



Wie alles anfing

PETER KREUZER UND
DAS MÜNCHNER GRAFFITI DER FRÜHEN JAHRE

von Martin Papenbrock





01 *Wir TUN'S* von BAMBAM, München 1985, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

DIE ANFÄNGE DES STYLE WRITING IN DEN USA

Bis heute wissen wir nur wenig darüber, wie Graffiti, das illegale Besprühen und Bemalen von Zügen und Wänden, zu einer weltweiten jugendkulturellen Bewegung werden konnte.¹ Graffiti ist eine globale Erscheinung vor der Zeit, ein virales Phänomen, dessen Anfänge im prädigitalen Zeitalter liegen und nur schwer zu rekonstruieren sind. Foto- und Quellenmaterialien, die das Graffiti der frühen Jahre dokumentieren, sind nur sporadisch vorhanden und eher in privaten als in öffentlichen Archiven zu finden. Große Teile der Geschichte basieren auf Oral History, deren Quellen oft anonym sind. Zu den Gründungsmythen der Graffiti-Bewegung gehören die Geschichten über die ersten Sprüher in den großen Städten an der amerikanischen Ostküste, in Philadelphia und New York, Geschichten über CORNBREAD und TAKI 183, die in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren ihre Tags in großer Zahl und an spektakulären Orten im öffentlichen Raum und entlang von Verkehrswegen platzierten und in kürzester Zeit Hunderte von Nachahmern fanden, wie die New York Times 1971 berichtete.²

Fotodokumentationen der frühen Jahre, insbesondere die Aufnahmen von Jon Naar und Jack Stewart, zeigen, dass die zunächst einfachen, linearen Signaturen der Sprüher schon bald ästhetisch ausgebaut wurden.³ Die Graffitis wurden größer

und farbiger, sie wurden komplexer in ihrer sprachlichen Struktur und ihrem bildlichen Aufbau und angereichert mit einem eigenen Dekor und einer eigenen Ikonografie. Dieser Prozess der Ästhetisierung der Graffitis, der sich im Laufe der 1970er Jahre vollzog, war zugleich ein Prozess der ästhetischen Normierung und Professionalisierung. Aus dem spontanen Graffiti der Anfangsjahre war ein aufwändiges, ambitioniertes Style Writing geworden, das einem festen Kanon von künstlerischen Regeln folgte. Das ästhetische Regelwerk war zugleich ein soziales Regelwerk. Indem sie die ästhetischen Regeln beachteten und tradierten, sicherten sich die Sprüher die Zugehörigkeit und Anerkennung der Szene.

Die ästhetische Homogenität und Verbindlichkeit des Style Writing und ihre sozial inkludierende Funktion waren für viele Sprüher attraktiv. Zum internationalen Durchbruch kam es jedoch erst, als Graffiti in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren Teil der Hip Hop-Bewegung wurde und auf diesem Wege einen eigenen Soundtrack erhielt. Über Filme und Fotobücher erreichte die Bewegung ein internationales Publikum und fand Nachahmer in den Jugendkulturen weltweit.⁴ Als wichtiger Impuls erwies sich vor allem der in den USA produzierte Film „Wild Style“, der mit finanzieller Unterstützung des ZDF und des britischen Channel Four realisiert worden war.⁵ Die deutschen Gebührentzahler hatten also einen nicht unerheblichen Anteil an der Internationalisierung der Graffiti-Bewegung, die durch diesen Film mit ausgelöst wurde.

DIE FRÜHE REZEPTION DES STYLE WRITING IN DEUTSCHLAND

Schon bevor der Film im Dezember 1982, ein halbes Jahr vor seiner Kinopremiere, im ZDF gezeigt wurde, war Graffiti in Deutschland ein öffentliches Thema geworden. Vor allem der Fall des Sprayers von Zürich (Harald Naegeli), der in der Schweiz strafrechtlich verfolgt und von bundesdeutschen Künstlern und Intellektuellen öffentlich in Schutz genommen worden war, hatte ein starkes Medieninteresse hervorgerufen.⁶ Die Arbeiten von Naegeli sind Beispiele einer spezifisch europäischen Tradition des Sprühens, die im Gegensatz zum amerikanischen Style Writing fast ausschließlich figurlich orientiert ist. Ein weiteres Beispiel für diese figurliche Tradition sind die Arbeiten des französischen Sprüher Gerard Zlotykamien.⁷

Die frühen 1980er Jahre, in denen sich der Graffiti-Boom entfaltete, standen in Deutschland im Zeichen politischer und gesellschaftlicher Konflikte. Die militärische Aufrüstung im Rahmen des NATO-Doppelbeschlusses rief den Protest der sich formierenden Friedensbewegung hervor. In ihrem Umfeld entstand eine Sponti-Szene, die ihren Widerstand zunehmend auch in Form von Graffiti artikuliert. Es waren die Jahre des politischen Roll-Back, als Ronald Reagan amerikanischer Präsident wurde und Helmut Kohl in Deutschland den durch ein Misstrauensvotum gestürzten Helmut Schmidt als Kanzler ablöste. Reagan und Kohl gehörten in dieser Zeit zu den beliebtesten Zielen des politischen Spruchgraffiti.

Die zunehmende Präsenz und Popularität verschiedenster Formen des Graffiti im öffentlichen Raum riefen schließlich auch die Wissenschaften auf den Plan, die das Thema für sich entdeckten. Die frühe essayistische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Graffiti, die in den 1970er Jahren stattfand, am prominentesten in den Arbeiten von Norman Mailer und Jean Baudrillard,⁸ wich in den 1980er Jahren einem stärker dokumentierenden, klassifizierenden und analysierenden Zugriff. In den USA waren es die Arbeiten von David Ley/Roman Cybriwsky und Craig Castleman, die die Graffiti-Kultur erstmals wissenschaftlich in den Blick nahmen,⁹ unter den Kunsthistorikern in Deutschland gehörten Franz-Joachim Verspohl, Walter Grasskamp und Detlef Hoffmann zu den ersten, die das Thema aufgriffen.¹⁰ Neben diesen gab es einige Forscher, die nach dem Vorbild von Castleman den unmittelbaren Kontakt zur Szene suchten, um daraus Wissen zu generieren, das sie nicht aus Zeitschriften und Büchern gewinnen konnten. Dabei ging es nicht zuletzt darum, hinter die Geheimnisse des amerikanischen Style Writing zu kommen, das dem europäischen Graffiti mehr und mehr den Rang ablief. Zu den Feldforschern der ersten Stunde in Deutschland gehörten Johannes Stahl aus Köln, dessen spätere kunstgeschichtliche Dissertation über „Graffiti: Zwischen

Alltag und Ästhetik“ sich auf umfangreiche Insider-Kenntnisse stützen konnte,¹¹ und der Münchner Volkskundler Peter Kreuzer, der 1986 das erste „Graffiti-Lexikon“ herausbrachte.¹²

PETER KREUZER UND DAS MÜNCHNER GRAFFITI DER FRÜHEN 1980ER JAHRE

Dieses Lexikon ist auch nach mehr als 30 Jahren noch überaus lesenswert. Es ist die Summe des damaligen Graffiti-Wissens und vor allem deshalb bemerkenswert, weil es die Balance zwischen einer szenenahen Innenperspektive und einer kultursoziologischen Außenperspektive hält. Kreuzer macht aus seiner Sympathie für die Sprüher kein Geheimnis. Er widersteht allerdings – bei allen positiven Bewertungen und Würdigungen der Sprüher – dem szenetypischen Hang zur Heroisierung und Legendenbildung und verliert nie den analytischen Blick auf sein Thema. So war das Buch für Sprüher und für Außenstehende, insbesondere für solche, die sich um eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Graffiti bemühten, gleichermaßen von Interesse.

Als Mitarbeiter des Münchner Stadtmuseums war Kreuzer für den Bereich „Alltag und Volkskultur“ zuständig. Zugleich hielt er an der Fachhochschule



02 Kreativität von TIMMY TURNER, München 1983–85,
Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

03 SPRÜHLING, München 1983–85,
Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

München Vorlesungen und Seminare zur Jugendkultur und zum Graffiti. Im Rahmen eines zweijährigen Pilotprojekts „Alltag in München“ erstellte er für das Münchner Stadtarchiv von 1983 bis 1985 die Fotodokumentation „Graffiti in München“, die mehr als 5.000 Dias umfasst. Sie bildete die Basis für sein Graffiti-Lexikon und wird heute als „Sammlung Kreuzer“ im Stadtarchiv München aufbewahrt.¹³

Seine wissenschaftliche Arbeit verband Kreuzer mit einem außergewöhnlichen sozialen und pädagogischen Engagement für die Sprüher in München, die er aus der Illegalität herauszuholen versuchte. Zusammen mit dem Rechtsanwalt Konrad Kittl, der sich in den 1960er und 1970er Jahren durch seinen Einsatz in Entschädigungsverfahren für jüdische Bürger, die in der NS-Zeit verfolgt worden waren, einen Namen gemacht hatte und später auch als „Sprüheranwalt“ bekannt wurde, gründete er die „Europäische Graffiti-Union“ (EGU), eine Interessenvertretung für Sprüher nach dem Vorbild der amerikanischen „Unions“ und „Nations“, insbesondere der „United Graffiti Artists“ (UGA), die den Sprühern Aufträge verschaffen und die gesellschaftliche Akzeptanz von Graffiti erhöhen sollte.¹⁴ Dafür warb er auch im Bayerischen Rundfunk, wo er sich deutlich professoraler gab als auf den Fotos, die er den Printmedien zur Verfügung stellte.¹⁵

Kreuzers Kontakte zur Szene waren eine wichtige Ressource für seine wissenschaftliche Arbeit. Der Austausch mit den jugendlichen Sprüheren war aber keineswegs einseitig. Vermutlich profitierte die Szene in München von seinem Graffiti-Wissen sogar in stärkerem Maße als er umgekehrt von den Sprüheren aufnahm. Dass sie seine Vorlesungen und Lehrveranstaltungen besuchten, wie etwa LOOMIT in der Rückschau berichtet,¹⁶ zeugt von dem Stellenwert und der Bedeutung, die Kreuzer für das frühe Münchner Graffiti beigemessen wurden. Er scheint eine zentrale Figur gewesen zu sein, und sein Lexikon, das zugleich ein Archiv der Anfangsjahre der Münchner Szene ist, gibt Auskunft darüber, was die Sprüher über das amerikanische Graffiti wissen konnten, wie sie es aufnahmen und sich zu Eigen machten.

Das Lexikon und vor allem die umfangreiche Fotodokumentation, die ihm zugrunde liegt, sind eine wichtige Quelle, wenn man verstehen will, wie der Transfer der Graffiti-Bewegung von den USA nach Europa funktionierte, auf welche Rezeptionsbedingungen das amerikanische Graffiti in einer deutschen Großstadt wie München traf und wie die Aneignung des Style Writing, dessen ambitionierte Ästhetik und rebellischer Habitus für viele Jugendliche eine große Anziehungskraft besaß, dessen strenges Regelwerk sie aber nicht von Beginn an durchschauten, verlief. Zugleich lässt sich an den Fotos, die Kreuzer zwischen 1983 und 1985 von Graffiti in München aufnahm, erkennen, wie sich in diesen frühen Jahren ganz unterschiedliche Formen des Graffiti wie die Sponti-Sprüche der

Friedensbewegung und der alternativen Linken, die figürliche Tradition des europäischen Graffiti und das amerikanische Style Writing zu einer eigenen stilistischen Melange verbanden.¹⁷

ÄSTHETIK UND HABITUS FRÜHER MÜNCHNER GRAFFITIS

Aus heutiger Sicht wirken die meisten der frühen Münchner Graffiti unbeholfen und anfängerhaft. Das gilt aber auch für die amerikanischen Graffiti der frühen 1970er Jahre. Die Sprüher – das ist auf vielen Bildern zu sehen – wussten oft noch nicht, was sie taten. Insbesondere die aufwändigeren Pieces waren häufig nicht mehr als Mimikry, naive Nachahmungen der amerikanischen Vorbilder ohne ein genaueres Verständnis der Form und der ästhetischen Konventionen. In ihrer Naivität, die sich nicht an Regeln hält, weil sie sie nicht kennt, sind die frühen Graffiti aber vielfach lebendiger, freier und origineller als die amerikanischen Vorbilder.

Viele der frühen Münchner Graffiti adaptierten die Ästhetik des Style Writing, die Gestaltung von Throw Ups und Pieces. Die Sprüher malten Buchstaben mit Outlines und Fill-Ins und verwendeten Zierformen wie Shadows, Inlines, Highlights, Stars und Bubbles. Sie hatten eine klare Vorstellung vom Aufbau eines Graffiti, von einem großen, zentralen Schriftzug in der Mitte und einer Vielzahl von Kleinformen, Tags, Dedications und Comments an den Rändern. Anders allerdings als beim amerikanischen Style Writing, bei dem es darum geht, im Sinne eines „Getting Up“ den Namen eines Sprüherers oder einer Crew möglichst prominent und häufig im städtischen Raum zu platzieren, war das zentrale Element im frühen Münchner Graffiti oft kein Sprüher- oder Crewname, sondern ein Spruch oder ein Wort, das als besonders bezeichnend für die Graffiti-Kultur erachtet wurde. Dieses Element konnte durchaus auch in deutscher Sprache verfasst sein, wie die Pieces „WiR TUN’S“ von BAMBAM, „Kreativität“ von Timmy Turner oder „SPRÜHLiNg“^[01–03] zeigen. Sponti-Graffiti und Style Writing verschmolzen hier, vermutlich unbeabsichtigt, zu einer neuen, eigenen Form. Eigenschaften und Merkmale der Sponti-Kultur, das Voluntaristische, das Bunte, das Subversive, der überraschende Witz und der kalkulierte Regelbruch wurden auf die Graffiti-Kultur übertragen.

Die überwiegende Zahl der am Style Writing orientierten Münchner Graffiti wurde unterdessen in englischer Sprache verfasst und stellte nicht selten einen Begriff ins Zentrum, der das Sprühen selbst thematisierte. Neben „SPRÜHLiNg“ waren das Throw Ups oder Pieces wie „STREET SPRAY“ von PHANTOM, „SPRAY IT“ von LIGHTNING oder „(AMERICAN) SPRAY of LIFE“ von HOG 105^[04–06]. Es mag sein, dass das bekannte „WILD STYLE“-Mural von ZEPHYR aus dem Film „Wild

Die frühen 1980er Jahre, in denen sich der Graffiti-Boom entfaltete, standen in Deutschland im Zeichen politischer und gesellschaftlicher Konflikte.



04 *STREET SPRAY* von PHANTOM, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

05 *SPRAY IT* von LIGHTNING, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

06 *(AMERICAN) SPRAY OF LIFE* von HOG 105, München 1983, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

07 *FREEDOM* von D.O.G., München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

08 *GO ON ACT NOW* von STIX, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

09 *GET ON UP* von THE FORCE, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München



Viele der frühen Münchner Graffiti adaptierten die Ästhetik des Style Writing, die Gestaltung von Throw Ups und Pieces.



Style“ den Münchner Sprüher den (falschen) Eindruck vermittelt hatte, dass es bei den Pieces um Graffiti-Vokabular und nicht um Namen geht.¹⁸ Im Münchner Graffiti der frühen 1980er Jahre jedenfalls wurden Begriffe verwendet, die Graffiti als Lebensgefühl schildern, als Ausdruck einer Freiheit des Handelns, die man sich zur Not auch nehmen musste, unter Umständen sogar mit Gewalt. Oft verbindet sich diese Semantik mit einem Appell wie in „Freedom“ von D.O.G., „GO ON ACT NOW“ von STIX oder „GET ON UP“ der Crew THE FORCE [07–09]. Auch hier sind Einflüsse der Sponti-Kultur und ihres Anspruchs erkennbar, die Gesellschaft aufzurütteln, alternative Lebensentwürfe und Werte in den Raum zu stellen, sich von Zwängen zu befreien und zum Widerstand zu animieren.



Ein weiteres semantisches Feld im frühen Münchner Graffiti ist das der Bedrohung, der Gefahr und des Verbrechens, das durch soziale Segregation entsteht, wie sie die Sprüher offenbar auch selbst erleben. Dem sind Graffiti wie „CRIME“ von THE FORCE und „BOMB IT“ von ZIP zuzurechnen, im weiteren Sinne auch „PSYCHO“ von ROSCOE und „THRILLER“ von D.O.G. [10–12].¹⁹ Selbst ein Piece wie „HARLEM“ [13] von THE FORCE signalisiert allein durch seinen Stil (Semi-Wild-Style) eine latente Aggressivität und nutzt die Ortsbezeichnung anders als im amerikanischen Style Writing üblich nicht als selbstbewussten Ausweis der eigenen Herkunft, sondern als Sinnbild für gesellschaftliche Ausgrenzung und Ghettoisierung, als Synonym einer sozialen Konfliktzone, in der sich die Sprüher selbst verorteten. Wir kommen aus den sozialen Randbezirken, wir sind wild, unberechenbar und gefährlich: Das war der Habitus der jugendlichen Sprüher, der in diesen Graffiti zum Ausdruck kommt, unabhängig von ihrer tatsächlichen Herkunft und Sozialisation.²⁰ Dieser militante Habitus ist natürlich auch als Reflex auf die Kriminalisierung der Sprüher durch die Gesellschaft und ihre Justiz zu verstehen.



10 CRIME von THE FORCE, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

11 BOMB von ZIP, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

12 PSYCHO von ROSCOE, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

13 HAARLEM von THE FORCE, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München



14 DAS JAHR DER POLIZEI von BUTLER, München 1985, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

EINZELGÄNGER UNTER DEN FRÜHEN MÜNCHNER SPRÜHERN: BUTLER UND RAY

Die Sprüher waren sich der Illegalität ihres Handelns durchaus bewusst. Ihr Verhältnis zur Polizei, die das nicht autorisierte Anbringen von Graffiti als Straftat ahndet und die Sprüher verfolgt, wurde deshalb – ähnlich wie im amerikanischen Graffiti – immer wieder thematisiert. Bemerkenswerterweise taten sich hier nicht die Sprühergruppen, die Crews, besonders hervor, sondern Einzelgänger wie BUTLER oder RAY. Von BUTLER stammt das Graffiti „1985 DAS JAHR DER POLIZEI“^[14] in dem einem Polizisten mit Schlagstock von einem breit grinsenden Passanten ein Blumenstrauß überreicht wird. Durch seine Ironie, die dem von jugendlichem Ernst und Pathos getragenen Style Writing fast völlig abgeht, unterscheidet sich dieses Graffiti deutlich von den dort üblichen, oft stark ritualisierten Schmähungen der Polizei durch die Sprüher. Originell in diesem Sinne, wenn auch vom Motiv her weniger freundlich, ist ein „GRAFFITY“^[15] von RAY, in dem ein Hund in eine Polizeimütze uriniert. Die Graffiti von BUTLER und von RAY sind stark am Comic-Stil orientiert. Einem verbreiteten Stereotyp folgend, werden Polizisten als einfältige Tollpatsche gezeichnet, die gegenüber denen, die sie verfolgen, immer wieder das Nachsehen haben. Vorbilder fanden sich in den späten 1970er und

frühen 1980er Jahren in den Comics von Gerhard Seyfried.²¹ Bei aller Kritik schwingt bei diesem Bild der Polizei auch eine gewisse Sympathie mit den „Opfern“ mit. Versöhnlich in diesem Sinne war der Neujahrsgruß „A HAPPY NEW YEAR“^[16] von RAY, den er „ALLEN GRAFFITYMALERN UND DER MÜNCHNER POLIZEI“ widmete.

Obwohl es in den frühen Jahren in München einige ambitionierte Crews gab, unter ihnen THE FORCE, zu denen auch LOOMIT gehörte, waren es – anders als in den USA, wo sich das Style Writing aus dem Gang-Graffiti entwickelt hatte – vor allem die Einzelgänger, die das Münchner Graffiti in dieser Zeit prägten. Kreuzer weist vor allem RAY eine zentrale Rolle zu. Sein Lexikon enthält so etwas wie ein Werkverzeichnis des Künstlers.²² RAY pflegte einerseits einen eigenen, szeneuntypischen Comic-Stil, war nach heutigen Begriffen vor allem ein Character-Maler, der eigene Figuren wie den „faulen Hund“ oder den oft auf Brückenpfeiler gesprühten, fliegenden (Astro-) „NAUT“^[17] erfand, schien aber auch mit den Konventionen des Style Writing vertraut zu sein, wie an dem Piece „RAY“^[18] zu sehen ist, das auf einen Güterwaggon gesprüht ist. Die sogenannten „Freights“ sind eine Subgattung des Train-Writing, der Königsdisziplin der Sprüher. Dass RAY hier einen Waggon auf einem Abstellgleis besprüht hat, ist aber wohl eher als Ausdruck seiner Selbstironie zu verstehen.



15 GRAFFITY von RAY, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

17 NAUT von RAY, München 1985, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

16 A HAPPY NEW YEAR von RAY, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

18 RAY von RAY, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

AUSWÄRTIGE GRAFFITI-MALER IN MÜNCHEN: KLAUS PAIER, WALTER DAHN, RICHARD HAMBLETON

Wie heute war München auch in den frühen 1980er Jahren ein beliebtes Ziel für auswärtige Sprüher. Dieser Graffiti-Tourismus bedeutete durchaus eine Anerkennung der Münchner Szene. Zu den damals prominentesten Graffiti-Künstlern, die sich in München verewigt haben, gehörte Klaus Paier, einer der beiden Aachener Wandmaler.²³ Kreuzer war sich nicht sicher, ob „HOCH-SICHERHEITS-TRAKT“ [19], das er 1983 in einem Hinterhof im Lehel fotografiert hatte, ein Original oder ein Imitat war.²⁴ Er hat die Zuschreibung an die Aachener Wandmaler in seinem Lexikon mit einem Fragezeichen versehen. Stilistisch und ikonographisch geht dieses Graffiti in jedem Fall auf Paier zurück, der an der Bibliothek der RWTH Aachen eine vergleichbare Arbeit gemalt hat.²⁵ Das Thema des Graffitis spielt auf die Haftbedingungen in deutschen Gefängnissen an, die nach den Selbstmorden der RAF-Häftlinge im Herbst 1977 für einige Jahre ein wichtiges Thema der linken Szene waren.

Sicherlich echt war das Graffiti „FREEZE“ [20] des Kölner Beuys-Schülers Walter Dahn.²⁶ Obwohl die Arbeit mit „DAHN KÖLN 1984“ signiert und datiert war, konnte Kreuzer sie nicht zuordnen. Offenbar war ihm Dahn, der zu den Neuen Wilden zählte, kein Begriff. Der Kölner Künstler zeigte sich in diesem Mural durchaus vertraut mit den verschiedenen Traditionen des Graffiti, auch wenn es sich bei dem Werk um kein konventionelles Piece handelt. Freeze ist eine Tanzfigur im Breakdance. Der Schriftzug betitelt hier eine Gruppe von Clowns, die über einem Feuer schweben. Die Figuren erinnern an die Ephemeres von Zlotykamien.²⁷ Ikonographisch handelt es sich um eine Variante des Totentanzes, ein Motiv, das zuvor schon Harald Naegeli, der Sprayer von Zürich, in seinem „Kölner Totentanz“ für das Graffiti adaptiert und bearbeitet hatte.²⁸ Dem Kölner Dahn dürfte dieser Zyklus bekannt gewesen sein. Das Motiv lässt sich auf die Sprüher-Szene übertragen, Graffiti als ein makabres Spiel mit dem Feuer begreifen, das immer wieder Opfer fordert. Dahn hat dieses Piece vermutlich zusammen mit dem Pariser Künstler George Condo gesprüht, dessen Name ebenfalls zu erkennen ist.



20 FREEZE von Walter Dahn und George Condo, München 1984, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München



19 HOCH-SICHERHEITS-TRAKT von Klaus Paier, München 1983, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

Graffiti ist eine globale Erscheinung vor der Zeit, ein virales Phänomen, dessen Anfänge im prädigitalen Zeitalter liegen und nur schwer zu rekonstruieren sind.

In mehr als 20 Versionen hat während eines Aufenthaltes in Europa im Sommer 1984 der New Yorker Künstler Richard Hambleton seinen „Shadowman“ [21] in München hinterlassen.²⁹ Von weitem wirkt die Figur wie ein Schablonengraffiti (Stencil), aus der Nähe erkennt man aber, dass sie mit dem Pinsel gemalt wurde. Charakteristisch sind die unscharfen Ränder, die dieses Graffiti von Schablonengraffiti unterscheidet, ebenso die verschiedenen Haltungen, die die Shadowmen einnehmen, von denen jeder ein Unikat ist. Hambleton platzierte seine Schattenmänner mit Vorliebe an unscheinbaren Orten, in Nischen oder Ecken, wo sie nicht auffallen, aber trotzdem, auf eine eher beiläufige Weise, wahrgenommen werden. Das Flüchtige, Ephemere, für das der Schatten steht, weist eine semantische Nähe zum Graffiti auf, im Dunklen liegt eine latente Bedrohlichkeit.

Auf eine eher manifeste, direkte Weise bedrohlich wirkt der „Mann mit Molotow-Cocktail“ [22], der im Stil des Sprayers von Zürich, Harald Naegeli, gesprüht wurde, in der ikonografischen Akzentuierung unterdessen deutlich militanter erscheint als die eher poetischen und tänzerischen Figuren des Schweizers.³⁰ Hinsichtlich ihrer Militanz ist die Figur eher mit dem bekannten „Autonomen“ von Banksy zu vergleichen.³¹ In ihrer linearen Ästhetik markiert sie das stilistische Gegenstück zu den Shadowmen von Hambleton. Beide Graffiti stehen aber in der figürlichen Tradition, die mit dem Style Writing nur wenige Gemeinsamkeiten hat, insbesondere dann, wenn sie auf schriftliche Elemente fast vollständig verzichtet.

Es gehört zu den besonderen Merkmalen des Münchner Graffiti der frühen 1980er Jahre, wie Kreuzer es in seinen Fotos dokumentiert hat, dass verschiedene Traditionen des Graffiti, das Spruchgraffiti, das figürliche Graffiti und das Style Writing nebeneinander standen. Hinter den verschiedenen Formen standen in der Regel verschiedene (künstlerische) Milieus und Altersgruppen. Für die beginnende Rezeption und Adaption des amerikanischen Style Writing bedeutete dieses Nebeneinander nicht nur Kontext, es hatte auch konkrete Auswirkungen auf die Ästhetik der Graffiti. Style Writing – das zeigt das Bildmaterial von Kreuzer – war in seinen Anfängen in Deutschland noch keine hermetische Kultur, hatte noch keine Orthodoxie ausgebildet, sondern war eine offene kulturelle Form, die bestehende Traditionen und vorgefundene Formen verarbeitete. Es ist anzunehmen, dass diese Offenheit

sich nicht auf das ästhetische Konzept beschränkte, sondern auch als soziales Modell zu verstehen war. Nicht der Wettbewerb, nicht die Competition zwischen den Sprüher*innen stand im Vordergrund, sondern die Möglichkeit des künstlerischen Austauschs über Milieugrenzen hinweg. Diese Situation bestand nur wenige Jahre. Mit der Freigabe des Flohmarkt-Geländes an der Dachauer Straße, das in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre zu Europas größter Hall of Fame wurde, setzte eine rasante Professionalisierung des Münchner Style Writing ein, das mit seiner spektakulären Ästhetik alle anderen Formen und Traditionen des Graffiti in den Schatten stellte und in kürzester Zeit verdrängte.³²

MARTIN PAPENBROCK



Martin Papenbrock ist apl. Professor am Institut für Kunst- und Baugeschichte am Karlsruher Institut für Technologie. Zu seinen Schwerpunkten in Lehre und Forschung gehören die niederländische Malerei der frühen Neuzeit, das Verhältnis von Kunst und Politik im 20. Jahrhundert, Urban Art (Graffiti, Street Art, Kreative Interventionen), die Theorie- und Fachgeschichte der neueren Kunstwissenschaft und die digitale Kunstgeschichte. Zusammen mit Norbert Schneider gibt er das Jahrbuch „Kunst und Politik“ heraus. Gemeinsam mit der Sprachwissenschaftlerin Doris Topfink (Universität Paderborn) hat er 2016 das „Informationssystem Graffiti in Deutschland“ (INGRID) gegründet.

Das „Informationssystem Graffiti in Deutschland“ (INGRID) ist ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördertes Kooperationsprojekt der Germanistischen Sprachwissenschaft der Universität Paderborn und des Fachgebiets Kunstgeschichte des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT). Aufgabe und Ziel des Projekts bestehen darin, Graffiti-Bildbestände zusammenzutragen, sie in einer Datenbank zu erfassen und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Die Bildbestände werden dem Projekt von Behörden, Institutionen, Forschungseinrichtungen und Privatpersonen zur wissenschaftlichen Nutzung zur Verfügung gestellt.

Martin Papenbrock, Doris Topfink: „Graffiti digital. Das Informationssystem Graffiti in Deutschland (INGRID)“, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 15 (2018), H. 1, URL: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2018/id=5571>, Druckausgabe: S. 159–172. Aktuelle Informationen über den Verlauf und den Stand der Arbeit finden sich auf der Webseite des Projekts: <https://www.uni-paderborn.de/forschungsprojekte/ingrid/>

ANMERKUNGEN

- 1 Zur Geschichte und Typologie des modernen Graffiti vgl. Martin Papenbrock, Doris Topfink: *Graffiti. Formen, Traditionen, Perspektiven*, in: Heiko Hausendorf, Marcus Müller (Hg.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*, Berlin 2016, S. 88–109; weiterführend vgl. Jeffrey Ian Ross (Hg.): *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. London/New York 2016.
- 2 Vgl. Anonym: „Taki 183“ Spawns Pen Pals, in: *The New York Times*, 21.07.1971. Zu den Anfängen der amerikanischen Graffiti-Bewegung vgl. auch Roger Gastman, Caleb Neelon: *The History of American Graffiti*. New York 2011.
- 3 Vgl. Norman Mailer, Jon Naar: *The Faith of Graffiti*. New York 1974; Jon Naar: *The Birth of Graffiti*. München 2007; Jack Stewart: *Graffiti Kings. New York City Mass Transit Art of the 1970s*, New York 2009.
- 4 Vgl. Charlie Ahearn: *Wild Style*. Spielfilm. USA 1983. 82 min.; Henry Chalfant, Tony Silver: *Style Wars*. Dokumentarfilm. USA 1983. 69 min.; Henry Chalfant, Martha Cooper: *Subway Art*. New York 1984; Henry Chalfant, James Prigoff: *Spraycan Art*. London 1987.
- 5 Vgl. Charlie Ahearn: *Wild Style. The Sampler*. New York 2007, S. 81.
- 6 Harald Naegeli: *Mein Revollieren, mein Sprayen*. Bern 1979.
- 7 Vgl. Michel Ellenberger: *Zlotykamien – un artiste secret sur la place publique*. Bordeaux 2002.
- 8 Norman Mailer: *The Faith of Graffiti*. New York 1974; Jean Baudrillard: KOOL KILLER ou l'insurrection par les signes, in: *Interferences*, 3/1975 (dt.: *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin 1978).
- 9 David Ley, Roman Cybriwsky: Urban Graffiti as Territorial Markers, in: *Annals of the American Geographers*, 64/1974, S. 491–505 (dt.: Stadt-Graffiti als Territorialmarkierung, in: Siegfried Müller (Hg.): *Graffiti. Tätowierte Wände*. Bielefeld 1985, S. 175–187; Craig Castleman: *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Boston 1982.
- 10 Franz-Joachim Verspohl: „Mene mene tekel peres: Wandmalereien und Graffiti heute“, in: *Kritische Berichte*, 8/1980, H. 1/2, S. 56–62; Walter Grasskamp (Hg.): *Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder*. Köln 1982 (= Kunstforum International, 50); Detlef Hoffmann: Zweitausend Jahre Graffiti oder Jede Zeit hat die Wände, die sie verdient, in: Siegfried Müller (Hg.): *Graffiti. Tätowierte Wände*. Bielefeld 1985, S. 17–38.
- 11 Johannes Stahl: *Graffiti: Zwischen Alltag und Ästhetik*. Bonn 1990.
- 12 Peter Kreuzer: *Das Graffiti-Lexikon. Wand-Kunst von A bis Z*. München 1986.
- 13 Kreuzers Fotosammlung war eine wichtige Quelle für weitere Graffiti-Publikationen des Heyne-Verlags in den späten 1980er Jahren, darunter Angelika Franz (Hg.): *Das endgültige Buch der Sprüche und Graffiti*. München 1989.
- 14 Vgl. Anonym: Zum Schauen bestellt, in: *Der Spiegel*, 1987, Nr. 36, S. 186–187.
- 15 Vgl. den Bericht des Bayerischen Rundfunks aus dem Jahr 1992 mit einem Interview mit Peter Kreuzer. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WY7IWUnKpns> (Aufruf 27.09.2018).
- 16 Vgl. Renate Winkler-Schlang: Der „Graffiti-Hausmeister“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 22.01.2016, URL: <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/muenchen-der-graffiti-hausmeister-1.2830100> (Aufruf 27.09.2018).
- 17 Zu den Anfängen des Münchner Graffiti in den frühen 1980er Jahren vgl. auch: Heiko Schiemann, Peter Watzl: *Munich Graffiti. 100 Pieces*. München 1986; *Graffiti Live. Die Züge gehören uns. Bilder & Berichte aus der Sprüher-Szene*. München 1987; Petra Rizer, Hoast Kreutzer: *Writing in München 1983–1995*. Hg. von Oliver Schwarzkopf. Berlin 1995 (= Graffiti Art #3), S. 4–13; Lydia Oehling: *Aerosol*. Dokumentarfilm. Deutschland 1995, 30 min.; ZAR, ZIP, FLY, ZORO. *Die erste Schicht Graffiti in München*. München 2018. An der Universität Paderborn arbeitet Jasmin Steinborn an einer Dissertation, die die Sammlung Kreuzer aus linguistischer Perspektive behandelt.



22 Figur mit Molotow-Cocktail, München 1983–85, Foto: Sammlung Kreuzer, Stadtarchiv München

- 18 Zum Wild Style-Mural vgl. Ahearn 2007 (wie Anm. 5), S. 167.
- 19 Abb. „THRILLER“ in Kreuzer 1986 (wie Anm. 12), S. 161.
- 20 Die jugendlichen Sprüher stammten damals wie heute aus allen Schichten der Gesellschaft. Schon im Bericht der *New York Times* von 1971 ist von „teen-agers from all parts of the city, all races and religions and all economic classes“ die Rede. Vgl. Anonym 1971 (wie Anm. 2). Auch die Münchner Sprüher der frühen 1980er Jahre bildeten einen Querschnitt der Gesellschaft. Peter Watzl betont sogar, dass sie aus „gutem Haus“ kommen. Vgl. Schiemann/Watzl 1986 (wie Anm. 17), o. S. [S. 17]. Die sozialromantische Verklärung der eigenen Herkunft, die Selbststilisierung der Sprüher als „Sons of the Ghetto“ hat ungeachtet dessen eine lange Tradition. Vgl. den Charakter mit dem dazugehörenden Comment von SKEME aus dem Jahr 1982 in: Henry Chalfant, Martha Cooper: *Subway Art*. New York 1984, Jubiläumsedition, Hamburg 2009, S. 125.
- 21 Vgl. Gerhard Seyfried: *Wo soll das alles enden. Kleiner Leitfaden durch die Geschichte der undogmatischen Linken*. Berlin 1979.
- 22 Vgl. Kreuzer 1986 (wie Anm. 12), S. 297–300.
- 23 Zu den Aachener Wandmalern vgl. Walter Grasskamp: Politische Wandbilder: Aachen, in: Grasskamp 1982 (wie Anm. 10), S. 124–133; Walter Grasskamp: Gegendemonstration. Der Aachener Wandmaler, in: Ders.: *Der lange Marsch durch die Illusionen. Über Kunst und Politik*. München 1995, S. 154–162.
- 24 Vgl. Kreuzer 1986 (wie Anm. 12), S. 161. Ein thematisch verwandtes Graffiti findet sich auch in: Klaus D. Appuhn: *Graffiti. Kunst auf Mauern*. Mit einem Nachwort von Ruprecht Skasa-Weiß. Dortmund 1982, S. 119.
- 25 Vgl. URL: <https://www.fotocommunity.de/photo/klauspaier-hochsicherheitstrakt-franz-josef-wirtz/2593107> (Aufruf 27.09.2018).
- 26 Zu Dahn vgl. Bernhard van Treeck: *Das große Graffiti Lexikon*. Stark erweiterte Neuauflage. Berlin 2001, S. 80.
- 27 Vgl. Ellenberger 2002 (wie Anm. 7).
- 28 Vgl. Hubert Maessen (Hg.): *Der Sprayer von Zürich: Kölner Totentanz*, Köln 1982.
- 29 Zu Hambleton vgl. Kreuzer 1986 (wie Anm. 12), S. 138–139; van Treeck 2001 (wie Anm. 23), S. 146–147.
- 30 Vgl. Naegeli 1979 (wie Anm. 6).
- 31 Vgl. Banksy: *Wall and Piece*. London 2005, Umschlag.
- 32 Vgl. Rizer/Kreutzer 1995 (wie Anm. 17), S. 28–45.