

## Graffiti als ‚doing Illegality‘\*

Perspektiven einer *Cultural Criminology*

Sascha Schierz

Auseinandersetzungen mit dem Thema Graffiti in der Stadt lassen sich seit einigen Jahren gehäuft in unterschiedlichen Diskurssträngen der Kriminologie oder aber Kriminalprävention auffinden. Sie gelten weitestgehend als Symbole für Kriminalität und werden mit Furcht assoziiert. Gleichzeitig wird ihnen in künstlerischen Events verstärkt die Bedeutung einer neuen Kunstform im öffentlichen Raum angetragen. Der Artikel untersucht im Sinne einer *Cultural Criminology* die Praktiken und Diskurse, die illegalen Graffiti in der Stadt eine Bedeutung zuweisen, wie die Praxis der Writer, sich zwischen diesen Bedeutungsräumen zu verorten.

*Ersteinreichung: 30. August 2013; Veröffentlichung online: 31. Oktober 2014*  
*An english abstract can be found at the end of the document.*

Abweichung und Kriminalität verweisen primär auf kulturelle Rahmungen, die sie hervorbringen, zum Beispiel Normen und Lebenswelten, auf Kriminalitätsdiskurse und auf die Wirkmächtigkeit von Bedeutungszuschreibungen in Interaktionsprozessen – so eine theoretische Deutung aus der kritischen Kriminologie. Kriminalität gilt aus dieser Perspektive als spezifischer diskursiver Bedeutungsknoten. Vor dessen Hintergrund ordnen mit Macht ausgestattete, meist staatliche Akteur\_innen ihre Praktiken und organisieren so ihre Reaktionen auf Abweichungen. Zwar kann ein entsprechender Zugang die diskursive Verfasstheit sozialer Ordnung verdeutlichen. Verkannt wird allerdings, dass Themen wie Kriminalität und Sicherheit nicht mehr allein von einem kriminalpolitischen Standpunkt aus verhandelt werden, sondern auch aus anderen disziplinären Perspektiven gedeutet werden. In diesen neuen Deutungen werden eher die Zusammenhänge konkreter Alltagspraktiken mit den unterschiedlichen Aneignungsversuchen normativer Ordnung betrachtet und wird nicht mehr von einem hegemonialen Verständnis von Normalität und Abweichung ausgegangen.

Ziel dieses Beitrags ist es, einen Überblick zu den konzeptionellen Ansätzen der *Cultural Criminology* zu geben, die in der bundesdeutschen Kriminalitätsforschung bisher nur marginal rezipiert werden. Dies geschieht anhand einer Auseinandersetzung mit den kulturellen Konstruktionen rund um illegale Graffiti. Folgt man Hayward/

\* An dieser Stelle möchte ich mich bei der Redaktion für die angeregte Diskussion und eine Vielzahl von Rückmeldungen zum Artikel bedanken, die in die Endversion des Beitrags eingeflossen sind.

Young (2004: 259), versucht die *Cultural Criminology*, Kriminalität und soziale Kontrolle aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive zu verstehen. Sie werden als kreative Konstrukte begriffen, die in einem interaktiven Verhältnis vermittelt werden. Die *Cultural Criminology* impliziert dabei im Gegensatz zu einem einheitlichen Theoriemodell von Abweichung und sozialer Kontrolle eine kultursensible Perspektive (vgl. Ferrell et al. 2008: 210f.). Obwohl die einzelnen Autor\_innen sich auf unterschiedliche Theorien beziehen, ist ihnen gemein, soziologische Konzepte des Alltagslebens, der Transgression und der sozialen Kontrolle aufeinander bezogen zu analysieren und in einem Wechselverhältnis mit einer spätmodernen Kultur zu deuten. Fokussiert werden in den Analysen sowohl das soziale Handeln divergierender Akteur\_innen in einem Feld (z. B. Graffiti und deren Kontrolle) als auch Diskurse oder medial vermittelte Bildwelten, soziale Ungleichheiten und Politiken. Damit stellen sie den Versuch eines *cultural turn* in der Kriminologie dar. Dieser Beitrag versteht sich in diesem Sinne eher als theoretisch-konzeptionell denn als empirisch-ethnographisch.

Im Zentrum des Beitrags steht die Frage, was der Mehrwert eines solchen Zugangs gegenüber herkömmlichen kriminologischen Fragestellungen sein kann, insbesondere, wenn es darum geht, sich mit Praktiken wie Transgression[1] zu beschäftigen, die die soziale Kontrolle in der Stadt infrage stellen. Zugleich wird argumentiert, dass dieser Zugang in der Lage ist, ganz andere Fragestellungen beantworten zu können als die übliche, häufig quantitativ-administrative Kriminologie.[2] Ähnliches gilt für die unterschiedlichen Zugänge einer sich kritisch verstehenden Kriminologie. Meist verbleiben diese gegenwärtig bei einer Rekonstruktion von Kontrollpolitiken und nehmen Auseinandersetzungen um kulturelle Hegemonie und die Repräsentationen von Kriminalität oder Transgression innerhalb der Populärkultur nicht wahr. Der Beitrag bezieht sich somit auf eine alltags- und kultursensible Perspektive in der Kriminologie, die für die durchaus mehrdeutigen Verständnisse von Normen offen ist und betrachtet, wie Normen städtische Kontrollbemühungen prägen.

Beginnen möchte ich mit theoretischen Überlegungen zur Frage, welche kulturellen Bedeutungen dem Graffiti-*Writing*[3] zugewiesen und wie (illegale) Graffiti in der Stadt kontextualisiert werden. Daran anschließend werden die Praktiken und Perspektiven der Graffiti-Szene mit Rückgriff auf die Arbeiten von Michel de Certeau in den Zwischenräumen dieser Diskurse verortet. Sie existieren demnach nicht losgelöst von Deutungen als Kunst, Kriminalität oder Politik, sondern greifen diese auf, um sie zu verändern. Abschließend wende ich mich der Performanz des *Writings* als Praxis einer städtischen Minderheit zu. Ich frage, wie und in Beziehung zu welchen sozialen und diskursiven Rahmungen sich die Performanz des *Writings* als eine transgressive Handlung in der Stadt erfassen lässt. Die Befunde werden mit dem Konzept des *Carnival of Crime* (Presdee 2001) konfrontiert, das sich auf Konflikte innerhalb städtischer Ordnung und auf soziale Kontrolle bezieht. Karnevalesk erscheint die soziale Ordnung somit in dem Sinne, dass sie Mehrdeutigkeiten produziert und ein ritualisiertes, zum Teil kommerzialisiertes Verhältnis der Alltagsvorstellungen von Illegalität und Kontrolle aufrechterhält. Der Aufsatz bietet der

kriminologischen Forschung damit einen neuen Zugang zur Diskussion um städtische Kontrollen transgressiver Alltagskulturen.

Die empirische Forschung basiert auf der durch den Autor zwischen 2004 und 2007 durchgeführten Feldforschung in der Kölner Graffiti-Szene und einer Diskursanalyse zu Anti-Graffiti-Diskursen in der Bundesrepublik und in New York (vgl. Schierz 2009). Der Zugang zur Szene erfolgte durch die Mitarbeit im legalen Graffiti- und Stadtkulturprojekt CasaNova Köln.[4] Im Rahmen des Projekts und durch die Realisation von Ausstellungen, Graffiti-Filmabenden und Gruppendiskussionen konnten Kontakte zu verschiedenen *Writern* (Selbstbezeichnung der Sprayer) aufgebaut und Gespräche geführt und dokumentiert werden. Weiterhin wurden verschiedene *Writer* während legaler wie illegaler Aktionen begleitet. Da es sich im Falle der illegalen Produktion von Graffiti um eine weitestgehend performative wie affektgeleitete Praxis im städtischen Raum handelt und diese über textliche Dokumentation nur beschränkt rekonstruierbar ist, beinhaltet der Beitrag Fußnotenverweise auf einige durch Szeneakteure öffentlich zugänglich gemachte Videoclips, die die Praxis des *Writing* darstellen. Ausgewählt wurden hierfür Eigenproduktionen international bekannter sowie illegal agierender Künstler\_innen.[5] Anstelle einer Dokumentation entlang von exemplarischen Interviewpassagen und Veranstaltungen folgt die Darstellung der Idee einer *instant ethnography* des Feldes und der damit verbundenen transgressiven Praktiken (vgl. Ferrell et al. 2008: 179f.).

### **1. Zu den Bedeutungen und zur Bedeutungslosigkeit von Graffiti in der Stadt**

Um, I think it's awesome! Wait, is that the wrong answer [...] darn, a year in jail, and I still can't get it right [...] Seriously though, I don't feel any differently about it than I did before. Which is to say I don't really feel any way about it, beyond that it's a super fun thing to do. I never really sat around and analyzed the significance of graffiti, and I have no plans starting to do it now. To me, graffiti is something you go out and do, not something you hang out and ponder the greater socioeconomic meanings of. (Danielle Bremner aka UTAH auf die Frage, wie sie nach ihrer Haftstrafe über Graffiti denke)[6]

Graffiti erfahren als populäre Kultur im wissenschaftlichen Diskurs derzeit eine verstärkte Aufmerksamkeit. Man versucht, ihre Rolle in der Stadt zu erschließen, sie zu analysieren, ihren politischen oder künstlerischen Gehalt zu verstehen, sie zu vermarkten oder Vorstellungen zu entwickeln, wie sie reguliert werden können (vgl. Derwanz 2013, Kramer 2010, Austin 2001, Abaza 2012, Valverde 2006). Eigentlich müsste dieses ausgeprägte Interesse verwundern. Folgt man dem bis heute in Diskussionen einflussreichen Aufsatz *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen* von Jean Baudrillard (1978), dann sind Graffiti gerade in ihrer inhaltlichen Bedeutungslosigkeit und fehlenden Tiefe subversiv. Sie operieren demnach nicht innerhalb von bestehenden Zeichensystemen der Stadt, sondern (zer-/ver-)stören diese in Form eines Anti-Diskurses,

der sich jeder Interpretation widersetzt. Während die kapitalistische Stadt über Codes und Symboliken von Eigentum, Macht und Sozialstatus und somit auch entlang von Illegalität und deren Kontrolle organisiert wird, entziehen sich Graffiti diesen Verortungen durch den Verzicht auf tiefer liegende Bedeutungen und politische Äußerungen. Sie erscheinen als eine oberflächliche Form der Eigendarstellung, die einer Vereinnahmung durch Nicht-Szene-Akteur\_innen entgeht. Graffiti repräsentieren sich demnach als Anti-Werbung, Anti-Eigentum, Anti-Kunst und Anti-Politik. Dennoch lässt sich die These formulieren, dass wir es gegenwärtig mit einer „Diskursivierung“ (Foucault 1983: 31) der Graffiti zu tun haben. Gesellschaftliche Funktionssysteme wie Wissenschaft, Medien oder Kunst suchen aktuell allerdings häufig nach der Bedeutung hinter den Werken, während ihnen die Künstler\_innen durch die drohende Kriminalisierung meist nur eingeschränkt zugänglich sind. Diese Zugänge weisen Graffiti einen gesellschaftlichen Ort zu, indem sie sie in die zeichenförmige Organisation und Teilung von Stadt einfügen (vgl. Baudrillard 1978, Austin 2001).

Baudrillard hatte mit seiner Behauptung von der Bedeutungslosigkeit von Graffiti zugleich recht und unrecht. Seine Ausführungen entbehren darüber hinaus einer empirischen Grundlage (in Form einer größeren Studie oder Interviews mit den *Writern*). Inhaltlich haben Graffiti vor allem die Funktion eines Spiels von ‚Bekanntwerden‘ und ‚Herumkommen‘ eines Namens, zu dem außerhalb der Subkultur kaum jemand Zugang hat. Auch die in der Subkultur erzählten Geschichten über Aktionen und Personen und deren Hintergründe sind für die Außenwelt kaum zugänglich. Baudrillards häufig zitierte Deutung von Graffiti ist aus soziologischer Perspektive problematisch, weil er darauf verzichtet, die sozialen und vor allem sozialräumlichen Bedeutungszuweisungen durch unterschiedliche Akteurskreise wie der Szene, der Polizei, der Stadtverwaltung, der Medien, des Kunstmarkts oder der Wissenschaft zu rekonstruieren.

Doch obwohl Baudrillard feststellt, dass Graffiti weitgehend bedeutungslos seien, existieren Graffiti in aktuellen diskursiven Zusammenhängen nicht nur durch eine faktische Präsenz als Farbe an der Wand. Meist wird angenommen, dass sie in ihrer nicht autorisierten Fehlplatzierung innerhalb der sozialen und räumlichen Ordnung etwas aussagen müssten, und dass uns dies darüber hinaus etwas über den Zustand der Städte oder gar von Gesellschaft erzählen könne. Autorisiert sprechende Akteur\_innen aus Kunst, Polizei und Wissenschaft, die die Illegalität von Graffiti verhandeln, binden sie somit in ein Wechselspiel von Bedeutungszuschreibungen ein, das sich auch als eine „diskursive Explosion“ (Foucault 1983: 27) zu Graffiti beschreiben lässt.[7] Ein Diskurs zur ‚Kriminalität von Graffiti‘ oder zu ‚Graffiti als Auslöser von Kriminalitätsfurcht‘, wie ihn die Kriminologie führt, ist nur noch ein Diskursstrang von vielen. Entgegen großangelegter und vereinheitlichender Erklärungsmodelle lassen sich somit unterschiedliche Versuche auffinden, illegalen Graffiti eine Bedeutung abzurufen.

Im öffentlichen Raum der Stadt wie in der Populärkultur reizen illegale Graffiti etwas an, das Mike Presdee (2001: 31f.) als einen *Carnival of Crime* beschrieben hat. Das Karnevals-konzept beschreibt die Erzeugung



Abb. 1 Stickerbombing an einer Ampel (u. a. mit SEIZER) in China Town, Los Angeles 2009 (Quelle: eigenes Foto)



Abb. 2 Semilegale *hall of fame* auf einem alten Fabrikgelände in Köln 2009 (Quelle: eigenes Foto)

eines verdrehten Verhältnisses zur sozialen Ordnung (*world upside down*), das innerhalb der Gesellschaft in einem bestimmten Zeitraum existiert (z. B. in Erklärungsversuchen während des Besuches von Graffiti-Ausstellungen oder der Teilnahme an Graffiti-Stadtführungen), aber als Praktik erst außerhalb der vorherrschenden Bedeutungszuschreibungen finden kann (z. B. beim illegalen Malen auf der Straße). Im Kontext einer von Presdee beschriebenen weitreichenden „Kriminalisierung des Alltagslebens“ [8] umfasst Karneval alltägliche Versuche, sich aus den dominanten Verständnissen von Recht und Ordnung zu lösen und damit Normativität erfahrbar zu machen. Diese Unterfangen des eigensinnigen Kontrollergreifens werden häufig in Konsummöglichkeiten umgewandelt, an denen dann weitere Akteurskreise partizipieren können, zum Beispiel im Sinne von Medienberichten oder innerhalb des Kunstmarktsegmentes Urban Art. In diesem Falle wird eine Aura authentischer Transgressivität beziehungsweise der Sicherheit vor ihr vermarktet. Jenseits autorisierter Deutungen entsteht demnach ein eigensinniges Verhältnis zum geregelten Alltag, mit dem sich die normative Konstitution des Alltags aneignen und umdeuten lässt. Gerade binäre Konzepte wie Abweichung und soziale Kontrolle, Legalität und Illegalität ermöglichen erneute Versuche, Deutungsangebote und somit auch alltagskulturelle Erlebnismöglichkeiten hinzuzufügen und das emotionale Erleben des städtischen Raums zu transformieren. Entsprechendes gilt auch für das *Writing*.

Mit *Writing* wird im Folgenden eine Praxis beziehungsweise Performanz des Schreibens oder Malens des gewählten Eigennamens im städtischen Raum bezeichnet. Diese Praxis lehnt sich an den New Yorker Graffiti-Stil der 1970er Jahre an. Die Konzepte *style* (im Sinne der Entwicklung einer eigenen Ästhetik, die Anerkennung findet) und *fame* (also die Bekanntheit, die man durch die Verbreitung des eigenen Namens innerhalb der Szene und innerhalb der Stadt erhält) bilden zentrale Fluchtpunkte der Graffiti-Subkultur. Die Transversalität des *Writings* zwischen Subkultur, Popkultur, Kunst und Kriminalität stellt vorübergehend symbolische wie normative Grenzziehungen infrage. Zugleich fordert sie eine Interpretation von Graffiti in der Stadt heraus. In der geordneten Stadt der *Post-broken-windows*-Ära (Schierz 2014) ist es administrativ kaum möglich, auf unautorisierte Graffiti nicht kriminalisierend zu reagieren. Dies eröffnet den Künstler\_innen wiederum Möglichkeiten, existierende Kontrollbemühungen aufzunehmen und infrage zu stellen.



## 2. Illegale Graffiti als leere Signifikanten verschiedener Deutungsversuche

Es kann leere Signifikanten innerhalb des Feldes der Signifikation deshalb geben, weil jedes Signifikationssystem um einen leeren Platz herum konstruiert ist, das aus der Unmöglichkeit resultiert, ein Objekt zu produzieren, welches die Systemhaftigkeit des Systems trotz alledem erfordert. (Laclau 2002: 70)

Wenn Illegalität, Normbruch und Kriminalität problematisiert werden, deutet das auf einen „leeren Platz“ (Laclau) im Signifikationssystem und damit auf Mehrdeutigkeiten hin, die in den sozialen Raum eingefügt wurden und kulturell verhandelt werden können. Graffiti werden, wie bereits beschrieben, qua der ihnen zugeschriebenen Besonderheit des Illegalen und einer damit einhergehenden Authentizitätskonstruktion zum Ausgangspunkt verschiedener Diskurse um Sicherheit, etwa im Kontext der Kriminalitätsfurcht und in Fragen der Prävention, um städtische Entwicklung, zum Beispiel in der Frage des Erlebens der Städte und der Ansiedlung von Investoren, und u Kunst o , zum . Bepielim Rahme von Kunstfestivals oder in Versuchen, Kunst in die Stadt zu bringen. Darüber hinaus fungieren Graffiti verstärkt als Verweis auf eine Verbindung von Kunst oder Populärkultur und Politik. In diesem Abschnitt sollen diese Kontexte genauer betrachtet werden. Diskurstheoretisch ließe sich die gewachsene Vielzahl an Deutungsmustern und Diskurspositionen als eine Reartikulation beschreiben, die die kulturellen Bedeutungen von Graffiti in der Stadt neu verhandelt.

### 2.1. Von Illegalität

Die Illegalität der Mehrheit der Graffiti im urbanen Raum weist ihnen auch in legalen Kontexten (wie einer Kunstveranstaltung) eine Bedeutung zu. Erst periphere soziale Positionierung erzeugt ihre symbolische Bedeutsamkeit im städtischen Raum (vgl. Stallybrass/White 1986: 5). Anders formuliert, umgehen Graffiti das Gesetz und seine mythologische Konstruktion von Autorität und Ordnung (in diesem Falle Eigentumsrechte und Sachbeschädigung), die im Sinne von Ernesto Laclau chronisch unterbestimmt sind. Sowohl in diesen theoretischen Überlegungen als auch in kriminalpräventiven, politischen oder szeneeinternen Diskursen zeigt sich, dass Illegalität in einer Vielzahl von Äußerungen zu Graffiti ins Zentrum gerückt wird. Kriminalpräventive Diskurse behaupten dabei, eine fehlende Bekämpfung von Graffiti durch präventive Kampagnen und staatliche Programme signalisiere den Niedergang eines Stadtviertels, verursache Ängste[9] oder stelle das Schutzversprechen des liberalen Staates gegenüber seinen Bürger\_innen infrage (vgl. Schierz 2009, Austin 2001). Die Szene selbst und die Kunsttheorie (Gadringer 2010) deuten dasselbe Phänomen als „die häufig konflikthafte Konstruktion des städtischen Alltags“. Demnach verleiten Graffiti zu einem Blick hinter die Kulissen von Recht und Ordnung, die sie alltagsweltlich erfahrbar werden lassen:

Abb. 3 Graffiti und die Frage der Bedeutung: „die wand ist ein medium“ stencil vs. ROIK tag, Köln (2009) (Quelle: eigenes Foto)



Von berufenen Händen aufgetragene Farbe, die, ihrem Wesen nach, als Beschichtung ihr Trägermaterial verdeckt, wechselt vor unseren Augen unerwartet ihre Funktion. Sie öffnet die bearbeitete Fläche als Fenster in der Oberfläche der gewohnten Alltagswahrnehmung. So gibt sie paradoxerweise durch eine Verdeckung den Blick frei auf etwas, natürlich nicht im räumlichen Sinne, weit, weit Dahinterliegendes. (Kaltenhäuser 2007: 14)

## 2.2. Politisierbar

„Warum übernehmen immer weitere Bereiche der politischen Kunst ihrerseits Ästhetiken und Techniken, die im illegalen Graffiti entwickelt wurden?“ – Diese Frage, gestellt von einer Kunst-Professorin während einer Podiumsdiskussion, verweist auf die kulturellen Artikulationsversuche und auf gesellschaftliche Machtverhältnisse, die den Kontext bilden, in dem Graffiti als politische Artikulation gedeutet werden. Dieses Deutungsangebot scheint jedoch nicht haltbar, wenn man es auf die von mir erforschte Praxis der Szene bezieht. Meine Feldforschung zur Graffiti-Subkultur und zu historischen Anti-Graffiti-Diskursen in New York kommt zu anderen Ergebnissen (vgl. Schierz 2009). Graffiti werden von ihren Produzent\_innen nur selten als politisches Handeln verstanden und gelten damit in unterschiedlichsten Kontexten nicht als ‚politische‘ Kunst. Das Graffiti-Malen entspricht eher den Logiken des *cultural jamming*[10] oder *urban hacking*[11] (Friesinger et al. 2010). *Writing* folgt als subkulturelle Praxis einer Tradition, und das auch international.[12] Es geht, wie bereits erwähnt, um *fame* und *style*, also um ein Ringen um (szeneinterne) Anerkennung und stilistische Weiterentwicklung. Diese Tradition lässt sich am Beispiel von Philadelphia zurückverfolgen bis in die 1960er Jahre (vgl. Castleman 1999). Dabei geht es um das ästhetisierte Schreiben des gewählten Namens (*tag*) auf der Straße, der auch zum zweiten Leben beziehungsweise zur zweiten Identität wird, oder des Namens der *crew* – um mehr geht es oft nicht.

Diese Praktiken formen das Lebensgefühl, die Erzählungen der *Writer* und verbinden ihre Werke und Praktiken zwischen *scatches*[13] und *bombing*[14] mit den Szeneverständnissen ihrer sozialen wie räumlichen Umwelt zu einer „gesamten Lebensweise“ (Williams 1958), die performativ repräsentiert werden will. Politisches Handeln kann in diese Artikulationen zwar hineininterpretiert werden, ist aber nicht erster Zweck des Graffiti. Während meiner Feldforschung sind mir auch Graffiti-*Writer* begegnet, die mit ihren Werken gesellschaftliche Machtverhältnisse infrage stellen wollten.[15] Wird der Rahmen der Illegalität und der Überwachung durch Szeneakteur\_innen angesprochen, beispielsweise in Gesprächen oder Interviews, lassen sich zwar Äußerungen finden, die als ‚politische‘ Äußerungen gedeutet werden können. Zugleich lehne ich es ab, die populäre Kultur des *Writing* als ‚politisch‘ zu verkürzen, da sich eine solche Beschreibung von den Akteur\_innen, ihren Ideen und Praktiken löst und sich vorrangig auf politische Deutungen, künstlerische Aspekte und Kriminalität konzentriert.

Für die Szeneangehörigen stehen vor allem situative Ereignisse, das Schaffen von Werken und Situationen und ihr Durchleben im Mittelpunkt. Diese gehen mit einem transgressiven Akt des eigensinnigen und gebrauchorientierten Umgangs mit städtischem Raum einher. Es geht um ein riskantes wie affektgeladenes Spiel mit der vorherrschenden rechtlichen Ordnung, die auf den Straßen performativ erlebbar und kritisierbar wird (Ferrell 1996). Publikum und professionelle Akteur\_innen wie Polizei, Verwaltung, Sozialarbeiter\_innen und Galerist\_innen interessieren sich dagegen weniger für Alltagslogiken. Sie suchen nach den generelleren Verortungen von Bedeutung. Hierbei spielen besonders die sich wandelnden historischen und diskursiven Rahmungen und Kontextualisierungen, die mit der Praxis des *Writings* verbunden werden, eine Rolle (vgl. Laclau 2002: 87f.). Äußerungen zu politischem Gehalt und zur Politisierbarkeit von Graffiti sind eingebunden in die Auseinandersetzungen um kulturelle Hegemonien. Damit sind sie zugleich Ausdruck und Effekt der beschriebenen ‚diskursiven Explosion‘ zu Graffiti.

Sicherlich gibt es auch in der Szene immer wieder Versuche, Graffiti und Politik in einem engeren Politikverständnis zu verbinden. Vor allem der Künstler BANKSY ist hierfür international bekannt geworden. Meist werden Versuche einer Politisierung allerdings weniger innerhalb der Szene selbst rezipiert als in einer größeren Öffentlichkeit. Diese Werke verlassen damit das ‚klassische‘ Terrain szenointerner Auseinandersetzung, das sich innerhalb der Subkultur entwickelt hat und bis heute reproduziert wird. Die Wand erscheint in entsprechenden Versuchen als ein signifikantes öffentliches Medium, der Akt des Malens als eine direkte Aktion. Gerade, indem rechtliche Grenzen und lizenzierte Zugänge zur Straße ignoriert werden, können Graffiti demnach Anerkennung als Medium politischer Kommunikation finden, und das abgesehen von einer direkten politischen Aussage.

### 2.3. Subversionen im Kontext

Wie bereits angedeutet, ist die Frage der sozialen Kontexte und diskursiven Arenen, in denen kulturelle Bedeutungen des *Writings* artikuliert werden, ein wichtiger Aspekt des Illegalen des *Writings*. Politische Artikulationen von Widerstand und die Besetzung öffentlicher Räume erfahren gegenwärtig eine verstärkte Aufmerksamkeit (Harvey 2013: 203f.). Daraus folgt, dass sich eine Verbindung zur (spontanen) Kunst im öffentlichen Raum, die sich offenbar gegen das System wendet, konstruieren lässt. Graffiti besetzen in diesem Deutungshorizont die Straßen der Stadt und erscheinen somit als ein wichtiges Medium politischer Kommunikation. Bezieht man die Nutzung von Graffiti(-ästhetik) im Zusammenhang gegenwärtiger Protestbewegungen in Europa und der sozialen Kämpfe in Ägypten (Abaza 2012) in die Betrachtung mit ein, scheint sich die Frage neu zu stellen, ob und inwiefern Graffiti Kunst sind und politisch genutzt werden. Die Frage kann somit nicht mehr ganz so einfach mit „subversiver Bedeutungslosigkeit“ (Baudrillard 1978) beantwortet werden. Eine Zeit lang kam kaum ein westlicher Bericht über den ‚Arabischen Frühling‘ ohne Verweise auf Graffiti und Streetart aus, [16] die häufig humorvoll an die Aufstände und die Opfer der Gewalt auf subversive Weise erinnern.



Auch in vielen Reportagen über europäische Protestbewegungen sind Graffiti an den Wänden von Versammlungsräumen oder als entsprechende Ästhetik auf Plakaten zu finden (vgl. Tulke 2013).

Ein „Aufstand der Zeichen“ (Baudrillard 1978) ist zumindest medial auch hierzulande präsent. Er ist auch deswegen so erfolgreich, weil einige bekanntere Künstler\_innen in der kommerziellen Kunstszene ihr Geld verdienen und dadurch öffentlich bekannter geworden sind (vgl. Derwanz 2013).[17] Damit wird es notwendig, eine weitere Differenzierung der Deutungsversuche innerhalb des Feldes zu machen und entsprechend eine Spaltung zwischen öffentlich beziehungsweise öffentlich-politischer Kunst aus der Szene und der Produktion von *Writern* ohne diesen Anspruch zu konstatieren. Ironischerweise ist in der Szene nach wie vor der Anspruch zu vernehmen, am besten weiterhin illegal zu arbeiten, um in diesem Prozess *real* bleiben zu können.[18] Demnach verspricht das illegale Malen ein Mehr an Kunst, Abenteuer, Freiheit und Subversion.

Es ist also der Kontext beziehungsweise die Kontextualisierung, der/die (illegale) Graffiti politisiert. Das, was *nicht* Graffiti als Praxis ist, ist das, was den Graffiti in der öffentlichen Wahrnehmung eine Bedeutung zuweist. Ähnliches gilt auch für die Frage der Kriminalisierung und entsprechende Kontrollversuche. Auch sie bestehen nur in Bezug auf spezifische Kontexte und Diskurse, zum Beispiel den Diskurs um die Kriminalitätsfurcht, in Bezug auf die Ökonomisierung öffentlicher Räume und einen sozialen Wandlungsprozess. Die Wahrnehmung der illegalen Graffiti ist rückgebunden an die sozialen, historischen, technischen, kulturellen, medialen und vor allem auch urbanen Kontexte, in denen Graffiti hervorgebracht werden und die sie rahmen. Eine feststehende Bedeutung, ein Wesenskern von Graffiti ist also nicht vorhanden.

#### 2.4. Ein leerer Signifikant

Graffiti, genauer das Illegale im Zentrum der Graffiti-Diskurse, lassen sich aus dieser Perspektive analytisch als leere Signifikanten im Sinne von Ernesto Laclau (2002; ähnlich in der *Cultural Criminology*, vgl. hierzu Ferrell 2013) erfassen. Das Symbol der Illegalität fixiert gegenwärtig die Bedeutung der Diskurse rund um Graffiti. Dies ermöglicht zugleich, Graffiti kontextuell mit Inhalten und Bedeutungen zu füllen, sie für unterschiedliche Positionen im sozialen Feld zu nutzen: sei es als Kunst, politische Ästhetik, Jugendkultur, Subkultur, als Werbung, Kriminalität oder Unordnung. So verstanden, haben Graffiti keine Bedeutungen an sich, außer denen, die ihnen im Rahmen von Signifikationspraktiken zugewiesen werden, und der damit einhergehenden Institutionalisierungsprozesse in der Stadt im Rahmen von Präventionskampagnen, Kunstfestivals, legalen Flächen, Brachflächen und ‚Nicht-Orten‘.

Gleichzeitig stoßen diese Zuschreibungsprozesse immer wieder an Grenzen, da die rechtlichen, künstlerischen und wissenschaftlichen Bedeutungsfixierungen nicht abschließend durchzuhalten sind und nicht alle Momente und Situationen erfassen können. Sie sind eingebunden in die hegemonialen Machtpolitiken rund um kulturelle wie urbane Praktiken, die Resignifikationen anreizen oder gestalten können. Einige Institutionen

wie die (kommunale) Politik, die Stadtverwaltungen, die Stadtplanung, der Kunstbetrieb, Sponsoren, Interessenverbände und die soziale Arbeit zielen auf einen Kontingenzausschluss (Laclau 2002) gegenüber der vorweg unterstellten Bedeutungslosigkeit beziehungsweise Mehrdeutigkeit der Graffiti ab, indem sie ihnen zumindest zeitweise eine spezifische Bedeutung aus ihrem *eigenen* Selbstverständnis heraus zuweisen. Sie führen somit Grenzen des Graffiti-Writings in Diskurse ein, die sie als gültig beanspruchen. Zentral erscheinen in der gegenwärtigen Formation der Stadtentwicklung ökonomische Aspekte und Programme sozialräumlicher Sicherheit. Diese versuchen, eine Deutung der Illegalität der Graffiti in der Stadt als Konsens zu etablieren und deren Ästhetik im Kontext von Sicherheitsdiskursen zu platzieren. Deutungen, die auf eine politische oder künstlerische Bedeutung von Graffiti abzielen, stellen dagegen meist einen künstlerischen oder demokratischen Mehrwert durch Graffiti zur Disposition.

### 2.5. Graffiti-Diskurse der Szene

Aus der Szene heraus sind solche Momente der öffentlichen Eigenrepräsentation jenseits der Produktion der Werke dagegen nur begrenzt zugänglich und werden kaum angestrebt. Die Akteur\_innen konzentrieren sich vor allem auf einschlägige *blogs*,<sup>[19]</sup> die Berichte über Maler\_innen und ihre Werke transportieren, auf Fanzines und das Veröffentlichen von Videos, zum Beispiel über die Plattform Vimeo<sup>[20]</sup> (vgl. Snyder 2006). Für das Mitspielen in hegemonialen Auseinandersetzungen, die über Graffiti in der Stadt geführt werden, ist dies sicherlich eine eher prekäre Ressource, zumal die Szeneaktiven hinter den Werken nur schwer ihre Identität preisgeben, geschweige denn ihren bürgerlichen Namen nennen können, ohne Repressalien in Kauf nehmen zu müssen. So bewegen sie sich weitgehend unbemerkt von der Öffentlichkeit und jenseits der Möglichkeit eines Dialogs über Szeneperspektiven zur Deutung von Graffiti.

Um einen Zugang zu den Eigendeutungen der Szene zu finden, erscheint neben Interviews aus Fanzines vor allem der Einbezug der Videoclips vielversprechend. Graffiti werden hier meist idealtypisch im Hinblick auf (direkte) Aktionen gezeigt oder als subversive Technik der Anti-Disziplin beziehungsweise als adrenalingeladene Praxis präsentiert. Stadt wird



Abb. 4 Graffiti und räumliche Kontrolle, Art District in Downtown Los Angeles, Ende 2009 (Quelle: eigenes Foto)

dabei als Ort der Möglichkeiten inszeniert und erscheint durch skurrile Situationen und Aktionsräume als Ereignisfluss. Dieser primär poetisch-ethnographische Raum kann einem in Form urbaner Zufallsbegegnungen widerfahren, wenn man sich ihm bewusst aussetzt (vgl. Certeau 1988). Als Transgression bildet er dabei den Widerpart zur kontrollierten und überwachten Stadt.[21] Zielen die offiziellen Deutungen von Graffiti vor allem auf abstrakte beziehungsweise universelle Kategorien wie Eigentum, das Panorama, das Recht, die Phase Jugend, die Kunst und die Künstler\_innen ab, so bleibt den Szeneakteur\_innen im Kontext der Pop- und Subkultur lediglich das Spiel zwischen diesen hegemonialen Deutungen und der Verweis auf eine andere Sicht auf die Straßen der Stadt, die aus der Perspektive einer urbanen Poetik beziehungsweise „poetischen Geographie“ (ebd.: 200) formuliert werden. Die Darstellung eines situativen Flusses von Zufällen im urbanen Raum, die man selbst nicht formen, sondern lediglich gekonnt improvisieren kann, ist darin zentral.

### **3. Auf der Flucht: Performanzen des *Writings* zwischen urbanen Räumen und Kontrolle**

#### *3.1. Kulturelle Hegemonie und postfordistische Sozialkontrolle*

Als subkulturelle Praxis entstammt die *Writing*-Kultur den postfordistischen Wandlungsprozessen, die New York während der 1970er und beginnenden 1980er Jahre durchlief. Diese trafen vor allem die schwarzen Angehörigen der Arbeiterklasse und gingen einher mit dem Niedergang einiger marginalisierter Stadtviertel (z. B. der South Bronx als einer der Geburtsorte der Hip-Hop-Kultur) im Zusammenhang mit politischen Sparmaßnahmen. Begleitet wurden diese Entwicklungen von einer Krise des U-Bahnsystems und darauffolgenden neoliberalen Restrukturierungsmaßnahmen im Rahmen der neuen Stadtentwicklungspolitik unter der Administration Koch, die unter anderem die Schaffung von ‚Lebensqualität‘ gegenüber Ordnungsstörungen als zentral erachtete (vgl. Austin 2001, Schierz 2013). In dieser Phase etablierte sich Graffiti-*Writing* als jugendliche Anerkennungsökonomie und wurde zugleich politisch als Symbol für Kriminalität und für alles, was in der Stadt falsch lief, genutzt (ebd.).

Seit Ende der 1990er Jahre, genauer nach einer Deutschlandtour des ehemaligen New Yorker Polizeipräsidenten William Bratton im Jahre 1997, werden Graffiti auch in Deutschland als bedeutsames Problem verhandelt, das es präventiv zu bearbeiten gilt, um das Sicherheitsbedürfnis der Bevölkerung zu befriedigen. Damit wurden Graffiti als Symbole der Verunsicherung und Unordnung durch polizeiliche und politische Akteur\_innen reartikulierte. Es wurden Fragmente aus Erzählungen der *broken windows theory* (Wilson/Kelling 1996) und der ‚Krise der Städte‘ (*urban decay*) übernommen und auf die bundesdeutsche Situation übertragen. Zeitgleich wurde in Folge der Rezeption des ‚Clean Cars Program‘ der New Yorker Verkehrsbetriebe MTA die ‚Meanin´ it Cleanin´ it‘-Annahme (‚wer es ernst meint, der muss reinigen‘) als kriminalpräventive Doxa übernommen. Dieser Blick auf Graffiti in der Stadt ist dabei weitgehend als ein Blick

auf das Panorama der postindustriellen Stadt fokussiert; die konzeptionelle Planung hat dabei das Ziel zu verfolgen, die Stadt zu einem sicheren und sauberen Ort zu machen. Das komplexe Gewebe der Stadt soll aus der Distanz – in diesem Falle die Bilder auf der Straße – heraus verständlich werden. Dies geschieht allerdings um den Preis des Vergessens und Verkennens der sozialräumlichen Situationen wie der praktischen Zugänge zur Stadt und zu ihrer Produktion (vgl. Certeau 1988: 181). Vorstellungen von der Produktion attraktiver Räume (vgl. Kramer 2010) und Handreichungen aus dem kriminalpräventiven Diskurs (vgl. Valverde 2006: 134) überlagern die Betrachtung der kulturellen Praktiken.

Folgt man Michel de Certeau (1988: 184), wird die Stadt primär als ein Ort des Ausschlusses des abweichenden ‚Anderen‘ und aus einer distanzierten Perspektive (re-)produziert. Blendet man die möglichen juristischen Konsequenzen des Ausschlusses für Szeneakteur\_innen aus, so scheint auch Graffiti als Kunstform mehr toleriert als verstanden zu werden. Der Kunstmarkt erfasst Graffiti im Sinne von Wandbildern und größeren Werken (*pieces* oder *murals*) als Kunstevents, anerkannte Künstler\_innen stellen in Galerien aus, und ihre Werke werden in Magazinbeiträgen besprochen. Graffiti-Events werden unter der Beteiligung international bekannter Künstler\_innen initiiert, die wiederum häufiger gebeten werden, Werke in der Stadt mit einer Aussage zu versehen. Dass diese Events wiederum nicht selten gentrifizierungssensible Quartiere berühren, wird mittlerweile auch in der Szene wahrgenommen.

Für Stadtplanung und -entwicklung gilt scheinbar selbiges. Während illegalen Graffiti im Rahmen städtischer Aufwertungskampagnen immer noch der Kampf als ‚Schmiererei‘ angesagt wird, kann es im Falle von Streetart anders aussehen. Sie zu entfernen, scheint gegebenenfalls fatal, dient sie im Rahmen einer leicht verständlichen und zugänglichen Ästhetik doch gerade auch als Hinweis auf eine ehemals vorherrschende und als authentisch wahrgenommene, alternative Färbung eines Quartiers, das sich durch Differenz und Toleranz auszeichnet und so auch vermarkten lässt.

### 3.2. Die Performanz des *Writings*

Der affektgeleitete Erlebnisraum der Szeneakteur\_innen befindet sich allerdings jenseits entsprechender kriminalpräventiver, entwicklungspolitischer oder kunstmarktbezogener Panoramen im Schatten der Straßenschluchten, auf Industriebrachen, in U-Bahnschächten, an Bahnstrecken und Autobahnen. Er folgt dem Erfahrungsraum der jeweiligen Situation der Straße: „Unterhalb der ideologisierenden Diskurse wuchern Finten und Bündnisse von Mächten ohne erkennbare Identität, ohne greifbare Konturen und ohne rationale Transparenz, die nicht verwaltet werden können.“ (Certeau 1988: 185)

In Bezug auf die Praxis des *Writings* wird die Stadt auf andere Weise wahrgenommen. Ähnlich wie beim Hip Hop erschließt sich Graffiti-*Writing* aus dem Blickwinkel der Szeneakteur\_innen primär als eine performative Kultur, die auf der „normativen Kraft des Faktischen“ – eben des Machens – basiert (Klein/Friedrich 2003: 38) und Bewertungen innerhalb der szeneeinternen Öffentlichkeit abfordert. Zugleich impliziert es



eine andere Produktion von Stadt, die wiederum häufig mit einer gewissen Coolness und Hingabe verkauft wird, um als gelungene Performance Anerkennung zu finden:

Graffiti ist Aktion, das ist das Wichtigste für mich bei Graffiti. Es ist kein Konsum, sondern du tust etwas. Du ergibst dich nicht den Strömungen der Gesellschaft, sondern du machst die Tür deines Zimmers zu und beschäftigst dich mit dir und deiner Malerei. [...] Graffiti ist ein Prozess der systematischen Stadtbemalung. Du erforscht deine Umgebung, du setzt dich mit der Infrastruktur deiner Umgebung auseinander, du bekommst eine andere Wahrnehmung und nimmst es einfach nicht mehr hin, dass eine Wand nur eine Funktion hat. Für dich besteht alles aus Flächen. Das ist ein riesiger Prozess, der eine völlig andere Denkweise mit sich bringt, die ein Außenstehender auch gar nicht verstehen kann. (Dortmunder Oldschool-Maler SHARK, zit. nach Loh 2006: 315)

Ausgestattet ohne eigenes Territorium, das es zu sichern gilt, leitet sich dieser Erlebnisraum durch Taktiken des Wilderns ab aus den Zwischenräumen (*espaces interstitiels*) des Kontrollnetzes und den Bedeutungszuschreibungen im städtischen Raum, die genutzt, umgedeutet und verändert werden. Als soziale Praxis erfordert die Produktion illegaler Graffiti und des Bekannt- wie Illegalwerdens primär das nächtliche Erlaufen der Stadt und eine urbane Camouflage am konkreten Ort. Dies macht die Produktion illegaler Werke im städtischen Raum (z. B. *tags* und *throw-ups*) zu einer affektmodulierenden und vor allem körperlichen Praxis, die Zeit, Raum und städtische Umgebung weitestgehend spontan verbindet und das Erleben intensiviert:

Schneller Farbauftrag ohne Reibungsverlust und in alle Richtungen könnte zum ‚action-painting‘ par excellence führen, doch rührt die ‚action‘ beim Malvorgang des *Writers* eher von der Illegalität her. Der ganze Körper des Sprüherers wird miteinbezogen und bewegt, häufig ist die Armreichweite aus dem Stand das Maß vieler Formen der *Throw-ups*, aber das ‚action-painting‘ des Malers ist der bewusste Versuch, Kontrolle und Ordnung über das zu Malende in einem schnellstmöglichen Vorgang zu erreichen. Zum Teil spiegelt sich

Abb. 5 Erlebnisraum jenseits der Planung von Stadt, semilegale *hall of fame* auf einem ehemaligen Fabrikgelände in Köln 2009 (Quelle: eigenes Foto)





diese, durch den Druck des Illegalen, stammende Dynamik, in den runden Formen des *Throw-ups* wieder. (Michalski 2007: 64)

Wie Michalski zeigt, führt dies zu einem Bruch mit ansonsten für Kunst konstitutiven Faktoren wie Inspiration oder Vision, die im *Writing* nur wenig Raum finden können. Die Situation zwingt den *Writer* dazu, seine/ihre Entscheidungen weit vor dem Akt des Malens zu treffen und die Reproduktion geplanter Formen stilistisch wie motorisch zu verinnerlichen (ebd.). Das unautorisierte Schaffen von *throw-ups*, die relativ einfach gehalten werden, kann auch an viel genutzten Räumen innerhalb kürzester Zeit, teilweise sogar innerhalb weniger Minuten realisiert werden. Während dieser Zeit liefert sich der *Writer* bewusst einer kaum zu beeinflussenden Situation aus, die er/sie durch die eigene Erfahrung häufig als eine transgressive Realisierung des Selbst und der Selbstaktualisierung über einen Bruch mit verinnerlichten Selbstzwängen und symbolischen Grenzen der Raumnutzung erlebt.

Im Vergleich zum hegemonialen Blick auf die Stadt erscheint dieser Zugang zur Stadt gerade beim *streetbombing* dekontextualisierend. Wände werden als Flächen aus ihren Eigentumsverhältnissen herausgelöst, zu Medien gemacht und als „parafunktionale Räume“ (Papastergiadis 2006) auf ihre Nutzungsmöglichkeiten hin befragt. Ort und Besitzverhältnisse der einzelnen Wand sind hierbei weitgehend bedeutungslos. Dabei haben diese Akte einen performativen Charakter. Sie schaffen performativ aus einzelnen privaten Wänden einen öffentlich thematisierbaren Raum. Durch eine Zugabe des *bombings* regt dieser Raum nun Bewertungen an und generiert szeninterne wie öffentlich-politische, aber auch künstlerische Diskurse. Der städtische Raum wird über seine Wände als ein „organloser Körper“ (Deleuze/Guattari 2002: 216ff., 701ff.) hervorgebracht, auf dem verschiedene Affekte wie der vielzitierte Kick, aber auch Unzufriedenheiten und politische Äußerungen etc. zirkulieren können (vgl. Schierz 2009: 313). Städtischer Raum wird durch Graffiti zu einem Medium transformiert, in das man sich einschreiben kann. Aufrechterhalten wird die Praxis durch eine rahmende Virtualität sozialer Kontrolle, die *Writer* sich zunutze machen und die für sie den Anreiz schafft, gekonnt vor ihr zu fliehen. Dieses Unterfangen kann nur um den Preis der Illegalität realisiert werden. Dabei bietet die Übernahme einer alternativen, anonymisierten Identität als *Writer* die Möglichkeit, selbstbestimmt an der szenespezifischen Anerkennungsökonomie teilzunehmen. Vollkommen imaginär oder dekontextualisiert lässt sich die Geografie des *Writings* allerdings nicht beschreiben. Sie folgt vor allem den Linien nächtlicher Touren: hin zu *yards* (Zugdepots), entlang interessanter Flächen (z. B. Lärmschutzwänden), auf dem Heimweg von Freund\_innen und Bekannten oder von Orten des nächtlichen Vergnügens.

#### 4. *Carnival of Crime* als Grenzbearbeitung zwischen Praxis und Artikulation

Vor dem Hintergrund der diskursiven Mehrdeutigkeit von Graffiti werden Erzählungen einer karnevalesken Welt verdrehter Ordnung geschaffen,

Abb. 6 Tags und Sticker auf einem Stromkasten in Köln, u. a. mit UTAH und ETHER Sticker 2014 (Quelle: eigenes Foto)



in der die Grenzen zwischen Legalität und Illegalität, Vergnügen und Verunsicherung für diverse Diskursteilnehmer\_innen fließend werden, während die konkrete Auslegung von Gesetz und Gesetzesbruch kaum abschließend fassbar ist. Was kann nun eine entsprechende theoretische, kulturwissenschaftlich-kriminologische Perspektive (vgl. Ferrell et al. 2008) auf Graffiti zur sozialwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem neueren Polizieren urbaner Räume und zu Analysen städtischer Sozialkontrolle beitragen?

Folgt man de Certeau (1988: 186), so scheint es kultursoziologisch durchaus interessant, sich den illegalisierten Praktiken auf der Ebene der Straße, dem Wechselspiel zwischen politischen, medialen und öffentlichen Diskursen über Unordnung und Kriminalität sowie den populären Praktiken zuzuwenden, die jenseits sozialer Kontrollbemühungen existieren. Die Forschungsstrategie der *Cultural Criminology* (vgl. Ferrell et al. 2008: 174f.) ließe sich wie folgt zusammenfassen: Wenn das Wechselspiel zwischen Diskurs und Praxis betrachtet wird, lässt sich die gegenwärtige Konstitution des spätmodernen Alltags und der damit einhergehenden Sicherheitspolitiken umfassend analysieren. Erkennbar wird damit auch die kreative Konstruktionsleistung rund um Normsetzung und Normbruch. Zu fragen wäre somit einerseits nach den Artikulationen beziehungsweise kulturellen Hegemonien, die Bedeutungszuweisungen gegenüber Abweichung, Kriminalität oder Sicherheit erzeugen. Andererseits müssten die (performativen) Praktiken analysiert werden, mittels derer sich die Subjekte der Kontrolle selbst erzeugen und alltäglich wie emotional im Kontext dieser Anordnungen und Diskurse (re-)produzieren.[22] Ganz im Gegensatz dazu konzentrieren sich jedoch kritische Kriminolog\_innen und Soziolog\_innen gegenwärtig verstärkt auf Prozesse der Kontrolle und Kriminalisierung. Doch in spätmodernen Gesellschaften und im Zusammenhang einer weitgehenden Mediatisierung von Kriminalitätsdiskursen scheint eine solche einseitige Rekonstruktion brüchig zu werden (vgl. McRobbie/Thornton 1995). Problematisch erscheint, dass dabei etliche städtische Sicherheits- und Ordnungsproblematiken als reine Expertenthemen begriffen werden, die rational behandelt werden und nicht einer Vielzahl von Deutungsangeboten durch zivilgesellschaftliche Akteurskreise unterliegen, zum Beispiel in Themenfeldern wie Drogenkonsum, Straßenprostitution und im Umgang mit Asylprotesten.



Abb. 7 Die Polizei als Widerpart; Graffiti an einem besetzten Haus, Köln 2009 (Quelle: eigenes Foto)

Am Beispiel von Graffiti und den Versuchen, über Bedeutungszuschreibungen eine Deutungshoheit zu erlangen, ließ sich dies besonders deutlich zeigen. Kunst und Popkultur, Wissenschaften und Szeneangehörigkeit liefern Möglichkeiten alternativer Konzeptionen von Illegalität. Zugleich lassen sich Anti-Graffiti-Kampagnen im Stile von ‚moralischen Paniken‘ zu den Gefahren des Graffiti-*Writings* auf Dauer nicht aufrechterhalten. Sie erzeugen Widerstände in anderen gesellschaftlichen Feldern, wie zum Beispiel der Kunst oder der sozialen Arbeit. Illegalität, Normen oder Kontrollbemühungen erschließen sich somit für die unterschiedlichen Akteur\_innen nicht per se als eine gesetzte Begrenzung. Sowohl auf der Ebene der Diskurse wie im Fall der Praktiken ziehen sie Effekte nach sich, die sich als eine „Grenzbearbeitung“ (Kessl/Maurer 2010: 156; ähnlich Dollinger 2010: 187) beschreiben lassen. Grenzbearbeitung verweist demnach auf eine Positionierung oder ein Leben im Übergang, das sich nicht definitiv einer Seite (legal oder illegal) zurechnen lässt, sondern marginal bleibt und mit der Bewegung einer Grenzüberschreitung einhergeht. Eine Aneignung dieser Grenzpositionierung ermöglicht die Transformation der eigenen Identität und des eigenen Erlebens. Konkrete Grenzbearbeitungspraktiken können Grenzsetzungen reproduzieren, diese verändern oder gar delegitimieren (ebd.: 157). Was Kessl und Maurer für das sozialpädagogische Verständnis von Normalität, Andersheit und Normalisierung im Alltagsleben als Analyseraster produktiv machen, ließe sich ohne Weiteres auf Graffiti-*Writing* und andere städtische Sicherheitsdiskurse übertragen. Abweichungen oder Kriminalität ließen sich demnach nicht nur als Effekte von Kriminalisierungen auffassen, sondern auf der Ebene des Alltagslebens als eine Grenzbearbeitungspraxis aufschlüsseln. Dieser Zugang ermöglichte eine Annäherung an situativ genutzte Sinnzuschreibungen und sie rahmende kulturelle oder diskursive Kontexte. In diesem Sinne impliziert der Zugang zweierlei: Einerseits impliziert er eine Annäherung an den alltäglichen Umgang mit Kriminalitätsdiskursen wie Sicherheitsvorstellungen in zum Beispiel städtischen Räumen. Andererseits ermöglicht er, Abweichungen nicht passiv als einen Effekt von Kontrolle, sondern als ein kreatives und für die Subjekte produktives Handeln zu erfassen. Zu fragen wäre somit auch, wie und über welche Möglichkeiten und in welchen Kontexten Subjekte eigensinnig handlungsfähig werden und wie sie sich in die Lage versetzen, ihr Alltagsleben zu transformieren. Doch in der Kriminologie lässt sich bisher eine entsprechende kulturelle Sensibilisierung kaum auffinden.

Mein Aufsatz hat für die kritische Kriminologie eine Perspektive vorgeschlagen, bei der kulturelle (urbane) Praktiken differenziert untersucht werden. Als konkrete Grenzbearbeitung im Alltag werden diese als Praktiken verstanden, die nicht in Prozessen der Kontrolle aufgehen. Die vorgeschlagene konzeptionelle Verschiebung betont einen anderen Zugang zu Kriminalität und Kontrolle, bei dem diese nicht primär in Bezug zum Staat oder zu objektivistischen Kriminalitätstheorien gedacht werden. Im Mittelpunkt der Analysen stehen stattdessen die Prozesse der Deutungszuweisung vor dem Hintergrund der Brüchigkeit kultureller Hegemonien, der symbolischen Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen Akteursgruppen und der alltäglichen Überschreitungspraktiken:

Wie alle Dimensionen des Sozialen stellen Kriminalität und Kriminalitätskontrolle kulturelle Unternehmungen dar. Beide werden aus einer andauernden symbolischen Interaktion geschaffen, die über eine Reihe von verschränkten sozialen und politischen Prozessen entstand. Die Bedeutungen von Kriminalität wie von Kriminalitätskontrolle lassen sich nicht durch die wichtigstuerische (und essenziell falsche) Aussagekraft von Kriminalitätsraten oder Festnahmen beschreiben; stattdessen entstehen sie aus einem umkämpften Prozess symbolischer Darstellungen, kultureller Deutungen und darstellender Verhandlungen. (Ferrell et al. 2004: 4; Übers. d. A.)

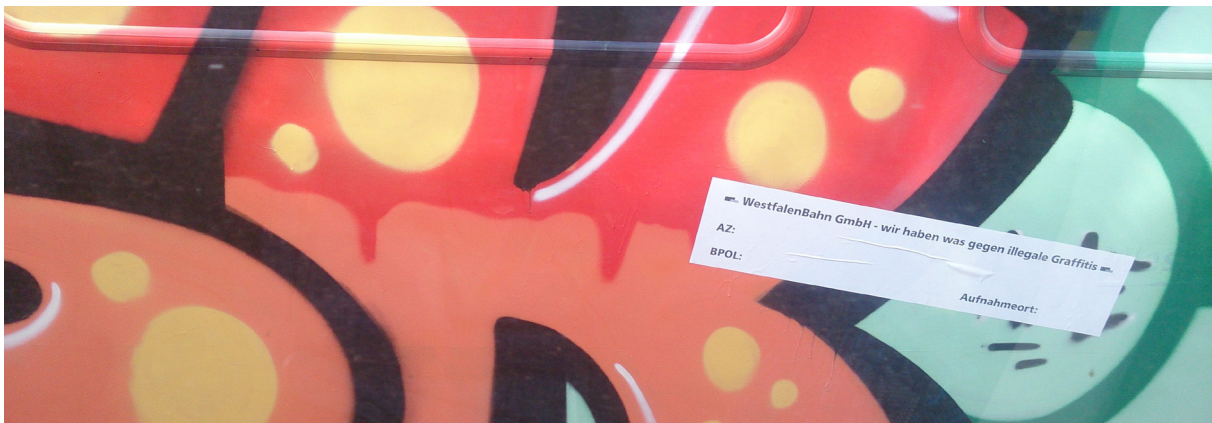
Im Zentrum einer entsprechenden Analyse steht eine Soziologie des (spätmodernen) Alltagslebens und damit der Versuch, spezifische Grenzbearbeitungspraktiken und ihre kulturelle Einbettung zu verstehen. Gefragt wird primär nach denjenigen Situationen, in denen einfache Leute mit Machtgefügen, normativen Strukturen oder sozialen Settings im städtischen Raum kollidieren, wie sie diese in ihren Praktiken umdeuten oder aneignen, um sie dann mittels Überschreitung nutzbar zu machen und dadurch kleinere Transformationen des Alltagslebens zu erreichen. Affekte und Emotionen erscheinen im Kontext dieser Praktiken von zentraler Bedeutung. Sie vermitteln das interaktive Erleben von Situationen und kulturellen Formationen, wobei auch eine besondere kulturelle Sensibilität gegenüber Illegalität entstehen kann.

Eben diese Analyseebene städtischer Alltagskultur wird bisher in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kriminalität und sozialer Kontrolle in der Stadt nur unzureichend erfasst:

Wie sieht nun die Zukunft der Kriminologie und insbesondere der *Cultural Criminology* aus? [...] Die administrative Kriminologie versagt in ihrem Unverständnis der Kultur des Alltagslebens und der Bedeutung, die abweichende und kriminelle Handlungen für viele haben. Widerstand mit kulturellen Mitteln muss neu theoretisiert und neu aufgegriffen werden. Aber auch die Ästhetiken von Kriminalität müssen ins Zentrum der kriminologischen Debatte gerückt werden, zusammen mit einem Verständnis von Vergnügen, Begehren und Konsum. (Presdee 2001: 162; Übers. d. A.)

Zumindest im deutschsprachigen Kontext findet die hier eingeforderte Reflexion über Widerstand, Ästhetik, Konsum und die emotionalen Dimensionen von Kriminalität bisher noch zu selten statt. Bis auf wenige Ausnahmen (Naegler 2013) ist in der deutschsprachigen (kritischen) Kriminologie ein *cultural turn* in Richtung einer Beschäftigung mit städtischen Alltagskulturen bisher ausgeblieben.

Wie ich zeigen konnte, werden Kultur und Alltagspraktiken in den meisten kritischen kriminologischen Analysen kaum thematisiert, insbesondere in der Analyse von Politiken oder Programmen sozialer Kontrolle. Aus der Sicht einer *Cultural Criminology* sind Fragen nach den Diskursen und Dispositiven sozialer Kontrolle außerordentlich bedeutsam (Campbell 2013: 20). Allerdings reicht es nicht, sich lediglich auf Diskurse und Dispositive sozialer Kontrolle zu fokussieren. Auch die unterschiedlichen



Alltagslogiken und -praktiken müssen in den Blick genommen und zugleich ihre kulturellen Effekte im und auf den städtischen Raum erfasst werden. Um im Fall des *Writings* das transgressive Wechselspiel von ‚doing illegality‘ und Kontrolle im städtischen Raum in einer dichten Beschreibung zu erfassen, hätte es nicht ausgereicht, das Kontrolldispositiv zu rekonstruieren. Kontrollpraktiken wären so vereinfachend als Repression beschrieben worden. Damit wären die Deutungen des *Writings* durch die Akteur\_innen selbst – als emotionales Erlebnis in einer Bandbreite zwischen Furcht und Vergnügen – im Dunkeln geblieben, und damit zentrale Aspekte, die diese Praxis anreizen. Mehr noch: In meiner ethnographischen Feldstudie wurde schnell offensichtlich, wie weit Kontrollansprüche und -wirklichkeiten auseinanderfallen und dass sie durch die handelnden Akteur\_innen vor allem imaginär immer wieder als symbolische Verbindungen gezogen und zugleich ignoriert werden müssen.

Die Aufgabe der gegenwärtigen kriminologischen Analyse städtischer Kontrolldispositive ist es somit, einseitige Deutungen eines schon mechanisch angelegten sozialen Ausschlusses, der in neueren Kontrollpraktiken bereits angelegt ist, zu vermeiden. Sie müsste sich darauf einlassen, Konflikte, die aus entsprechenden Ausschlüssen resultieren, zu erfassen. Dies würde beispielsweise bedeuten, zu fragen, wie Recht und Kontrollpraktiken alltäglich angeeignet, genutzt, reproduziert und verändert werden und ihrerseits auf den städtischen Alltag zurückwirken. Um die Komplexität und Offenheit städtischer Erfahrung nachzuzeichnen, bedarf es einer Rekonstruktion entsprechender Praktiken und Prozesse und damit einer Betrachtung von Praktiken der Alltagskultur und der Repräsentation. Das Konzept des *Carnival of Crime* verweist auf eine in populären Praktiken immer wieder auffindbare Figuration einer ‚verdrehten‘ Ordnung. Diese stellt sich ein vor dem Hintergrund einer weitreichenden Kriminalisierung und Überwachung des spätmodernen Alltagslebens und erlaubt, den Alltag unter dem Vorzeichen ‚Kriminalität‘ aus einer Ambivalenz von Vergnügen und Unsicherheit zu erleben und zu analysieren (Presdee 2001: 38ff.). Normative Rahmungen verlieren ihre Wirkmächtigkeit in alltagsweltlichen Deutungen und Praktiken, die sich wenig am dominanten Verständnis von Recht und Gesetz orientieren. Diese Praktiken ermöglichen ein expressives Dahintreiben (*drift*), das die rational verfasste Gesellschaft nur als Kriminalität deuten kann (ebd.: 8f.).

Was lässt sich aus dem Gesagten für das Erforschen städtischer Sozialkontrolle ableiten? Diese Perspektive ermöglicht einen veränderten Blick

Abb. 8 Aufkleber zum ‚Zerstören‘ von Graffiti auf einem Zug-Graffiti in Osnabrück 2013 (Quelle: eigenes Foto)



auf Praktiken der Kontrolle, der es erlaubt, sie auf die Möglichkeiten kultureller Transformationen hin zu befragen. Werden Kontrollpraktiken bisher weitgehend als Prävention oder Repression gegenüber Abweichungen konzeptionalisiert, kann der Zugang verschoben werden. Alltägliche Praktiken und Aneignungsversuche abseits von *crime talk* und Machtdispositiven können betrachtet werden, um daraus urbane Erfahrungen zu rekonstruieren.

## Endnoten

- [1] Transgression wird hier nicht lediglich als eine Metapher für einen binär zur Ordnung stehenden Widerstand verstanden. Das Konzept eignet sich durch die mit ihm verbundenen Hybridisierungen als eine Metapher für kulturelle wie symbolische Transformationen, die Grenzen zwischen Kategorisierungsleistungen (z. B. illegal, authentisch) überschreiten (vgl. Hall 2000, Campbell 2013). Transgression ist somit, wenn auch häufig prekär und zeitlich umgrenzt, eine Metapher für sozialen Wandel, die es ermöglicht, öffentlichen Raum sowie die eigene Positionierung darin anders wahrzunehmen und zu entwerfen.
- [2] In dieser werden kulturelle Konstruktionen als soziale Fakten rezipiert, die verwendeten Theoriemodelle sind wenig ausgearbeitet, ein Containermodell von Raum und Stadt wird verwendet, und es wird im Sinne einer Präventionslogik argumentiert.
- [3] Der klassischen New Yorker Selbstbeschreibung folgend, verstehen sich Szeneaktive als *Writer*, die ihren Namen an Wände schreiben, und weniger als Künstler\_innen, die unter anderem malen. Seit Mitte der 2000er Jahre kommt es zu einer verstärkten Vermischung von Graffiti und Streetart, zum Beispiel im Sinne von *stencils*, Stickern oder bei Konzeptwänden. Diese stammen teilweise aus dem gleichen Akteurskreis. Sollte, wie in beiden Ansätzen impliziert, die nicht legitimierte Wahl der Flächen zum Ausgangspunkt für Kontrollaktivitäten werden, so werden auch beide nach einem ähnlichen Kontrollverständnis von Überwachen und Reinigen bearbeitet, gegebenenfalls mit dem gleichen rechtlichen Instrumentarium, zum Beispiel §§ 303 und 304 StGB als Sachbeschädigungen. Beide zusammen lassen sich in Abgrenzung zu dem Begriff Urban Art verstehen, der einem kunstwissenschaftlichen Diskurs entspringt und kommerziell vermarktbar Stilformen beschreibt. Wenn im Folgenden von Graffiti-*Writing* die Rede ist, so liegt das daran, dass sich in diesem Kontext verstärkt Thematisierungen von Illegalität durch unterschiedliche Akteure finden lassen.
- [4] CasaNova Köln ist mittlerweile Teil der Initiative ‚Kölner Wand‘.
- [5] Wenn im Folgenden scheinbar geschlechtsneutral die Produzent\_innen von illegalen Graffiti als *Writer* bezeichnet werden, wird hiermit eine übliche Szenebezeichnung verwendet, für die anders als im Breakdance mit der Konstruktion von B-Boy und B-Girl in der Praxis keine weibliche Form existiert.
- [6] Das Interview ist zu finden unter: <http://blogue.us/2010/02/10/utah-the-interview/> (letzter Zugriff am 14.8.2013).
- [7] So lässt sich über das letzte Jahrzehnt hinweg eine Zunahme von wissenschaftlichen oder kunstbezogenen Publikationen, aber auch Dokumentarfilmen, Blogbeiträgen und Medienberichten zu dem Thema feststellen, die Graffiti, aber auch Streetart als Praxis wie als Subkultur zeigen, aber auch deren Kontrolle, und die eine Verbindung zum städtischen Raum thematisieren. Als ein bedeutsames Beispiel hierfür lässt sich die *New York Times* anführen. Graffiti werden hier längst nicht mehr nur als ein Kriminalitätsproblem dargestellt. Es wird verstärkt über Graffiti-Ausstellungen und Künstler\_innen berichtet. Aber auch der Tod eines bekannteren illegalen *Writers* (z. B. STAY HIGH 149; *New York Times* vom 12.6.2012) oder aber die Aktivitäten der IRAK CREW schaffen es häufiger in die Kulturberichterstattung.
- [8] Presdee bezieht sich hierbei auf Großbritannien und damit einerseits auf einen Ausbau von Überwachungstechniken, andererseits auf einen neuen, alltagsbezogenen Ansatz von Kriminalprävention und Polizieren.
- [9] Eine entsprechende Beschreibung aus der Sicht einer Präventionskampagne in New York findet sich auf [www.nyc.gov/html/nypd/html/crime\\_prevention/](http://www.nyc.gov/html/nypd/html/crime_prevention/)

anti\_graffiti\_initiatives.shtml (letzter Zugriff: 13.10.2013). Die meisten dieser Kampagnen basieren auf einer Rezeption der sogenannten *broken windows theory* und rekurren dabei auf den beiden vorgenannten Punkten, erstens einer angeblichen Schädigung städtischer Ökonomie und Ästhetik und zweitens der Feststellung, dass Graffiti Kriminalitätsfurcht auslösen könnten, da sie auf fehlende Kontrollen verwiesen (vgl. Wilson/Kelling 1996).

- [10] Dies bezeichnet das subversive Verändern von Werbung.
- [11] Ein Überbegriff für eine Vielzahl leicht subversiver, künstlerischer oder politischer Aneignungsversuche städtischer Räume, zum Beispiel durch Flashmobs, Kunstinstallationen, das Containern und temporäre Besetzungen, die gewöhnliche Erwartungshaltungen an urbane Situationen unterlaufen.
- [12] Vgl. als Beispiel hierzu die türkische Dokumentation *Urbanbugs* unter: <http://vimeo.com/14780675#> (letzter Zugriff am 14.8.2013).
- [13] Szeneausdruck für Zeichnen.
- [14] Szeneausdruck für illegales Malen in der Stadt. Es betont eher eine intensive und adrenalingeladene Erfahrung des Agierens im städtischen Raum als künstlerische Momente.
- [15] In den *pieces* (Szenebezeichnung für aufwendige Produktionen) wurden diese gesellschaftlichen Verhältnisse besonders häufig durch Polizei, Videoüberwachung oder apathische Menschenmassen vor einer Stadtkulisse dargestellt.
- [16] Vgl. [www.aljazeera.com/video/middleeast/2012/02/2012227124328836724.html](http://www.aljazeera.com/video/middleeast/2012/02/2012227124328836724.html) (letzter Zugriff: 24.9.2014).
- [17] Als Beispiele hierfür lassen sich unter anderem HERAKUT mit ihrem Projekt ‚Colors of Resilience‘ nennen, unter: <http://creative.arte.tv/de/5-minutes-spezial-herakut-colours-of-resilience> (letzter Abruf: 24.9.2014); das Projekt ‚The Freedom Charta‘ von FAITH 47 unter: <http://vimeo.com/12910179> (letzter Abruf 24.9.2014) oder aber diverse Arbeiten des Künstlers JR.
- [18] *Realness* markiert innerhalb der Hip-Hop-Kultur und der Graffiti-Szene nicht allein eine Differenzierung zwischen Mainstream und Underground, sondern stellt sich als performative Authentizitätskonstruktion erst im Rahmen einer gelungenen Performance ein, die wiederum Einfluss auf das subkulturelle Kapital beziehungsweise die *credibility* (Glaubwürdigkeit) im Sinne von *fame* nimmt (vgl. Klein/Friedrich 2003: 158f.). Real zu wirken erfordert damit, sich immer wieder als Person wie durch die eigenen Werke zu präsentieren. Durch Wiederholung und Anerkennung wird ein subkulturelles Kapital generiert, das auch in andere Kapitalsorten übersetzt werden kann. So weist unter anderem Heike Derwanz (2013) darauf hin, dass eine erworbene *street credibility* weitestgehend die Grundlage bildet, um im Galeriebetrieb ein- oder aufzusteigen.
- [19] Vgl. zum Beispiel [www.ilovegraffiti.de](http://www.ilovegraffiti.de) (letzter Zugriff: 22.10.2013).
- [20] Ein international bekanntes Beispiel für entsprechende Videoproduktionen ist unter anderem Kidult. Vgl. <http://vimeo.com/50435668> oder <http://vimeo.com/34038806> (letzter Zugriff am 14.8.2013).
- [21] Dies wird eindringlich dargestellt durch Grifters Trailer (<http://vimeo.com/79183393>), den Clip von KLOPS (<http://vimeo.com/98368625#at=182>) und den 1up-Trailer ([www.youtube.com/watch?v=suGXHXKuhGw](http://www.youtube.com/watch?v=suGXHXKuhGw); letzter Zugriff am 14.8.2014).
- [22] In diesem Sinne weist das hier vorgeschlagene Analyseraster einer *Cultural Criminology* deutliche Überschneidungen zu den *Cultural Studies* auf (vgl. Hall 1999).

## Autor\_innen

Sascha Schierz; Soziologie sozialer Kontrolle und Sozialer Probleme, Arbeitsschwerpunkte: urbane und rurale Sicherheitsmentalitäten; Soziologie/Governmentalität Sozialer Arbeit; Soziologie des Nachtlebens  
 sascha.schierz@uni-vechta.de

## Literatur

- Abaza, Mona (2012): Walls, segregation downtown Cairo and the Mohammed Mahmud street graffiti: In: Theory, Culture & Society, online first.
- Austin, Joe (2001): Taking the Train. How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City. New York: Columbia University Press.
- Baudrillard, Jean (1978): Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve Verlag.
- Campbell, Elaine (2013): Transgression, affect, performance. Choreographing a politics of urban space. In: British Journal of Criminology 53/1, 18-40.
- Castleman, Craig (1999): Getting Up. Subway Graffiti in New York. Cambridge/London: MIT Press.
- Certeau, Michel de (1988): Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve Verlag.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Felix (2002): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve Verlag.
- Derwanz, Heike (2013): Street Art-Karrieren. Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Dollinger, Bernd (2010): Jugendkriminalität als Kulturkonflikt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Ferrell, Jeff (1996): Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality. Boston: North Eastern University Press.
- Ferrell, Jeff (2013): Cultural criminology and the politics of meaning. In: Critical Criminology 21/3, 257-271.
- Ferrell, Jeff / Hayward, Keith / Morrison, Wayne / Presdee, Mike (2004): Fragments of a manifesto: Introducing Cultural Criminology unleashed. In: dies. (Hg.), Cultural Criminology Unleashed. London: Glasshouse Press, 1-9.
- Ferrell, Jeff / Hayward, Keith/ Young, Jock (2008): Cultural Criminology. An Invitation. New York/London: Sage.
- Foucault, Michel (1983): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Friesinger, Günther/ Grenzfurthner, Johannes/ Ballhausen, Thomas (2010): Welcome to the battlefield. Please make yourself comfortable. In: dies. (Hg.), Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity. Bielefeld: Transcript Verlag, 9-10.
- Gadringer, Melanie (2010): Urban hacking as a strategy for urban (re-)planning/designing. In: Günther Friesinger / Johannes Grenzfurthner / Thomas Ballhausen (Hg.), Urban Hacking. Cultural Jamming Strategies in the Risky Spaces of Modernity. Bielefeld: Transcript Verlag, 35-44.
- Greiner, August (1998): Von New York lernen – auch in Sachen Graffiti. In: Die Polizei 3, 88.
- Hall, Stuart (1999): Die zwei Paradigmen der Cultural Studies. In: Karl Hörning / Rainer Winter (Hg.), Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 13-42.
- Hall, Stuart (2000): Für Allon White. Metaphern der Transformation. In: ders., Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3. Hamburg: Argument Verlag, 113-136.
- Harvey, David (2013): Rebellische Städte. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Hayward, Keith (2004): City Limits: Crime, Consumerism and the Urban Experience. London: Routledge-Cavendish.
- Hayward, Keith / Young, Jock (2004): Cultural criminology. Some notes on the script. In: Theoretical Criminology 8, 259-273.
- Kaltenhäuser, Robert (2007): Vorwärts immer. Advanced Vanadalism. In: ders. (Hg.), art in consequence. advanced vandalism. Mainaschaff: Publikat, 6-15.
- Kessl, Fabian / Maurer, Susanne (2010): Praktiken der Differenzierung als Praktiken der Grenzbearbeitung. Überlegungen zur Bestimmung Sozialer Arbeit als Grenzbearbeiterin. In: Fabian Kessl / Melanie Plößer (Hg.), Differenzierung, Normalisierung, Andersheit: Soziale Arbeit als Arbeit mit dem Anderen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 154-169.
- Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003): Is this real? Die Kultur des Hip Hop. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Kramer, Roland (2010): Moral panics and urban growth machines: Official reactions to graffiti in New York City, 1990-2005. In: Qualitative Sociology 33, 297-311.

- Lachmann, Richard (1988): Graffiti as career and ideology. In: *The American Journal of Sociology* 94, 229-250.
- Laclau, Ernesto (2002): *Emanzipation und Differenz*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Loh, Hannes (2006): „Ist doch alles schön bunt hier“. In: Sascha Verlan / Hannes Loh (Hg.), *25 Jahre Hip Hop in Deutschland*. Höfen: Hannibal Verlag, 315-319.
- McRobbie, Angela / Thornton, Sarah (1995): Rethinking □moral panic□ for multi-mediated social worlds. In: *The British Journal of Sociology* 46/4, 559-574.
- Michalski, Peter (2007): In der urbanen Arena. Throwing up. In: Robert Kaltenhäuser (Hg.), *art inconsequence. advanced vandalism*. Mainaschaff: Publikat, 40-87.
- Naegler, Laura (2013): Vom widerständigen Raum zum kommerzialisierten Raum. Gentrifizierungswiderstand im Hamburger Schanzenviertel. In: *Kriminologisches Journal* 45, 196-210.
- Papastergiadis, Nikos (2006): *Spatial Aesthetics: Art, Place and the Everyday*. London: Rivers Oram Press.
- Presdee, Mike (2001): *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. Routledge Chapman & Hall: London.
- Schierz, Sascha (2009): *Wri(o)te: Graffiti, Cultural Criminology und Transgression in der Kontrollgesellschaft*. Vechta: Vechta Wissenschaftsverlag.
- Schierz, Sascha (2014): *Governing Graffiti NYC Style: Zum Ort der Graffiti in der kriminalpolitischen Ordnung der Dinge*. In: Eva Youkhana / Larissa Förster (Hg.), *GraffitiCity – Materialized Visual Practices in the Public Urban Space*. München: Wilhelm Fink Verlag (im Erscheinen).
- Snyder, Gregory (2006): Graffiti media and the perpetuation of an illegal subculture. In: *Crime, Media, Culture* 2/1, 93-101.
- Stallybrass, Peter / White, Allon (1986): *The Politics and Poetics of Transgression*. New York: Cornell University Press.
- Tulke, Julia (2013): *Welcome to Athens. Ein Fotoessay zur Ästhetik der Krise*. In: *s u b \ u r b a n. Zeitschrift für kritische Stadtforschung* 1/2. <http://zeitschrift-suburban.de/sys/index.php/suburban/article/view/84> (letzter Abruf: 24.9.2014).
- Valverde, Mariana (2006): *Law and Order. Images, Meanings, Myths*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Williams, Raymond (1958): *Cultural and Society 1780-1950*. New York: Columbia University Press.
- Wilson, James Q. / Kelling George L. (1996): *Polizei und Nachbarschaftssicherheit: Zerbrochene Fenster*. In: *Kriminologisches Journal* 28, 121-137.

## **Graffiti as „doing illegality“ Perspectives from a Cultural Criminology**

*Illegal Graffiti is popular even in local crime prevention. As a signal crime it is used as a symbol for crime in public space and as a marker of fear. At the same time the writing culture is pushed as new art form by different local and international graffiti events. The paper reflects the signifying practices, that give meaning to graffiti in public spaces and discusses the performance of writing in the spaces „in between“ the politics of meaning.*

