

HipHop Studies

Friederike Häuser |  
Robert Kaltenhäuser (Hrsg.)

# Graffiti und Politik

**BELTZ** JUVENTA

Friederike Häuser | Robert Kaltenhäuser (Hrsg.)  
Graffiti und Politik

# HipHop Studies

Herausgegeben von  
Marc Dietrich | Martin Seeliger

Seit den 1970er Jahren in den USA hat sich HipHop global zur einflussreichsten Szene und Jugendkultur entwickelt. Zu tun hat dies mit ihrer besonderen Zugänglichkeit (durch die Etablierung von Internet und Social Media sogar noch verstärkt), ihrem interaktiven Charakter (Prinzip der Inklusion und Gemeinschaft einerseits, identitätsstiftende Distinktion andererseits) sowie der kompetitiven Orientierung (Akteur\*innen können sich mit relativ wenig Ressourcen mehr oder wenig spielerisch miteinander messen). Diese Aspekte sind zunehmend zum Gegenstand sozial- und kulturwissenschaftlicher Reflexion geworden. Nach der Etablierung der HipHop-Forschung im deutschsprachigen Raum (späte 1990er Jahre) zeichnet sich die Konsolidierung eines Forschungszweiges ab zu dessen Institutionalisierung die Reihe beitragen und dabei möglichst hochwertige Buch-Publikationen präsentieren möchte: Aus einer interdisziplinären Perspektive (vom Blickpunkt der Sozialen Arbeit und Pädagogik über die Soziologie und Geschlechterforschung bis hin zur Kultur- und Musikwissenschaft) stehen eine ganze Reihe von Fragen und Themen im Fokus. Zu ihnen zählen u. a.: Rap und soziale Ungleichheit, politische Implikationen der HipHop-Bildwelten, ethnische Segregation, mediale (Krisen-)Diskurse um (migrantische) Männlichkeit und Geschlecht generell, Glokalisierung, Sozialisationsaspekte, kulturelle Präfigurationen und Analogien im Fundus symbolischer Repräsentationen der (Populär-)Kultur.

Dr. Marc Dietrich arbeitet als Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Musikvideos, Szenemedien und Social Media – zur Aushandlung von Rassismus im deutschsprachigen HipHop“ an der Hochschule Magdeburg-Stendal. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen (digitale) Jugendkultur, Kultursoziologie, Cultural Studies und (visuelle) qualitative Methoden.

Dr. Martin Seeliger arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Hamburg. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen, Arbeits-, Wirtschafts- und Politische Soziologie sowie Cultural Studies.

Friederike Häuser | Robert Kaltenhäuser  
(Hrsg.)

# Graffiti und Politik

**BELTZ** JUVENTA

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme.



Dieses Buch ist erhältlich als:  
ISBN 978-3-7799-7066-8 Print  
ISBN 978-3-7799-7067-5 E-Book (PDF)

1. Auflage 2023

© 2023 Beltz Juventa  
in der Verlagsgruppe Beltz · Weinheim Basel  
Werderstraße 10, 69469 Weinheim  
Alle Rechte vorbehalten

Herstellung: Ulrike Poppel  
Satz: Datagrafix, Berlin  
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza  
Beltz Grafische Betriebe ist ein klimaneutrales Unternehmen (ID 15985-2104-100)  
Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor:innen und Titeln finden Sie unter: [www.beltz.de](http://www.beltz.de)

# Inhalt

## **Vorwort. Mach dich frei**

<i>Kripoe</i>	7
Einleitung. Jeder Politik die Kunst, die sie verdient <i>Friederike Häuser</i>	11
„Wer Bock hat, hat Bock!“ Subversive Praktiken von Writerinnen* innerhalb der Graffiti-Szene Berlins <i>Michl-Felix Bierl</i>	16
Wieso steht Graffiti unter Strafe? Graffiti, Strafrecht und der Schutz des Eigentums <i>Sophie Bruderer</i>	48
Za naszą i waszą wolność. Imagining the Nation in Polish Graffiti Magazines <i>Thomas Chambers</i>	70
Extrem Rechtes biting. Graffiti als wesensfremdes Strategieelement im Zuge des Raumkampfes am Beispiel Dortmund-Dorstfeld <i>Alexander Crome</i>	85
Graffiti als ein Recht auf Stadt? Eine feministische Perspektive auf Teilhabe in der Graffiti-Szene <i>Sophie Erman</i>	106
Graffiti in der DDR am Beispiel von Kunstwerken im Bezirk Dresden <i>Harald Hinz</i>	123
Graffiti und der Diskurs der Widerständigkeit <i>Ilaria Hoppe</i>	140
Die Binnenperspektive der Graffiti-Szene auf politisch motivierte Graffiti <i>Laura Maria Lintzen</i>	162
„Wir hungern hier weil es/unser Führer so (nicht) will“ Historische Graffiti innerhalb einstiger Arrestzellen in den Räumlichkeiten der Gedenkstätte Breitenau <i>Anika Manschwetus</i>	178
Graffiti, an exclusive society? An empirical analysis of the construction of masculinity in the Berlin graffiti subculture <i>Berit Merla</i>	195

Tracing the political aspects of graffiti writing <i>Orestis Pangalos</i>	211
Specifics of Russian Urban Art. Poetry, philosophy and manifestos in the streets <i>Igor Ponosov</i>	245
Scratching below the Surface. Examining dominant Myths about Graffiti and Street Art <i>Jeffrey Ian Ross</i>	265
<b>Zu den Autor*innen</b>	277

# Vorwort

## Mach dich frei

### Kripoe

„Ich bin ein Individuum.

Weit mehr als jede ausgedachte Figur aus irgendeiner Erzählung.

Ich atme. Ich fühle. Ich lebe. Und das jeden Tag.

Ich esse. Ich arbeite. Ich schlafe. Ich bin wie du.

Ich renne. Ich springe, Ich klettere und fliehe.

Ich stelle mich. Ich schreie. Ich erschaffe und zerstöre.

Ich mache das, weil ich es machen kann. Und das mein Leben lang“

(Amik in *burning down the house*) (Behrendt 2014)

Viele Writer\_innen betonen der Akt des illegalen Sprühens sei politisch, da er mit einer bewussten Grenzüberschreitung und Selbstermächtigung einhergeht. Sie verstehen sich als Teil einer kreativen Subkultur und Graffiti als ihre rebellische Ausdrucksform, oft auch als eine Art künstlerischer Protest. Dies mag grundsätzlich nicht falsch sein, wer illegal sprüht setzt sich über bestehende Eigentumsverhältnisse hinweg, verändert visuell ungefragt das Erscheinungsbild einer Oberfläche, wird somit sichtbar und nimmt dabei ein juristisches Nachspiel in Kauf. Aber ist Graffiti deshalb per se politisch oder als Protestform zu begreifen und wie verhält sich die Politik im Umkehrschluss eigentlich zu Graffiti?

Wichtig scheint mir bei diesen Betrachtungen im Vorhinein zu klären, ob wir, wenn wir über Graffiti sprechen, auch das Gleiche meinen. Mit Graffiti meine ich im Weiteren das klassische Name- und Style-Writing, das oft als ein eigenständiges Element der Hip Hop-Kultur zugeordnet wird.

Mal angenommen, ich stimme den Writer\_innen zu und betrachte Graffiti als politisch motiviertes Handeln. Dann stellt sich mir zuerst die Frage nach deren Motivation und Botschaft. Was wollen die Writer\_innen kommunizieren und wie kommt ihre Botschaft bei mir an?

Die primäre Botschaft im Name- und Style-Writing ist der immergleiche Name, welcher maximal in seiner Größe und Form (Style) variiert und an unterschiedlichen Orten immer wieder auftaucht. Runtergebrochen könnte man sagen „XYZ“ war für alle sichtbar hier und in der Lage den Namen in der jeweiligen Form (Style) an einem bestimmten Ort zu hinterlassen.

Kommerzielle Werbung funktioniert ganz ähnlich, außer dass sie gesellschaftlich akzeptierter als Writing zu sein scheint und für ihr Erscheinungsbild und Auftauchen bezahlt und somit „legal“ ist.

Als Betrachter\_in behalte ich eventuell den Produktnamen im Kopf. Aber regt Werbung deshalb zum kritischen Diskurs an? Ist Werbung politisch und hat sie eine Botschaft jenseits des Produktnamens und der Aufforderung zum Konsum?

Writer\_innen verbreiten ebenfalls ihren Namen (Tag). Je nach dem von den Writer\_innen selbst gewähltem Namen (Tag) und seiner Lesbarkeit (Style) verbinde ich mit diesem wenn überhaupt eine mehr oder weniger assoziative Botschaft. Diese wird jedoch nicht weiter erklärt und spielt für die meisten Writer\_innen bei der Wahl ihres jeweiligen Pseudonyms (Tags) in ihrer Bedeutung jenseits der Prägnanz auch keine wesentliche Rolle. Ich werde als Betrachter\_in also ziemlich allein gelassen, wenn ich Graffiti- Schriftzüge hinsichtlich ihrer Botschaft untersuche. Gleichzeitig drängen sie sich uns im Stadtraum immer wieder auf.

Form, Farbe, Technik und der Ort, an dem Graffiti auftaucht bieten neben der permanenten Wiederholung des immergleichen Namens einen weiteren wichtigen Kontext zum (Selbst-)Verständnis von Graffiti und Writer\_innen.

Als „Tagger“, „Bomber“, „Style-Writer“, „Anti-Style-Writer“, „Rooftop-Writer“, „Train-Writer“ oder einer Mischung dieser und anderer Teilbereiche des Writing fühlen sich Writer\_innen einer oder mehrerer Traditionen des Graffiti-Writing verbunden und eignen sich dementsprechend ein spezifisches Fachwissen, spezielle Orte und spezifische Fähigkeiten an. Dies alles dient letztendlich primär dazu sichtbar und somit bekannt zu sein.

Inhaltlich reproduziert sich dadurch aber immer noch nur ein und die gleiche Botschaft, der eigene Name und/oder der Name der Gruppe (Crew). Dies mag für Heranwachsende wichtig und legitim sein um den eigenen Platz in der Welt zu finden und diese durch das eigene Handeln zu hinterfragen und besser kennenzulernen. Als Jugendkultur hat Writing damit seine Berechtigung.

So wie sich Jugendliche weiterentwickeln sollten es aber auch junge Erwachsene tun, vor allem, da sie automatisch eine Art Vorbildcharakter haben. Viele Writer\_innen bleiben in Bezug auf Writing jedoch stehen. Und genau dort liegt das Problem.

Im Erwachsenenalter sollten Writer\_innen unbedingt die mühsam erlernten graffiti-internen Mechanismen hinterfragen und ihre Herangehensweise daran verändern. Nur dadurch ist es möglich, das eigene Handeln zu reflektieren und aus der Subkultur Writing auszubrechen, statt diese auf die immer gleiche Weise zu reproduzieren und so zu romantisieren.

Toxische Männlichkeit, Gruppenzwang, permanenter Leistungsdruck, Illegalität, andauernder Stress, fehlende Nachhaltigkeit, die zunehmende Kommerzialisierung und das unreflektierte, fortlaufende reproduzieren des eigenen Namens sind nur einige Aspekte, die es zu benennen gilt.

Das eigentliche Potenzial im Writing und damit verbunden seine potenziell subversive poetische und auch politische Kraft liegt im Ausloten neuer Möglichkeiten, in der Erweiterung seiner Mittel und im kritischen Hinterfragen der Geschichte und Normen im Writing.

Die Botschaft lautet: „Mach dich frei!“

Dieser Prozess macht das Schreiben des eigenen Namens (Tags) im Writing irgendwann überflüssig oder lässt es in den Hintergrund treten. An die Stelle alter Dogmen und Widersprüche treten neue Möglichkeiten und Ausdrucksweisen.

Dies geschieht jedoch nach wie vor viel zu selten!

Writing kommuniziert vor allem nach innen, findet aber nach außen gerichtet, für alle sichtbar statt. Es handelt sich also um eine Form von Aneignung öffentlicher Räume zum reinen Selbstzweck, die Gemeinschaft bleibt dabei außen vor.

Writer\_innen, denen es vor allem darum geht, ihren Namen zu verbreiten, bedienen sich dabei zwangsläufig der kapitalistischen Raubbau-Logik. Ihr Tag wird zum Brand und drängt sich ungefragt auf. Die Möglichkeiten der Kommerzialisierung haben durch die Digitalisierung und Social Media enorm zugenommen und werden weithin völlig unkritisch genutzt. Dadurch entwickelt sich Writing in eine sehr unangenehme Richtung. Die subversiven Anteile gehen dabei völlig verloren oder kehren sich ins Gegenteil um.

Writing, das ursprünglich einmal ein subversiver Akt und somit politisch war, hat dieses Potenzial zwischenzeitlich größtenteils verloren.

Ein Umdenken ist aber jederzeit möglich und jede\_r Einzelne hat es selbst in der Hand, es gibt viele positive Beispiele dafür!

Macht Euch frei, kritisches Denken bestimmt unser Handeln! Das Lesen dieses Bandes kann der Anfang zur Veränderung sein.

## Literatur

Behrendt, Norman (2014): Burning down the House. Berlin: selmann + söhne.



# Einleitung

## Jeder Politik die Kunst, die sie verdient

Friederike Häuser

Wie wir im Vorwort erkennen konnten, ist schon längst nicht mehr die Frage, ob Graffiti politisch ist, sondern vielmehr wie sich das Politische im Graffiti zeigt, wie es beeinflusst und wie es zur Entwicklung beiträgt.

Schon die Entstehung der Graffiti-Subkultur kann von den damaligen politischen Bedingungen nicht getrennt werden, sie sind eher ausschlaggebend. Das New York der 60er versuchte im Rahmen einer sozialdemokratischen Politik mit ihrer Stadtpolitik für die Unterstützung benachteiligter Bürger\*innen zu sorgen. Die Stadt schaffte ein System, das eine kostenlose Hochschulbildung zur Verfügung stellte und sie schaffte auch ein System, das durch Kontrolle der Mieten der Mittelschicht ermöglichen sollte, in der Stadt zu wohnen (vgl. Phillips-Fein 2013). New York war ein Ort des Wohlstands und ein Zentrum des Kapitalismus, bevor es Mitte der 70er Jahre in eine Schuldenkrise geriet. Die Abwanderung von Unternehmen und der weißen Mittelklasse in die Vororte brachte die Stadt in finanzielle Schwierigkeiten. Die Stellen von Polizist\*innen, Lehrer\*innen und Feuerwehrleuten wurden drastisch eingestrichen und die Universitäten führten Gebühren ein (vgl. Phillips-Fein 2013).

Die Bedingungen änderten sich drastisch, aber nicht alle konnten einfach in die Vororte ziehen.

Es blieben Menschen, um die herum die Städte buchstäblich zusammenfielen. Junge Leute, die diesen politischen Bedingungen ausgesetzt waren, die durch Marginalisierung nicht die Möglichkeit bekamen, am politischen, kulturellen oder wirtschaftlichen Leben in der Stadt teilzunehmen, haben mit Graffiti eine Art und Weise geschaffen, stattzufinden.

Es geht – damals wie heute – also immer auch um Klassen, Zugang, Abschluss, Kapital, Macht und um Sichtbarkeit. Zu sagen, dass Politik nicht relevant ist, geht nur aus einer privilegierten Position heraus, in der man selbst nicht durch die politischen Bedingungen betroffen ist. Und zusätzlich zu den gesellschaftspolitischen Bedingungen, unterliegt die Graffiti-Szene natürlich auch noch ihren eigenen Dynamiken.

So beginnt etwa der vorliegende Sammelband mit einem Essay von Michl-Felix Bierl, der sich den subversiven Praktiken von Writer\*innen innerhalb der Graffiti-Szene Berlins widmet. Anhand einer qualitativen Forschung mit und über Sprüher\*innen in der Berliner Szene versucht er einen Einblick in die subversiven Praktiken von Frauen\* in einer von Männern\* dominierten und

homosozial strukturierten Szene zu geben. Der Beitrag macht deutlich, dass die lebensweltlichen Perspektiven dabei von Durchsetzungsvermögen, Risikofreude, Kollektivität und solidarischer Gemeinschaft zeugen.

Sophie Bruderer richtet ihren Blick auf das schweizerische Strafrecht und stellt die wichtige Frage: Wieso steht Graffiti eigentlich unter Strafe? Sie nimmt die (straf)rechtliche Beurteilung von Graffiti zum Gegenstand und stellt insbesondere die Frage, inwiefern diese Beurteilung vom strafrechtlichen Eigentumschutz abhängt und durch diesen beeinflusst wird. Anhand sozialwissenschaftlicher Forschungsergebnisse untersucht sie, ob das schweizerische Strafrecht adäquate Reaktionen auf das gesellschaftliche Phänomen Graffiti bietet, wobei sie sich besonders auf den Aspekt des Eigentumschutz fokussiert, dem ein herausragender Stellenwert zukommt.

Thomas Chambers schaut nach Polen, wohin Graffiti es erst nach dem Fall der Berliner Mauer schaffte. Obwohl Graffiti auf den ersten Blick ein kultureller Import aus den USA ist, der kaum an ein bestimmtes polnisches Lebensgefühl appelliert, deckt Chambers durch die Untersuchung von Graffiti-Magazinen, die ab den neunziger Jahren veröffentlicht wurden, einen Diskurs auf, in dem Graffiti innerhalb der nationalen Vorstellungswelt neu konfiguriert wird. Diese Magazine repräsentieren Graffiti in einem einzigartigen mitteleuropäischen Kontext, der auf die Erfahrungen des Kommunismus zurückgreift, nationale Mythen einbezieht und Graffiti als nationale Gemeinschaft und nicht als transnationale Subkultur, als die es oft dargestellt wird, neu imaginiert.

Alexander Crome arbeitet in seinem Beitrag Widersprüchlichkeit extrem Rechter Graffiti heraus und zieht dafür historische und aktuelle Beispiele heran. Darüber hinaus weist er auf die Gefährlichkeit und die unsicherheitsstiftenden Effekte durch das subversive, semiotische Kunstphänomen Graffiti in Verbindung zu extrem Rechten Hegemonialbestrebungen hin. Anhand des Stadtteils Dortmund-Dorstfeld stellt er den Umgang verschiedener Akteur\*innen mit politisch motivierten Graffiti und die aktuellen Entwicklungen im Stadtteil dar, woraus sich für die Leser\*innen allgemeingültige Handlungsvorschläge ableiten lassen.

Sophie Erman theoretisiert in ihrem Beitrag Graffiti als ein Recht auf Stadt, also als eine Praxis der Teilhabe und Aneignung öffentlicher Räume. Sie betrachtet die Graffiti Szene, als möglicher Ausübungsort des Rechts auf Stadt und überprüft ihn auf seine Zugänglichkeit. Anhand ethnographischer Interviews stellt sie dar, dass besonders FLINTA\* Personen der Zugang zur Szene erschwert wird und dass ein Grund dafür hegemonial männliche bzw. patriarchale Strukturen sind, welche den sozialen Raum der Szene bestimmen. Mit einer feministischen Perspektive argumentiert sie dafür, dass hegemoniale Strukturen in der Raumproduktion stets sichtbar gemacht werden müssen, um diese nicht zu reproduzieren und zeigt alternative Strategien der Teilhabe auf.

Harald Hinz beschäftigt sich mit Graffiti in der DDR anhand von Kunstwerken aus Dresden. Macht es einen Unterschied, ob Graffiti im Stil des New-Yorker-Writing auf einer Wand in einer Diktatur oder Demokratie angebracht wird und falls es so ist, wie äußert sich das auf formaler und inhaltlicher Ebene? Wie kann es sein, dass Graffiti als Symbol des Westens propagiert wird, trotz Illegalität, und es dennoch oder gerade deshalb im Kalten Krieg den Eisernen Vorhang überwand, um im realexistierenden Sozialismus eine besondere Stilblüte zu bilden? Anhand besonderer Beispiele geht er der Rezeption von Graffiti, die von West nach Ost verlief, nach im Kontext von Politik, Material und individuellem Gestaltungswillen.

Ilaria Hoppe widmet sich dem Aspekt der Widerständigkeit. Die Frage nach der Widerständigkeit von Graffiti hat ihren Ursprung in Diskussionen, die in Kunst, Wissenschaft und szenearaffinen Publikationen geführt werden. Dabei hat sich die unter anderem von Javier Abarca vertretene These herausgebildet, in Prozessen von Gentrifizierung Street Art als ‚schlecht‘ und Graffiti als ‚gut‘ zu betrachten, insofern letztere über ein stärker widerständiges Potenzial verfügten. Auch wenn diese Einteilung weiterhin diskutiert wird, so zeigen ihre Forschungen in diesem Feld ebenfalls, dass Graffiti für viele Gesellschaften immer noch eine größere Irritation als Street Art darstellen und daher im Sinne einer Widerständigkeit verstanden werden können. Mittels einer Diskursanalyse zeigt sie in ihrem Beitrag, dass die Gründe sowohl für die Ablehnung als auch für ein subversives Verständnis von Graffiti tief in der (Kunst-)Geschichte der Moderne verwurzelt sind und bis heute nachwirken.

Der Beitrag von Laura Maria Lintzen ermöglicht uns eine Binnenperspektive der Graffiti-Szene auf politisch motivierte Graffiti. Um den politischen Gehalt bestimmter Graffiti zu eruieren analysiert sie den Szenebegriff und legt ausführlich die szeneeigenen Definitions- und Ausgestaltungsmöglichkeiten von politischen Graffiti dar.

Der Beitrag von Anika Manschwetus bringt eine außergewöhnliche Thematik in das Buch und beschäftigt sich mit der ursprünglichsten Form von Graffiti, dem Kratzen. Gegenstand der Untersuchung sind die in der Zeit des Nationalsozialismus entstandenen Häftlingsgraffiti innerhalb von Arrestzellen des frühen Konzentrationslagers, Arbeitshauses, Arbeitserziehungs- sowie Konzentrationsmüllagers Breitenau in Guxhagen bei Kassel. Nach einem historischen Abriss gibt sie die Dokumentation der aufgefundenen Inschriften wieder und erläutert deren Dimensionen unter den Gesichtspunkten Kommunikation, Selbstbehauptung, Widerstand, Einsamkeit und Isolation und Langeweile. Im Zuge ihrer Analyse zeigt sich der besondere Zugang, den Häftlingsgraffiti zur Geschichte des historischen Ortes und der dort inhaftierten Personen und ihrer damaligen Lebenswelt ermöglichen.

Berit Merla behandelt in ihrem Beitrag die sozialen Ein- und Ausschlüsse der Graffiti-Szene, die Exklusivität, die sich aus der männlichen Dominanz der Szene ergibt. Dabei geht es darum zu zeigen, dass es nicht allein die Überzahl der cis-männlichen Sprüher ist, die eine Hürde für Sprüher\*innen anderen Geschlechts darstellt, sondern die Strukturierung der Szene männlich geprägt ist. Auf der Basis von Interviewmaterial von Sprüher\*innen aus Berlin analysiert sie ihre Szene-einblicke, wobei vor allem Themen wie Raum, Wettbewerb und Gewalt eine Rolle spielen. Letztlich zeigt der Beitrag, dass auch solche cis-männlichen Sprüher, die sich als nicht sexistisch verstehen von den Strukturen der Szene profitieren; auch weil Geschlecht nicht der einzige Aspekt ist, der sich auf Identitätsbildung innerhalb der Szene und damit auf ihre Strukturen auswirkt.

Orestis Pangelos geht der Frage nach, inwiefern Graffiti-Writing als politisch angesehen werden kann. Seine Hauptargumente betreffen Fragen der Rauman-eignung, die soziale Bedeutung der Existenz von Graffiti-Writing, den besonderen Inhalt einiger Werke, die Symbolik des Raums, Graffiti als historische Bewegung, die in einem spezifischen sozialen und politischen Kontext entstanden ist, und ihre Verbindungen zu den sozialen Bewegungen. Schließlich untersucht er auch Fragen der Kollektivität, des politischen Diskurses durch die Medien der Graffiti-Writer, der Feindseligkeit gegenüber den Behörden, Fragen der Autorisierung und der persönlichen Einstellungen, Haltungen und Ethik der Akteure. Am Ende schlägt er ein Schema für die Dynamik von Graffiti und das Potenzial der Subversion vor, das für weitere Analysen anschlussfähig ist.

Igor Ponosov beschreibt in seinem Beitrag spezifische Bereiche der russischen urbanen Kunst und hebt dabei drei Hauptperioden hervor, die für die Entwicklung dieser Formen der urbanen Kunst in Russland wichtig sind, wobei jede mit politischen Gesten und Veränderungen verbunden ist: die Oktoberrevolution 1917, der Zusammenbruch der UdSSR 1991 und die 2010er Jahre – die Zeit der Protestbewegung in Putins Russland. Jede Art Straßenbewegung wurde in der Regel während der Revolution und der sozialen Krise geboren, starb nach ein paar Jahren ab und kam dann langsam wieder zum Leben. Dieses zirkuläre Muster wurde in seinem 2018 veröffentlichten Buch „Russian Urban Art: History and Conflicts“ beschrieben, was er in diesem Artikel nochmals spezifiziert und aktualisiert.

Über zahlreiche Phänomene gibt es Annahmen, Fehleinschätzungen, Fehlinformationen, Fehldarstellungen, Übergeneralisierungen, Vereinfachungen und Stereotypen. Nirgendwo ist dies deutlicher zu beobachten als bei Graffiti und Straßenkunst, einschließlich der Menschen, die sich an diesen Aktivitäten beteiligen und auf sie reagieren. Um dieses Phänomen besser zu verstehen, untersucht Jeffrey Ian Ross in seinem Beitrag eine Reihe populärer Vorstellungen über Graffiti und Street Art und versucht, die Quelle dieser Überzeugungen zu lokalisieren, bevor er sie systematisch analysiert und dekonstruiert.

Die Beitragenden zeigen uns in diesem Sammelband auf eindrückliche Weise, dass Graffiti und Politik sich gegenseitig beeinflussende Phänomene sind, die sich

auf sehr unterschiedliche Arten und Weisen zeigen. Graffiti kann politisch gemeint sein und als solches gar nicht erkennbar sein. Graffiti kann aus politischen Parolen bestehen und politische Zustände kritisieren. Graffiti kann politisch unmotiviert sein und bleibt dennoch politisch. In und durch Graffiti erkennen wir gesellschaftspolitische und soziale Bedingungen, deren vielfältigen Dimensionen die Autor\*innen in diesem Sammelband vorstellen. Viel Spaß beim Lesen.

## Literatur

Phillips-Fein, Kim (2013): Die Krise, die New York veränderte. <https://taz.de/Die-Krise-die-New-York-veraenderte/!483533/> (04.12.2022).

# „Wer Bock hat, hat Bock!“

## Subversive Praktiken von Writerinnen\* innerhalb der Graffiti-Szene Berlins

Michl-Felix Bierl

### Einleitung

Als ich im Sommer 2021 bei strahlendem Sonnenschein in den Straßen Berlins spazieren laufe, kleben meine Augen wie immer an den Wänden der Häuser. Was für die einen ein visuelles Störgeräusch, und für die anderen ein Nebenprodukt jugendlicher Delinquenz darstellt, steht für mich im Fokus meiner Aufmerksamkeit, wann immer ich mich im städtischen Raum bewege. Die Rede ist von den sogenannten *Tags*, *Throw-Ups* und *Pieces*<sup>1</sup>, Zeichen und Ausdruck menschlicher Expression und Ergebnis der Partizipation in der Graffiti-Szene, welche sich den urbanen Raum mit gesellschaftlich legitimen Formen visueller Kommunikation, wie der Werbung teilt.

An jenem Tag bin ich mit einem mir bekannten Sprüher<sup>2</sup> unterwegs. Das Interesse an der in diesem Kapitel thematisierten lebensweltlichen Wahrnehmung von Flinta-Sprüher\*innen<sup>3</sup> sowie deren Praxen, in der häufig homosozial und dichotomisch strukturierten Graffiti-Szene, kann in der Retrospektive auf das Gespräch zurückgeführt werden, welches ich mit ihm führte als wir ein neues *Piece* entdeckten. Dabei ging es um eine sehr aktive scene-interne Person, welche den Namen „Clit“ an so viele Häuserwände innerhalb Ostberlins sprühte, dass es unmöglich war, diesem nicht zu begegnen. Aufgrund des Namens und der vermeintlich gendertypischen Farbwahl, welche häufig vor allem aus Pastelltönen besteht, äußerte ich die Vermutung, dass es sich um eine Sprüherin handeln könnte. Daraufhin entgegnete mir der besagte Sprüher, dass es schlicht außerhalb seines Vorstellungshorizonts liege, dass eine Frau, welche seiner Meinung nach

---

1 Als *Tag* wird der subkulturelle Name bzw. die Signatur bezeichnet, ein *Throw-Up* ist ein schnell und häufig in runden Buchstaben angebrachter *Tag* und ist häufig einfarbig gefüllt, ein *Piece* ist die Abkürzung für ein *Masterpiece*, welches aus einem mehrfarbigen aufwendig gestalteten Schriftzug besteht (vgl. MacDonald 2001, S. xi f.).

2 Sprüher ist die Bezeichnung für ein männliches Mitglied der Graffiti-Szene und wird im Laufe des Beitrags synonym mit *Writer*, der englischen Bezeichnung dieser subkulturellen Akteure verwendet (vgl. Kramer 2017, S. 2).

3 Das Wort Flinta ist ein Akronym und steht für Frauen, Lesben, Inter-Personen, Non-binäre Personen, Trans-Personen und Agender-Personen.

kaum in der Szene vertreten seien, an all diesen „heißen Spots“<sup>4</sup> sprühe. Diese oder ähnliche Aussagen bezüglich der Partizipation von Writerinnen\*<sup>5</sup> habe ich des Öfteren von männlichen Mitgliedern der Szene gehört.

Graffiti als komplexes, heterogenes Phänomen ist in seiner Materialität zunächst vor allem durch die Nutzung von Sprühdosen zur Produktion von legalen und illegalen „drawings and writings in specific public places“ charakterisiert (Brighenti 2010, S. 316). Dabei ist das Verbreiten des Szenenamens das Hauptziel der Mehrzahl der Partizipierenden (vgl. Van Loon 2014, S. 1). Die engere Begriffsbestimmung des Wortes Graffiti, schließt nur solche Formen ein, welche „eine Orientierung an ihren Stiltraditionen sowie ihren sozial-kommunikativen Praktiken erkennen lassen“ und die Graffiti-Szene selbstreferentiell konstituieren (Papenbrock/Tophinke 2016, S. 88). Dennoch können, entgegen einer simplifizierten Gegenüberstellung und Unterscheidung von Graffiti und Street Art<sup>6</sup> viele der politischen und ästhetischen Verbindungen und Überlappungen nicht ignoriert werden (vgl. MacDowall 2019, S. 26). Szenen sind tendenziell globale, soziale, aber lockere Netzwerke, in welchen sich unbestimmt viele Personen(-Gruppen) vergemeinschaften<sup>7</sup> (vgl. ebd., S. 15). Innerhalb verschiedener, lokal und national verorteter Graffiti-Szenen gibt es aber in der Selbstwahrnehmung Partizipierender Unterschiede in der ästhetischen Ausrichtung und bezüglich szenetypischer Verhaltensweisen sowie historisch bedingter Dynamiken (vgl. Merrill 2015, S. 370). Das heißt, Je näher man an die scheinbar klar definierte und strukturierte Szene herantritt, desto wolkiger und heterogener wird ihre Gestalt (vgl. Hitzler/Niederbacher 2010, S. 183). Dabei scheint aber das sinnstiftende Element der sozialen Netzwerke ein Hauptgrund für die in ihrer Demographie variierenden Szenemitglieder zu sein, sich in diesen zu bewegen (vgl. Sobiech/Hartung 2017, S. 210; Kramer 2017, S. 50). Viele der Akteur\*innen innerhalb der Graffiti-Szene positionieren sich in Opposition zu „systems of authority“ und den Konventionen der „mainstream society“ (Rahn 2002, S. 23; Rabiega/Burger 2017, S. 42). Kramer beschreibt diese sogar als Raum, in welcher Diversität, Differenz und Pluralität zelebriert wird, dennoch war das Gespräch während

---

4 Ein „heißer Spot“ ist eine Oberfläche, welche aufgrund der lokalen Verortung in hoch frequentierten oder überwachten urbanen Räumen ein hohes Risiko birgt, gesehen- und strafrechtlich verfolgt zu werden.

5 Mit dem \* hinter Writerinnen möchte ich auf all jene in der Graffiti-Szene aufmerksam machen, welche sich weder von der Kategorie Writer, noch von der Kategorie Writerin abgebildet fühlen. Writerin\* ist somit Synonym mit Flinta-Writer\*in zu verstehen.

6 Street Art wird zum Beispiel eine deutlichere Nähe zur „Kunstwelt“ und der „creative industry“ (Dickens 2010, S. 78) nachgesagt. MacDonald (2016) suggeriert, dass in der Street Art weniger Gewicht auf das Verbreiten des Namens gelegt wird und der Fokus mehr auf der Kunst selbst oder der damit getroffenen Aussage liegt (vgl. ebd., S. 190 f.).

7 Eisewicht und Pfadenhauer (2015) beschreiben Szenen aufgrund der Orientierung an gemeinsamen Ideen, Idealen und geteilten ästhetischen Standards als eigenständige (Mikro-) Kulturgebilde (vgl. ebd., S. 495).

des Spaziergangs paradoxerweise ein Beispiel andauernder Marginalisierung und Stereotypisierung von Flinta-Personen in der Graffiti-Szene und individueller Ausdruck der homosozialen und patriarchalen Struktur (vgl. Kramer 2017, S. 80; MacDonald 2001, S. 139).

Auch in der akademischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Graffiti, zwischen Kunst und Verbrechen, dem Öffentlichen und dem Privaten, dem Kulturellen und dem Ökonomischen, liegt eine Gender-Gap vor (vgl. McAuliffe/Iveson 2011, S. 129). Die Geschichte des Phänomens Graffiti wurde im akademischen Kontext weder aus der Sicht von Writerinnen\* geschrieben noch wurde die Perspektive von Frauen\* in der Szene inkludiert (vgl. Pabón 2016, S. 79). In der Forschung über Graffiti lag der Fokus stets auf der Partizipation von männlichen Writern und der Möglichkeit der Konstruktion einer spezifischen männlichen Identität (vgl. MacDonald 2001; Monto et al. 2012). So fasst das Zitat von MacDonald: „Boys may [...] get something out of graffiti that girls do not; namely, a relevant and meaningful identity“ zusammen, was in der großen Mehrheit des akademischen Diskurses implizit oder explizit reproduziert wurde (ebd., S. 100). Namentlich, dass Frauen\* kein Interesse an der Partizipation von potenziell riskanten, gefährlichen, anstrengenden und nächtlichen Ausflügen hätten, um ihre Szenenamen zu verbreiten, weil diese Attribute einer „weiblichen“ Identität gegenläufig seien. Weiter seien nur wenige Frauen\* involviert, weil die Idee von rebellischen und unberechenbaren jungen Männern als bedrohlich eingestuft werde (vgl. Monto et al. 2012, S. 272).

Aus meiner eigenen Erfahrung als Zeuge und anhand diverser Berichte von Sprüherinnen\* sind tiefgreifende Ressentiments gegenüber Frauen\* in der Szene zu erkennen. Diesen werden aufgrund ihres Geschlechts stereotypisch feminine Verhaltensweisen und Attribute zugeschrieben, die nicht dem, der Szene attestierten Ideal einer archetypisch heroischen (und männlichen) Identität entsprechen (vgl. Campos 2013)<sup>8</sup>. Weiter ist die Idee, dass die Person hinter dem *Tag*, *Throw-up* oder *Piece* verschwindet und Gender<sup>9</sup>, Ethnizität, Klassenzugehörigkeit oder Sexualität keine Rolle mehr spielt, ein Teil der romantisierten Vorstellung des Phänomens Graffiti (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 8; Kramer 2017, S. 80). Denn der Körper wird vom Großteil der Szene laut Hannerz einem Ideal unterstellt, welches mit dem Recht der Bewegungsfreiheit und anderen Privilegien einhergeht und männliche Körper als normativen Standard festlegen (vgl. 2017,

---

8 Campos attestiert Sprühern heroische Ideale („it is necessary to incorporate or pursue this calling for heroism by overcoming the limitations of ordinary men through dangerous and grandiose action“) und ignoriert Frauen\* in der Szene, da er Heroismus und Risikobereitschaft als Männern zugehörig beschreibt und diese deshalb als männlich naturalisiert werden (Campos 2013, S. 157).

9 Die mit dem Geschlecht eines Individuums einhergehende soziale Zuschreibung und normative Erwartung der Veräußerung des Geschlechts, also die Kulturalisierung des Körpers (vgl. Butler 1988, S. 520).

S. 375). Hinter jedem Bild an der Wand, wird sich so eine Person vorgestellt und der „fehlende“ Körper hinter den Graffiti wird über Vorstellungen von Gender, Größe, Mut, Fähigkeit und Alter rekonstruiert (vgl. Hannerz 2017, S. 373 f.). Das, die Szene prägende maskuline Ideal reproduziert eine überwiegend homosoziale Szene, welche Frauen\* strukturell ausschließt (vgl. ebd., S. 376). Denn nicht nur innerhalb der Szene ist die Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum, stark von Gendervorurteilen geprägt (Parisi 2015). So schrieb Parisi in einer Untersuchung über die gegenderte Wahrnehmung von Kunst im öffentlichen Raum, dass an Wände und Oberflächen gesprühte Bilder ohne stereotype, ästhetische Gendermarker überwiegend Männern zugeschrieben werden (vgl. ebd., S. 60 f.).

Mit Praxen, welche subversiv gegen Genderstereotype wirken, ist hier nicht nur das Handeln von Frauen\* entgegen dem normativen Rollenverständnis gemeint. Vielmehr geht es um die Dekonstruktion der naturalisierten Dichotomie von Mann und Frau und der einhergehenden Konnotation von Maskulinität und Femininität (Pabón-Colón 2018, S. 43). Wenn MacDonald also in ihrer Ethnographie über die Graffiti-Szene New Yorks und Londons schreibt, dass diese für Frauen\* wenig Raum bietet sich als Frauen\* zu repräsentieren, bietet sie selbst nur eine sehr begrenzte Analysemöglichkeit der Partizipation von Frauen\* in der Szene (vgl. 2001, S. 131). Bewusste und unbewusste Praxen von Sprüherinnen\*, welche sich als Frauen\* identifizieren und dennoch performativ maskulin konnotierte Verhaltensweisen nach außen tragen, fehlt schlicht in der Analyse MacDonalds. Aus diesem Grund habe ich mit sechs Writerinnen\*, welche zumindest lose der Berliner Graffiti-Szene zuzuordnen sind Interviews geführt und teilnehmend beobachtet. Diese sind MOKE (PMS)<sup>10</sup>, Vanni (PMS), K. (FEZ), Floki46 (FEZ und 46), ZEF13 (KES) und SanyOne (PUFF, GirlPower und PMS<sup>11</sup>). Das Selbstverständnis- und die Motivation illegal zu sprühen sowie die Wahrnehmung der Berliner Szene und szeneninterner Dynamiken differieren unter meinen Forschungspartnerinnen zum Teil stark.<sup>12</sup> Somit bilden die divergierenden lebensweltlichen Reflexionen der befragten Sprüherinnen eine heterogene Basis, Praxen der Subversion von Flinta-Personen in der Berliner Graffiti-Szene zu untersuchen. Was die befragten Sprüherinnen gemeinsam haben, ist ihr akademischer Hintergrund, ihre Identifikation mit dem ihnen zugeschriebenen, weiblichen Geschlecht und die lokale Verortung, welche sich auf Berlin beschränkt. Wobei MOKE und K., zwar in Berlin gelebt- und gesprüht haben, sich allerdings zum Zeitpunkt der Forschung, aus beruflichen Gründen

---

10 Die Akronyme in Klammern stehen für die jeweiligen Crews, also Gemeinschaften von Individuen, welche unter einem kollektiven Namen spraysen und taggen und häufig durch geteilte Zeit und andere Ressourcen tiefe Bindungen eingehen (vgl. Ferrell 1995, S. 84).

11 Dabei handelt es sich um eine andere PMS-Crew als die, für welche MOKE und Vanni malen.

12 Aufgrund des Umfangs des Kapitels ist es nicht möglich alle Transkriptionen meiner Forschung anzuhängen, weshalb indirekt- oder direkt zitierten Transkriptionsfragmenten keine Verweise beigefügt wurden.

nicht in Berlin befanden. SanyOne wohnt zwar in Prag, war aber seit ihrem 15. Lebensjahr häufig in Berlin, denn „[...] Berlin is the mecca of Graffiti in Europe, for sure“. Weiter divergiert auch das Alter der befragten Sprüherinnen, denn die Altersspanne liegt zwischen 25 und 35 Jahren.

## „Männlichkeit“, „Weiblichkeit“ und die Feminist Masculinity

Als ich im Keller eines Hauses im Prenzlauer Berg stehe und mit einer Fahrradpumpe langsam und angestrengt den Luftdruck im Innern eines Feuerlöschers<sup>13</sup> auf etwa elf Bar zu erhöhen versuche, sagt eine meiner Informantinnen, „jetzt kannst du mal deine Männlichkeit performen“ und grinst. Da es in der vorliegenden Forschung um subversive Praktiken von Sprüherinnen\* innerhalb der Graffiti-Szene Berlins geht und diese Szene nach wie vor überwiegend männlich und homosozial strukturiert ist, soll im folgenden Abschnitt die Naturalisierung von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ genauer untersucht werden. Dabei werden Gender und die konstituierenden Praxen aus der Perspektive Judith Butlers diskutiert und der performative Charakter dieser Praxen unterstrichen (vgl. Butler 1988, S. 520).

Was essenziell ist, wenn man sich innerhalb der Graffiti-Szene einen Namen machen will, sind vor allem folgende Eigenschaften: Risikofreude, Ausdauer und Mut. Diese heroischen Eigenschaften, der in der Szene agierenden liminalen Charaktere, welche in der Dunkelheit der Nacht, laut Cristian Campos versteckt, verdeckt und missverstanden ihre Namen hinterlassen sind männlich konnotiert und folgen dem „manly cogito: I risk therefore I am“ (Lombard 2013, S. 183 f.; vgl. Campos 2013, S. 7; Monto et al. 2012, S. 274). Die Fiktion, dass es deutliche Unterschiede hinsichtlich der Charaktereigenschaften und des Verhaltens von Frauen\* und Männern\* aufgrund eines den Geschlechtern inhärenten „Biogramms“ gäbe, wurde schon vor über fünfzig Jahren mit der sogenannten Rollentheorie angefochten (Connell 2015, S. 98; vgl. Connell 2018, S. 333). Die Alternative oder besser der Kompromiss, welcher mit dem biologischen Determinismus eingegangen wurde, fügte dem Geschlechtermodell ein soziales Skript hinzu (vgl. Connell 2015, S. 102). Die Sozialisierung in bestimmte Normen, welche innerhalb der Geschlechter differieren wurde als Erklärung für die vermeintlichen Verhaltensunterschiede herangezogen, weiter müsse man nur diese gesellschaftlich normativen Rollen verändern, um Geschlechtergleichheit möglich zu machen (vgl. Connell 2018, S. 333). Das soziale Leben mit all seinen hegemonialen Machtstrukturen sowie das Ineinandergreifen der getrennt gedachten Konstrukte der Männlichkeit und Weiblichkeit blieb dabei allerdings unberücksichtigt (ebd.; MacDonald 2001, S. 141 f.). Judith Butler geht einen Schritt weiter.

---

13 Feuerlöcher werden innerhalb der Szene vermehrt mit Farbe präpariert, um meterhohe *Tags* an Häuserwände und andere Oberflächen zu sprühen.

Sie verneint zwar nicht die Materialität des Körpers doch unterscheidet sie zunächst die biologische Faktizität auf der einen Seite und Gender als die kulturelle Interpretation dieser Faktizität auf der anderen Seite (vgl. Butler 1988, S. 522). Gegen jedwede essentialistische Dichotomisierung, theoretisiert sie ihren Genderbegriff nicht nur als kulturell determiniert und historisch bedingt, also als ein soziales Projekt<sup>14</sup> (vgl. Butler 1991, S. 8; Dahms 2020, S. 41). Vielmehr argumentiert Butler über den Sozialkonstruktivismus hinaus und beschreibt den geschlechtlich bestimmten Körper als performativ, was bedeutet, dass „er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt“ (Butler 1991, S. 200; Nayak/Kehily 2013, S. 175).

Gender ist nun keine klinische oder soziologische Kategorie mehr, sondern eine, welche die Ontologie, also das Sein selbst betrifft (vgl. Dahms 2020, S. 41). Die Kategorie kann also nicht als Rolle verstanden werden, welche ein internes Selbst, einen Wesenskern expressiv und als Performanz nach außen trägt (vgl. Butler 1988, S. 528). Dies unterscheidet ihre Begrifflichkeit der Performativität von Gender von anderen phänomenologischen Rollenmodellen, welche ein „gendered self“ als Prämisse sehen, das vor verschiedenen Handlungen des Subjektes steht (ebd., S. 520). Das Performative hingegen, ausgehend von der Sprechakttheorie John Austins, konstituiert sich nur durch die Handlung selbst, so werden mit „performativen Sprechakten [...] Handlungen vollzogen, Tatsachen geschaffen und Identitäten gesetzt“ (Dell 2012, S. 104). Übersetzt bedeutet dies, dass verschiedene Akte das handelnde Subjekt erst performativ produzieren oder „the various acts of gender creates the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all“ (Butler 1988, S. 522; vgl. Dell 2012, S. 104). Performativität steht so an der Schnittstelle zwischen sozialem Kollektiv und individuellem Subjekt, wobei die „größeren Arrangements des Sozialen reartikulier[t]“ werden, während gleichzeitig das Subjekt konstituiert wird (Dell 2012, S. 106). Was dies mit Flinta-Personen in der Graffiti-Szene Berlins zu tun hat, wird nachfolgend deutlich werden.

„Der Schweiß kann [zwar] nicht außer Acht gelassen werden“, das heißt die unterschiedlichen Erfahrungen, welche aufgrund differierender Körper gemacht werden, sind nicht zu ignorieren, dennoch wird der Körper selbst auch nur durch das gegenderte Erscheinungsbild erfahren (Connell 2015, S. 102; vgl. Butler 1988, S. 523). Die Autonomie über den eigenen Körper wird zwangsläufig, relational eingebettet in soziale Prozesse, abgegeben, dennoch kann diese über selbstwirksame, subversive Akte, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird, zu einem gewissen Grad eingefordert werden (vgl. Butler 2004, S. 20). Dieses relationale Selbst gegenüber einem autonomen Selbst ist laut Butler nicht nur gesellschaftlich vermittelt,

---

14 Der Kontext, aus welchem individuelle Gender „produziert“ werden, wird durch Institutionen, historisierte Diskurse und Kultur sowie durch Normen wie dem Ideal-Dimorphismus, der heterosexuellen Komplementarität von Körpern und einer (un)angemessenen Maskulinität und Femininität geprägt (vgl. Dahms 2020, S. 47–49).

sondern gar sozial konstituiert, kurz: „I cannot be who I am without drawing upon the sociality of norms that precede and exceed“ (Butler 2004, S. 31; vgl. Butler 1988, S. 525). Butlers vergeschlechtlichte Realität, welche durch wiederholte gesellschaftliche Performanzen erst geschaffen wird, macht deutlich, dass „die Begriffe [...] der wahren oder unvergänglichen Männlichkeit und Weiblichkeit [...] konstituiert sind“ (Butler 1991, S. 208). Das Postulat einer durch das Geschlecht bestimmten Identität und einhergehender Eigenschaften wird durch Judith Butler als regulierende Fiktion enttarnt (vgl. 1991, S. 207 f.). Diese Fiktion reguliert zu großen Teilen auch den Zugang und seine Beschränkungen in die homosozial strukturierte und männlich geprägte Graffiti-Szene. Über die Regulation von Gender wird die Produktion und Normalisierung von Maskulinität und Femininität vorgenommen<sup>15</sup>, dabei ist die Zuschreibung einer naturalisierten Femininität für weibliche Körper und vice versa ein Mechanismus dieser Regulation (vgl. Butler 2004, S. 10 und 42). Amy MacDonald schreibt in ihrer Ethnographie über die Graffiti-Szene New Yorks und Londons, „[t]o be accepted, a girl must behave like a boy. She must act as if she has ‚balls‘“ und darum müsse sie ihre Identifikation als Frau\* leugnen (2001, S. 131). Dabei wird deutlich, dass Sprüherinnen\* in MacDonalds Argumentation so tun müssen „als ob“, während Sprüher\* in dieser Logik ebendiese „balls“ und die dadurch implizierten Eigenschaften schlicht und einfach besitzen (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 43). Die Anatomie des männlichen cisgender<sup>16</sup> Körpers mit den Konnotationen, welche diesem umgangssprachlich angeheftet werden, verschwimmen und bilden eine exklusive Zugangsbeschränkung, denn „balls“ stehen in diesem Kontext für eine dem männlichen Körper zugehörige Maskulinität, welche durch Härte, Risikofreude und Mut gekennzeichnet ist (vgl. ebd., S. 45).

Weiter wird Gender über die Konstruktion einer Differenz gebildet welche nicht nur, wie weiß/Schwarz oder heterosexuell/homosexuell, eine Binarität und Gegenüberstellung darstellt. Vielmehr liegen diesen polarisierten Kategorien zugrunde, dass nur einer der relationalen Termini (A) positiv definiert ist, während der andere (B) nur in Relation (zu A) und durch die Abwesenheit von Ersterem (A) definiert wird (vgl. Nayak/Kehily 2013, S. 181 f.; Massey 2001, S. 256). Diese arbiträre Differenz scheint in der Erfahrung vieler von mir interviewten Sprüherinnen\* häufig von männlichen Szenemitgliedern reproduziert zu werden. Wenn eine Person dieser normativen Binarität nicht nur kritisch gegenübersteht, sondern diese Normen kritisch inkorporiert, die Konstruktion von Gender und die damit einhergehenden Verhaltensweisen hinterfragt und bewusst und unterbewusst offenlegt, dann wird dies laut Judith Butler sanktioniert (vgl. Butler 1988, S. 527 f., 2004, S. 35). Diese Sanktionen zeigen deutlich die Fragilität

---

15 Die Produktion und Regulation findet neben anderen Formen wie der hormonellen, chromosomalen und psychischen Unterscheidung statt und liegt zwischen diesen (vgl. Butler 2004, S. 42).

16 Cisgender oder kurz cis ist ein Adjektiv, welches Personen beschreibt, deren Geschlechtsidentität mit dem im Geburtenregister eingetragenen Geschlecht übereinstimmt.

der Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit als naturalisierte Eigenschaften biologischer Geschlechter<sup>17</sup> und richten sich strukturell gegen Individuen „that [contest] that [gender] expectation in some way“ (Butler 1988, S. 527 f.). Die Prozesse und Praktiken, welche unter „*doing gender*“ subsumiert werden können, produzieren so schließlich die Unterschiede zwischen „Mann“ und „Frau“, welche die Ungleichheiten im Kontext von Deutungsmacht und Zugangsbeschränkungen auch in der Graffiti-Szene begründen (vgl. Lorber 2018, S. 298). Faktisch besteht die Berliner Graffiti-Szene numerisch überwiegend aus Männern\*, was auch eine geringere Sichtbarkeit und Repräsentation von Flinta-Writerinnen\* bedeutet. Das resultiert folglich in Annahmen über vermeintlich fehlende Fähigkeiten, was wiederum Vorstellungen von Zugehörigkeit und Isolation beeinflussen (vgl. Pabón-Colón 2017, S. 181). Erik Hannerz verweist in seinem Artikel über vergeschlechtlichte Ideale unter „*graffiti writers in Sweden*“ darauf, dass wenn Writer\* über andere in der Szene aktiven Subjekte sprechen (ohne sie zuvor jemals getroffen zu haben), häufig eine Fehlzuschreibung stattfindet (2017, S. 373). So schreibt er:

„[w]hereas this conflict between the body behind the tag the construction of that body through the tag is interesting, the point is rather how plurality of bodies doing graffiti is reduced through the restoration of the symbolic bodily form through taken for granted notions of what graffiti should be. [...] [M]asculine pronouns being the standard referral when discussing and assessing other writers“ (Hannerz 2017, S. 373 f.).

Aber wie kann diesem „gender regime“ subversiv entgegengetreten werden (Lorber 2018, S. 298)? Jessica Nydia Pabón-Colón, welche ihren Dokortitel in Performance Studies an der New York University erwarb, grenzt ihren Begriff der „*Feminist Masculinity*“ als „kind of ‚female masculinity‘“ von Halberstams Definition ab, da diese nicht zwangsläufig Ausdruck einer „gender queer transidentity“ sein müsse (2018, S. 46). Auch von Bell Hooks Konzeption einer „*Feminist Masculinity*“, welche sich vor allem auf cisgender Männer bezieht um diesen einen Raum innerhalb der feministischen Bewegung zuspricht, distanziert sie sich mit ihrer Begrifflichkeit (vgl. Hooks 2000, S. 70 f.). Als eine performative Handlung, stellt diese eine ständige Verhandlung der Repräsentationen und Narrativen dar, welche die Struktur der Graffiti-Szene selbst und die Position der darin agierenden Writerinnen\* infrage stellt (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 47). Die Frage, und Prämisse unter welcher Pabón-Colón die Perspektive und Subjektivierung von Writerinnen\* einordnet und analysiert, sucht nach den subversiven Konsequenzen und Effekten, die diese auslösen. Zunächst löst sie ihren Begriff der „*Feminist Masculinity*“

---

17 Die Binarität von Mann und Frau soll hier ausdrücklich nicht als Gegenüberstellung ausschöpfender Kategorien im Diskurs über Gender reproduziert werden (siehe dazu Butler 2004).

von der Unterstellung und Rhetorik MacDonalds, dass die Writerinnen\* innerhalb der Szene agieren würden „as if [they have] ‚balls‘“ (MacDonald 2001, S. 131). Die Nähe zu Angela McRobbies *phallic girl*<sup>18</sup>, „[who] gives the impression of having won equality with men by becoming like her male counterparts“, wird hinsichtlich der vermeintlichen Komplizenschaft, welche unterstellt wird, von Pabón-Colón kritisiert (McRobbie 2009, S. 83). So schreibt Pabón-Colón (2018):

„Deeming characteristics such as boldness and confidence as ‚phallic‘ does the same kind of rhetorical work as Macdonald’s ‚as if‘ discourse about balls- neither position leaves room for a performance of masculinity that does not make a bargain with patriarchy“ (ebd., S. 51).

In der vorliegenden Forschung, in der in Berlin verorteten Graffiti-Szene soll der konzeptionelle Rahmen der *Feminist Masculinity* dazu dienen, die Writerinnen\* weder zu viktimisieren noch diesen zu unterstellen, dass ihre Performanz als eine Reproduktion internalisierter Sexismen und einer hegemonialen Männlichkeit auf Kosten der geschlechtlichen Gleichbehandlung stattfinde. Auch in der Breakdance-Szene, die aufgrund der geteilten Gründungsgeschichte zumindest symbolisch mit Graffiti verwandt ist, sei die transgressive Teilnahme von *b-girls*<sup>19</sup> in der Szene eine Reaffirmation „männlicher“ Ästhetik (vgl. Gunn 2016, S. 67; Campos 2013, S. 4). Diese vereinfachte Perspektive kann der Erfahrung und Kreativität von B-Girls und Writerinnen\*, hinsichtlich der subversiven Handlungen entgegen einer normativen Maskulinität als Bewertungsmaßstab nicht gerecht werden (vgl. ebd.). Vielmehr stellt ihre „sincere gender performance“ eine Maskulinität dar, welche in Intention und Konsequenzen, stark von den in der Graffiti-Szene vorherrschenden Maskulinitäten differieren (Pabón-Colón 2018, S. 46).<sup>20</sup>

Als Alternative zeigen diese Individuen „in and on public space“ Selbstbewusstsein, Risikobereitschaft und Mut sowie Resistenz gegenüber vergeschlechtlichter Konventionen und Interesse an Unabhängigkeit und kollektiver Stärke zugleich (Pabón-Colón 2018, S. 48). Diese Maskulinität ist keine, welche den in der Graffiti-Szene aktiven Subjekten entgegen ihrer „natürlichen“ Inklination aufgrund ihres Genders, aufgezwungen wird (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 58). Die

---

18 Diesem post-feministischen *phallic girl*, welches „habits of masculinity“ adoptiere und dadurch eine Komplizenschaft mit der maskulinen Hegemonie und einer „seemingly liberalised heterosexual matrix“ eingehe, stehe laut McRobbie ein *global girl*, vor allem aus „Third World countries“ gegenüber, welche durch die Möglichkeit Geld zu verdienen als Konsumentin von Feminismus und einer globalisierten Femininität in den kapitalistischen Markt eingespeist werde (McRobbie 2009, S. 83).

19 In der Breakdance-Szene nennen wird zwischen *b-girls* und *b-boys* einer binären Logik folgend unterschieden (vgl. Gunn 2016).

20 Aufgrund des begrenzten Umfangs kann an dieser Stelle keine Diskussion der vorherrschenden Maskulinitäten innerhalb der Graffiti-Szene Berlins geleistet werden.

Performativität von Gender, mit welcher Zugehörigkeit zur Szene und Sichtbarkeit innerhalb dieser geschaffen wird, ist als primärer „mode of visibility“ nicht das Problem, vielmehr ist die Frage, „where or on whom that masculinity is given credence and value as a felicitous performance“ ausschlaggebend (ebd.). Der Begriff der *Feminist Masculinity* verdeutlicht, dass Kritik an der misogynen und unterdrückenden Maskulinität, welche in der Szene vorherrschend war und größtenteils ist, wichtig bleibt, dennoch sind die negativen Effekte nicht intrinsisch in diesen Charaktereigenschaften verankert (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 58). Wenn diese Eigenschaften aber nur an Männern\* naturalisiert- und durch eine heteropatriarchale Perspektive der normativen Konventionen betrachtet werden, wird das politische Potenzial, welches in Aggressivität, Konfrontation und Durchsetzungsvermögen steckt, als Reproduktion der binären vergeschlechtlichten Strukturen aufgegeben (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 59). Statt der Reproduktion einer hegemonialen Männlichkeit, eines normativen Feminismus oder einer postfeministischen Illusion, spielen die Writerinnen\* mit den Eigenschaften einer vermeintlichen Männlichkeit und dekonstruieren normative Verständnisse von Femininität und Maskulinität im Sinne einer Performanz, welche außerhalb heteronormativer Binaritäten stattfindet (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 186). Folgerichtig kann hier von einem „undoing gender“ (Sobiech/Hartung 2017, S. 218 f.) der Akteurinnen\* gesprochen werden, da diese in Bezug auf die Aneignung von- und der Positionierung im geschlechtsbezogenen Raum sowie auf die räumlichen Geschlechterverhältnisse subversiv einwirken (vgl. ebd.). Das, was hier als *undoing gender* oder „degendering“ praktiziert und diskutiert wird, lässt Grenzen verschwimmen und verdeutlicht Ambiguitäten in der Konstruktion von Maskulinität und Femininität (Lorber 2018, S. 307).

Obwohl sich Writer\*innen häufig als unpolitisch gerieren und die Inhalte der illegalisierten Praxen sich in der Mehrzahl auf die Verbreitung Alter Egos beschränken, lassen sich verschiedene Motivationen und Dimensionen innerhalb der heterogenen Praxis des Sprühens feststellen. Andrea Brighenti attestiert der Graffiti-Szene, welche sie in Bezug auf territoriale Praxen hin untersucht, sogar eine nötige Demarkation von politischem Aktivismus „if they want to save their own practice“ (2010, S. 318). Innerhalb des Konzeptes der *Feminist Masculinity* fragt Pabón-Colón nicht danach, ob sich die Writerinnen\* als Feministinnen\* identifizieren, während sie ihre Position innerhalb der jeweiligen Graffiti-Szene behaupten. „Feminism is what they do, not how they identify“, so führen die Effekte der subkulturellen Praxen von Writerinnen\* zu einer Gleichbehandlung, entgegen der Marginalisierung und Exotisierung von ebendiesen (Pabón 2013, S. 91). Feminismus als Verb in das Konzept der *Feminist Masculinity* zu integrieren, führt dazu, dass Akteurinnen\*, Formen der Zugehörigkeit und Inszenierungen hervorgehoben werden, welche den soziopolitischen Status der Writerinnen\* erhöhen und den Modus verdeutlichen können, durch welchen heterosexistische patriarchale Strukturen verändert werden (vgl. Pabón-Colón 2017, S. 192).

Dabei spielt in den Ethnographien Pabón-Colóns über Writerinnen\*, welche sich als Frauen identifizieren *doing feminism* eine ausschlaggebende Rolle, denn viele der von ihr interviewten Individuen partizipieren „through actions performed without or against a named feminist identity“ in der Szene (Pabón 2013, S. 91). Entgegen Pabón-Colóns Auffassung, dass die Mehrzahl der Writerinnen\* sich nicht als Feministinnen\* oder als Teil eines „feminist movement“ identifizieren<sup>21</sup> und Brighentis Empfehlung, politischen Aktivismus und die illegalisierte Praxis des Sprühens zu trennen, eröffnet sich in der vorliegenden Forschung ein anderes Bild, da alle interviewten Individuen ihr feministisches Selbstbild veräußerten (2018, S. 75). Dennoch und obwohl zu zeigen sein wird, wie sich die Effekte der Praxis auf die Struktur der Szene auswirken, wäre es ein Trugschluss, davon auszugehen, dass die bloße Repräsentation einer Identität dazu führe sie von repressiven Strukturen „zu befreien“. Doch wenn diese repräsentierte Identität innerhalb der Strukturen, wie in diesem Fall der Graffiti-Szene, essentialisiert und als gegeben angenommen wird, ist es zumindest von Wichtigkeit, diese Repräsentation und die Modi der Repräsentation selbst zu gestalten (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 135). „Praxis konstituiert und rekonstruiert Strukturen“ und die Ausgangssituation, eine Szene, in welcher Frauen\* marginalisiert und isoliert werden, kann durch das Handeln im Rahmen der *Feminist Masculinity*, in eine neue, inklusivere Situation überführt werden (Connell 2015, S. 117). So findet kontemporärer Feminismus in verkörperten Handlungen statt und ist an den Effekten dieser Handlungen zu messen (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 105).

An dieser Stelle muss nun noch einmal auf das Paradoxon zu sprechen gekommen werden, welches der Rahmen schafft, in welchem die subversiven Praxen untersucht werden sollen. Namentlich die Praxen der Repräsentation entgegen konventioneller vergeschlechtlichter Normen. So stellt Judith Butler die passende Frage, „[s]exual difference – is it to be thought of as a framework by which we are defeated in advance?“ (Butler 2004, S. 177). Auch die *Feminist Masculinity* bewegt sich innerhalb eines Referenzrahmens, welcher durch die „masculine representational economy“ definiert wird (Markula 2006, S. 34). Der Fokus auf Repräsentation kann den Dualismus, welcher das Feminine als Mangel definiert und das Maskuline, welches zwar *noch* repressiv sei, aber die einzige Option einer Inklusion darstelle, nicht überwinden (vgl. ebd.). „[This] dualism can only ever be complicated and never overcome“, dennoch werden Eigenschaften, Fähigkeiten, Interessen und Motivationen von einer körperlichen Materialität getrennt gedacht und gelebt und bilden so subversive Freiräume, in welchen abstrakten Dualismen konkret entgegengetreten werden (Bray/Colebrook 1998,

---

21 Dies kann unter anderem daran liegen, dass sich die, von ihr thematisierten Individuen in Graffiti-Szenen in Lateinamerika und den USA, aufgrund lokal- und kulturell differierender Diskurse von dem politisch aufgeladenen Begriff des „Feminismus“ distanzieren möchten (vgl. Pabón-Colón 2018, S. 76f.; Gardner 2014, S. 19)

S. 45). Um aus der lebensweltlichen Perspektive einer Interviewten Writerin\* zu zitieren:

„Es ist einfach ein Widerspruch, mit dem man leben muss. Das ist bei mir ja auch, ich will nicht, dass es ne Relevanz hat, dass ich Flinta bin und Graffiti mache, gleichzeitig will ich natürlich, dass es ne Relevanz hat, um halt für Repräsentation zu sorgen. Das Gefühl haben wahrscheinlich die meisten Flintas die Graffiti machen auch in sich, das Gefühl zu sagen ‚eigentlich ist doch egal wer ich bin, es geht ja nur darum was ich male‘, aber gleichzeitig ist es halt auch nicht egal“.

## Subversive Praktiken

### Online

Instagram ist eine der populärsten Plattformen im Kontext visueller sozialer Medien und eine wertvolle sozialwissenschaftliche Ressource in Bezug auf die Interpretation und das Verstehen von Praxen der Selbstrepräsentation (vgl. Lastadius 2018, S. 2 und 15). Die Plattform erlaubt es Fotografien hochzuladen und diese mit Bildunterschriften und sogenannten Hashtags zu veröffentlichen (vgl. ebd., S. 4). Vor allem die Intertextualität der Postings, das Eingebettetsein in Kontext, nicht als transparente Wiedergabe gegebener visueller Phänomene, sondern als Konstruktion von diskursiven Beziehungen ist der Analyse der sozialen Welt, in welcher sich die Sprüherinnen befinden äußerst dienlich (vgl. Hand 2017, S. 220). MacDowall sieht dabei eine Parallele zwischen Instagrams „privileging of flows of images tied to mobile devices and the real-time battles for impact and attention“, und der Ästhetik von Graffiti, der Konkurrenz um Sichtbarkeit im urbanen Raum sowie den Bedürfnissen von Szene-Angehörigen und Konsumierenden (2019, S. 5). Weiter argumentiert MacDowall (2019) in seinem Buch *Instafame: Graffiti and Street Art in the Instagram Era*, dass Instagram als Plattform neue Praxen, neue ästhetische Ausformungen und ein neues Publikum für das Phänomen Graffiti konstituiert (vgl. ebd., S. 17). So löst Instagram alte Formen medialer Repräsentation von Szene-Akteur\*innen, wie Videos und ‚Zines‘, also Magazinen, „[a]us der Szene für die Szene“ ab und verändert dabei, wie sich zeigen wird auch die homosoziale Struktur der Graffiti-Szene Berlins (Hitzler/Niederbacher 2010, S. 190 f.).

Vanni ist bei PMS für deren Instagram-Auftritt zuständig und zunächst ist einziges Auswahlkriterium, dass „nicht nur die coolen und die tollen Bilder“ hochgeladen werden, sondern auch die, auf welchen die *Pieces* davon zeugen, dass man „so malt [...] wenn man erst zwei Jahre malt“ und qualitative Schwächen aufweisen, was für viele der Follower\*innen Motivation und Empowerment birgt. Dabei ist es für Vanni vor allem wichtig, das Equilibrium zwischen einer