger. Pseudonyme werden entweder wegen der kompositorischen Eignung der Buchstaben gewählt, wegen der Einprägsamkeit und natürlich – obwohl das nicht so recht eingestanden wird – wegen der Assoziationen, die der Übername auslöst. Hier eine Auswahl von Writernamen: Amigos (Köln), Amok (verschiedene Writer), Atak (Frankfurt/Oder), Atome (Sydney), Bates (Paris: Bates stammt aus der Science Fiction Serie »V«), BBC (Paris; BBC = Bad Boy Company), Bomber (Frankfurt; Bomber ist eine Writer-Kategorie: Writer »bomben« die Stadt mit grossformatigen Signaturen zu). An letzterem Beispiel lässt sich die semantische Dimension der Pseudonym-Wahl sehr gut ausführen. Der Witz der Konnotationen funktioniert auf zwei Ebenen. Wie häufig im Hip-Hop, ist der Sinn einer martialischen Bezeichnung für eine nicht gewaltsame, symbolische Tätigkeit wie »writing« im Spiel mit den Ambivalenzen der Drohgebärde zu suchen. Die Drohgebärde ist eine Geste, die das Ausholen zur Gewaltanwendung auf der Kippe zwischen Ausführung und Mimikry stehen lässt. Sie schafft eine offene Situation, in der eine Vielzahl von Reaktionen auf beiden Seiten der Gebärde möglich sind. Nichts bringt genauer

Michael Dumkow

Abb. 15: Ausschnitt aus einem Wandbild von UC, Characters von Mode 2, Zürich (siehe Abb. 1). Die dargestellte Figurenkonstellation könnte von der altgriechischen Sagenwelt inspiriert worden sein: Der trojanische Prinz Paris wählt unter den drei mythischen Gestalten Athena, Helena und Aphrodite, Letztere, indem er ihr einen goldenen Apfel überreicht. Aphrodite hatte die Wahl durch das Versprechen beeinflusst, Helena als Geliebte des Paris nach Troja zu entführen. Die Entführung war Auslöser des Trojanischen Krieges.



den spezifischen Sinnhorizont des Hip-Hop zum Ausdruck als diese Ästhetisierung des kulturellen »Urzustands«: des Übergangs der offenen Gewalt zum kompensierenden Ritual.

Dass sich ein Einzelner der Bomber-Gemeinde den Gruppennamen als Pseudonym anmasst, stellt die zweite semantische Ebene dar: Er stilisiert sich damit zum Bomber »an sich«, neben dem kein weiterer möglich ist. Er beansprucht damit die Position des absoluten Repräsentanten der Bomber-Gemeinde und verstößt so gegen die »Wettbewerbsregeln«, wonach der Auszeichnung als »king of ...« (es folgt das Territorium, das Genre oder dergleichen mehr) ein kollektives Kräfteressen und das Urteil der Szene vorausgehen muss. Der Bomber wendet sich nicht nur gegen die Stadt, sondern fordert auch die eigene »community« heraus.

247

Die Wahl des Pseudonyms – das sollte das Beispiel illustrieren – ist sozusagen das semantische Programm, unter dem die Writer antreten. Es muss seine Entsprechung in der grafischen Umsetzung haben. Das Pseudonym »Bomber«, das grafisch, oder was den Verbreitungsgrad seiner »graffs« betrifft, nicht hält, was es verspricht, wirkt lächerlich. Es muss also tatsächlich die Muskeln spielen lassen und dem Anspruch seiner semantischen Konnotationen gerecht werden. Erst die Übereinstimmung von semantischem Phantom und stilistischer Gestalt wird zum individuellen »style«, erst dadurch gewinnt sein Träger Identität, wird er zum szenenspezifischen Medienereignis, legt er sich ein »image« zu.

»Afroamerikanische Ausformung der Moderne«

Unter strukturellen Gesichtspunkten besteht die Graffiti-Ästhetik aus nicht mehr als einer Handvoll Regeln. Die Arbeit eines Writers/einer Writerin besteht im Prinzip aus der endlosen Wiederholung einer einfachen Buchstabenkombination (den Naegelischen

»Gegenständen«), sei es als »tag« oder als »piece« (Naegelis »inflationär fabrizierte kalligrafische Muster«). Schon »characters« gehören nicht mehr zur Pflicht, eher zur Kür. Das ästhetische Programm besteht aus der permanenten Variation und Perfektionierung des eigenen »style« (Naegeli: »Schmuck«, »Verschönerung«). Der Bezug auf Traditionen, die Adaption neuer Elemente, das Sampling und Innovationen sind nur in diesem Rahmen möglich. Die Ausführung erfolgt ausschliesslich mit der Sprühdose. Zum »style« gehört auch die meisterliche Handhabung der Spraydose. Der Einsatz von Schablonen und Farbrollern (z. B. um Hintergründe zu fabrizieren) sind verpöht.

Die Beschränkung auf eine Regel und der Bezug auf wenige, in ihrer Elementar-gestalt allgemein verfügbare Vorlagen erlaubt massenhafte aktive Teilnahme und massenhaftes Urteilsvermögen. Tendenziell verwischt sich so die Grenze zwischen Performern und Publikum. So nähert sich das artistische Phänomen Graffiti Betätigungsfeldern wie Spiel, Sport, Zirkusartistik, Magie, Kunsthandwerk und Folklore an. Erst in der individuellen Handhabung der Regel, erst in der Ausführung scheiden sich Könner bzw. Meister (»kings«), Anfänger bzw. Nicht-Könner (»toys«) und Blender.

In Anbetracht ihrer konkret-historischen Einbettung aber können die Wurzeln der Graffiti genauer bestimmt werden. Sie stammen aus den »marginalisierten« Kulturen der Ghettos in den USA, ihre (anfänglichen) subjektiven Träger sind Afroamerikaner und Chicanos. Sie sind personell und über die kulturellen Institutionen des Ghettos eng mit der Musik und dem Tanz des Hip-Hop verbunden. Die Betätigung eines Sprayers als Breakdancer, die eines DJs als Sprayer verlangt zwar andere Kunstfertigkeiten, die Hip-Hop-Disziplinen haben jedoch gemeinsam, dass sie aus vorgefundenen, »gewöhnlichen«, alltäglichen Funktionen, z. B. dem gereimten Kommentar des DJs, dem Wechsel der Platten auf zwei Plattentellern, sportlichen Bewegungsabläufen und eben dem »(turf-)tagging« Kunstfiguren machen. So sehr darin angesichts der beschränkten Möglichkeiten des Ghettos zum Ausdruck kommt, dass die Not zur Tugend gemacht wird, so wenig ist das künstlerische Niveau und das rapide Tempo der Evolution, ja die Kreation aller bis heute gängigen Muster in wenigen Jahren damit zu erklären. Die Leistungen des Hip-Hop sind undenkbar ohne die feste Verankerung in einer Kultur, die spätestens seit der Jahrhundertwende die Verwandlung vorgefundener Kulturtechniken in eine gleichermassen populäre wie technisch hoch entwickelte Kunst beherrscht. Die Wurzeln des Hip-Hop reichen in die Karibik und in den Süden der USA, in der sich seit der Kolonisierung aus europäischen, afrikanischen und indianischen Traditionen jene Kultur bildete, die abwechselnd als afroamerikanische, als Pop-, als moderne Sub- oder Off-Kultur bezeichnet wird.²³ Diese Kultur bezieht sich thematisch und formal auf die Welt des Alltags, der Armut, der Sklaverei, der Marginalisierung, des Ghettos; sie konstituiert sich in der Anklage der Sklaverei und deren postkolonialer Fortsetzung. Dies ist nur einer der Faktoren, der sie von der traditionellen europäischen Folklore unterscheidet, die sich bis auf wenige Ausnahmen der Hegemonialkultur unterworfen hat. Seit Beginn an verbindet die afrikanisch-amerikanische Kultur Darstellungsformen der Anklage mit einer Ästhetik der Leidenschaft, wie sie in der europäischen Hochkultur allenfalls sublimiert vorzufinden sind. Hedonismus und Rebellion liefern Stoff und Form. Von dieser Ausgangsbasis werden Techniken und Formen europäischer Kultur – musikalische Themen, Harmonien, der Gebrauch von Instrumenten usw. – adaptiert. Ein wesentlicher Unterschied zur Folklore besteht darin, dass die afroamerikanische Kultur sich mit der Moderne verbindet, statt nostalgisch an der Konservierung von Tradition

23 Die Herkunft vom Jazz wird im Hip-Hop nachweislich reflektiert. So heisst es im Rap-Text »Talkin' All That Jazz« der Gruppe Stetsasonic (Brooklyn 1988): »Ihr sagt, es sei keine Kunst./Also reissen wir euch jetzt in Stücke./Halt, mach das klar, Alter./Dies ist die Musik einer Hip-Hop-Band./Jazz, ihr könnt es so nennen./Dieser Jazz jedoch erreicht ein neues Format./... Rap bringt den alten "R & B" zurück./Und wenn wir es nicht täten./Hätten es die Leute vergessen können«, zit. nach: Shusterman, Richard, Kunst Leben. *Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt a. M. 1994, S. 180f. Shusterman, der zu diesem Rap eine ausführliche und lesenswerte Interpretation liefert, kommentiert folgendermassen: »Die Band akzeptiert ihre Gleichsetzung mit Jazz als der angesehensten schwarzen Kulturform und Tradition, der der HipHop genealogisch verbunden ist. [...] Der Jazz des Rap, anders als der vom Establishment vereinnahmte Standard-Jazz, erreicht ein neues Format, bewahrt Neuheit und Frische, weil er eine engere Verbindung mit der sich ändernden populären Erfahrung und dem regionalen Ausdruck aufrechterhält.«, ebd., S. 184



Abb. 16: Style, Zürich. Der Writer will möglicherweise dem Zusammenhang zwischen Graffiti bzw. Hip-Hop und Jazz durch die Wahl des entsprechenden Pseudonyms Rechnung tragen.

zu arbeiten, wie das im »Volkskulturgut« der Fall ist. Die europäische Adaptionierungsrichtung, bei der vorbürgerliche Kulturen als Material zur ästhetischen »Veredelung« und zur Abstraktion benützt werden, erfährt hier – zum ersten Mal – eine Umkehrung. Das Epochenale an dieser Umkehrung des Evolutionsvektors wird mit Bezeichnungen wie »Pop-Kultur«, »Sub- oder Offkultur« nur unzulänglich gewürdigt. Zutreffender erscheint mir, wenn Stephan Richter in einer Studie zur Ästhetik des Jazz von einer »afroamerikanischen Ausformung der Moderne« spricht.²⁴

Dafür, dass diese Kultur sich überhaupt durchsetzen konnte, sorgte nicht zuletzt der Umstand, dass mächtige traditionelle Kunstinstitutionen, weitgehend fehlten. Schon früh entstand eine (Unterhaltungs-)Industrie, in der sich diese Kultur mit den Gesetzen der Verwertung arrangiert, ohne, wie in Europa üblich, in antagonistische Widersprüche zu geraten. Nicht, dass Widersprüche ganz aufgehoben werden: »Kommerz« im Sinne einer gezielten Marktstrategie, die vermeintliche Standardbedürfnisse bedient, steht permanent unter Anklage »authentischer«, der spontanen Interaktion von Rezipienten und Aktivisten entsprungenen Kulturäußerungen. Allerdings ist diese Ambivalenz geradezu der Motor der kommerzialisierten Kulturrevolution. Beide Seiten – »Authentizität« und »Kommerz« – akzeptieren denn auch die Verwertung als Bedingung der Entfaltung. Erst die Kommerzialisierung garantiert ihren Erfolg, und dies bekanntermassen weltweit. Das ist der Naegelige »imperialistische Aspekt«. Natürlich handelt es sich nicht um ein Oktroy, sondern um die Bestätigung kultureller Bedürfnisse, wie sie im Zuge der Verbreitung der »amerikanischen Zivilisation« entstehen. Kommerzialisierung ist einfach die moderne, den modernen kapitalistischen Verhältnissen angemessene Form kultureller Vermittlung.

²⁴ Richter, Stephan, *Zu einer Ästhetik des Jazz*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 1995, (zugl. Diss., Universität München 1994, Europäische Hochschulschriften, Bd. 149), S. 93.

Durch historische Umstände bedingt hat die afroamerikanische Moderne überwiegend auf musikalischem Sektor ihren international hegemonialen Status erringen können. Eine vergleichbare Bilderbewegung hat es bis in die sechziger Jahre nicht gegeben. Von daher ist es erklärbar, dass wissenschaftliche Darstellungen afroamerikanischer Bildkunst, die dem Niveau der Musikforschung, namentlich der Jazz, Blues- und Rockforschung entsprechen, bislang fehlen.

Dennoch kann am Schluss dieser Arbeit Hip-Hop-Graffiti mit aller Vorsicht als die erste, globale Bilderbewegung bezeichnet werden, die dem JAZZ (als das musikalische Genre übergreifende ästhetische Feld der Moderne afroamerikanischer Prägung) vergleichbare Strukturen aufweist (Abb. 16). Dies ist der tiefere Grund dafür, dass Graffiti in Galerien und Museen keinen gesicherten Platz finden. Die Vermittlungsinstitutionen der Kunst sind so fein auf das Transzendenzkonzept der Kunst abgestimmt, dass sie eine solche hedonistische und rebellische Kunst ausscheiden müssen. Umgekehrt kann Graffiti sich dem Kunstkontext nicht einschreiben, ohne sich zu »entleeren«, ohne den Kontext der afroamerikanischen Moderne abzustreifen. Dies steckt hinter der intuitiven Erfahrung, dass kontextlose Graffiti in Galerien wie Floskeln, Leerformeln wirken. Es ist dieselbe Erfahrung, die der Jazz bereits gemacht hatte, als er versuchte, sich in europäische Konzertmusik zu verwandeln. Das heisst nicht, dass eine Konfrontation auf dem Boden des jeweils anderen ästhetischen Feldes unmöglich ist. Nur muss dies im Bewusstsein der Differenz erfolgen, jenseits einer naiven Crossover-Ästhetik.

250

Mehrfach zitierte Literatur

Dennant 1997

Dennant, Pamela, *Urban expression..., urban assault..., urban wildstyle... New York City Graffiti*, in: <http://www.graffiti.org/faq/pam-dennant.html>, 1997.

Staeck 1991

Staeck, Klaus, *Gespräch mit Harald Naegeli über das Venedig-Buch, 28. März 1990*, in: Harald Naegeli: *Der Sprayer in Venedig*, hrsg. von Kirsten Klöckner und Klaus Staeck, Heidelberg 1991, S. 89–99, hier S. 98.

Treek 1998

Treek, Bernhard van, *Graffiti Lexikon. Legale und illegale Malerei im Stadtbild*, Berlin, o. J. (1998).

Jacob 1993

Jacob, Günther, *Agit-Pop. Schwarze Musik und weisse Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin*, Berlin/Amsterdam 1993 (2. Aufl.).

Onfray 1993

Onfray, Michel, *Philosophie der Ekstase, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Frankfurt a. M./New York 1993.

Richter 1994

Richter, Stephan, *Zu einer Ästhetik des Jazz*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a., 1995; zugl. Diss., Universität München 1994, Europäische Hochschulschriften, Bd. 149.

Shusterman 1994

Shusterman, Richard, *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Frankfurt a. M. 1994.

Sloterdijk 1989

Sloterdijk, Peter, *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt a. M. 1989.

Wyss 1996

Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst*, Köln 1996.

Fotonachweis

Michael Dumkow: 1, 4–16; Kirsten Klöckner u.
Klaus Staeck: 2, 3.

Michael Dumkow

