





Michaela Wallner, BSc

## **Grazlwerk**

Eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen Architektur und Street-Art

### **MASTERARBEIT**

zur Erlangung des akademischen Grades  
Diplom-Ingenieurin

Masterstudium Architektur

eingereicht an der

**Technischen Universität Graz**

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Anselm Wagner

Institut für Architekturtheorie, Kunst- und Kulturwissenschaften

Graz, Oktober 2016



### **Eidesstattliche Erklärung**

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Das in TUGRAZonline hochgeladene Textdokument ist mit der vorliegenden Masterarbeit identisch.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Einleitung</b>	<b>8</b>
<b>1. Teil: Entwicklung der Street-Art</b>	<b>15</b>
1.1 URBAN INTERVENTIONS VS. STREET-ART VS. URBAN ART	15
1.2 DIE GESCHICHTE DER WANDMALEREI ODER WIE ALLES BEGANN	16
1.2.1 Graffiti	16
1.2.2 Die Geschichte der Graffiti	16
1.2.3 Regelwerk des Graffiti Writing	19
1.3 WAS IST STREET-ART?	20
1.4 EINFLÜSSE	21
1.4.1 Dadaismus	21
1.4.2 Situationistische Internationale	21
1.4.3 Pop Art	24
1.4.4 Neue Wilde	25
1.5 PRÄGENDE KÜNSTLER DER GRAFFITI- UND STREET-ART BEWEGUNG	26
1.5.1 Keith Haring (1958–1990)	26
1.5.2 Jean-Michel Basquiat (1960–1988)	28
1.5.3 Harald Naegeli (*1939)	29
1.5.4 Blek le Rat (*1952)	30
1.5.5 Shepard Fairey (*1970)	32
1.5.6 Banksy (*um 1973)	34
1.5.7 Invader (*1969)	36
1.5.8 Above (*1981)	37
1.6 TECHNIKEN UND METHODEN DER STREET-ART	38
1.6.1 Freihand	38
1.6.2 Schablone	44
1.6.3 Plakat	52
1.6.4 Sticker	53
1.6.5 Strick-Graffiti	54
1.6.6 Reverse Graffiti	55
1.6.7 Guerilla Gardening	56
1.6.8 Street-Art in Verbindung mit Vegetation	58
1.6.9 Moos-Graffiti	59
1.6.10 Gesprengte Graffiti	60
1.6.11 Adbusting	61
1.6.12 LED-Throwies	62
1.6.13 Skulpturen und Installationen	62
1.7 STREET-ART: EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH	65
1.7.1 Die Stadt als kreative Herausforderung	65
1.7.2 Aktivismus im öffentlichen Raum	65
1.7.3 Street Art und Werbung	66
1.7.4 Weiterentwicklung der Street-Art	67
1.7.5 Globalisierung	68
1.7.6 Wo steckt der Vorteil für die Street-Artists?	69
1.7.7 Wirtschaftliche Vorteile und Gentrifizierung	69
1.7.8 Gleichberechtigung	70
1.7.9 Strafrechtliche Verfolgung	72
1.8 STREET ART UND DIE VERGÄNGLICHKEIT	73

<b>2. Teil: Das Verhältnis von Architektur und Street-Art</b>	<b>77</b>
2.1 ZUR ENTSTEHUNG DER GRAFFITI-BEWEGUNG	78
2.1.1 Die Moderne	78
2.1.2 Moderne vs. Postmoderne: Der Übergang	80
2.1.3 Die Postmoderne	83
2.2 ÜBERLEGUNGEN ZUR AUSWAHL VON GEBÄUDEN UND ORTEN	85
2.3 STREET-ART HEUTE	87
2.3.1 Suche nach Identifikation	87
2.3.2 Der Architekt und der Street-Artist	88
2.3.3 Architektur als Leinwand	88
2.3.4 Irritation der Ordnung	92
<b>3. Teil: Street-Art in Graz</b>	<b>97</b>
3.1 DREI GRAZER STADTBEZIRKE: AKTUELLE DATEN	99
3.2 INNERE STADT: HISTORISCHE UND AKTUELLE ENTWICKLUNG	102
3.2.1 Entstehungsgeschichte und frühe Entwicklung	102
3.2.2 Bewohner der Inneren Stadt	104
3.2.3 Bebauung der Inneren Stadt	104
3.3 LEND UND GRIES: HISTORISCHE UND AKTUELLE ENTWICKLUNG	109
3.3.1 Entstehungsgeschichte und frühe Entwicklung	109
3.3.2 Lendplatz, Griesplatz und Bebauung der Murvorstadt	111
3.3.3 Arbeit in der Murvorstadt	112
3.3.4 Künstler in der Murvorstadt	112
3.3.5 Glaube in der Murvorstadt	113
3.3.6 Zweiter Weltkrieg und Nachkriegszeit	113
3.3.7 Aufwertung durch Initiativen und Netzwerke	114
3.3.8 Lend und Gries heute	114
3.3.9 Die Murvorstadt: Ein Fall von Gentrifizierung?	115
3.4 ENTWICKLUNG DER STREET-ART IN DEN DREI STADTBEZIRKEN	116
3.5 UNTERSUCHUNG AUSGESUCHTER WERKE	122
3.5.1 Die Grazer Piratenmaus	123
3.5.2 Murpromenade	138
3.5.3 Yoga John	146
3.5.4 Postgarage	150
3.5.5 Taggerwerke	156
KONKLUSION	173
ANHANG	
Literaturverzeichnis	176
Abbildungsnachweis	180
DANKSAGUNG	185

# Einleitung

„Künstlerischer“ Wildwuchs in den Städten – Street-Art ist ein Phänomen, welches mittlerweile seit vielen Jahren vor keiner Großstadt mehr Halt macht. Sie verfügt nach wie vor oftmals über einen gewissen Überraschungseffekt und hat das Potential, Kunst an Orten zu übermitteln, an denen sie oft nicht erwartet wird.<sup>1</sup> So spricht sie auch viele Menschen an, die ansonsten eher wenig Interesse für Ausstellungen moderner Kunst zeigen.

Viele Street-Artists sehen die Funktion ihrer Werke darin, neben dem Akt des künstlerischen Ausdruckes, auf soziale, politische oder auch ästhetische Themen hinzuweisen. Sie versuchen auf die gebaute Umgebung einzugehen und damit zu interagieren, die Blicke der Passanten für ihre Umgebung zu schärfen, sie auf Veränderungen aufmerksam zu machen, auf Leerstände oder auch auf Missstände aller Art hinzuweisen, die Stadt also (wieder) wahrzunehmen. Missstände werden durch Street-Art Arbeiten meist besonders eindringlich aufgezeigt, da sie sich oft direkt auf den eigenen Lebensraum beziehen. Des Weiteren werden Arbeiten immer wieder an schwierig zugänglichen Orten angebracht, vielleicht um dem ordentlichen Passanten unterschwellig mitzuteilen, dass man sich auch auf andere Weise in der Stadt bewegen kann, als auf den dafür ausgewiesenen Wegen.<sup>2</sup> Auch forcieren viele Street-Art KünstlerInnen eine Kommunikation mit den Passanten. Sie möchten sie anregen, teilzunehmen und einen inoffiziellen Kommunikationsweg zu schaffen, wodurch die Ordnung der Stadt ein wenig angegriffen wird. Doch ein einheitliches Bild der Absichten hinter diesen Arbeiten lässt sich unmöglich schaffen. Die Ambitionen von Street-Art KünstlerInnen sind so vielfältig und unterschiedlich, wie die KünstlerInnen selbst.

Eines der faszinierenden Dinge an Street-Art ist wahrscheinlich ihre Vergänglichkeit und ihr ständiger Wandel. Sie läuft dauernd Gefahr, zerstört, übermalt o. Ä. zu werden und hält dem Beobachter vor Augen, dass trotz der etwa ständig erneuerten bunten Werbeplakate im öffentlichen Raum, alles vergänglich ist. Trotzdem scheuen die Street-Artists nicht davor zurück, zum Teil sehr viel Arbeit in ihre Werke zu stecken, wobei sie ständig von der Gefahr der Strafverfolgung bei illegalen Arbeiten im öffentlichen Raum begleitet werden.

All diese Eindrücke sind gut und recht und auch jedem bewusst, der sich nur ein wenig Zeit dafür nimmt, sich mit dem Thema zu beschäftigen. Doch wenn man beginnt, etwas an der Oberfläche zu kratzen, wird einem sehr schnell bewusst, welch ein komplexes Thema diese Street-Art doch ist, und in wie viele unterschiedliche Richtungen dabei gedacht werden kann.

---

<sup>1</sup> Vgl. Schmidt N. 2009, 78.

<sup>2</sup> Vgl. Ebda., 85–87.

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit soll nun jedoch auf eine Untersuchung des Verhältnisses zwischen Architektur und Street-Art gelegt werden. Die wesentlichen Fragen, auf die hier eingegangen werden soll, sind folgende:

- Welche architektonischen und städtebaulichen Entwicklungen gingen der Graffiti-Bewegung bzw. der Street-Art voraus bzw. verliefen anschließend parallel zu ihrer Entstehung?
- Welche inhaltlichen Parallelen lassen sich zwischen diesen architektonischen und städtebaulichen Entwicklungen und der Graffiti-Bewegung bzw. späteren Street-Art ziehen?
- Wo arbeiten Street-Art KünstlerInnen bevorzugt?
- Was sind die Eigenschaften von Architektur oder Stadt, die sie für Street-Art KünstlerInnen in Hinblick auf die Auswahl von bestimmten Bauwerken und Orten für ihre Werke interessant machen?

Um auf diese Fragen detailliert eingehen zu können, folgt im ersten Teil der Arbeit zunächst eine Einleitung in die vielseitige Thematik der Street-Art.

## **Teil 1: Entwicklung der Street-Art**

Hier werden vorrangig durch die Auseinandersetzung mit diversen Street-Art Publikationen, aber auch Literatur aus den Bereichen der zeitgenössischen Kunst, der Architektur und der Soziologie, historische Entwicklungen und unterschiedliche Bewegungen, welche die Street-Art direkt oder indirekt beeinflussten, beleuchtet. Es folgen kurze Biografien einiger prägender Künstler dieser Szene und anschließend werden populäre Techniken und Methoden der Street-Art erläutert. Da auch die Bereiche der Strick-Graffiti und des Guerilla Gardening häufig als Disziplinen der Street-Art ausgewiesen sind, werden die künstlerischen Absichten aus diesen Feldern ebenfalls berücksichtigt.

Schließlich wird der Versuch unternommen, den Begriff der heutigen Street-Art zu erfassen. Hier werden Themen wie die Stadt als kreative Herausforderung, Aktivismus im öffentlichen Raum, das Verhältnis von Street-Art und Werbung, Vorteile für die Street-Artists und wirtschaftliche Vorteile, Entwicklungen im Rahmen der Globalisierung, Weiterentwicklung der Street-Art, die Gleichberechtigung der Geschlechter, sowie die strafrechtliche Verfolgung betrachtet. Im Anschluss wird noch das zwiespältige Verhältnis von Street-Art zur Galerie untersucht.

Bei der ersten Auseinandersetzung mit dem Thema wurde schnell klar, dass es eine enorme Anzahl von Publikationen über Graffiti und Street-Art gibt. Erste einschlägige Bücher über Graffiti erschienen bereits Ende der 1970er Jahre: so etwa Jean Baudrillard's *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, vermehrt aber in den 1980er Jahren. Speziell im Bereich der Street-Art ging jedoch erst mit Beginn des Hypes in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts eine Unzahl an Publikationen auf diesem Gebiet hervor. Sehr viele dieser Veröffentlichungen gehen allerdings bis heute eher dokumentarisch an das Thema heran. So erscheinen am laufenden Band neue beeindruckende Werke, die jedoch vorrangig als Bildbände zu verstehen sind, welche zwar mit einem reichhaltigen Angebot an fotografischen Darstellungen der neuesten Techniken und Methoden auf dem Gebiet der Street-Art aufwarten, aber meist nur kurze Beschreibungen dazu liefern. Werke, welche einen Gesamtüberblick und darüber hinaus etwas mehr als den üblichen oberflächlichen Informationsgehalt bieten, trifft man nach wie vor eher selten an.

Die wohl wichtigste Publikation für den ersten Teil der vorliegenden Arbeit stellt *Street Art. Legenden zur Strasse* aus dem Jahr 2009 dar. Hier wurde von 13 AutorInnen und etlichen mitwirkenden Street-Artists ein sehr umfangreiches Spektrum von Themen in Hinblick auf Street-Art erarbeitet.

Während der Auseinandersetzung mit der ausgewählten Street-Art Literatur war auffallend, dass sich dem Thema Graffiti oder Street-Art in Form von Aufsätzen oder Publikationen von Beginn bis zur Gegenwart hauptsächlich Kunsthistoriker, Kulturwissenschaftler, Philosophen, mittlerweile verstärkt auch Soziologen und Ethnologen, oder einige Street-Art Künstler selbst angenähert haben. Es gibt auf diesem Gebiet bis auf das offensichtliche, immer wieder mit Vandalismus in Verbindung gebrachte Verhältnis zwischen Street-Art und Architektur, kaum brauchbare Stellungnahmen aus der Architekturecke.

## **Teil 2: Das Verhältnis von Architektur und Street-Art**

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich nun explizit dem Verhältnis von Architektur und Street-Art. Zu Beginn wird hier versucht, die Bewegungen in der Architektur des 20. Jahrhunderts mit der Entstehung der Graffiti- und Street-Art Bewegung zusammenzuführen. Des Weiteren werden jene Bauwerke und jene Orte herausgefiltert, welche für Street-Art Künstler einen besonderen Anreiz für ihre Arbeit zu bieten scheinen. Abschließend werden noch kurze Überlegungen zum Verhältnis von Street-Art zu ArchitektInnen und zur Stadt angestellt.

Während der Auseinandersetzung mit den diversen Street-Art Publikationen war auffällig, dass das für die vorliegende Arbeit wichtige Verhältnis zwischen Architektur und Street-Art häufig eine eher untergeordnete Rolle spielt. Auf Fragen nach den speziellen Eigenschaften von Bauwerken oder Umgebungen, die sich Street-Art Künstler vermehrt für ihre Werke aussuchen, wird bei einzelnen konkreten Beispielen zwar schemenhaft eingegangen, jedoch werden Antworten auf diese Fragen nicht explizit gesucht, oder in einen größeren Zusammenhang gebracht. Eine Ausnahme bzw. eine erste ausführlichere Annäherung an das Thema bildet hier der Text *Die junge Stadt. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Urban Art* der Kunstwissenschaftlerin und Philosophin Ilaria Hoppe aus dem Jahr 2009. Für die Richtung, welche die vorliegende Arbeit einschlagen soll, ist jedoch der Artikel «Degenerierte» *Coolness: Vom Keller zum Dach. Über das strapazierte Verhältnis von Architektur und Street Art* des Philosophen und Kunsthistorikers Rémi Jaccard von größerer Bedeutung. An diesen Aufsatz soll im zweiten Teil angeknüpft werden.

Den Hauptteil der verwendeten Literatur bilden hierfür Texte und Publikationen namhafter Künstler, ArchitektInnen und ArchitekturkritikerInnen des 20. und 21. Jahrhunderts: Adolf Loos als Vertreter der Moderne, Friedensreich Hundertwasser, Jane Jacobs und Alexander Mitscherlich als anschließende Kritiker der Moderne, und Charles Jencks, sowie Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour als Vertreter der Postmoderne.

### **Teil 3: Street-Art in Graz**

Der dritte Teil der Arbeit beschäftigt sich schließlich mit der Stadt Graz. Hier wird zu Beginn ein allgemeiner Blick auf die Street-Art Szene in Graz geworfen. Den Großteil bildet jedoch eine Untersuchung von fünf Beispielen für Grazer Street-Art. Das Hauptaugenmerk liegt demnach auf der Suche nach Antworten für folgende Fragen:

- Welche Entwicklungen lassen sich in den einzelnen Vierteln beobachten, in welchen sich die ausgewählten Street-Art Arbeiten befinden?
- Wie war der Ort, an dem sich eine gewisse Street-Art Arbeit befindet, vorher? Was hat sich im Laufe der Zeit verändert?
- Was macht das Bauwerk oder den Ort so reizvoll für ein bestimmtes Werk?
- Welche Techniken kamen zur Anwendung?

Um ein Gefühl für die Umgebungen zu bekommen, in welchen sich die Street-Art Arbeiten befinden, wird hier zunächst die Entwicklung jener Grazer Stadtbezirke betrachtet, in welchen sich die nachfolgend untersuchten Werke befinden. Im Anschluss werden die ausgewählten Street-Art Arbeiten, aufbauend auf die vorangegangenen Erläuterungen und Erkenntnisse aus den ersten beiden Teilen der Arbeit, analysiert.

## Methoden

Die angewandten Methoden beinhalten im ersten Teil die Aufarbeitung und Zusammenführung von Literatur aus dem Bereich der Street-Art.

Im zweiten Teil werden hauptsächlich Publikationen aus dem Bereich der Architektur aufgearbeitet und in Hinblick auf die für die vorliegende Arbeit relevanten Themen ausgewertet. Des Weiteren fließen Informationen aus einem persönlich geführten Interview mit einem Grazer Street-Art Künstler ein.

Im dritten Teil wird zunächst Literatur über die Stadt Graz aufgearbeitet. Anschließend wird der Versuch unternommen, die ausgesuchten Street-Art Arbeiten zum einen durch vorhandene Literatur, und zum anderen durch persönliches „Erfahren“ der Stadt in Form von freiem Bewegen, Beobachten und Interpretieren in den Räumen, welche die Arbeiten umgeben, zu erfassen. Schließlich runden hier Informationen aus zwei persönlich geführten Interviews mit Grazer Street-Art Künstlern, sowie eine fotografische Dokumentation das Bild ab.





# 1. Teil: Entwicklung der Street-Art

## 1.1 Urban Interventions vs. Street-Art vs. Urban Art

Wenn man sich mit Street-Art beschäftigt, stolpert man automatisch auch über die Begriffe Urban Interventions und Urban Art. Die Bandbreite des Begriffes Urban Interventions ist enorm und umfasst unzählige unterschiedliche Installationen und Interventionen im öffentlichen Raum von Städten. Dem gegenüber stehen eigenständige Begriffe wie Graffiti, Strick-Graffiti oder Guerilla Gardening. In einer Reihe unterschiedlicher Definitionen werden diese Bereiche teils voneinander abgegrenzt, und in anderen fließen sie wieder ineinander und vereinen sich in den Urban Interventions oder auch der Street-Art. Es ist also schwierig, Trennlinien zu ziehen. Was sie jedoch gemeinsam haben, sind ihre Arbeiten und Aktionen, die (oft) illegal und anonym oder unter Verwendung von Pseudonymen im öffentlichen Raum einer Stadt durchgeführt werden.

Durch die Auseinandersetzung mit der vorhandenen Literatur wurde schnell klar, dass die gesamte Materie schwer strukturierbar ist. Auch in vorliegender Arbeit soll nicht versucht werden, genaue Kategorien zu schaffen, da es im Angesicht einer so dynamischen und unvorhersehbaren Szene fast unmöglich erscheint. Abgesehen davon steht es auch gar nicht in ihrem Sinn. Vielmehr sollen einige bekannte Phänomene beschrieben werden. Bewusst wird jedoch auf den Begriff der Urban Art verzichtet, da dieser ein sehr dehnbarer Begriff ist und häufig auch die offiziell geförderte Kunst mit einschließt.

Nach der Klärung der Begrifflichkeiten wird darauf hingewiesen, dass für die vorliegende Arbeit der Begriff „Street-Art“ verwendet wird, und für die unterschiedlichen Formen der meist illegalen, kostenlosen und für jedermann zugänglichen Kunst im öffentlichen Raum steht. Dabei werden hier neben alten und neuen Graffiti-Methoden, der Schablonen-Kunst, Stickern und dem Plakat auch diverse illegale Installationen, sowie Strick-Graffiti und künstlerische Absichten aus dem Guerilla Gardening zur Street-Art gezählt.

Allerdings soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass besonders im dritten, die Stadt Graz betreffenden Teil, auch solche Werke Erwähnung finden, deren Techniken zwar der Street-Art zugeordnet werden können, bei denen die Künstler jedoch Genehmigungen vorweisen konnten. Diese Arbeiten werden in der Folge aber als legale Arbeiten ausgewiesen.

## 1.2 Die Geschichte der Wandmalerei oder Wie alles begann...

Die Wand ist das älteste Kommunikationsmedium der Menschheitsgeschichte, welches schon von den Höhlenmalern der Altsteinzeit genutzt wurde. Rund um den Globus fanden sich in unzähligen Kulturen derartige gemalte oder geritzte Zeichnungen und Texte.<sup>3</sup> Besonders auch die Antike zeichnete sich durch viele Inschriften und Zeichnungen auf Gebäuden aus. Ein besonders bekanntes Beispiel hierfür wäre die antike Stadt Pompeji. Durch den Ausbruch des

<sup>3</sup> Vgl. Lorenz 2009, 34.

Vesuvius wurde die Stadt verschüttet und dadurch auch konserviert. Nach ihrer Wiederentdeckung wurden hier unzählige Schriftzüge und Zeichnungen an den mit Asche bedeckten Wänden entdeckt, die, von der pompejanischen Bevölkerung angefertigt, auf teilweise recht amüsante Art und Weise aus ihrem Alltagsleben erzählten.<sup>4</sup> Am weltweiten Fortbestand dieser allseits beliebten Kritzeleien an Wänden, Mauern oder sonstigen Bauten änderte sich auch in den letzten zweitausend Jahren nichts, denn eine individuelle Nutzung von öffentlichen Wänden gab es im Allgemeinen schon immer. Die Menschen verspürten seit jeher den Drang, Spuren zu hinterlassen und sich in irgendeiner Form zu verewigen. Diese oftmals illegalen Zeichnungen waren die Wegbereiter für die spätere Graffiti-Szene.<sup>5</sup>

### 1.2.1 Graffiti

*„[...] Ich will meine Bilder überall sehen, als Zeichen, daß ich lebe, existiere, will mich durch Produktion seelisch am Leben erhalten. Die starren Strukturen mit Farbe aufzubrechen. Graffiti als geistig / künstlerische Besitzergreifung des öffentlichen Raumes, der uns allen gehört, das Machtgefühl beim Einnehmen der Fläche, ein Okkupieren. Dem Raum entsprechend arbeiten, Raum als Gestaltungsmöglichkeit. [...]“<sup>6</sup>*

King Pin, Graffiti- und Street-Art Künstler

Den Graffiti wird hier ein eigener Abschnitt gewidmet, da sie in gewisser Weise als Wegbereiter der erst später auftretenden, unterschiedlichsten Street-Art Aktionen gesehen werden können. Ebenfalls haben viele Street-Artists einen biografischen Bezug zu den Graffiti.

Das sogenannte *Graffiti Writing* zeichnet sich durch gesprühte oder geschriebene

Buchstaben und Schriftbilder aus. Oftmals begannen die Künstler ihre Street-Art Karriere mit *Tagging*. Als *Tag* wird das Pseudonym eines Writers bezeichnet, welches z. B. mit der Dose gesprüht oder einem Marker geschrieben wird. Aufwändigere Arbeiten werden als *Pieces* bezeichnet, welche ebenfalls gesprühte, meist bunte Schriftbilder sind.<sup>7</sup> Diese Namen, die überall über die Stadt verstreut angebracht werden und Spuren der individuellen Existenz sind, können den KünstlerInnen das Gefühl vermitteln, dass die Stadt ihnen gehöre. Weiters existieren sie so für unzählige Menschen, die sie nicht kennen und auch nie kennen lernen werden. Durch ihre Werke können sie sich selbst einem riesigen Publikum vorstellen.<sup>8</sup>

### 1.2.2 Die Geschichte der Graffiti

Der Begriff „Graffiti“ kommt aus dem Lateinischen und bedeutet Kratzen von Inschriften, Bildern oder Symbolen in Wände. Graffiti können gesprüht, geritzt, gemalt oder gezeichnet sein. Als Werkzeuge dienen unter anderem Pinsel, Stift oder Spraydose. Heute wird Graffiti allgemein als Sammelbegriff für meist illegale Wandzeichnungen anonymer Personen verwendet.<sup>9</sup>

Die Graffiti-Szene wird großteils als eine Jugend-Subkultur beschrieben, die im New York der 1960er Jahre ihren Ursprung nahm. Doch es gab bereits, wie im Kapitel Die Geschichte der Wandmalerei kurz angedeutet, schon lange Zeit vorher anonyme Botschaften an Wänden.<sup>10</sup> So war Joseph Kyselak einer der Ersten,

4 Vgl. Lohmann 2015.

5 Vgl. Lorenz 2009, 35.

6 Metze-Prou/van Treeck 2000, 180.

7 Vgl. Ebda., 41.

8 Vgl. Metze-Prou/van Treeck 2000, 72.

9 Vgl. Lorenz 2009, 35.

10 Vgl. Ebda., 37.

der seinen Namen auf die immer gleiche einprägsame Weise im 19. Jahrhundert unter anderem an die öffentlichen Wände von Wien schrieb.<sup>11</sup> Seine Vorreiterrolle für die späteren Tagger ist jedoch umstritten.

*„Die Bastardkunst der verachteten Straßen [...] wird ein wertvoller Prüfstein. Ihr Gesetz ist verbindlich, es stellt all jene mühevoll eingerichteten ästhetischen Systeme auf den Kopf.“<sup>12</sup>*

Brassaï, 1933

In den 1930er Jahren wurden Graffiti durch die Fotografien des französischen Künstlers Brassai bereits ein Teil der etablierten Kunst (Abb. 1). Durch seine Dokumentation von Pariser Wandbildern animierte er auch andere Künstler, sich mit diesen illegalen Zeichen an Mauern auseinanderzusetzen.<sup>13</sup>

Ein Jahrzehnt danach begann das Kilroy-

11 Vgl. Goffriller/Klein 2014.

12 Stahl 2014, 111.

13 Vgl. Lorenz 2009, 37.

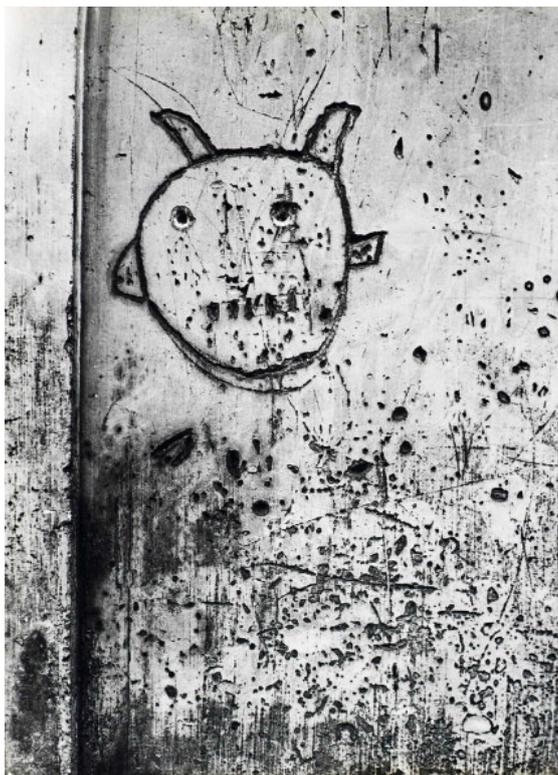


Abb. 1: Brassai, Graffiti-Serie VIII, La Magie (1935 - 1950)

Phänomen großes Aufsehen zu erregen. Während des Zweiten Weltkrieges trafen amerikanische Soldaten den berühmten Schriftzug „Kilroy was here“ in ganz Europa an. Es schien, als sei der mysteriöse Kilroy überall wo sie hinkamen, bereits auch gewesen. Kilroy entwickelte sich zu einem Running Gag und wurde fortan nicht nur von manch einem Soldaten weiter verbreitet.<sup>14</sup>

*„The words of the prophets are written on the subway walls.“<sup>15</sup>*

The Sound Of Silence, Simon & Garfunkel

Diese Textzeile aus dem berühmten Song The Sound of Silence aus dem Jahr 1964 wird in diversen Aufsätzen immer wieder mit dem frühen Graffiti Writing im New Yorker U-Bahn System in Verbindung gebracht. Auch wenn dies auf den ersten Blick passend erscheinen mag, ist es nicht auszuschließen, dass es sich dabei schlichtweg um eine Kritik an den Werbeplakaten handelt. Doch der nur drei Jahre später erschienene Song *A Poem On The Underground Wall*, ebenfalls von Simon & Garfunkel, erzählt bereits dezidiert von einer nächtlichen Writing-Aktion und lässt den Aufschwung erahnen, den die Graffiti-Szene schließlich in den 1960er Jahren erfuhr.

Die entscheidende Rolle spielten hierbei die großen New Yorker Ghettos. Vor dem Hintergrund der oft prekären Lage – verursacht häufig durch ethnische Segregation – in Harlem, Brooklyn oder der Bronx, sahen viele junge dort lebende Immigranten im Bemalen von Häuserfassaden oder Zügen mit ihren Namen oder denen ihrer Gangs einen Weg, um Aufmerksamkeit zu erlangen

14 Vgl. Grothe 2013.

15 Klanten/Hübner 2012, 3.

und sich zu behaupten.<sup>16</sup>

Als erste große Berühmtheit auf dem Gebiet des Graffiti Writing muss an dieser Stelle TAKI 183 erwähnt werden. Der junge in New York lebende Grieche begann Ende der 1960er Jahre damit, unzählige Wände New Yorks mit seinem Pseudonym zu taggen und löste dadurch eine gewaltige Kettenreaktion aus. Die Tags von TAKI und seinen Freunden waren noch bewusst sehr einfach und leserlich gehalten. Es ging nur darum, dass sie schnell gelesen werden konnten und durch ihre riesige Anzahl über die Stadt verteilt vor allem zu einem gewissen Bekanntheitsgrad verhelfen. Diese anfangs einfachen Tags wurden erst im Lauf der Zeit von immer aufwändigeren Tags und den daraus resultierenden Pieces nachfolgender Writer abgelöst.<sup>17</sup>

In den frühen 1980er Jahren wurde schließlich die einige Jahre zuvor ebenfalls in den Ghettos von New York entstandene HipHop-Kultur zu einem sehr wichtigen Teil der Graffiti-Szene. Populär wurde HipHop, als auch das Graffiti Writing, vor allem durch Filme wie *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1983) oder auch *Beat Street* (1984). Auch in europäischen Städten – darunter Wien – wurde das Writing spätestens mit der Verbreitung von HipHop und den eben erwähnten Filmen immer beliebter. Wenngleich die HipHop-Kultur als sehr einflussreich auf die Entwicklung des Graffiti Writing betrachtet wird, gab es natürlich auch viele Künstler, die sich außerhalb der HipHop-Szene bewegten – so waren beispielsweise Schablonen-Graffiti in der Punk-Rock-Szene sehr populär. Die nächste Weiterentwicklung in der Graffiti-Szene zeigte sich unter anderem in der Verwendung neuer

Techniken. In den späten 1980er Jahren wurden erste Cut-Outs und Plakate in London und New York angebracht und dadurch auch eine Art Grundstein für viele der späteren Street-Art Arbeiten gelegt.

Berühmte Künstler, die aus diesem Jahrzehnt hervorgingen, waren beispielsweise die US-Amerikaner Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf, oder auch der Franzose Xavier Prou, welcher unter seinem Pseudonym *Blek le Rat* als einer der ersten richtigen Street-Artists gehandelt wird.<sup>18</sup> Auch der Schweizer Harald Naegeli muss an dieser Stelle erwähnt werden. Wenn auch weltweit betrachtet nicht ganz so bekannt als die zuvor angeführten Künstler, erregte Naegeli mit seinen illegalen Sprühzeichnungen bereits einige Jahre vor ihnen großes Aufsehen. Der Einfluss dieser Künstler auf die Street-Art wird anschließend im Kapitel *Prägende Künstler der Graffiti- und Street-Art Bewegung* näher erläutert.

Allgemein betrachtet, erreichte der richtige Graffiti-Boom den Großteil Europas etwas zeitverzögert als die USA. In den meisten europäischen Großstädten fand man andere urbane und subkulturelle Bedingungen vor als beispielsweise in New York, wodurch sich die Graffiti-Kunst auch nicht so rasant verbreitete.<sup>19</sup>

Sybille Metze-Prou und Bernhard van Treeck unterscheiden in ihrer Publikation *Pochoir. Die Kunst des Schablonen-Graffiti* prinzipiell vier wichtige Gruppen von Graffiti-Künstlern: Die erste Gruppe stellen die eingangs bereits erwähnten Graffiti Writer dar. Eine kleinere Gruppe der Graffiti-Szene und ihre archaischste

<sup>16</sup> Vgl. Lorenz 2009, 41.

<sup>17</sup> Vgl. Gastman 2010.

<sup>18</sup> Vgl. Lorenz 2009, 41–42.

<sup>19</sup> Vgl. Ebda., 42.

Form sind die „Wandzeichner“, als deren Ursprung die Höhlenmalerei bezeichnet werden kann. Bekannte Beispiele hierfür wären die eben erwähnten Künstler Keith Haring und Harald Naegeli. Die dritte Gruppe sind die oft politisch motivierten Mural-Maler, welche Wandbilder anfertigen, und als vierte Gruppe wären noch die Schablonen-Graffiti oder *Stencils* anzuführen. Sie werden auch oft als *Pochoir* bezeichnet, da die Franzosen für diese Entwicklung historisch gesehen eine wichtige Rolle spielten.<sup>20</sup> So kommt auch dem ebenfalls bereits erwähnten Blek le Rat bei der Einführung des Pochoirs in die Street-Art eine besonders tragende Rolle zu.

### 1.2.3 Regelwerk des Graffiti Writing

In der Graffiti-Szene gibt es unzählige Begriffe, welche unterschiedliche Herangehensweisen an das Graffiti Writing beschreiben. Im Folgenden sollen nur einige ausgesuchte, häufig verwendete Ausdrücke erläutert werden:

Es gibt viele unterschiedliche *Styles*, also Sprühstile, welche sich in ihrer Typografie und Kalligrafie dauernd weiterentwickeln.<sup>21</sup> Beispiele hierfür wären der *Bubble Style*, der sich vor allem durch runde Formen auszeichnet, der *Wild Style*, welcher beispielsweise mit Zacken, Pfeilen und Geraden spielt und für Ungeübte oft schwer zu entziffern ist, oder der selbsterklärende *3D-Style*, bei dem so gemalt wird, als würden sich die Buchstaben im Raum bewegen. Obwohl sich das Graffiti Writing im Lauf der Zeit verändert hat, es viele unterschiedliche Stile gibt, und es generell viel komplexer wurde, blieben die Buchstaben doch immer zentral. Hinzugekommen sind

jedoch Hintergründe, in denen oft unterschiedlichste Motive zu sehen sind. Den meisten Graffiti Writern ist es sehr wichtig, einen individuellen Stil mit Wiedererkennungswert zu entwickeln. Ebenfalls erstrebenswert ist es all city, also im gesamten Stadtraum, vertreten zu sein. Dabei geht es oft mehr um Quantität als um die Qualität der Tags, was der häufig verwendete Begriff *Bombing* in Bezug auf die zahlenmäßig möglichst große Verbreitung zum Ausdruck bringt. Was in der Graffiti-Szene auch öfters beobachtet werden kann, ist das in Bezugsetzen der Graffiti zueinander. So wird zum Beispiel das Graffiti eines Künstlers von einem anderen kommentiert, oder dieser setzt sein Graffiti oder sein Tag gleich neben das des anderen, was Respekt für die Arbeit des anderen ausdrücken soll. Es wird jedoch auch Missgefallen ausgedrückt, indem das Graffiti des anderen übermalt oder durchgestrichen wird.<sup>22</sup> Die dadurch entstehenden kreativen Dialoge werden von gewöhnlichen Passanten oft als Vandalismus wahrgenommen, Insider können sie hingegen wie eigene Codes oder eine Sprache lesen.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Vgl. Metzke-Prou/van Treeck 2000, 35–37.

<sup>21</sup> Vgl. Stahl 2014, 112.

<sup>22</sup> Vgl. Lorenz 2009, 41.

<sup>23</sup> Vgl. Hoppe 2009, 99.

### 1.3 Was ist Street-Art?

Der Begriff *Street-Art* wurde Anfang der 1980er Jahre eingeführt und zeichnet sich dadurch aus, dass ausdrücklich Kunst produziert werden soll. Eine Überschneidung mit dem Tätigkeitsbereich der Graffiti-Künstler ist aber jedenfalls vorhanden.<sup>24</sup> Graffiti werden, wie bereits erwähnt, oft als wichtiger Wegbereiter für die Street-Art angesehen. Doch im Gegensatz zu den Graffiti wendet Street-Art keine codierte Schrift an und ist dadurch leichter zu verstehen und für jedermann zugänglich. Die Techniken der Street-Art sind facettenreicher als die der Graffiti, sie verändern und erweitern sich ständig.

Bereits Ende der 1980er Jahre setzte in den USA ein medialer Hype um Street-Art ein. Dieser erreichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts schließlich auch Europa. Doch so neu, wie es die Medienwelt verbreitete, war diese Kunstform mit ihren spontanen und ungefragten Aktionen im öffentlichen Raum nicht. So stellt Street-Art explizit und implizit Bezüge zu vorangegangenen Kunststilen und Bewegungen her. Sie schöpft unter anderem aus den Methoden der Wandmalerei, Plakatkunst, Schablonentechnik und der Grafik.<sup>25</sup>

Was genau ist also Street-Art?

Die Suche nach einer Antwort auf diese Frage gestaltet sich nicht einfach. Einerseits ist es natürlich eine Frage der Interpretation, andererseits wird bei näherer Betrachtung erst die Komplexität dieses Themas klar. Eine

Zusammenfassung der persönlichen Definition des deutschen Street-Art Künstlers *Nomad* soll hier gleich zu Beginn beschreiben, was Street-Art seiner Meinung nach NICHT ist:

Street-Art ist nichts anderes als Kunst, die in den Straßen dargestellt und gesehen wird. Sie ist in keinem Buch oder Magazin veröffentlicht. Sie wird nicht versteigert oder gekauft. Man kann sie nicht in Galerien oder Museen finden und sie ist nicht sammelbar. Sie ist nichts weiter als ein Angebot. Sie ist kein Beruf, sie ist nicht Design oder Selbst-Reklame. Sie ist weder hip, noch modisch – das sind die Menschen. Street-Art ist nicht Graffiti, aber Graffiti kann Street-Art sein. Sie ist nichts weiter als ein Label, das Menschen an sie kleben, um sich besser zu fühlen.<sup>26</sup>

Diese Ansicht ist natürlich ein nicht immer reales Wunschbild des idealistischen Street-Artists. Dass es hier auch andere Sicht- und Vorgehensweisen gibt, wird in weiterer Folge in dieser Arbeit dokumentiert, da sowohl allen voran die KünstlerInnen selbst, aber auch die beobachtende und interpretierende Seite der unterschiedlichen TheoretikerInnen verschiedene Ansichten aufweisen.

Auch die Organisationen des Kunstsystems beschäftigen sich bereits seit einiger Zeit mit Street-Art. Es gibt zwar viele Unterschiede zwischen Street-Art und der etablierten Kunst, was jedoch nicht bedeutet, dass Street-Art systemtheoretisch betrachtet keine Kunst ist.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Vgl. Stahl 2014, 111.

<sup>25</sup> Vgl. Ebda., 34.

<sup>26</sup> Vgl. Klitzke/Schmidt 2009, 7.

<sup>27</sup> Vgl. Schmidt 2009, 89.

## 1.4 Einflüsse

Bevor auf das umfassende Thema der Street-Art näher eingegangen wird, sollen einige der unterschiedlichen Einflüsse, welche Street-Art prägen können, kurz erläutert werden.

Wie bereits erwähnt, kann Street-Art auf sehr vielfältige Weise gedeutet werden. Es gibt unterschiedliche Wege, auf denen sich KunsthistorikerInnen an dieses Gebiet annähern. Sie darf jedenfalls nicht auf eine lineare historische Entwicklung einiger Medien und Techniken zurückgeführt und als solche verstanden werden. Man kann sie jedoch zumindest auf subkulturelle und avantgardistische Vorgänger verorten.<sup>28</sup> Annika Lorenz bringt Street-Art in der Publikation *Street Art. Legenden zur Straße* unter anderem mit dem Dadaismus, den Situationisten, Pop Art oder den Neuen Wilden in Verbindung.

### 1.4.1 Dadaismus

Die Dada-Bewegung, gegründet 1916 in der Schweiz von einer Gruppe aus Autoren und bildenden und darstellenden Künstlern unterschiedlicher europäischer Herkunft, sollte eine bissige Reaktion auf die Wertvorstellungen und den Rationalismus der westlichen Welt sein, die den Ersten Weltkrieg hervorgebracht haben. Die Arbeiten der Dadaisten zeichnen sich durch ihre, besonders für die damalige Zeit, Absurdität und Irrationalität, aber auch ihre Ironie und das Prinzip des Zufalls aus. Eines der bekanntesten Werke aus den Kreisen der Dadaisten zeigt dies auf eindrucksvolle Weise: Marcel Duchamps *Ready-made Fountain* aus dem Jahr 1917, welches ein Urinal aus Porzellan darstellt.

<sup>28</sup> Vgl. Lorenz 2009, 40.

Duchamp stellte die kontroverse und viel diskutierte Behauptung auf, dass jeder Gegenstand Kunst sein könne, wenn der Künstler das will. Im Laufe der Zeit gründeten sich weltweit Dada-Bewegungen, die unter anderem durch politische Fotomontagen, Collagen und Skulpturen Aufsehen erregten.<sup>29</sup>

Die Kunsthistorikerin Annika Lorenz erklärt die Verbindung zwischen den Dadaisten und Street-Art aus kunsthistorischer Perspektive folgendermaßen:

*„Die Dadaisten inszenierten die von Massenmedien geschaffenen Bilder der Alltagskultur als Kunst. Heute wird diese Maxime innerhalb der Street-Art-Szene in dem Sinne Realität, dass sie die Kunst aus der Galerie auf die Straße und damit in den Alltag holt. Kunst wird öffentlich: ohne Begrenzung, ohne Umwege über Museen, meist ohne Auftrag und Genehmigung [...]“*<sup>30</sup>

Die Ideen und Mittel der Dadaisten können bei Street-Artists auch bei Collagen, an denen kollektiv mit schriftlichen und bildlichen Elementen an einem Gesamtbild gearbeitet wird, beobachtet werden. Ebenfalls nutzen viele Street-Artists, wie die Dadaisten in ihrer Zeit, ihre Arbeiten um sich politisch auszudrücken.<sup>31</sup>

### 1.4.2 Situationistische Internationale

Die Avantgarde-Gruppe Situationistische Internationale (im Folgenden „SI“) rund um den französischen Autor und Künstler Guy Debord wurde 1957 in Norditalien gegründet und agierte an den Schnittstellen von Kunst und Politik.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Vgl. Phillips 2015, 52–53.

<sup>30</sup> Lorenz 2009, 45.

<sup>31</sup> Vgl. Ebda., 45.

<sup>32</sup> Vgl. Ebda., 46.

Die Mitglieder der SI „lehnten die etablierte Kunst als elitäre, konsumierbare „Warenproduktion“ ab und setzten deren Überwindung als programmatisches Ziel fest.“<sup>33</sup> Sie beschäftigten sich unter anderem mit Malerei, Geschichte und Stadtplanung und verfassten unzählige Texte, darunter eine Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung oder die Theorie des Umherschweifens, auf welche im Folgenden noch eingegangen wird. Viele ihrer Ideen waren kontrovers, wie das Beispiel des utopischen Stadtmodells *New Babylon* des Künstlers Constant Nieuwenhuys verdeutlicht. *New Babylon* war eine anti-kapitalistische, labyrinthartige, sich nach und nach über die ganze Welt ausbreitende Megastruktur, welche vom *Homo Ludens*, dem spielenden Menschen, bewohnt wäre.

Der Begriff *Homo Ludens*, geprägt durch das gleichnamige Buch von Johan Huizinga aus dem Jahr 1938, beschreibt die bestmögliche Entwicklung der individuellen schöpferischen Fähigkeiten durch das Spiel. Erst dadurch wird der *Homo Ludens* zu seiner eigentlichen Persönlichkeit und findet seinen persönlichen Sinn. Des Weiteren hebt Huizinga den kulturbildenden Charakter des Spiels hervor und stellt die These auf, dass sich kulturelle Systeme ursprünglich auch aus spielerischen Verhaltensweisen entwickelt haben.<sup>34</sup>

Bereits beim *Homo Ludens* lassen sich laut der Kunsthistorikerin Tineke Reijnders erste Verbindungen zur Street-Art herstellen:

*„The contemporary (post-) graffiti artist is a 24/7 Homo Ludens. Not planning to bring down the ruling powers and hardly interested in unadulterated political activism, he engages in his artistic play. [...]“*<sup>35</sup>

Diskutierbar bleibt hier, wie sich diese Aussage auf Street-Art KünstlerInnen im Allgemeinen auswirkt, da immer wieder Arbeiten teilweise doch sehr politisch motiviert zu sein scheinen.

Die Ideen der Situationisten hinterließen in vielen Bereichen wie der Politik, der Kunst und Architektur ihre Spuren.<sup>36</sup> Nicht zuletzt waren sie es, die die Entwicklung der auf Funktionalität und Rationalität ausgerichteten Architektur der Moderne kritisierten.<sup>37</sup> In Hinblick auf Street-Art sind besonders die als *détournement* bezeichnete Zweckentfremdung und das *dérive*, also das Umherschweifen, als Praktiken der Situationisten hervorzuheben, wobei Methoden und Ziele der SI in reduzierter Weise übertragen werden.<sup>38</sup>

*Le détournement* wird in Guy Debord und Gil Wolmans *Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung* aus dem Jahr 1956 beschrieben. Danach können beispielsweise Plakate, Schallplatten und Filme mit zweckentfremdeten Sätzen oder Tonstreifen versehen, oder ganze Romane nicht nur durch Text, sondern auch durch zusammenhanglose Illustrationen zweckentfremdet werden. Natürlich können demnach auch Kleidung und selbst die Sprache zweckentfremdet werden. Ebenso verhält es sich mit der Architektur, wo vielfältige Möglichkeiten für eine Zweckentfremdung bestehen. Ganze

<sup>33</sup> Lorenz 2009, 46.  
<sup>34</sup> Vgl. Stampfl 2016.

<sup>35</sup> Klanten/Hübner 2012, 5.  
<sup>36</sup> Vgl. Lorenz 2009, 46.  
<sup>37</sup> Vgl. Hoppe 2009, 98.  
<sup>38</sup> Vgl. Lorenz 2009, 46.

Stadtviertel können zweckentfremdet werden, indem man beispielsweise ein ganzes Viertel einer Stadt in einer anderen Stadt haargenau nachbaut.<sup>39</sup>

Die Idee der SI hinter dieser Zweckentfremdung ist die, dass Zeichen durch den nunmehr fehlenden Kontext und eine Neukombination nun keine festgelegte Bedeutung mehr haben, wodurch sie mit neuen Bedeutungen belegt werden können.<sup>40</sup> „Dadurch wird eben jene Gesellschaft, die die ursprüngliche Bedeutung hervor gebracht hat, negiert und neu erfunden.“<sup>41</sup>

Diese situationistische Praktik ist heute bei jenen Street-Art KünstlerInnen zu beobachten, die mit Strategien der Kommunikationsguerilla arbeiten. Die Kommunikationsguerilla möchten mit ihren subversiven Aktionen zu einer Erweiterung linker Politikformen beitragen. So versuchen sie, bestehende gesellschaftliche Machtverhältnisse anzugreifen, herrschende Ordnungen zu untergraben und das vermeintlich Selbstverständliche zu hinterfragen, um damit nach Alternativen zur bestehenden Gesellschaft zu suchen.<sup>42</sup> Dabei lassen sie sich bei ihren Techniken, welche das Prinzip der Verfremdung bei Kommunikationsprozessen beinhalten, unter anderem von der Zweckentfremdung der SI anregen<sup>43</sup> und orientieren sich weiters an Roland Barthes' Frage: „Ist die beste Subversion nicht die, Codes zu entstellen, statt sie zu zerstören?“<sup>44</sup>

Nicht nur die später noch erwähnten *Adbusters* sind eine Form der Kommunikationsguerilla, auch der bekannte britische Street-Art Künstler *Banksy* – um nur einen von vielen zu nennen – holt sich für seine Arbeiten Inspiration bei den Techniken der Kommunikationsguerilla. Als häufig anzutreffendes Beispiel für die Zweckentfremdung in der Street-Art kann die Modifizierung von oft äußerst bekannten Motiven aus Film- oder Werbeplakaten angeführt werden, wodurch diesen eine ganz neue Aussage gegeben wird.

Für die Stadt und ihre Architektur können derartige Arbeiten unter anderem bedeuten, dass den Betrachtern der Werke „die subtile Beherrschung durch den Funktionalismus der Stadt bewusst“<sup>45</sup> gemacht werden kann. Im Rahmen der Street-Art wären ein Beispiel hierfür auch die immer wieder spannenden Umgestaltungen von städtischem Mobiliar, wobei ihm dessen eigentlicher Zweck entraubt wird.

Die zweite wichtige Praktik der SI in Hinblick auf Street-Art ist *Le dérive*, erläutert von Guy Debord in der *Theorie des Umherschweifens* von 1958. *Dérive* bedeutet Umherschweifen, sich treiben lassen, sich herumtreiben.<sup>46</sup> Das Umherschweifen als situationistisches Verfahren beschreibt Debord als eiliges Durchqueren abwechslungsreicher Umgebungen, ausgeführt von der städtischen Gesellschaft. Ziel ist es, allein oder in kleinen Gruppen alles hinter sich zu lassen, und sich ganz dem Gelände, den entsprechenden Begegnungen und

39 Vgl. Debord/Wolman 1995, 23–26.

40 Vgl. Lorenz 2009, 46.

41 Ebda., 46.

42 Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/ Blissett/Brünzels 2012, 6–7.

43 Vgl. Ebda., 46–47.

44 Ebda., 2–7.

45 Schmidt Ch. 2009, 196.

46 Vgl. Ohrt 1995, 311.

dem Zufall zu widmen.<sup>47</sup> Dabei kommt dem von Debord geprägten Begriff der *Psychogeografie* eine wichtige Rolle zu. Psychogeografie beschreibt die „Erforschung der genauen unmittelbaren Wirkungen, seien sie bewußt [!] gestaltet oder nicht, des geographischen Milieus auf das emotionale Verhalten der Individuen.“<sup>48</sup> Aber erst das Umherschweifen ermöglichte es erstmals, eine Stadt psychogeografisch zu erfassen.<sup>49</sup>

Ebenso wie die Zweckentfremdung, wurde auch das Umherschweifen von den Kommunikationsguerilla aufgegriffen<sup>50</sup> und so nähern sich auch einige Street-Artists dem urbanen Raum durch *dérive* an. Es ist für sie ein Weg, um die vorgegebene Zweckmäßigkeit und Funktionalität der gebauten Umgebung hinter sich zu lassen und dadurch geeignete Orte für ihre Werke aufzuspüren. Jedoch wird die Technik oft nur in reduziertem Ausmaß auf das direkte Umfeld, in dem sich die Künstler bewegen, angewendet. Es ist öfters zu beobachten, dass Werke eines bestimmten Künstlers in ein oder zwei Stadtteilen vermehrt auftreten. Diese Bereiche der Stadt kennzeichnen oft den eigenen Lebensraum des Künstlers, mit ihnen verbindet er seine persönlichen Erfahrungen. Weiters scheinen sich viele Street-Artists an dem bekannten SI-Slogan „Verboten ist Verboten!“ zu orientieren. Sie lassen sich die Mitgestaltung ihrer Umgebung nicht verbieten, auch wenn sie bei jeder illegalen Arbeit mit Konsequenzen rechnen müssen. Street-Artists unterscheiden sich jedoch unter anderem darin von der SI, dass sie selten

radikale Umwälzungen im Blick haben. Ihr Interesse gilt, wie bereits erwähnt, häufig der Umgestaltung ihrer direkten Umgebung.<sup>51</sup>

### 1.4.3 Pop Art

Pop Art entstand ab den 1950er Jahren in Großbritannien und ab den 1960er Jahren auch in den USA. Mit den Arbeiten der Pop Art Künstler trat das Ende der strengen Unterscheidung zwischen Hochkunst und Populärkultur ein. Die Inspirationen für ihre Werke holten sich die Künstler aus den Massenmedien und der Populärkultur der westlichen Gesellschaft: beispielsweise Comics, Werbung, Bilder aus Zeitschriften oder Filmen. Pop Art fing in vielen, vor allem britischen Arbeiten, die Freiheit der *Swinging Sixties* ein.<sup>52</sup> Außerdem setzten sich die Künstler der britischen Variante mit der amerikanischen Alltagskultur auseinander, indem sie beispielsweise Collagen aus Bildern von amerikanischen Zeitschriften anfertigten, die den Fortschritt und Wohlstand priesen. Dies wohlgerneht vor dem Hintergrund der Sparsamkeit und des Verzichts der Nachkriegszeit in Großbritannien. Auch wenn dieser amerikanische Wohlstand aus britischer Sicht oberflächlich erschien, übte er doch auch einen starken Reiz aus. Die amerikanischen Pop Art Künstler wurden nicht unmittelbar von ihren britischen Vertretern beeinflusst. Vielmehr ließen sich hier auch Einflüsse wie etwa aus dem Dadaismus, Surrealismus, Fluxus oder dem *Happening* erkennen. Einen enormen Bekanntheitsgrad erreichten unter anderem Roy Lichtensteins an Comics erinnernde Werke, Andy Warhols Siebdrucke auf Leinwand, oder Claes Oldenburgs Assemblagen und Skulpturen

47 Vgl. Debord 1995, 64–65.

48 Vgl. Ohrt 1995, 51.

49 Vgl. Debord 1995, 67.

50 Vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Blissett/Brünzels 2012, 35.

51 Vgl. Lorenz 2009, 47.

52 Vgl. Phillips 2015, 90–91.

von Alltagsgegenständen. Bis heute ist Pop Art immer wieder mehr oder weniger stark in der künstlerischen Produktion vertreten.<sup>53</sup>

*„Ich bin für eine Kunst, die etwas anderes tut, als in einem Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.“<sup>54</sup>*

Claes Oldenburg, Pop Art-Künstler

Dieses provokante Zitat von Claes Oldenburg beschreibt unbestreitbar in vielerlei Hinsicht auch sehr gut die Ansichten vieler Street-Artists.

Abgesehen davon verbindet Pop Art und Street-Art der unübersehbare Einfluss vieler Street-Art Arbeiten durch die an Comics erinnernden Arbeiten der Pop Art, sowie auch das Kokettieren mit Bildern der Werbeindustrie und die Inspiration, die sie sich für ihre Arbeiten aus den zeitgenössischen Medien und der Populärkultur holen.<sup>55</sup>

#### 1.4.4 Neue Wilde

Auch von den Neuen Wilden in Deutschland und Österreich, die zu Beginn der 1980er Jahre aktiv wurden, lassen sich Verbindungen zur Street-Art herstellen. Die Neuen Wilden setzten sich für die Subjektivierung der Kunst und das gleichberechtigte Nebeneinander unterschiedlicher künstlerischer Strategien ein. Ihre Werke waren eklektisch und ohne eindeutig zu definierende Grundlagen.<sup>56</sup> Street-Art verbindet mit den Neuen Wilden laut der bereits zitierten Annika Lorenz etwa ein

*„von Zwängen befreiter Kunstbegriff und damit auch die Loslösung von gesellschaftlichen oder kunstmarktspezifischen Ansprüchen [...]“*

*Inhaltlich oder methodisch sind Street-Artists ebenso ungebunden wie die Neuen Wilden.“<sup>57</sup>*

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Street-Art nicht als völlig neuartige Bewegung gesehen werden kann. Sie importiert, verwertet und bereitet vieles aus vorangegangenen Kunstbewegungen neu auf. Es gibt unzählige Zitate, Verweise und Neuinterpretationen vorhergehender Techniken und Methoden. Trotzdem kann Street-Art nicht als reine Fortführung einiger Kunstbewegungen gesehen werden.

Sie hat ihren eigenen gemischten Charakter, der sich, oftmals bewusst und auch beabsichtigt, einer klaren Definition entzieht.<sup>58</sup> Dies geschieht laut Lorenz, da „in ihr Elemente aus künstlerischen, politischen, subkulturellen, sozialen und aktionistischen Bewegungen zusammenfließen und eine instabile Verbindung eingehen.“<sup>59</sup>

53 Vgl. Hess 2014, 284–288.

54 Metzke-Prou/van Treeck 2000, 177.

55 Vgl. Lorenz 2009, 48.

56 Vgl. Ebda., 49–50.

57 Ebda., 49.

58 Vgl. Ebda., 50.

59 Ebda.

## 1.5 Prägende Künstler der Graffiti- und Street-Art Bewegung

Mittlerweile gibt es unzählige äußerst talentierte und teilweise auch sehr bekannte Graffiti- und Street Art-KünstlerInnen. Doch wenn man die Geschichte der Street-Art betrachtet, stolpert man immer wieder über einige wenige Namen, welche eben diese in besonderer Weise geprägt haben. Einige von ihnen sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden, da sie auch in vorliegender Arbeit Erwähnung finden.

Die ersten drei der vorgestellten Künstler: Keith Haring, Kenny Scharf und Jean-Michel Basquiat, waren ein wichtiger Teil der East Village Art Bewegung im New York City der 1980er Jahre. Ihre Arbeiten wurden stark von der Ästhetik der Graffiti-Szene beeinflusst. Die Werke dieser Bewegung zeichneten sich generell durch ihre anarchischen, expressionistischen Do-it-yourself-Methoden aus<sup>60</sup> und die Arbeiten von Haring, Scharf und Basquiat beeinflussten anschließend unzählige KünstlerInnen der folgenden Street-Art Generation.

### 1.5.1 Keith Haring (1958–1990)

Keith Haring gilt neben Kenny Scharf und Jean-Michel Basquiat als einer der wichtigsten Pioniere der Street-Art. Haring zog 1978 von Pennsylvania nach New York City, wo er an der School of Visual Arts studierte. Er wurde stark von der alternativen Kunst-Gemeinde, die sich außerhalb von Galerien und Museen bewegte und speziell auch vom New Yorker Graffiti Writing beeinflusst. So lernte er nicht nur Kenny Scharf und Jean-Michel

Basquiat kennen, sondern freundete sich unter anderem auch mit Andy Warhol an und begann selbst, an öffentlichen Orten zu zeichnen. Haring erlangte große Bekanntheit, er bemalte Wände in dutzenden Metropolen weltweit – wie etwa einen Teil der Berliner Mauer (Abb. 2) – und tat dies oft für wohltätige Zwecke. Seine Werke wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt, darunter im Jahr 1982 auch in den renommierten documenta-Ausstellungen in Kassel. Er behandelte universelle Themen wie Geburt, Liebe, Krieg oder Tod und gab in seinem Schaffen der einfachen Linie den Vorrang. Dadurch zogen seine Arbeiten auch ein sehr breites Publikum an. Seine bunten Strich-Figuren im Pop Art Stil sind nach wie vor kleine Berühmtheiten. Auch wenn Haring an Ausstellungen teilnahm und mit seinem Pop Shop sogar einen eigenen Laden in New York hatte, in dem man Gegenstände mit seinen Designs günstig erwerben konnte, war er der Meinung, dass Kunst für jedermann sein sollte. So wollte er seine Arbeiten auch einem größtmöglichen Publikum zugänglich machen und schuf daher viele Werke im öffentlichen Raum. Diesbezüglich wurde Haring unter anderem durch seine *Subway Drawings*, in denen er schwarze Platzhalter für Werbeplakate im New Yorker U-Bahn System mit weißer Kreide bemalte, berühmt. Die Motive der *Subway Drawings* (Abb. 3) zeichneten sich durch Harings zwar schnell gezeichnete, aber durchgehende und gleichmäßige Linien aus. Besondere Bekanntheit erlangte dabei unter anderem sein Motiv des *Radiant Baby*. Zwischen 1980 und 1985 entstanden so hunderte Bilder im New Yorker U-Bahn-System.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Vgl. Artsy o. J.

<sup>61</sup> Vgl. The Keith Haring Foundation o. J.



Abb. 2: Keith Haring, Berliner Mauer (1986)



Abb. 3: Keith Haring, Subway Drawings (NYC 1980 - 1985)

## 1.5.2 Kenny Scharf (\*1958)

Kenny Scharf zog Ende der 1970er Jahre von Los Angeles nach New York City, um wie Keith Haring an der School of Visual Arts zu studieren. Auch seinen Werken wurde in vielen Ausstellungen erhebliche Beachtung geschenkt. Scharf sagt über seine Arbeit, dass sie von allen Kunst-Bewegungen des 20. Jahrhunderts beeinflusst wurde, besonders vom abstrakten Expressionismus und der Pop Art. Er eignete sich in seinen Arbeiten unter anderem Zeichentrick-Charaktere wie beispielsweise die *Flintstones* (Abb. 4) oder die *Jetsons* an, welche sich plötzlich in Science Fiction-Umgebungen wiederfanden. Als einziger noch lebender Künstler aus der hier vorgestellten East Village Art-Runde arbeitet Scharf nach wie vor als Maler, Wandmaler, Bildhauer und Installationskünstler.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Vgl. Artsy 2016.



Abb. 4: Kenny Scharf, Flintstones

### 1.5.3 Jean-Michel Basquiat (1960–1988)

Jean-Michel Basquiat wurde in New York City geboren und begann seine künstlerische Karriere ebendort im Jahr 1978 als Graffiti-Sprayer unter dem Pseudonym SAMO (Abb. 5). Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, verkaufte er anfangs von ihm bemalte Artikel, wie Postkarten oder T-Shirts. Bald wurde auch die Kunstszene auf SAMO's Graffiti aufmerksam, und Basquiat wurde innerhalb weniger Jahre sehr erfolgreich.<sup>63</sup> Seine Arbeiten wirkten sehr ursprünglich und malerisch und zeichneten sich durch eine Kombination von Graffiti und abstraktem Expressionismus aus. Besonders Schrift und Texte, aber auch Farbe, Schädel und Figuren spielten eine zentrale Rolle (Abb. 6). Entsprechend seinem eignen vielfältigen kulturellen Hintergrund, vermischte er Elemente aus beispielsweise afrikanischen, karibischen, amerikanischen und europäischen

Kulturen.<sup>64</sup> Er behandelte in seinen Arbeiten Gegensätze wie Wohlstand und Armut, Integration und Segregation, innere und äußere Erfahrungen.<sup>65</sup> Basquiat lernte Keith Haring und Kenny Scharf kennen, die sich ihrerseits Anregungen für ihre Arbeiten aus der Graffiti-Szene holten. Er nahm an vielen renommierten Ausstellungen auf internationaler Ebene teil – darunter mit seinen damals erst 21 Jahren an der documenta 7 aus dem Jahr 1982, wo auch die Werke von Keith Haring ausgestellt waren. Wie auch Keith Haring, verband Jean-Michel Basquiat eine Freundschaft mit Andy Warhol, der außerdem zu seinem Förderer wurde. Basquiat brachte in seiner kurzen Zeit unzählige Werke hervor, die teilweise höchst gefragt auf dem Kunstmarkt sind.<sup>66</sup>

63 Vgl. Art Directory o. J.

64 Vgl. Estate of Jean-Michel Basquiat o. J.

65 Vgl. Hoffman F. o. J.

66 Vgl. Art Directory o. J.



Abb. 5: Jean-Michel Basquiat, SAMO (NYC, späte 1970er - frühe 1980er)

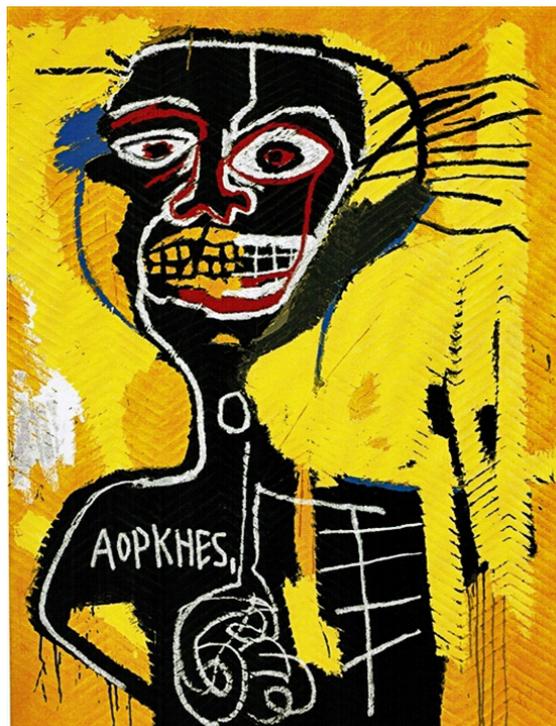


Abb. 6: Jean-Michel Basquiat, Cabeza (1982)

### 1.5.4 Harald Naegeli (\*1939)

Der Schweizer Harald Naegeli besuchte zunächst die Kunstgewerbeschule in Zürich und begann anschließend weitere künstlerische Studien, die er jedoch nicht beendete.<sup>67</sup> In den 1970er Jahren sprühte er als einer der ersten Europäer illegale Wandzeichnungen an graue Stadtwände. Dadurch wurde er als Sprayer von Zürich weltbekannt. Die Absicht hinter seinen schwarzen Strichfiguren war für ihn vor allem eine politische Aussage. Er wollte seine Zeichnungen bewusst vom Papier in den öffentlichen Raum eintreten lassen, sie waren sein persönlicher Protest gegen die kalte, graue, monotone und spießige Architektur von Zürich (Abb. 7). Doch Naegeli's Werke stellten für die Schweizer Justiz und auch die Öffentlichkeit damals nichts weiter als Schmierereien und Vandalismus dar. Die Graffiti-Welle hatte Europa zu der Zeit noch nicht erreicht und derartige Werke wurden daher gar nicht gern gesehen. Es wurde eine regelrechte Jagd auf den Künstler eröffnet, die schlussendlich in einer hohen Geldstrafe

und einer mehrmonatigen Haftstrafe endete, die Naegeli 1984 antrat. Nach dem Absitzen seiner Strafe ließ Naegeli sich in seiner Wahlheimat Deutschland nieder, wo er zuvor ebenfalls viele illegale Arbeiten im öffentlichen Raum von Frankfurt, Köln, oder auch Stuttgart angebracht hatte. Doch im Gegensatz zu seiner Schweizer Heimat wurden seine Arbeiten in Deutschland eher als Kunst angesehen, dies nicht zuletzt durch Künstler wie Joseph Beuys, der Naegeli immer wieder öffentlich den Rücken stärkte. Es dauerte nicht lange, bis sich die Wertvorstellungen der Öffentlichkeit umkehrten: Einige Jahre später wurden seine Werke bereits hoch gehandelt und im Jahr 2004 wurde ein altes illegales Werk Naegeli's in Zürich für schutzwürdig befunden und restauriert.<sup>68</sup> Naegeli arbeitet nach wie vor als freier Künstler. Seine Werke werden heute in Ausstellungen gezeigt, jedoch hat er auch dem illegalen Sprühen nicht ganz abgeschworen (Abb. 8).

67 Vgl. Kunst im öffentlichen Raum Trier o. J.

68 Vgl. Levy 2013.

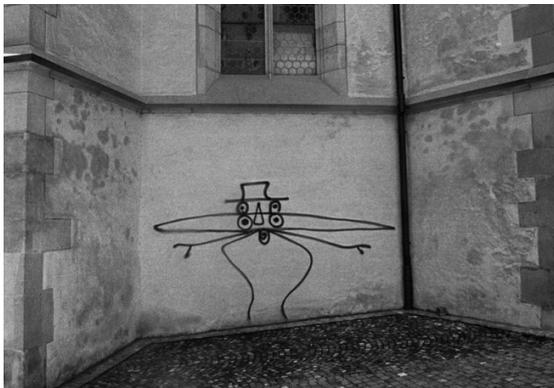


Abb. 7: Harald Naegeli, Wandzeichnung (Predigerkirche Zürich)



Abb. 8: Harald Naegeli, Undine (Zürich 1995)

### 1.5.5 Blek le Rat (\*1952)

Blek le Rat, mit bürgerlichem Namen Xavier Prou, hat in Paris Bildende Kunst und Architektur studiert. Er wird als einer der ersten richtigen Street-Artists bezeichnet, hat mit seinen Pochoirs unzählige nachfolgende Street-Artists beflügelt und zählt Größen wie Banksy zu seinen Bewunderern. Inspiriert von den New Yorker Graffiti Writings und den alten Propaganda-Schablonengraffiti in Italien, erreichten Bleks illegale Pochoirs, die er ab den frühen 1980er Jahren an Pariser Hauswänden anbrachte, schnell große Bekanntheit. Zu Beginn seiner Street-Art Karriere arbeitete er mit kleinformatischen Schablonen – beispielsweise seinen berühmten Ratten-Motiven (Abb. 9). Im Lauf der Zeit kamen nicht nur viele großformatige Schablonen von Personen-Motiven und mitunter auch prominenten Persönlichkeiten hinzu, sondern auch die eine oder andere Geld- und Haftstrafe durch das illegale Arbeiten. Blek greift seit jeher in seinen Arbeiten immer wieder sozialkritische Themen auf, was ebenfalls viele ihm nachfolgende Street-Art KünstlerInnen in ihrem Schaffen beeinflusste. So zeigen seine Pochoirs beispielsweise häufig bewaffnete Soldaten, Madonnen mit Kind, oder auch Obdachlose (Abb. 10-12). Durch seine Arbeiten wurden Schablonen-Graffiti rasch zu einem europäischen Phänomen und breiteten sich ebenso schnell über die USA und schließlich weltweit aus. Auch Blek selbst verbreitete seine Werke zunehmend international. Mittlerweile hat Blek sich jedoch weitgehend von seinen illegalen Arbeiten verabschiedet und stellt seine Werke in Galerien aus.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. Stencil Revolution o. J. Blek le Rat.



Abb. 9: Blek le Rat, Ratten



Abb. 10: Blek le Rat, Soldat



Abb. 11: Blek le Rat, Madonna mit Kind



Abb. 12: Blek le Rat, Obdachloser

Die im Folgenden vorgestellten Künstler der jüngeren Generation: *Shepard Fairey*, *Banksy*, *Invader* und *Above*, haben sich beginnend in den späten 1980ern bzw. frühen 1990ern, einen enormen Bekanntheitsstatus in der Street-Art Szene erarbeitet. Sie hinterließen ihre Werke weltweit – unter anderem auch in Wien.

Auch wenn die männliche Dominanz unter den bekannten Street-Artists an dieser Stelle noch deutlich spürbar ist, wird im Lauf dieser Arbeit auf die besonders in den letzten fünfzehn Jahren stark steigende Anzahl von weiblichen, ebenfalls äußerst erfolgreichen Street-Artists, noch eingegangen.

### 1.5.6 Shepard Fairey (\*1970)

Der US-amerikanische Street-Art Künstler Frank Shepard Fairey studierte an der Rhode Island School of Design. Bereits in seiner Studienzeit kreierte er im Jahr 1989 die berühmte *André the Giant has a Posse* Sticker-Kampagne. Seine Sticker mit dem Konterfei des Wrestlers André the Giant wurden von der Skater Community, der Fairey angehörte, in vielen Städten der USA verteilt. Noch während der Verbreitung änderte Fairey die Kampagne in *OBEY Giant*, welche sich schließlich weltweit ausbreitete (Abb. 13). Fairey bezeichnete seine Kampagne als ein Experiment von Martin Heideggers Konzept der Phänomenologie. Er verwendete in der OBEY-Kampagne den Slogan Obey, sowie verschiedene Zitate aus dem John Carpenter Film *Sie leben!* aus dem Jahr 1988. Die Kampagne wurde als Botschaft von gezieltem Widerstand gegen Unternehmen, Politiker und Autoritätspersonen wahrgenommen. Sie wurde immens groß und bestand neben Stickers auch aus Plakaten und Stencils.

Im Jahr 2008 erlangte Fairey nochmals große Bekanntheit mit seinem stilistisch von der Pop Art beeinflussten HOPE-Plakat für Barack Obama im Rahmen des US-Präsidentenwahlkampfes (Abb. 14). Im Jahr 2011 unterstützte Fairey dann die Occupy-Bewegung und forderte Obama heraus, indem er dessen Gesicht auf dem HOPE-Plakat mit der Guy Fawkes-Maske der Occupy-Bewegung ersetzte (Abb. 15).<sup>70</sup>

Fairey kombiniert in seinen Arbeiten oft Elemente aus der Graffiti-Szene und der Pop Art. Im Gegensatz zum nachfolgenden Banksy ist Fairey als Street-Artist nicht anonym und wurde etliche Male wegen seiner illegalen Arbeiten verhaftet. Doch mittlerweile ist Fairey ein bekannter Künstler, der sich oft auch dementsprechend vermarktet, was seine Anhänger mitunter kontrovers sehen. Er nahm an zahlreichen Ausstellungen weltweit teil und arbeitet seit vielen Jahren in seiner eigenen Designagentur. Weiters gründete er die Kunst- und Kulturzeitschrift *Swindle*, sowie das Modelabel *OBEY Clothing*.

---

<sup>70</sup> Vgl. *Stencil Revolution* o. J. Shepard Fairey.



Abb. 13: Shepard Fairey, OBEY



Abb. 14: Shepard Fairey, Barack Obama (2008)



Abb. 15: Shepard Fairey, Guy Fawkes-Maske (2011)

### 1.5.7 Banksy (\*um 1973)

*„Viele Leute meinen, in ein Grundstück einzudringen und dort zu malen sei eine kriminelle Handlung. In Wirklichkeit dringen die Werbefritzen aber tagaus, tagein in die dreißig Quadratzentimeter deines Hirns ein. Graffiti ist eine völlig angemessene Reaktion auf eine Gesellschaft, die vom Statusdenken besessen ist und einem ständig unerreichbare Ziele verkaufen will. So sieht der Turbokapitalismus aus, und er bekommt die Kunst, die er verdient. Außerdem kannst du das alles Quatsch nennen, solange du willst, deine Meinung interessiert sowieso niemanden, weil dein Name nicht mit Riesenschrift an der Brücke in deiner Stadt steht.“<sup>71</sup>*

Banksy

Der britische Street-Art Künstler Banksy gilt als bekanntester Street-Artist der Gegenwart. Er hat es als einer der wenigen Künstler auf diesem Gebiet geschafft, weltberühmt zu werden und seine Anonymität trotzdem weitestgehend zu wahren. Vermutet wird jedoch, dass Banksy seine Street-Art Karriere in den frühen 1990er Jahren mit Graffiti und Stencils in Bristol begann.<sup>72</sup> Banksy ist unter anderem bekannt für seine Installationen – wie etwa die demolierte, blutende Londoner Telefonzelle (Abb. 16). Doch größtenteils arbeitet er wie Blek le Rat mit Schablonen, und eine teilweise verblüffende Ähnlichkeit zu Blek le Rat's Pochoirs lässt sich bei Banksy's Stencils nicht leugnen. Doch weist der international bekanntere Banksy darauf hin, mit seiner Arbeit seine eigenen Ziele zu verfolgen. Seine weltweit bekannten Stencil-Motive reichen von Ratten mit unterschiedlichem Zubehör, über das Dienstmädchen, das den Schmutz unter eine Londoner Mauer kehrt, bis hin zu dem Maler, welcher die Träume streicht, und den imaginären Öffnungen in der israelischen Sperranlage, welche unter anderem einen herrlichen

Ausblick auf einen tropischen Strand bieten. Häufig finden auch Kinder und Soldaten Platz in seinen Arbeiten (Abb. 17-22). Banksy's Arbeit zeichnet sich oft durch ihre politischen Aussagen und ihren Witz – ihren ironischen, teilweise provokanten Humor, aus. Er kritisiert in satirischer Weise Krieg, Kapitalismus, Habgier oder Scheinheiligkeit<sup>73</sup> und greift in seinen Arbeiten auch gern aktuelle politische Probleme auf; so erregen momentan seine Arbeiten rund um die europäische Flüchtlingskrise viel Aufsehen. Das internationale Interesse an Banksy's Werken ist nach wie vor immens. Nicht zuletzt trägt wahrscheinlich die Tatsache, dass das Gesicht und die Identität der Person hinter der Kunst fehlen, ihren Teil dazu bei.

Auch wenn Banksy inzwischen – seine Anonymität trotzdem während – Auftragsarbeiten annimmt, lehnt er den allgemeinen Kunstbetrieb eher ab und demonstriert dies immer wieder in typischer Banksy-Manier. So hängte er beispielsweise seine eigenen Werke ungefragt in Museen auf, zeigte sie in selbst organisierten Ausstellungen in Lagerhallen, oder verkaufte seine originalen Bilder für 60 Dollar äußerst weit unter ihrem Marktwert an unwissende Laien im New Yorker Central Park. Wie bereits viele seiner Vorgänger ist Banksy der Meinung, dass Kunst für jedermann zugänglich sein sollte.<sup>74</sup>

Das Interesse an Banksy wuchs im Jahr 2010 mit dem Erscheinen des überaus erfolgreichen und oft als Mockumentary gehandelten Filmes Exit Through the Gift Shop noch einmal enorm an. Der Film zeigt neben Banksy auch Invader und Shepard Fairey bei ihrer Arbeit als Street-Artists.

<sup>71</sup> Seno 2010, 6.

<sup>72</sup> Vgl. Biography.com Editors o. J.

<sup>73</sup> Vgl. Biography.com Editors o. J.

<sup>74</sup> Vgl. Przybilla 2015.



Abb. 16: Banksy, Telefonzelle (London, 2006)



Abb. 17: Banksy, Ratte (Hollywood, 2011)



Abb. 18: Banksy, Zimmermädchen (London, um 2006)



Abb. 19: Banksy, Follow Your Dreams: Cancelled (Boston, 2010)



Abb. 20: Banksy, Israelische Sperranlage (2005)



Abb. 21: Banksy, Mädchen mit rotem Ballon



Abb. 22: Banksy, Soldaten (London, um 2007)

### 1.5.8 Invader (\*1969)

Invader ist ein anonymer französischer Street-Art Künstler. Bekannt ist jedoch, dass er an der École des Beaux-Arts in Paris studierte. Invader wurde berühmt dafür, Charaktere aus dem Videospiel *Space Invaders* in Mosaikbildern zu verewigen. Diese bringt er seit dem Jahr 1998, beginnend in Paris und anderen französischen Großstädten, mittlerweile weltweit an Wänden im öffentlichen Raum an und hat damit eine gigantische Welle von unterschiedlichen Arbeiten mit Mosaiksteinen in der Street-Art Szene losgetreten. Auch seine *Pac-Man* Mosaikbilder sind mittlerweile sehr bekannt (Abb.23). Ab dem Jahr 2000 begann Invader, seine Werke nebenbei auch in Galerien zu zeigen und erfolgreich zu verkaufen. Dennoch bringt er einen Großteil seiner Arbeiten nach wie vor illegal im öffentlichen Raum an und hat dadurch auch die Folgen, die dieses nach sich ziehen kann, kennengelernt. 2010 wurde

er beispielsweise für die Befestigung eines seiner Mosaiks am Hollywood Sign in Los Angeles verhaftet. Invader beschreibt seine Arbeit als eine Mission, die Städte mit seinen Mosaikbildern regelrecht zu invadieren. Nebenbei betrachtet er selbige als Spiel an sich und versieht die Städte mit einem Punktesystem, in welchem seine Invasionen abhängig von ihrer Größe, ihrer Beschaffenheit und dem Ort, an dem sie angebracht werden, bewertet werden. So erhält jede Stadt ihren eigenen Punktestand, der sich natürlich laufend verändern kann. Eine seiner bedeutendsten Erfindungen war der Rubikkubismus, wobei die bunten Steine des Zauberwürfels aus den 1980er Jahren verwendet werden, um mitunter sehr komplexe Mosaikbilder zu erschaffen (Abb. 24).<sup>75</sup>

75 Vgl. Stencil Revolution o. J. Space Invader.



Abb. 23: Invader, Mosaikbilder (Bilbao)



Abb. 24: Invader, Rubikkubismus

## 1.5.9 Above (\*1981)

*„Ich liebe die Straße! Sie ist so vielseitig und kennt keine Zensur. Straßen sind wunderschön hässlich und eine der wenigen Dinge, die wir Menschen alle teilen.“<sup>76</sup>*

Above

Ein weiterer anonymen Street-Artist, dessen Werke in fast jeder Publikation über Street-Art anzutreffen sind, ist der US-amerikanische Künstler Above. Seine Anfänge als Street-Artist gehen in das Jahr 1995 zurück, wo er mit dem Tagging von Güterzügen in Kalifornien begann. Seine Arbeiten umfassen heute unter anderem ausgereifte Stencils in mehreren Farb-Schichten über aktuelle soziale und politische Probleme und Themen, oder auch Wortspiele mit häufig

<sup>76</sup> Bieber 2007.



Abb. 25: Above, Wandmalerei

vier Buchstaben. Bekannt ist Above jedoch vor allem für seine bunten, nach oben zeigenden Pfeile, welche schnell zu seinem Markenzeichen avancierten. Egal ob an Fassaden gemalt oder später auch als hölzerne Installationen in enormen Höhen aufgehängt, geben sie dem Betrachter den Hinweis, den Kopf oben zu halten (Abb. 25-26). Seine Pfeile malte er zuerst massenhaft an öffentliche Wände von Paris; später traf man neben den gemalten auch die Holzpfeile in vielen Städten weltweit an.<sup>77</sup> Above kreierte seine Werke lange Zeit nur für die Straße, daher kam seine erste Ausstellung in der White Walls Gallery in San Francisco im Jahr 2010 auch nur durch Blek le Rat's besonderen Wunsch zustande, gemeinsam mit Above auszustellen.<sup>78</sup> Dieser ersten Ausstellung folgten dann jedoch regelmäßige Solo-Ausstellungen von Above.

<sup>77</sup> Vgl. I Support Street Art o. J.

<sup>78</sup> Vgl. Rushmore 2010.



Abb. 26: Above, Pfeil in luftiger Höhe

## 1.6 Techniken und Methoden der Street-Art

Street-Art hat sich längst zu einer Überschneidung und Verschmelzung unterschiedlichster Kunst- und Handwerksrichtungen entwickelt. Sie zeichnet sich unter anderem durch die Schablonen-Kunst, das Anbringen von Plakaten, Cut-Outs, Stickern und durch eine schier unmögliche Anzahl unterschiedlichster Installationen und Aktionen aus. Es werden aber nicht nur die Wände von Gebäuden und diverse Mauern dafür genutzt; Street-Artists sind sehr kreativ, wenn es darum geht, ihre Kunst in die Öffentlichkeit zu bringen. Es kann so ziemlich alles, was man vorfindet als Hinter- oder Untergrund für ihre Werke genutzt werden. So werden nicht nur Architektur, sondern beispielsweise auch Laternenpfosten, alte Telefonzellen, Stromkästen, Mülleimer, Brückengeländer oder Werbetafeln – das gesamte städtische Mobiliar – zu willkommenen Requisiten. Dabei scheinen die Künstler ihre Grenzen immer wieder aufs Neue auszuloten.<sup>79</sup> Zunehmend kann auch beobachtet werden, dass umweltfreundliche Street-Art Techniken, bzw. Street-Art, die auf Umweltprobleme hinweist, immer häufiger anzutreffen sind. Auch recycelte Materialien für Skulpturen oder Installationen sind keine Seltenheit mehr.

Im Folgenden werden jedoch nur einige sehr populäre oder sehr bekannte Techniken und Methoden der Street-Art vorgestellt, da eine umfassende Auflistung den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde.

Den Anfang bilden jene Techniken, welche auch in der Stadt Graz angetroffen werden können: Freihand, Schablone, Plakat,

Sticker, Strick-Graffiti und Reverse Graffiti. Im Anschluss folgt eine kleinere Auswahl von Techniken und Methoden der Street-Art auf internationaler Ebene: von Guerilla Gardening über Street-Art in Verbindung mit der Vegetation einer Stadt, Moos-Graffiti, Gesprengten Graffiti, Adbusting und LED-Throwies, bis hin zu Skulpturen und Installationen.

### 1.6.1 Freihand

Ein wichtiges und nach wie vor aktuelles Thema in der Street-Art sind Freihand-Arbeiten (Abb. 27-49), deren Bandbreite vom Graffiti Writing bis hin zu riesigen Murals reicht. Gemeinsam haben alle diese Werke das Arbeiten auf und mit den Oberflächen direkt vor Ort. Zu ihren Werkzeugen zählen beispielsweise Sprühdose, Textmarker, Pinsel, Walze oder auch Kreide und Kohle.<sup>80</sup>

Die heute auch unter Street-Artists sehr beliebten Murals entstanden im Laufe des 20. Jahrhunderts und dienten besonders anfangs eher dem Verbreiten von politischen Botschaften. So sollten sie einerseits die Macht des Staates zeigen, andererseits übten sie als Oppositionsbewegung auch Kritik an politischen Zuständen. In Europa entstanden unter anderem in Irland vor dem Hintergrund des Nordirlandkonfliktes unzählige Murals. Ebenso können die zahllosen Malereien, welche sich im Lauf der Jahre an der Berliner Mauer ansammelten, als politische Wandbilder bezeichnet werden.<sup>81</sup>

79 Vgl. Lorenz 2009, 37.

80 Vgl. Carlsson/Louie 2012, 85–90.

81 Vgl. Lorenz 2009, 34–35.



Abb. 27 - 31: Freihand-Arbeiten, Graz (2013-2016)





Abb. 32 - 38: Freihand-Arbeiten, Graz (2013-2016)



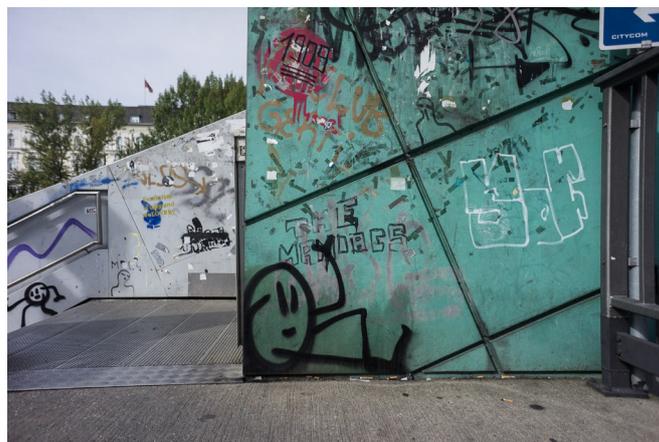


Abb. 39 - 49: Freihand-Arbeiten, Graz (2016)

## 1.6.2 Schablone

Die Schablone stellt neben dem Plakat, den Cut-Outs und Stickern eine der wichtigsten Grundlagen für Street-Art Aktivisten dar. Im Französischen werden Schablonen-Graffiti Pochoir und im Englischen Stencil genannt. In der Street-Art ist der Begriff Stencil im Allgemeinen jedoch am geläufigsten für diese Technik. Wie der Name andeutet, werden Wände oder andere feste Untergründe mithilfe einer Schablone besprüht oder bemalt.

Die Schablone ist eigentlich genauso alt wie die Wandmalerei, da bereits die Höhlenmaler unter anderem ihre Handflächen als solche nutzten. Zur Wende des 19. ins 20. Jahrhundert wurde die Entwicklung der Schablonen-Technik vor allem durch Kunstrichtungen wie den Jugendstil oder Art Deco vorangetrieben. Allerdings war die Herstellung der Schablonen zu dieser Zeit noch sehr zeitaufwändig und teuer. In den 1930er Jahren wurde dann das Siebdruckverfahren entwickelt, wodurch die Massenproduktion erleichtert wurde.<sup>82</sup> Die Schablone wurde häufig und wird bis heute auch für politische Zwecke eingesetzt. So nutzten viele Diktaturen, wie beispielsweise die Nationalsozialisten die Schablone für ihre Propaganda. Doch im Gegenzug machte auch die Bevölkerung als Reaktion auf die Politik von ihr Gebrauch. Nach wie vor bedienen sich rechte wie linke Lager der Schablone, um ihre Helden und Parolen unter die Leute zu bringen.<sup>83</sup> Bekannte und sehr häufig anzutreffende Beispiele hierfür wären unter anderem das ‚Anarchisten-A‘ oder auch das weit verbreitete Konterfei von Che Guevara.

Wenn man den europäischen Raum betrachtet, hatte Paris eine Vorreiterrolle auf dem Gebiet der Schablonen-Kunst, wie man sie heute aus den Großstädten kennt. Angestoßen von der dortigen politischen Protest-Tradition, aber auch der Pochoir-Tradition aus der Zeit des Art Deco, verbreitete sich diese Strömung bereits in den frühen 1980er Jahren. Unter anderem erlangte Blek Le Rat durch seine Schablonen-Ratten und lebensgroßen Figuren an Wandflächen in oft tristen Umgebungen, große Bekanntheit. Parallel dazu entwickelte sich in New York das Stencil, welches anfangs stark vom Punk und New Wave, beeinflusst war.<sup>84</sup>

Die Schablone erfreut sich nach wie vor einer ungebrochenen Beliebtheit, auch in der kleinen Grazer Street-Art Szene (Abb. 50-83). Dies wohl vor allem, da sie einfach herzustellen und wiederverwendbar ist. Viele Künstler nutzen heute auch die Möglichkeiten von Programmen wie Photoshop oder Illustrator, mit deren Hilfe beispielsweise die Transformation eines Fotos in ein geeignetes Motiv wesentlich erleichtert wird. Weitere positive Effekte der gesprühten Schablonenbilder sind die natürliche, teilweise sehr interessante Verbindung, die sie mit ihrem Untergrund eingehen und ihr relativ problemloses Anbringen.<sup>85</sup>

<sup>84</sup> Vgl. Lorenz 2009, 38.

<sup>85</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 39.

<sup>82</sup> Vgl. Lorenz 2009, 37.

<sup>83</sup> Vgl. Metze-Prou/van Treeck 2000, 57–58.



Abb. 50 - 54: Schablonen-Arbeiten, Graz (2011-2016)





Abb. 55 - 67: Schablonen-Arbeiten, Graz (2013-2016)





Abb. 68 - 74: Schablonen-Arbeiten, Graz (2013-2016)



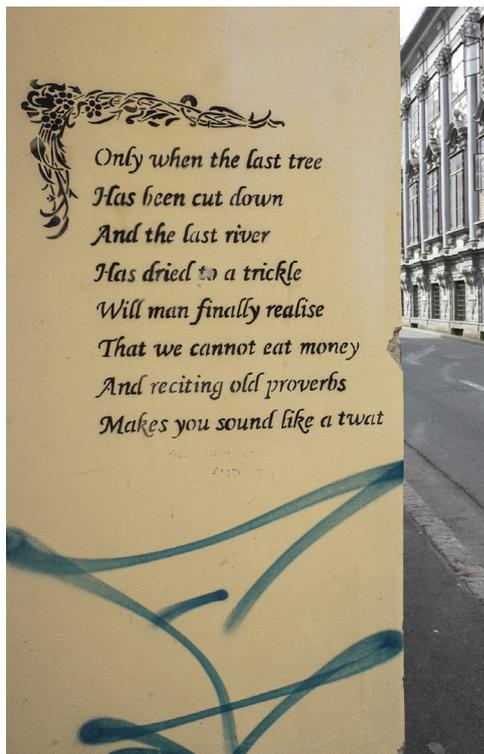


Abb. 75 - 83: Schablonen-Arbeiten, Graz (2011-2016)

### 1.6.3 Plakat

Das Plakat als Flugblatt gibt es bereits seit der Erfindung der Druckerpresse im 15. Jahrhundert. In seiner heute bekannten Form existiert das Plakat seit der Erschaffung der Lithographie im 19. Jahrhundert. Durch die Entstehung des Theaterplakats entwickelte sich auch die künstlerische Form des Plakates. Doch erst nach dem Zweiten Weltkrieg legte es seine reine Werbefunktion ab und konnte sich dadurch zu einem eigenständigen künstlerischen Medium entwickeln.<sup>86</sup>

Die Motive der Street-Artists können mittels Siebdruck, Stempeln, mit dem Kopierer oder mithilfe von Sprühschablonen auf das Plakat gebracht werden, oder sie werden überhaupt gleich direkt auf das Papier gemalt. Das Plakat ist bei Street-Artists sehr beliebt. Es wird in der Street-Art Szene auch Paste-Up genannt, da es im Vorhinein hergestellt und anschließend mit geeignetem Klebemittel rasch angebracht werden kann.<sup>87</sup> Ebenso verhält es sich mit Cut-Outs, wobei ein Motiv aus Papier ausgeschnitten und anschließend in der Stadt verklebt wird (Abb. 84 - 87).

86 Vgl. Lorenz 2009, 38.

87 Vgl. Carlsson/Louie 2012, 16-17.



Abb. 84 - 87: Cut-Out-Serie, Graz (2013)

### 1.6.4 Sticker

Sticker (Abb. 88-89) sind ein wenig mit Tags vergleichbar, da sie oft wie ein Pseudonym für eine/n KünstlerIn stehen und auch extrem häufig und weit verbreitet werden. Geschätzt werden sie von den Street-Artists aufgrund ihrer einfachen Herstellung und der Möglichkeit des überaus schnellen, unkomplizierten Anbringens. Viele Street-Artists beginnen ihre illegale Karriere mit dem Verbreiten von Stickern. Allerdings bleibt es oft nicht dabei, sondern ist wie bereits erwähnt, eher ein Einstieg. Auch wenn es mittlerweile viele außerordentlich interessante Stickers in den Städten zu sehen gibt, werden sie angesichts ihrer scheinbaren Simplizität eher selten als Kunst angesehen. Daher entwickeln sich viele Sticker-KünstlerInnen auch weiter und versuchen sich an aufwändigeren Techniken oder größeren Werken. Sticker können, ähnlich den Plakaten, einfach selbst hergestellt werden. Auf einseitig klebendes Papier werden die Motive wieder mit Sprühschablonen, Stempeln, mit dem Kopierer oder durch Siebdruck aufgebracht. Es gibt mittlerweile aber auch schon viele Websites eigens für den Handel und den Vertrieb von Stickern.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 71–79.



Abb. 88 - 89: Sticker, Graz (2013/2016)

## 1.6.5 Strick-Graffiti

*„Die Menschen haben reagiert. Sie sehen dieses offensichtlich handgestrickte Teil, das um etwas völlig Lebloses gewickelt ist, und es wird lebendig. Ja, es wird nicht nur lebendig, sondern bekommt eine tröstliche und liebenswerte Note. Wer von uns umwickelte Gegenstände anschaut, wird weder ärgerlich noch wütend. Er wird glücklich.“<sup>89</sup>*

Magda Sayeg, Gründerin von Knitta Please

Stricken nicht nur als Form weiblicher Produktions- und Hausarbeit, sondern aus Protest oder als politischer Ausdruck fand seine Ursprünge bereits während der Französischen Revolution. So nahmen die französischen Tricoteuses (Strickerinnen) als politische Aktivistinnen trotz der patriarchalen bürgerlichen Verfassung an Debatten im Nationalkonvent teil. Obwohl ihnen das Wort verboten wurde, nahmen sie von den Zuhörerbanken aus Einfluss, indem sie je nach dem, was die Situation erforderte, die Geschehnisse entweder mit ihren Strickereien oder durch Zwischenrufe kommentierten.<sup>90</sup>

Mit Beginn des 21. Jahrhunderts hat das Stricken mehr denn je sein Image als Hausarbeit und rein weibliche Tätigkeit abgelegt. So werden die heutigen Strick Graffiti in der Street-Art zwar nach wie vor häufig von Frauen, aber vermehrt auch von Männern angefertigt. Abgesehen davon, dass Handarbeit generell wieder erheblich mehr Wertschätzung erfährt, ist das Stricken mittlerweile zu einem künstlerischen Ausdruck geworden, womit viele Themen bearbeitet werden können.

Strick-, Häkel- und Stick Graffiti, auch Yambombing oder Guerilla Knitting genannt, sind mittlerweile seit mehr als zehn Jahren ein fester Bestandteil der Street-Art. Ihr Potential liegt unter

anderem darin, kalten, angsteinflößenden oder machtbesetzten Dingen eine liebliche, weiche Note hinzuzufügen und ihre Aussage dadurch zu relativieren. Es kann so ziemlich alles, was eine Stadt hergibt, eingestrickt, eingehäkelt oder mit Stickwaren versehen werden. Beliebte Zielobjekte sind unter anderem öffentliche Laternen, Geländer, Absperranlagen, Überwachungskameras oder auch Statuen. Die Werke können jedoch auch riesige Dimensionen annehmen, indem Baumstämme, Fahrzeuge oder ganze Häuser eingestrickt werden. Zudem werden immer wieder richtige Plastiken wie beispielsweise Schuhe oder Bola-Kugeln gestrickt, welche an interessanten Orten im öffentlichen Raum angebracht werden, oder mit bereits vorhandenen Elementen interagieren. Die US-amerikanische Strick-Graffiti Künstlerin Magda Sayeg gilt mit ihrer Gruppe *Knitta Please* als Gründerin der Strick-Graffiti Bewegung. Im Jahr 2005 fing die Gruppe an, zuerst nur Türklinken in Texas einzustricken. Daraus entwickelte sich schnell eine weltweite Bewegung, die neben einer Verschönerung und Eroberung des öffentlichen Raumes eine Vielzahl unterschiedlicher Aussagen haben kann. Wenn auch oft als niedliche, harmlose und eher weibliche Variante der Street-Art betrachtet, sind die Intentionen hinter den Strick-Graffiti dennoch vielfältig. So reichen die Absichten der Strick-Graffiti KünstlerInnen vom reinen künstlerischen Akt, über den Widerstand gegen die Konsumkultur, Massenproduktion und Großkonzerne bis hin zu politischen Protestaktionen und nicht zuletzt nach wie vor auch hin zu Widerstandsformen in der feministischen Protestkultur.<sup>91</sup>

Auch in Graz waren vor einigen Jahren

<sup>89</sup> Moore/Prain 2011, 15.

<sup>90</sup> Vgl. Critical Crafting Circle 2011, 15–17.

<sup>91</sup> Vgl. Moore/Prain 2011, 17–22.

noch etliche Strick-Graffiti anzutreffen, doch scheint die große Welle diesbezüglich schon wieder vorüber zu sein. Einen nachhaltigen Eindruck hinterließ hier jedoch das teilweise eingestrickte Geländer der Keplerbrücke im Jahr 2011: Diese, von der politischen Aktivistin Leni Kastl mit Genehmigung des Brückenbauamtes ausgeführte Aktion namens *kuschelige Keplerbrücke* (Abb. 90), hatte einen sozialen Hintergrund. Kastl unterstützte hier die Plattform 25 und warb für mehr soziale Wärme und gegen Sparpakete.<sup>92</sup> Dabei war ihr eine reine Kunstproduktion im öffentlichen Raum zu wenig: „Mir geht es um eine Aussage, dem öffentlichen männlichen Raum eine weibliche Note zu verleihen. Eine reine Behübschungsaktion ist mir zu wenig.“<sup>93</sup> Auf der Homepage der Plattform 25 wird der Hintergrund dieser Aktion noch genauer ausgeführt:

*„Die Keplerbrücke verbindet das linke und das rechte Murerfer, die vielfältige, multikulturelle und proletarische Stadthälfte einerseits mit der anderen, wo die Organe der Staatlichkeit, das Geld und das Bürgertum zu Hause sind. Eine Brücke über die Mur – Wasser fließt von oben nach unten. So sollten auch die Güter und Dienstleistungen verteilt werden, anstatt einer auf Ausbeutung beruhenden Gesellschaft, die die Reichen immer reicher macht.“<sup>94</sup>*

Auf dieses seit jeher bestehende soziale Gefälle zwischen linkem und rechtem Murerfer wird anschließend im dritten Teil der vorliegenden Arbeit noch eingegangen. Kastl fand mit ihrer Aktion 2011 in der Folge viele Nachahmer, die im Gegensatz zur genehmigten kuscheligen Keplerbrücke jedoch nicht mehr um Erlaubnis fragten, um ihre Werke im öffentlichen Raum anzubringen.

<sup>92</sup> Vgl. Schafferhofer 2012, 15.

<sup>93</sup> Schafferhofer 2012, 15.

<sup>94</sup> Plattform 25 o. J.



Abb. 90: kuschelige Keplerbrücke, Graz (2011)

### 1.6.6 Reverse Graffiti

Reverse Graffiti (Abb. 91) stellen eine relativ junge Graffiti-Methode dar, welche sich vor allem bei umweltbewussten KünstlerInnen zunehmender Beliebtheit erfreut. Sie greift die Thematik der Chemikalien in Sprühdosen und insbesondere die durch Abgase entstehenden Umweltbelastungen auf, und „reinholt“ mit ihren Werken teilweise die von Abgasen geschwärzten Wände, wobei sich beispielsweise Tunnelwände besonders gut eignen. Als Werkzeuge dienen Reiniger, Pinsel und Putzlappen; es können jedoch auch Schablonen für die Reinigung zum Einsatz kommen.<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 92–93.



Abb. 91: Reverse Graffiti, Graz (2016)

## 1.6.7 Guerilla Gardening

*"Little things lead to bigger things – that's what seeds are all about."<sup>96</sup>*

Pete Seeger,  
Musiker, politischer Aktivist und Umweltschützer

Die Geschichte des Guerilla Gardening kann nicht ohne zwei große Pioniere auf diesem Gebiet – David Tracey und Richard Reynolds – erzählt werden. Durch ihre Publikationen haben sie viele Street-Art Künstler weltweit beeinflusst, die sich nun auf unterschiedlichen künstlerischen Wegen dem Guerilla Gardening annähern. Der kanadische Journalist und Landschaftsarchitekt David Tracey brachte Guerrilla Gardening - A Manual festo im Jahr 2007 heraus und behauptet darin unter anderem, dass die Öffentlichkeit die besten öffentlichen Plätze gestaltet.<sup>97</sup> Der britische Autor und Aktivist der Guerilla Gardening Bewegung Richard Reynolds definiert Guerilla Gardening als „unerlaubte Kultivierung von Land, das jemand anderem gehört“<sup>98</sup> und greift in seiner 2009 erschienenen Publikation Guerilla Gardening - Ein botanisches Manifest die Ideologie von Guerilla-Kämpfern quer durch die Geschichte auf. Beide Autoren fordern in ihren Publikationen – ausgehend von der Idee der New Yorker Gruppe Green Guerrillas im East Village der 1970er Jahre – unter anderem dazu auf, etwa Verkehrsinseln, verwahrloste und brachliegende Flächen illegal zu bepflanzen oder Saatbomben an schwer zugänglichen Orten auszuwerfen. Als Ziele solcher Aktionen definieren sie einerseits, eine Verschönerung des öffentlichen Raumes herbeizuführen und andererseits vor allem gegen Fremdbestimmung durch

Investoren, Politiker, Planer und nicht zuletzt die Werbeindustrie zu protestieren. Zusätzlich liefern Tracey und Reynolds zahlreiche Anregungen und umfassende Anleitungen für alle erdenklichen Guerilla Gardening Aktionen inklusive Rezepten für Saatbomben und mitunter sehr kreativen und ironisch humorvollen Ausreden für den Fall, beim illegalen Bepflanzen erwischt zu werden.

Guerilla Gardening hat sich schnell weltweit verbreitet, der Fantasie sind dabei keine Grenzen gesetzt. Der als *Pothole Gardener* bekannte Brite Steve Wheen bepflanzt beispielsweise Schlaglöcher auf Straßen und Gehsteigen. Er verwandelt diese winzigen Gärten in idyllische Kleinode und erzählt Geschichten, indem er Möbel, Musikinstrumente oder andere Objekte im Mini-Format hinzufügt (Abb. 92-93).<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Vgl. Kuittinen 2015, 166–171.



Abb. 92: Pothole Gardener, Bank



Abb. 93: Pothole Gardener, Klavier

<sup>96</sup> Tracey 2007, 61.

<sup>97</sup> Vgl. Ebda, 20.

<sup>98</sup> Reynolds 2012, 12.

Ein österreichisches Beispiel für eine kreative Auseinandersetzung mit Guerilla Gardening wäre die als *Phönix 1* bekannte Aktion einer Bepflanzung der mittlerweile nicht mehr benutzten Aschenbecher der Wiener U-Bahn Linie U4 (Abb. 94).<sup>100</sup>

<sup>100</sup> Vgl. Reynolds 2012, 126.



Abb. 94: Phönix 1

### 1.6.8 Street-Art in Verbindung mit Vegetation

Eine interessante Symbiose zwischen Wandmalerei oder Stencils und der Pflanzenwelt gehen jene Werke ein, die die bereits vorhandene Vegetation einer Stadt nutzen, indem sie diese in sich aufnehmen, oder mit ihr interagieren. Es gibt mittlerweile sehr viele Künstler, die auf diesem Weg äußerst ansprechende Street-Art produzieren. Einige Beispiele hierfür wären die Murals der polnischen Künstlerin *Natalia Rak* und des griechischen Künstlers *Wild Drawing*, die filigranen Arbeiten der Französin *Sandrine Boulet* oder ein Werk des vielseitigen *Banksy* (Abb. 95-98). *Xuxuno Xan* aus Martinique, die Französin *Vinie* und der russische Künstler *Nomerz* lassen hingegen die existierende Vegetation als Haar für ihre Portraits fungieren (Abb. 99-101).



Abb. 96: Wild Drawing



Abb. 95: Natalia Rak



Abb. 97: Sandrine Boulet



Abb. 98: Banksy

### 1.6.9 Moos-Graffiti

Die ökologisch inspirierten Moos-Graffiti bieten eine interessante Alternative für Street-Art KünstlerInnen, die keine Sprühfarbe für ihre Werke verwenden, aber trotzdem richtige Motive schaffen möchten. Die gängigen Rezepte für Moos-Graffiti enthalten neben Moos Naturjoghurt oder Buttermilch und Zucker. Diese Zutaten werden vermischt und anschließend wird ein Motiv auf eine im Idealfall schattige Wand aufgetragen. Wenn das Moos in den folgenden Wochen regelmäßig feucht gehalten wird, wächst es am Untergrund an, wodurch das Graffiti durchaus über einen längeren Zeitraum bestehen kann.<sup>101</sup> Optimierte haben die Methode der Moos-Graffiti unter anderem die britische Künstlerin *Anna Garforth* und die Ungarin *Mosstika* (Abb. 102-103)



Abb. 99: Xuxuno Xan



Abb. 100: Vinie



Abb. 101: Nomerz



Abb. 102: Anna Garforth



Abb. 103: Mosstika

101 Vgl. Carlsson/Louie 2012, 135.

### 1.6.10 Gesprengte Graffiti

Eine Street-Art Methode, die den Akt des Vandalismus und der Zerstörung ins Extreme treibt, dabei aber äußerst interessante Werke hervorbringt, sind gesprengte Graffiti. Hier werden Bilder kreiert, indem zunächst Zeichnungen in die Wand gemeißelt werden und Sprengstoff auf die offenen Flächen aufgebracht wird. Danach wird alles wieder verputzt und schließlich gesprengt, wodurch das Bild entsteht.<sup>102</sup> Der portugiesische Künstler *Vhils* hat diese Methode perfektioniert. Er sprengt seine illegalen Motive beispielsweise in Mauern oder in die Wände von Abrisshäusern (Abb. 104-106) und arbeitet zusätzlich mit Säureätzung, Bleiche oder Sprayfarbe, wodurch das Werk mit mehreren Layern ausgestattet wird.<sup>103</sup>

102 Vgl. Heinevetter 2011.

103 Vgl. Hundertmark 2010, 13.



Abb. 104: Vhils, Portrait eines Mannes



Abb. 105: Vhils, Portraits an Abrisshäusern



Abb. 106: Vhils, Portrait einer Frau

### 1.6.11 Adbusting

Auch das Adbusting oder Culture Jamming zählt zu den gängigen Street-Art Techniken. Hier werden die Aussagen von Werbeplakaten und Logos verändert, indem sie in irgendeiner Weise gestört und verfremdet werden. In Kanada gibt es hierzu die mittlerweile sehr bekannte Organisation *Adbusters*. Sie sind, wie bereits erwähnt, eine Form der Kommunikationsguerilla und richten sich mit ihrer Arbeit gegen die Konsumgesellschaft. Von ihren Mitgliedern gingen beispielsweise Kampagnen wie der *Buy Nothing Day* oder die *TV Turnoff Week* aus.<sup>104</sup> Auch initiierten die Adbusters die ersten Aktionen der Protestbewegung *Occupy Wall Street* im Jahr 2011. Speziell beim Adbusting machen sich auch Einflüsse der SI bemerkbar – etwa in Form der bereits beschriebenen Zweckentfremdung oder von Guy Debords Kritik am Konsumismus, dargestellt in dessen Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels* aus dem Jahr 1967.

Weitere sehr bekannte Beispiele für Adbusting wären die Arbeiten der französischen Künstlerin *Princess Hijab* und des US-amerikanischen Künstlers *Poster Boy*. *Princess Hijab* verpasst mit schwarzer Tinte den halbnackten Models auf Werbeplakaten im Pariser U-Bahn-System eine interessante Art von herab rinnendem Schleier oder Hijab (Abb. 107).<sup>105</sup> *Poster Boy* arbeitet mit Rasierklingen und schneidet beispielsweise Stücke aus Plakatwänden im New Yorker U-Bahn-System. Da neue Werbeplakate einfach über die alten geklebt werden, erschafft der Künstler seine satirischen

Collagen durch unterschiedlich tiefes Schneiden in verschiedene Schichten der Plakatwände. Die selbstklebenden Plakate werden teilweise neu angeordnet und zweckentfremdete Werbeslogans hinzugefügt (Abb. 108).<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 37.



Abb. 107: Princess Hijab



Abb. 108: Poster Boy

<sup>104</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 27.

<sup>105</sup> Vgl. Hundertmark 2010, 36–39.

## 1.6.12 LED-Throwies

LED-Throwies sind leuchtende Wurfgeschosse, die mittels eines Magneten an metallischen Objekten haften bleiben. Die Idee hinter den LED-Throwies (Abb. 109) stammt vom *Graffiti Research Lab (GRL)*, einer Künstlergruppe aus New York. Das GRL hat auch eigene Gruppen in Europa, unter anderem in Wien, Berlin und in Amsterdam. Die Mitglieder experimentieren generell mit digitalen Technologien und stellen so die Ästhetik von Graffiti immer wieder aufs Neue in beeindruckender digitaler Weise dar (Abb. 110). Ihr Ziel ist es, Graffiti- und Street-Art KünstlerInnen für die urbane Kommunikation mit Open Source Technologien auszustatten. Auf ihren Websites finden sich viele Anleitungen für unterschiedliche Graffiti- und Street-Art Aktionen, bei denen mit Licht gearbeitet wird.<sup>107</sup>

107 Vgl. Graffiti Research Lab Germany o. J.



Abb. 109: GRL, LED-Throwies



Abb. 110: GRL, Laser Tag

## 1.6.13 Skulpturen und Installationen

Immer öfter finden auch Skulpturen und die unterschiedlichsten Installationen ihren Weg in die Street-Art. Abgesehen von kleineren Umgestaltungen wie Ampeln, deren Lichter nach Anbringen von Schablonen in Herzform leuchten, oder Verkehrsschildern, deren Figuren mit bunter Kleidung ausgestattet werden, sind die Street-Art Arbeiten in diesem Bereich oft auch dreidimensional und schaffen sich dadurch physische Präsenz. So erregt die französische Künstlerin *Mademoiselle Maurice* beispielsweise viel Aufsehen mit ihren farbenfrohen, von der Origami-Papierfalttechnik inspirierten, wild wuchernden Installationen an tristen öffentlichen Wänden und Mauern (Abb. 111).<sup>108</sup> Der spanische Künstler *Spidertag* beeindruckt mit seinen geometrischen, zwischen Nägeln aufgespannten Woll-Graffiti, die aus Wänden, Mauern oder Türen hervortreten (Abb. 112)<sup>109</sup> und die US-amerikanischen Künstler *A Common Name* füllt Lücken in Backsteinwänden oder Öffnungen stillgelegter Rohre mit ihren aus Papier oder Kunstharz gefertigten Geoden auf (Abb. 113).<sup>110</sup> Lücken in Wänden oder fehlende Stücke an Mauern stellen generell eine beliebte Angriffsfläche für Street-Art Arbeiten der jüngeren Generation dar. Die britische Künstlerin *Ladybird* nutzt ebenfalls Lücken in Mauern für ihre Werke. Sie baut Miniatur-Sandburgen oder richtige Landschaften, die sie gekonnt in die Leerstellen einfügt (Abb. 114).<sup>111</sup> Der deutsche Künstler *Jan Vormann* repariert zerbröckelnde Wände und Mauern, indem er die fehlenden Stellen sinngemäß mit bunten Legosteinen

108 Vgl. Kuittinen 2015, 103.

109 Vgl. Ebda., 205-209.

110 Vgl. Ebda., 16-18.

111 Vgl. Klanten/Hübner 2012, 82-83.

auffüllt (Abb. 115).<sup>112</sup> Aber oft wird der Fokus auch weg von der Verwendung der Wände als Träger, und hin auf die Stadt als Umgebung und Bühne gelenkt. Beispiele hierfür wären die lebensgroßen, menschlichen Klebeband-Skulpturen des US-amerikanischen Street-Artists *Mark Jenkins*, die an unerwarteten Orten platziert werden (Abb. 116).<sup>113</sup> Der Künstler *Slinkachu* aus London platziert hingegen kleine Plastikfiguren in den Straßen und lässt sie beispielsweise mit Müll interagieren. So wird eine weggeworfene Orangenschale zur Halbpipeline für einen Miniatur-Skateboard-Fahrer,<sup>114</sup> oder ein zusammengekehrter Haufen Sand zur Düne für Kamele und ihre Reiter (Abb. 117). Street-Art hat sich aber auch in dem Sinn weiterentwickelt, dass die Künstler heute immer mehr unterschiedliche Methoden und Techniken in ihren Werken vermischen. Sie vereinen beispielsweise Müll, Stencil und Wandmalerei zu durchaus reizvollen Gesamtkunstwerken. Eines der vielen Beispiele hierfür wäre *Jim Darling's* trashige Installation *Coolin' in Beacon* (Abb. 118). Darling transformierte alte Matratzen, Autoreifen und anderen Müll zu einem Körper eines riesigen Wesens. Den Kopf malte er an eine Mauer, wodurch das Wesen nur mit dem Kopf an die Wand gelehnt am Boden liegt und entspannt.<sup>115</sup> Dass illegale Installationen aber auch auf großer Ebene angelegt werden können, zeigen zwei Projekte aus dem Jahr 2009 des damaligen Architektur-Studenten *Victor Marx* aus Stockholm. Die Intention von Marx war es hier, vergessenen Orten einer Stadt ein neues Gesicht zu schenken. Das erste Projekt war ein fast acht Meter hoher, an zusammengebaute Legosteine erinnernder Turm unter

einer Brücke in Stockholm (Abb. 119). Der Turm war als Unterschlupf für Obdachlose konzipiert, denen er mithilfe eines ausgeklügelten Modulsystems über einem Eingangsbereich Schlafmöglichkeiten in Hochbetten bot. Das zweite Projekt war eine Galerie in einer Betonnische, welche früher als Abstellplatz für Fahrräder diente, aber mittlerweile brach lag. Die Nische wurde ohne Genehmigung durch transparente, teils farbige Kunststoffplatten, die an einer Rohrstruktur angebracht waren, abgegrenzt (Abb. 120). Der dadurch neu entstandene Raum verlieh der Umgebung mit seiner farbenfrohen Abgrenzung nicht nur ein neues Gesicht, er war zudem 24 Stunden täglich geöffnet und bot neben der Ausstellungsfläche einen Ort, an dem man sich treffen oder auch feiern konnte.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 115–117.



Abb. 111: Mademoiselle Maurice

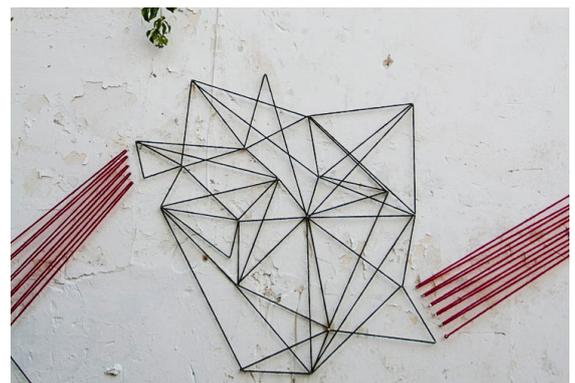


Abb. 112: Spidertag

<sup>112</sup> Vgl. Ebda., 114–115.

<sup>113</sup> Vgl. Carlsson/Louie 2012, 107–112.

<sup>114</sup> Vgl. Ebda., 122–123.

<sup>115</sup> Vgl. Klanten/Hübner 2012, 120–121.



Abb. 113: A Common Name



Abb. 117: Slinkachu



Abb. 114: Ladybird



Abb. 118: Jim Darling



Abb. 115: Jan Vormann



Abb. 119: Victor Marx, Turm



Abb. 116: Mark Jenkins



Abb. 120: Victor Marx, Galerie

## 1.7 Street-Art: ein Erklärungsversuch

### 1.7.1 Die Stadt als kreative Herausforderung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es sechzehn Millionenstädte weltweit, heute sind es fast vierhundert. Die Städte wachsen teilweise rasant und Mitte des 21. Jahrhunderts werden laut UNO bereits 70% der Weltbevölkerung in Städten leben. Es kommen also große Herausforderungen auf StädteplanerInnen zu. Wo möglich, wäre es hier vielleicht trotzdem sinnvoll, die gebaute Umgebung der Städte künftig nicht mehr allein als die Aufgabe der städtischen Entscheidungsträger, StadtplanerInnen und ArchitektInnen zu sehen. Im Rahmen von beispielsweise Bottom-Up Projektentwicklungen wird die Bevölkerung stärker in Planungsprozesse miteinbezogen. Auch wenn diese sich nicht einfach gestalten, können damit doch häufig gute Ergebnisse erzielt werden. Der hingegen oft verwendete entgegengesetzte Prozess des Top-Down ist jene Strategie, wogegen schlussendlich auch viele Street-Artists protestieren. Doch meistens möchten nicht nur Street-Art Künstler, sondern auch die breite Bevölkerung Mitspracherecht, wenn es um die Gestaltung ihrer persönlichen Umgebung geht.<sup>117</sup>

### 1.7.2 Aktivismus im öffentlichen Raum

Die Intentionen, welche Street-Artists mit ihren Werken verfolgen, sind vielfältig. So kann Street-Art beispielsweise einerseits eine kreative Umwandlung von bereits existierenden Strukturen oder Oberflächen anstreben, wodurch

der Stadt die einfache Bedeutung einer riesigen Leinwand zukommt. Sie kann die Plätze und Räume, an denen sie vorgefunden wird aber auch direkt reflektieren und kommentieren. Eine weitere Möglichkeit stellt die absichtliche Auflösung der Grenzen zwischen Privatbesitz und öffentlichem Raum dar, um gegen zunehmende Privatisierung zu demonstrieren.<sup>118</sup> Street-Art kann Architektur wie ein Parasit befallen, sie kann in sie eindringen oder sie überlagern, sie erweitern oder etwas hinzufügen.<sup>119</sup>

Auch wenn es kein einheitliches Motiv gibt, kann Street-Art häufig als Aktivismus verstanden werden, um am öffentlichen Leben bewusst teilzunehmen, sich den öffentlichen Raum anzueignen, ihn umzugestalten, Orten eine neue Bedeutung zuzuweisen, oder um Machtverhältnisse und das Kontrollregime der Stadt ästhetisch zu untergraben. Street-Art stellt oftmals Fragen nach dem Eigentum, der Verfügungsgewalt über den öffentlichen Raum und der Disziplinierung der Stadtbewohner durch Architektur und Überwachungstechniken. Sie kann den städtischen Raum aufwerten, oder ihn irritieren. In vielen Fällen soll auch der Blick wieder auf jene verborgenen Ecken einer Stadt, die in der alltäglichen Wahrnehmung oft untergehen oder von vielen auch schlichtweg absichtlich übersehen werden, gelenkt werden. Passanten sollen dazu ermutigt werden, an der Gestaltung ihres Lebensumfeldes teilzunehmen.<sup>120</sup> Daher möchten Street-Artists oft eine Kommunikation mit den Betrachtern ihrer Werke herausfordern und sie anregen, auch ihr Kommentar abzugeben, einfach teilzunehmen, und dadurch einen inoffiziellen Kommunikationsweg

---

118 Vgl. Ebda., 3.

119 Vgl. Ebda., 103.

120 Vgl. Klitzke/Schmidt 2009, 10.

---

117 Vgl. Klanten/Hübner 2012, 2–3.

zu schaffen.<sup>121</sup> Ein Beispiel für Street Art, welche die Kommunikation zwischen PassantInnen und KünstlerInnen fördert, stellen unter anderem jene Arbeiten dar, in denen KünstlerInnen ihren persönlichen Problemen direkt im öffentlichen Raum Ausdruck verleihen. So lassen sich Passanten eher dazu hinreisen, selbst zum Stift zu greifen und dem gepeinigten Künstler Empathie und tröstende Worte entgegenzubringen.

Einen weiteren Punkt stellt der Wunsch nach Gleichstellung dar. Die KünstlerInnen möchten sich mit ihren Werken den städtischen Raum nicht nur aneignen, sondern diesen gleichberechtigt und unabhängig gestalten. Als Bewohner einer Stadt betrachten sie es als ihr Recht, diese auch mitgestalten zu dürfen.<sup>122</sup> Häufig sind vermehrte Street-Art Aktionen auch als Ausdruck gegen Segregation zu beobachten, oder etwa in Stadtvierteln die vor Gentrifizierungsprozessen stehen. Auch stellen viele KünstlerInnen, wie dieser Arbeit bereits mehrfach entnommen werden konnte, den Konsumwahn und den Kapitalismus an den Pranger und attackieren mit ihren Werken gern die Werbeindustrie.

### 1.7.3 Street Art und Werbung

*„In letzter Zeit wollte ich meine ganze Aufmerksamkeit darauf verwenden, all diese künstlichen Bilder zu outen, die uns von den Reklametafeln anschreien, sodass sie nur noch belanglos oder grausam erscheinen, was sie ja auch sind. Ich glaube, ich kann den Menschen Bilder unseres Lebens zeigen, die schön und real sind und nichts von ihnen wollen. Dann kann meine Arbeit funktionieren wie ein kleines Geschenk [...]“<sup>123</sup>*

Swoon, Street-Art Künstlerin

Viele Street-Artists versuchen immer wieder, die mächtige Präsenz der Werbung im öffentlichen Raum zu stören und mit ihren Arbeiten einen Kontrast herzustellen. Doch gegenteilig schöpft inzwischen auch die Werbeindustrie aus dem subversiven Potential der Street-Art. Mittlerweile ist für den Betrachter häufig nicht mehr klar erkennbar, ob z. B. ein Plakat Street-Art oder Werbung ist. Die Werbeindustrie will damit vor allem beim jüngeren Publikum punkten und zeigen, dass sie hip und authentisch ist, indem sie die Ästhetik der Street-Art aufgreift. Diese, dem Guerilla-Marketing zugeordneten Aktionen, sind oft nicht direkt als Werbung ausgewiesen und erreichen dadurch häufig auch jene Menschen, welche die „normale“ Werbung gar nicht mehr wahrnehmen oder beachten. Es war natürlich absehbar, dass die Street-Art Szene sich von dieser als Street-Art getarnten Werbung abgrenzen möchte. So werden diese Werke der Werbeindustrie auch regelmäßig gezielt zerstört, in irgendeiner Form kritisch kommentiert, oder einfach umgestaltet. Doch gibt es umgekehrt auch Street-Artists, die aus den Ideen und Techniken der Werbung schöpfen. Sie bedienen sich an Marketingtechniken wie dem Branding und schaffen beispielsweise Logos mit Wiedererkennungswert, die zwar kein Produkt bewerben, aber für die Künstler selbst stehen. Immer wieder stößt man auch auf Street-Artists, deren Lebensläufe Ausbildungen in den der Werbeindustrie zugeordneten Berufsgruppen aufweisen. Es kann also keine klare Trennlinie zwischen Street-Art und Werbung gezogen werden, da sich beide Bereiche immer wieder gegenseitig beeinflussen. Auch die in den 1990er Jahren immer mehr verschwimmende Grenze zwischen Underground und Mainstream trug ihren

121 Vgl. Schmidt Ch. 2009, 195.

122 Vgl. Ebda., 195–197.

123 Ganz 2008, 204.

Teil dazu bei.<sup>124</sup> Doch die Gefahr der zu starken Kommerzialisierung von Street-Art vor allem durch die Werbeindustrie, ist nicht zu unterschätzen.

#### 1.7.4 Weiterentwicklung der Street-Art

Um ihren kritischen und interventionistischen Charakter beizubehalten, muss sich Street-Art stets weiterentwickeln. Dies zeigt sich nicht nur in der Anwendung neuer Techniken und Methoden, sondern beispielsweise in der Verlagerung von einem einstigen Hochburg-Viertel der Street-Art in ein neues Viertel<sup>125</sup>, frei nach dem Motto: „Wenn das Publikum gelangweilt ist, suche man sich ein neues.“<sup>126</sup> In diesem neuen Viertel bieten sich wieder vielfältige neue Gelegenheiten und Gegebenheiten, die behandelt werden können. Hier haben die Arbeiten der Künstler wieder einen gewissen Überraschungseffekt. Wobei die ausbleichenden und verfallenden Reste der Arbeiten im alten Viertel hingegen zunehmend als unberechenbar und irritierend wahrgenommen werden können.<sup>127</sup> Und so beginnt das Spiel von vorne.

Doch nicht nur geht es den Street-Artists um die Verschönerung eines Stadtviertels, und im kleinen Rahmen um das Wachrütteln der Passanten, wenn es um politische oder soziale Themen geht. Viele von ihnen versuchen, die künstlerische „Kampfzone“ ständig zu erweitern.<sup>128</sup> „Erst dadurch kann Street Art letztlich auch irritierend und verstörend wirken, ihr subversives Potential ausschöpfen

und zu einer symbolischen Bedrohung für politische und ökonomische Ordnung werden.“<sup>129</sup>

Ein Beispiel für diese erweiterte Kampfzone stellt eine Arbeit des US-amerikanischen Künstlers *Brad Downey* dar, welche er in Berlin im Jahr 2008 für die Bekleidungsfirma Lacoste ablieferte. Die Firma feierte ihr 75-jähriges Jubiläum und beauftragte mehrere Künstler damit, zehn Schaufenster des noblen Kaufhaus des Westens (KaDeWe) zu gestalten. Brad Downey's Idee sah es vor, ein Objekt im öffentlichen Raum mit der für die Marke Lacoste typischen grünen Farbe zu bemalen. Allerdings weigerte er sich zu enthüllen, welches Gebäude er für sein Projekt „Something outside will turn green“ im Sinn hatte. So besprühte der Künstler einige Stunden vor der Öffnung des KaDeWe dessen Schaufenster über eine Länge von hundert Metern mit Hilfe eines Feuerlöschers großflächig mit grüner Fingermalfarbe. Die Aussage von Downey's Künstler-Freund Dave the Chimp trifft hier den Punkt: „If you're going to employ a vandal, you're going to get a vandal.“<sup>130</sup> Brad Downey vertrat hier den Standpunkt, dass wenn eine Firma Künstler für Vandalismus bezahlt, dürfe es auch ihr eigenes Gebäude sein, gegen welches sich der Vandalismus richtet. Das mediale Echo war enorm, doch bei KaDeWe kam Downey's Arbeit nicht gut an. Anstatt diese Aktion in Form von Guerilla-Marketing für sich zu nutzen, distanzierten sie sich vom Werk des Künstlers. Schlussendlich funktionierte nur dadurch Downeys eigentliche Absicht, mit dieser Aktion die Logik des Guerilla-Marketing umzukehren.<sup>131</sup>

124 Vgl. Schmidt Ch. 2009, 197–201.

125 Vgl. Ebda., 2004.

126 Kemp 1996, 124.

127 Vgl. Schmidt Ch. 2009, 204.

128 Vgl. Ebda., 2009, 204.

129 Ebda., 204.

130 Vgl. Joswig 2008.

131 Vgl. Luetzow 2008.

## 1.7.5 Globalisierung

Graffiti und Street-Art fanden ihren Ausgang zwar in Großstädten der USA und später auch in Europa, doch durch den Prozess der Globalisierung verbreiteten auch sie sich weltweit. Mit Hilfe des Internets können Street-Artists ihre Arbeiten einem internationalen Publikum präsentieren. So werden Trends in der Street-Art heute oft weltweit übernommen, jedoch an kulturelle oder lokale Gegebenheiten angepasst. Dadurch ergeben sich wiederum vielfältige und oft bemerkenswerte Abwandlungen einer Entwicklung, die ihren Ausgang beispielsweise in den USA fand, und sich dann in einer Großstadt Südamerikas bemerkbar macht. Ein interessantes Beispiel hierfür stellen die *Pixação* in Brasilien dar (Abb. 121). Hier kreieren die Künstler ihre ungewöhnlichen Tags und Pieces oft in halsbrecherischen Höhen. Das Interessante hierbei ist, dass die *Pixação* ihrerseits wieder viel Aufsehen erregten und über die brasilianischen Grenzen hinausgetragen wurden. Dadurch ist die Ästhetik dieser Werke nun auch in anderen Teilen der Welt in modifizierter Form anzutreffen. Sofern es ihr Budget zulässt, verbreiten Street-Artists ihre Arbeiten aber auch selbst in weiten Teilen der Welt. Bekannte Beispiele hierfür wären wieder Banksy, Invader, oder Above und Shepard Fairey.<sup>132</sup>



Abb. 121: Pixação, Brasilien

<sup>132</sup> Vgl. Ryll 2009, 182–185.

### 1.7.6 Wo steckt der Vorteil für die Street-Artists?

Natürlich gibt es auch Kritiker, welche die Arbeiten der Street-Artists als nicht uneigennützig ansehen, sondern eher als eine Art Tausch. Ein Werk wird im öffentlichen Raum präsentiert, dafür erntet (und erwartet) der Künstler Wertschätzung.<sup>133</sup> In einem Zeitalter, in dem das Internet tagtäglich mit unzähligen Selfies und einer anscheinend allgemein wichtiger werdenden Selbstdarstellung überschwemmt wird, ist auch dieser Gedanke nicht ganz verwerflich.

### 1.7.7 Wirtschaftliche Vorteile und Gentrifizierung

Neben eventuellen persönlichen Vorteilen darf auch der Effekt, welchen Street-Art für Städte haben kann, wenn es um wirtschaftliche Gesichtspunkte geht, nicht außer Acht gelassen werden. Der US-amerikanische Ökonom Richard Florida betont etwa, welchen positiven Einfluss die *Creative Class* – Künstler, Forscher oder auch Entwickler – auf die Stadt als Wirtschaftsstandort haben kann. Auch wenn Street-Art häufig gegen alles steht, was den Kapitalismus fördert, bietet sie hier in Verbindung mit alternativen Läden, Cafés oder Galerien die besten Voraussetzungen, um eine Stadt für die Creative Class interessant zu machen<sup>134</sup> und sie kann damit, entgegen ihrer Absicht, Gentrifizierungsprozesse antreiben. Besonders die Arbeiten von sehr bekannten Street-Artists können derartige Prozesse auslösen, welche die Künstler jedoch mit Sicherheit durch ihre Arbeit nicht willentlich anstreben. Das Zitat aus einem von Banksy erhaltenen und

anschließend veröffentlichten Brief eines Bewohners des Londoner Stadtbezirkes Hackney lässt die Problematik rund um eine dort angebrachte Arbeit von Banksy erkennen:

*„I don't know who you are or how many of you there are but I am writing to ask you to stop painting your things where we live. In particular xxxxxx road in Hackney. My brother and me were born here and have lived here all our lives but these days so many yuppies and students are moving here neither of us can afford to buy a house where we grew up anymore. Your graffiti's [!] are undoubtedly [!] part of what makes these wankers think our area is cool. You're obviously not from around here and after you've driven up the house prices you'll [!] probably just move on. [...]“<sup>135</sup>*

---

135 Banksy 2005, 130.

---

133 Vgl. Thomas 2009, 176.

134 Vgl. Schmidt Ch. 2009, 202.

### 1.7.8 Gleichberechtigung

Ein wichtiges Element, worin sich die reinen Graffiti Writer von der Street-Art Szene unterscheiden, ist nach wie vor oft die Gleichberechtigung von weiblichen und männlichen Künstlern. Auch wenn sich die von männlichen Künstlern dominierte Graffiti Writing Szene langsam mehr in Richtung Gleichberechtigung bewegt, scheint die Street-Art Szene doch wesentlich geschlechterneutraler zu sein. Sie sieht das künstlerische Mitwirken von Frauen eher als Bereicherung, denn als Konkurrenz an. Gründe dafür sind vermutlich einerseits die jüngere Geschichte, auf die die Street-Art zurückblickt; hier konnten sich Frauen leichter von Beginn an einbringen. Ein anderer Gesichtspunkt könnte auch das oft etwas weniger gefährliche Arbeitsumfeld der Street-Artists sein: ein Plakat oder ein Stencil ist schnell angebracht, ein aufwändig gesprühtes Piece ist hingegen zeitaufwändiger, dadurch steigt auch die Gefahr, erwischt zu werden. Des Weiteren wird Street-Art öfter als eine Kunstform angesehen. Im Gegensatz zum reinen Graffiti Writing, welches doch auch von einem gewissen Wettkampf geprägt ist, haben männliche Künstler hier vielleicht weniger das Gefühl, dem Publikum ihre Glaubwürdigkeit oder Männlichkeit beweisen zu müssen.<sup>136</sup> Künstlerinnen wie die französische *Miss Van* mit ihren verführerischen Figuren in Form Malereien (Abb. 122), die US-amerikanische *Swoon* mit ihren aufwändigen Cut-Outs (Abb. 123), oder die Südafrikanerin *Faith 47* mit ihren ästhetischen Wandmalereien (Abb. 124), haben sich mittlerweile einen ebenso großen Bekanntheitsgrad erarbeitet, wie die berühmtesten unter ihren männlichen Kollegen.



Abb. 122: Miss Van



Abb. 123: Swoon

<sup>136</sup> Vgl. Ganz 2008, 10–11.



Abb. 124: Faith 47

### 1.7.9 Strafrechtliche Verfolgung

*„Weder durch legales noch durch illegales Hervorbringen von Kunstwerken entsteht der Gesellschaft oder dem Einzelnen Schädigung. Hingegen bedeutet deren willentliche Vernichtung Unterdrückung von Möglichkeiten zur Bewusstseinsbildung.“<sup>137</sup>*

Joseph Beuys, Aktionskünstler

Für viele Street-Artists gehört das Verbotene, also die Gesetzesübertretung, die sie durch ihre illegal im öffentlichen Raum platzierten Werke begehen, mitunter zum Reiz ihrer Arbeit. Auch verweisen sie damit auf ihr Recht, sich individuell ausdrücken zu dürfen.<sup>138</sup>

Eine oft gestellte und viel diskutierte Frage hinsichtlich der Strafverfolgung, ist jene, ob es sich bei Street-Art nun um Kunst oder Vandalismus handelt. Doch genau diese Frage schließt bereits die Möglichkeit aus, dass Vandalismus auch Kunst sein könnte.<sup>139</sup> Von den Obrigkeiten wird Street-Art jedenfalls oft nach wie vor als Vandalismus und regelrechte Plage, die mit allen Mitteln bekämpft werden muss, betrachtet.

Viele Städte orientieren sich an der Broken-Windows-Theorie aus den 1980er Jahren und begründen so ihre Nulltoleranzstrategie gegenüber Graffiti und Street-Art.<sup>140</sup> Daher ist die Strafverfolgung ein nicht unwesentliches Kapitel der illegalen Street-Art Arbeiten. So werden Künstlern, die sich beim illegalen Anbringen ihrer Werke erwischen lassen, teils horrenden Geldstrafen oder auch Freiheitsstrafen aufgebürdet.

137 I Love Graffiti DE o. J.

138 Vgl. Stahl 2014, 113.

139 Vgl. Klitzke/Schmidt 2009, 10.

140 Vgl. Seno 2010, 82.

## 1.8 Street Art und die Vergänglichkeit: Galerie oder Verweigerer?

Einer der Anreize, ihre Werke gleich direkt in der Öffentlichkeit zu schaffen, ist für viele Street-Artists die Aussicht, nicht von einer Kunstvermittlung abhängig zu sein.<sup>141</sup> Trotzdem findet das, was einst als jugendliche Subkultur begann, schon seit Längerem immer öfter den Weg in Galerien. Das Prinzip der Vergänglichkeit wird bei Street-Art jedoch oft bis in die Galerie fortgeführt, wo die Werke für eine Ausstellung direkt auf die Wände der Galerie gemalt werden, und nach der Ausstellung wieder übermalt werden, um Platz für Neues zu schaffen. Andererseits werden heute teilweise aber auch Werke auf der Straße, von bekannten Künstlern wie Blek le Rat oder Banksy, von öffentlicher Hand geschützt. So werden beispielsweise Arbeiten von Blek im öffentlichen Raum von Paris restauriert und Banksy's Werke finden sich immer häufiger gar hinter Glaswänden wieder. Eine weitere Art, um Werke vor dem Vergessenwerden zu schützen, bietet das New Yorker *Wooster Collective*. Sie betreiben ein Webarchiv, in dem Fotos von Street-Art Werken gesammelt und geordnet werden.<sup>142</sup> Aber auch die KünstlerInnen selbst sind schon lange nicht mehr nur in den Straßen mit ihren Arbeiten präsent. Viele fotografieren ihre Werke, stellen sie ins Netz oder haben eigene Blogs und können so mit ihrem Publikum weiter kommunizieren.<sup>143</sup> Eine weitere Art, um der Vergänglichkeit ihrer Werke zu trotzen und sie trotzdem unter die Leute auf der Straße zu bringen, überlegten sich Berliner Street-Artists.

Hierbei tun sich die KünstlerInnen auf ihren Fahrrädern zusammen und verteilen entlang einer bestimmten, aber nur ihnen bekannten Route wahllos Rollen mit ihren Werken an die Passanten. Es gibt also nur zufällige Empfänger, die auf gut Glück eine Rolle fangen können. Das Projekt mit dem Namen *Papergirl* hat das Ziel, eine Alternative zum Plakatieren in der Stadt zu finden und die Arbeiten der KünstlerInnen trotzdem unters Volk zu bringen. Mittlerweile gibt es in vielen Städten weltweit ähnliche Projekte.<sup>144</sup>

In den 2000er Jahren entstand generell eine florierende Street-Art Galerie- und Ausstellungsszene, welche diese Kunst in den Innenraum holte. Somit konnte sie sich dem etablierten Kunstmarkt nicht mehr ganz entziehen. Auch die Tatsache, dass in namhaften Auktionshäusern überaus respektable Summen für Werke bekannter Street-Artists geboten werden, trägt wahrscheinlich dazu bei, dass sich die gesamte Szene verändert. Street-Art wird von einer Generation, die mit Graffiti aufgewachsen ist, vielfach als ästhetisch und authentisch betrachtet. Und vor allem diese Authentizität regt Käufer an und ist somit wiederum ein wichtiges Kriterium am Kunstmarkt.<sup>145</sup> Viele Street-Artists nehmen heutzutage bezahlte Aufträge an. Doch auch bekannte Urgesteine wie Keith Haring oder Harald Naegeli haben bereits früh erkannt, dass Kunst und Kommerz sich nicht ausschließen. So konnte man von ihnen eigens entworfene Gebrauchsartikel erwerben. Doch häufig ist die archetypische Vorstellung des Street-Artists die des revoltierenden – nicht die des kooperierenden Künstlers.<sup>146</sup> Somit gibt es auch viele Kritiker, wenn es

141 Vgl. Lorenz 2009, 40.

142 Vgl. Derwanz 2009, 57.

143 Vgl. Hoppe 2009, 102.

144 Vgl. Ronninger 2009, 134–135.

145 Vgl. Lüken 2009, 58–63.

146 Vgl. Metze-Prou/van Treeck 2000, 213.

um die diversen Versuche geht, diese Kunst zu konservieren und es werden beispielsweise Ausstellungen in Galerien in der Szene sehr kontrovers betrachtet. Für viele Street-Artists bedeutet es eine Art Verrat an der öffentlichen, für jedermann zugänglichen Kunst. Wenn es nach ihnen geht, funktioniert Street-Art meistens nur in Zusammenhang mit dem gewissen öffentlichen Umfeld, für das das jeweilige Werk eigens konzipiert wurde. Dadurch, dass die Werke in der Galerie nicht mehr in einem gewissen Kontext zu ihrer Umgebung stehen, besteht die Gefahr, dass sie „nur“ mehr Design-Objekte sind. Für den anderen Teil der Künstler ist es die natürliche Weiterentwicklung ihrer Kunst. Sie möchten irgendwann ein anderes Publikum erreichen, da viele von ihnen Ausbildungen in künstlerischen Bereichen wie Grafik, bildender Kunst oder auch Architektur haben. Dies wird ihnen im White Cube, also der Galerie, ermöglicht, da Kunst oftmals erst in einer entsprechenden Umgebung als solche wahrgenommen wird.<sup>147</sup>

Der Künstler und Autor Brian O'Doherty beschreibt in der Publikation *In der weißen Zelle. Inside the White Cube* die neutralen weißen Wände der Moderne, die den White Cube bilden, als speziellen Rahmen, wodurch Objekte eigentlich erst zur Kunst werden und als ebendiese wahrgenommen werden können. Laut O'Doherty führt das Privileg des Betrachters, der sich im White Cube befindet, bei ihm zu dem Denken, dass alles was sich darin befindet, Kunst ist und alles was außerhalb ist, keine Kunst sein kann.<sup>148</sup> Die Präsentation der Kunst im reinen, weißen Raum und die spezielle Beleuchtung machen das Objekt zu

einem Luxusprodukt, welches laut O'Doherty jedoch austauschbar ist.<sup>149</sup> Auch wenn der Galerieraum für viele eine negative Ausstrahlung hat, ist er doch und schließlich exklusiv und teuer. Jedoch seien die Werke, die er enthält ohne kulturelle Vermittlung oft schwer zu erfassen.<sup>150</sup> Dazu äußert sich O'Doherty folgend:

*„Exklusives Publikum, kostbare Objekte, schwer zu verstehen – da haben wir eine Vornehmtheit in gesellschaftlicher, finanzieller und intellektueller Hinsicht, die unser System begrenzter Produktion, unser Wertrelief und unser gesellschaftliches Verhalten im ganzen nachbildet (und im schlimmsten Falle parodiert).“<sup>151</sup>*

In Bezug auf Street-Art geht im White Cube oft nicht nur die Authentizität der Werke und das Motto „Kunst für Jedermann“ verloren, sondern ebenfalls die oft gewollte Anonymität der KünstlerInnen, wodurch sich nach Ausstellungen im Galerieraum das illegale Arbeiten auf der Straße schwieriger gestaltet. Dem kann natürlich entgegengesteuert werden, indem sich die Inhalte ändern und die KünstlerInnen mit zwei unterschiedlichen Namen arbeiten.<sup>152</sup> Die Antwort auf die Frage, ob Street-Art in der Galerie noch den Titel „Street-Art“ tragen darf, bleibt jedoch dem Einzelnen vorbehalten.

147 Vgl. Lüken 2009, 58–63.

148 Vgl. Kemp 1996, 140–141.

149 Vgl. Ebda., 153–154.

150 Vgl. Ebda. 1996, 84.

151 Ebda., 84.

152 Vgl. Lüken 2009, 65.





## 2. Teil: Das Verhältnis von Architektur und Street-Art

Das Hauptaugenmerk soll in diesem zweiten Teil der Arbeit nun überwiegend auf die Eigenschaften jener Bauwerke und Orte gelegt werden, welche von Street-Art KünstlerInnen für ihre Arbeiten bevorzugt werden. Den Einstieg macht hier der Artikel *«Degenerierte» Coolness: Vom Keller zum Dach. Über das strapazierte Verhältnis von Architektur und Street-Art* des Philosophen und Kunsthistorikers Rémi Jaccard. Aus diesem Artikel werden zunächst die für den vorliegenden zweiten Teil der Arbeit relevanten Passagen als Ausgangspunkt herangezogen. In weiterer Folge wird auf die großen Entwicklungen in der Architektur im 20. Jahrhundert eingegangen, wobei Parallelen zur Entwicklung der Graffiti-Bewegung und der Street-Art gesucht werden. Währenddessen werden bereits die von Street-Art KünstlerInnen bevorzugten Bauwerke und Orte herausgefiltert und nachfolgend genauer erläutert. Für dieses Unterfangen wird anhand einiger ausgewählter Texte und Publikationen betrachtet, wie diese Autoren jene Architekturen und jene bestimmten Orte beschreiben, an denen Street-Art Künstler besonders häufig arbeiten. Abschließend werden noch Überlegungen zur Suche nach Identifikation, zur Beziehung zwischen Street-Art KünstlerIn und ArchitektIn, sowie zu Architektur als Leinwand angestellt.

*„Trotz gegensätzlicher Paradigmen von Street Art und Architektur sind sie verbunden, seit Sprayer ab den Sechzigerjahren die nackten Betonwände städtischer Blocksiedlungen als frei verfügbare Ausstellungsfläche für sich entdeckt haben.“<sup>1</sup>*

Dieses Zitat von Rémi Jaccard beschreibt sehr gut, worum es bei der Wahl nach geeigneten Orten für Graffiti- oder Street-Art Arbeiten unter anderem sehr häufig geht: nackte Wände und Mauern. Angespielt wird hier von Jaccard bereits auf die Moderne in der Architektur. Weiters erläutert er in seinem Text das Verhältnis vieler Architekten gegenüber Street-Art folgendermaßen: Architekten treten Street-Art naturgemäß selten mit Nonchalance gegenüber<sup>2</sup>, denn

*„schliesslich reduziert diese ihre Bauten zu (entgrenzten) Bildträgern. Sie werden beklebt und bemalt – und je reiner die Oberfläche, umso sichtbarer die Verfremdung. Jegliche Nischen werden besetzt und mit bunten Zeichen wird die Aufmerksamkeit auf ansonsten unscheinbare Flächen und unschöne Ecken gelenkt. Die Street Art rückt Brachen, Nischen und «Unorte» in den Fokus einer breiter werdenden Öffentlichkeit.“<sup>3</sup>*

Auf diese von Jaccard beschriebenen Brachen, Nischen und Unorte wird in der Folge noch näher eingegangen, wobei sich hier in erster Linie die Frage nach den Eigenschaften dieser Orte stellt.

Den Beginn macht nachfolgend jedoch die Moderne in der Architektur und mit ihr ein Vertreter, der die bei Street-Art KünstlerInnen allseits beliebten, glatten und reinen Fassaden bereits zu Beginn der Moderne in der Architektur angepriesen hat: der österreichische Architekt Adolf Loos.

<sup>1</sup> Jaccard 2013.

<sup>2</sup> Vgl. Ebda.

<sup>3</sup> Ebda.

## 2.1 Zur Entstehung der Graffiti-Bewegung: architektonische und städtebauliche Hintergründe

### 2.1.1 Die Moderne

Die Architektur, die diesem „Wildwuchs“ in den Städten vorausging, folgte der Devise ‚Weniger ist Mehr‘, wie es Ludwig Mies van der Rohe passend zu den Inhalten der Moderne formulierte. Die klassische Moderne in der Architektur setzte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst mit Adolf Loos gegen das Ornament des Historismus ein. Er betrachtete das Ornament als überflüssig und rückständig, wodurch er mit Sicherheit auch kein Anhänger der Street-Art gewesen wäre, welche unter anderem die städtischen Wände für ihre Werke in Anspruch nimmt.<sup>4</sup> Loos schrieb zu Beginn seines berühmten Aufsatzes *Ornament und Verbrechen* über die Unterschiede zwischen indigenen Einwohnern Neuguineas, den Papua, wie er sie nannte, und modernen Menschen. So sah er die tätowierten Papua zwar als amoralisch, jedoch nicht als Verbrecher – sie verhielten sich lediglich in der für sie natürlichen Art und Weise. Doch wenn sich hingegen ein moderner, kultivierter Mensch tätowierte, stellte dies für Loos eine Rückschrittlichkeit dar.<sup>5</sup> Demnach betrachtete Loos auch „Schmierereien“ an Wänden ähnlich abwertend:

*„Man kann die Kultur eines Landes an dem Grade messen, in dem die Abortwände beschmiert sind. Beim Kinde ist es eine natürliche Erscheinung: seine erste Kunstäußerung ist das Bekritzeln der Wände mit erotischen Symbolen. Was aber beim Papua und beim Kinde natürlich ist, ist beim modernen Menschen eine Degenerationserscheinung.“<sup>6</sup>*

Dies sei hier kurz angeführt, um seine anschließende Übertragung dieser Ansichten auf alle Gebrauchsgegenstände und nachfolgend auch auf die Architektur nachvollziehbar zu machen. So schrieb er: „Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande.“<sup>7</sup> Für Loos stellte Ornamentierung also eine Rückschrittlichkeit und Unreinheit dar, was nicht nur dem allgemeinen modernen Zeitgeist sehr gut entsprach, sondern sich in der Folge auch in der modernen Architektur bemerkbar machte. Loos propagierte also bereits Anfang des 20. Jahrhunderts, was in den kommenden Jahren der Moderne in der Architektur schließlich Schule machen sollte: funktionale, zweckmäßige, hygienische, kunstlose Architektur und somit schnörkellose, reine Fassaden, die nachfolgend vor allem in der Zeit des Wiederaufbaus Bedeutung im großen Maßstab erlangten.

Im Allgemeinen zeichnete sich die gesamte Moderne durch einen intensiven Reinigungsvorgang der künstlerischen Gattungen aus: von der Malerei und der Musik bis hin zur Literatur wurden über kurz oder lang all jene Medien ausgeschieden, welche nicht unmittelbar dem eigenen Medium entsprachen. So geschah dies auch in der Architektur, und die Reinigung fand ihren Höhepunkt in der modernen Architektur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Der Schweizer Kunsthistoriker Roger Fayet beschreibt das Resultat der Reinigung der modernen Architektur ähnlich dem Reinigungsvorgang in allen anderen Künsten: das moderne Haus ist

<sup>4</sup> Vgl. Hoppe 2009, 98.

<sup>5</sup> Vgl. Loos 2013, 15.

<sup>6</sup> Ebda., 16.

<sup>7</sup> Ebda., 16.

gekennzeichnet durch „ein Höchstmass an Ordnung“<sup>8</sup>. Es besteht aus einfachen kubischen Formen mit reinen Oberflächen und baut keine Beziehung zu seiner Umgebung auf, es grenzt sich also von dieser ab.<sup>9</sup> Die allgemeine Grundlage der modernen Architektur definiert Fayet demnach auch folgendermaßen:

*„Ihr eigentliches Ziel ist die Reinheit, das Reduzieren und Abstrahieren der Baukörper, das Etablieren eindeutiger Grenzen und Autonomien, das Vernichten der Mehrdeutigkeiten und Vermischungen.“<sup>10</sup>*

Dieses Konzept wurde schließlich auch auf die Stadtplanung übertragen, wenn auch nicht so großflächig übersetzt, wie sich das der große schweizerisch-französische Architekt Le Corbusier und seine Kollegen eigentlich vorgestellt hatten – man denke hier an Le Corbusiers nicht realisierten Plan Voisin für Paris oder Ludwig Hilbersheimers Entwurf für eine Bebauung der Berliner Innenstadt.<sup>11</sup> Letztendlich waren diese Pläne laut Fayet aber nichts anderes als:

*„gewaltige Ordnungs- und Reinigungsunterfangen, [...] Aufräumaktionen, in denen es um die Beseitigung des Durcheinanders geht, das die Struktur der gewachsenen Städte zwangsläufig bestimmt.“<sup>12</sup>*

Auch wenn die zwei erwähnten radikalen Pläne von Le Corbusier oder Hilbersheimer nicht umgesetzt wurden, prägten sie doch die Stadtplanung der modernen Stadt. So gab es beispielsweise durch die Idee der funktionalen Stadt, hervorgegangen aus dem 4. *Congrès International d'Architecture Moderne* im Jahr 1933, große Umwälzungen, welche auch

nachhaltigen Einfluss auf die moderne Stadtplanung hatten. Mit den Thesen des Kongresses, 1943 als *Charta von Athen* herausgegeben, forderten Le Corbusier und seine Kollegen unter anderem, die Bereiche Wohnen, Arbeit, Freizeit und Verkehr zu trennen und dadurch zu optimieren.<sup>13</sup>

Wie die Architekturgeschichte zeigte, ergaben sich durch diese Trennung jedoch einige Probleme, wie etwa entstandene Hochhaussiedlungen, die sich zu Ghettos entwickelten. In Europa trugen vor allem Großwohnsiedlungen im Bereich des sozialen Wohnbaus der Nachkriegszeit häufig zu einer Ghettoisierung bei. Doch wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit erläutert, waren die Ghettos neben Verursachern von sozialen Problemen ausgehend von New York die Brutstätte der Graffiti-Bewegung. Durch das Writing an den vielen nackten Wänden von Hochhaussiedlungen fanden und finden viele junge Menschen einen Weg, um aus der Tristesse auszubrechen, und gleichzeitig auf sich aufmerksam zu machen. Und die vielen riesigen schmucklosen Fassaden der Moderne boten ihnen dafür reichlich Platz. So wurden gewisse Teile der von Reinheit geprägten Architektur der Moderne bereits durch die Graffiti-Writer der ersten Stunde wieder resemantisiert.

Doch spätestens mit Beginn der 1960er Jahre schlug der Reinheit der gesamten modernen Kultur und damit auch der bis dahin realisierten modernen Architektur im Allgemeinen bereits vermehrt Kritik entgegen. Roger Fayet beschreibt dies sehr treffend:

8 Fayet 2003 Reinigungen, 133.

9 Vgl. Ebda., 131.

10 Ebda., 139.

11 Vgl. Ebda., 140–141.

12 Ebda., 140.

13 Vgl. Sigel 2015, 698–699.

*„Mit der tatsächlichen Umsetzung der modernen Reinigungsprojekte hat sich an den Orten ihrer Realisierung aber nicht nur ein höheres Maß an Reinheit etabliert, sondern – wie es bei jedem rigorosen Reinigungsprozess der Fall ist – zugleich das Problem der Verarmung eingestellt. Und so ist es wenig erstaunlich, dass sich bald schon Kritik an der „Sterilität“ der modernen Kultur vernehmen ließ. Die Nüchternheit der weißen Leinwand in der Malerei, die ‚Stummheit von ‚reinen‘ Formen‘ in der Architektur [...] werden nun nicht mehr für ihren Reinheitswert geschätzt, sondern wegen ihrer Ausgedüntheit und Armut abgelehnt.“<sup>14</sup>*

Der Übergang zur Postmoderne schien also unausweichlich. Künstler und KritikerInnen wie Friedensreich Hundertwasser, Jane Jacobs oder Alexander Mitscherlich trieben diesen eifrig voran.

### **2.1.2 Moderne vs. Postmoderne: Der Übergang**

Nachdem zu Beginn Adolf Loos' Ablehnung gegen das Ornament ausgeführt wurde, kommt nun wohl sein Antipode zum Zug: der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser mit seinem *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*. Das Verschimmelungsmanifest wurde erstmals im Jahr 1958 verlesen, in den Jahren 1959 und 1964 folgten noch einige Ergänzungen durch den Künstler.

Hundertwasser kritisierte hier aufs Schärfste die Geradlinigkeit und den Hygiene-Fetischismus der modernen Architektur, und verglich die Wohnungen in Gebäuden selbiger mit wesensfremden Käfigen, wie sie in der Tierhaltung vorkommen. Er attestierte sogar der Bewohnbarkeit von Elendsvierteln bessere Noten, als der Bewohnbarkeit von funktioneller moderner Architektur. Dies

vor dem Hintergrund, dass Elendsviertel in ihrer gesamten Beschaffenheit naturwüchsiger und flexibler sind, als etwa eine Hochhaussiedlung.<sup>15</sup> So schrieb Hundertwasser in seiner Ergänzung des Verschimmelungsmanifestes aus dem Jahr 1959:

*„[...] fatalerweise hört jegliche Bautätigkeit in dem Augenblick auf, in dem Menschen ‚ihr Quartier beziehen‘, wo doch normalerweise die Bautätigkeit nach Einzug des Menschen überhaupt erst beginnen sollte.“<sup>16</sup>*

Weiters plädierte Hundertwasser dafür, dass Menschen ihre Wohnungen innen wie außen so gestalten dürfen sollten, wie es ihnen beliebt, ohne durch in einem Mietvertrag festgehaltene Verbote oder Verordnungen der Baubehörde beeinträchtigt zu werden:<sup>17</sup>

*„Ein Mann in einem Mietshaus muß die Möglichkeit haben, sich aus seinem Fenster zu beugen und – so weit seine Hände reichen – das Mauerwerk abzukratzen. Und es muß ihm gestattet sein, mit einem langen Pinsel – so weit er reichen kann – alles rosa zu bemalen, so daß man von weitem, von der Straße, sehen kann: dort wohnt ein Mensch, der sich von seinen Nachbarn unterscheidet; dem zugewiesenen Kleinvieh!“<sup>18</sup>*

In seiner Ergänzung von 1964 erweiterte Hundertwasser seine Forderung bezüglich der persönlichen Gestaltungsfreiheit der Bewohner noch einmal. So forderte er, dass jeder Bewohner nicht nur den Bereich rund um die Fenster seiner Wohnung, sondern „auch die zur Straße gekehrte Hülle seiner Behausung gestalten dürfen“<sup>19</sup> sollte.

Welche Schlüsse können nun für die vorliegende Arbeit aus dem Verschimmelungsmanifest von Friedensreich Hundertwasser gezogen werden?

<sup>15</sup> Vgl. Hundertwasser 1959.

<sup>16</sup> Ebda.

<sup>17</sup> Vgl. Ebda.

<sup>18</sup> Hundertwasser 1958.

<sup>19</sup> Hundertwasser 1964.

<sup>14</sup> Fayet 2003 Verlängen, 30.

Hundertwasser setzte sich bereits Ende der 1950er Jahre und in den frühen 1960er Jahren unter anderem für Selbstermächtigung und das freie, individuelle Gestalten der mitunter riesigen kahlen Fassaden ein, die die Moderne hervorgebracht hatte.

*„Architektur hat [...] eine Verantwortung gegenüber den Menschen, die darin leben. Schlechter Städtebau schafft unter Umständen auch Kriminalität, und da ist es letztendlich besser, man greift zur Sprühdose statt zur Knarre.“<sup>20</sup>*

Nic Fit,  
(Street-Artist und mittlerweile auch Architekt)

Architektur und Städtebau können bekanntlich in vielerlei Hinsicht positiven, als auch negativen Einfluss auf das Verhalten und die Gefühlswelt der Menschen ausüben, wobei sich häufig erst im Lauf der Zeit zeigt, ob sich etwas als geglückt oder weniger vorteilhaft erweist.

In den 1960er Jahren wurden ebendiese Bedingungen, welche beispielsweise das Graffiti Writing begünstigten, schließlich nicht mehr nur von Friedensreich Hundertwasser, sondern bereits von diversen Kritikern beanstandet. So fanden wichtige Umwälzungen auf diesem Gebiet vor allem auch durch Publikationen von Jane Jacobs oder Alexander Mitscherlich statt. Die Autoren übten massive Kritik am Städtebau der modernen Architektur, welcher teilweise menschenunwürdiges Wohnen hervorgebracht hätte.

Die kanadische Stadt- und Architekturkritikerin Jane Jacobs kritisierte beispielsweise die Funktionstrennung und die allgemein nach stark ordnenden Kriterien geplante und auf infrastrukturelle Effizienz ausgerichtete moderne Stadt,

sowie die Errichtung von riesigen sozialen Wohnbauten oder ganzen vorgeplanten Nachbarschaften. Stattdessen plädierte sie für gewachsene, kleinteilige städtische Strukturen, die mit einer Durchmischung der Funktionen und somit auch einer Durchmischung der Bebauung für Diversität sorgen.

Laut dem deutschen Psychoanalytiker und Schriftsteller Alexander Mitscherlich verhinderten die Fehler der modernen Stadtplanung auch eine anständige Eingliederung der Jugendlichen in die Gesellschaft. So schrieb Mitscherlich in den 1960er Jahren wie Jane Jacobs unter anderem über das Thema der Entmischung von Funktionen, die dadurch entstehende Eintönigkeit und ihre Auswirkungen auf die Bewohner von Städten. Mitscherlich kritisierte vor allem auch die Art und Weise des Wiederaufbaus der deutschen Städte nach dem zweiten Weltkrieg, und befand den damals großflächig entstehenden, von Monotonie geprägten sozialen Wohnbau oder auch Trabantensiedlungen als äußerst unbefriedigend. Er sah Architektur und Städtebau als unmittelbar prägend für die Bevölkerung: die Menschen würden sich der vorgegebenen Architektur anpassen, was wiederum ihr Verhalten und ihr Wesen prägen würde. So prangerte er auch die Besitzverhältnisse (Privatbesitz, Bodenspekulationen, etc.) von städtischem Grund und Boden an, da sie „jede schöpferische, tiefgreifende Neugestaltung unmöglich“<sup>21</sup> machen würden, und somit auch die Menschen schädigten, die dort wohnten. Er führte hier unter anderem das Beispiel eines in den 1950er Jahren gebauten Wohnhauses für zwölf Parteien an:

<sup>20</sup> Metze-Prou/van Treeck 2000, 167.

<sup>21</sup> Mitscherlich 2013, 19.

*„Beim Einzug war den Mietern vom Hausbesitzer ein Kinderspielplatz auf dem freien Gelände hinter dem Haus zugesichert worden. Inzwischen ließ der Bauherr 12 Garagen bauen – und keinen Spielplatz. Die Wiese im Hof ist eingezäunt: Betreten verboten. Vom Kinderspielplatz für die 10 Kleinkinder der Familien ist keine Rede mehr.“<sup>22</sup>*

In weiterer Folge beschreibt Mitscherlich auch das Heranwachsen von Großstadtkindern, denen von Kindesbeinen an zu viele Verbote auferlegt und zu wenig Bewegungsspielraum gewährt wurde:

*„Da die Verankerung des in den Städten aufwachsenden Menschen in seiner Kindheit mit weit mehr Enttäuschungen, Beschränkungen, Verzichten, Verboten belastet ist, als dies bei vernünftigem Bedenken seiner Bedürfnisse notwendig wäre, wächst zwar ein stadtgeborener Bürger auf, aber keiner, dem diese seine Stadt wirkliches Interesse, wirklichen Respekt abnötigt. Er ist zu früh auf die egoistischen Regulationen vom Typus »Das Betreten des Rasens ist verboten« getroffen, um später anders als egoistisch sich seinen Weg durch das »Dickicht der Städte« bahnen zu können.“<sup>23</sup>*

In diesem Zitat von Mitscherlich tauchen einige wichtige Schlagworte für die vorliegende Arbeit auf: Beschränkung, Verzicht und die Phrase „Das Betreten des Rasens ist verboten“. Nun soll damit nicht angedeutet werden, dass einzig und allein derartige Umgebungen wie sie Mitscherlich schildert, dafür prädestiniert sind, jugendliche Banden und Graffiti-Writer heranzuzüchten, doch de facto sind an solchen Orten häufig Graffiti- oder Street-Art Arbeiten anzutreffen. Wenn man Mitscherlichs Erläuterungen nun also auf die vorliegende Arbeit umlegt, lassen sich nicht nur zeitliche Parallelen zur Entstehung der Graffiti-Bewegung ziehen, sondern derartige Phänomene lassen sich nach wie vor beobachten: Diverse Einschränkungen und eine

monotone Umgebung, gepaart mit Schildern wie dem allseits bekannten „Betreten Verboten!“ oder dem geläufigen englischen Äquivalent „No Trespassing“ fördern die Unzufriedenheit mit der Umgebung. Sie liefern oft erst recht Anreiz, sich darüber hinwegzusetzen und somit auch die von den Grundeigentümern ungebeten vorgegebene Monotonie zu vereinnahmen. Nun kann man dies als respektlos oder egoistisch bezeichnen, doch wenn man sich hier an Mitscherlichs Erläuterungen orientiert, ist es wohl eher ein vorhersehbarer Weg von Kindern und Jugendlichen, die in eintöniger Umgebung mit lauter Verboten aufwachsen. Natürlich lässt sich hier keinesfalls etwas verallgemeinern; doch gewisse Tendenzen, insbesondere betreffend der persönlichen Hintergründe von Graffiti-Writeern gerade zu Beginn der Graffiti-Bewegung sind festzumachen. Was jedoch definitiv geblieben ist, ist die starke Anziehungskraft jener Orte, welche sich hinter den „Betreten Verboten!“ Schildern verbergen. Diese Orte werden naturgemäß vom Großteil der Gesellschaft gemieden, was illegal arbeitenden Graffiti- und Street-Art KünstlerInnen in gewisser Weise auch entgegenkommt.

---

22 Ebda., 69.

23 Ebda., 94.

### 2.1.3 Die Postmoderne

Wie den vorangegangenen Ausführungen zu entnehmen ist, war die gesamte moderne Kultur also spätestens mit Beginn der 1960er Jahren in eine beträchtliche Krise geraten. Als logische Konsequenz schlug die für die Moderne spezifische Reinheit der Medien langsam in das Gegenteil um. Der bereits zitierte Roger Fayet beschrieb die neue Ausdrucksweise der Kunst in den 1960er Jahren, also jener Kunst, welche nicht nach wie vor modern geprägt war, als Ausdruck „des Kompostierens, des Wiederhereinholens des Abfalls, der Wertschätzung des Verworfenen, der Bejahung des Verneinten.“<sup>24</sup> Damit trifft Fayet sehr gut die Eigenschaften, durch welche sich sowohl die postmoderne Kunst, etwa die bereits in den 1950er Jahren entstehende tendenziell postmoderne Pop Art, aber auch die postmoderne Architektur auszeichnen. Der endgültige Tod der modernen Architektur wurde jedoch erst in den 1970er Jahren offiziell ausgerufen:

Der Architekturkritiker Charles Jencks übertrug Ende der 1970er Jahre zunächst einerseits den Begriff der Postmoderne erstmals in positivem Sinn auf die Architektur, andererseits rief er gleichzeitig den Tod der modernen Architektur mit der Sprengung der – nach allen Grundsätzen der Charta von Athen ausgerichteten – Großwohnanlage Pruitt-Igoe in St. Louis im Jahr 1972 datiert.<sup>25</sup> Pruitt-Igoe wird laut Jencks als gescheitertes Projekt im Bereich des sozialen Wohnbaus angesehen. Jencks erläuterte die ursprüngliche Intention hinter der Großwohnanlage folgendermaßen:

Man hatte angenommen, dass

*„ihr puristischer Stil, ihre saubere, gesunde Krankenhausmetapher durch gutes Beispiel entsprechende Tugenden bei den Bewohnern anregen würde. Die gute Form sollte zum guten Inhalt führen oder zumindest zum guten Betragen.“<sup>26</sup>*

Die Großwohnanlage umfasste in ihrer monströsen Ausdehnung fast 2.800 Sozialwohnungen, was laut Jencks entgegen der Absicht hinter dem Projekt (also dem guten Betragen der Bewohner), neben sozialen Problemen wie der Segregation nach ethnischer Zugehörigkeit auch Leerstand und dadurch Vandalismus zur Folge hatte.<sup>27</sup>

Die Sprengung von Pruitt-Igoe war laut Jencks also der endgültige Todeszeitpunkt der modernen Architektur. Dem voraus ging, wie vorher erläutert, jedoch bereits in den 1960er Jahren eine massive Kritik an der modernen Architektur und Stadtplanung seitens diverser KritikerInnen wie Friedensreich Hundertwasser, Jane Jacobs oder Alexander Mitscherlich.

Charles Jencks kritisierte die Moderne im Allgemeinen für ihren Reduktionalismus, ihren eindeutigen und deshalb widersprüchlichen Code, da dieser auf alle Gebäude, egal welcher Nutzung sie zugeordnet waren, angewendet worden sei. Er beanstandete diesen Code als elitär und für die Allgemeinheit nicht verständlich. Stattdessen plädierte er für klar verständliche Codes, oder auch doppel- und mehrdeutige Codes, wie sie eben in der Postmoderne zur Anwendung kamen.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Fayet 2003 Reinigungen, 163.

<sup>25</sup> Vgl. Jencks 1988, 9.

<sup>26</sup> Ebda., 9.

<sup>27</sup> Vgl. Ebda., 9.

<sup>28</sup> Vgl. Paul 2015, 802–804.

Einen Hauptanteil an der Propagierung von postmoderner Architektur lieferte jedoch bereits die Publikation *Learning from Las Vegas* der Architekten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour, welche bereits im selben Jahr erschien wie die Sprengung von Pruitt-Igoe erfolgte. Die Autoren sprachen sich unter anderem gegen Megastrukturen aus, da diese sozial nicht tragbar seien und sich nicht aus und mit der Stadt entwickeln würden.<sup>29</sup> Wichtige Wegbereiter für den Erfolg des Buches waren sicher auch die in den 1960er Jahren bedeutende Wissenschaft der Semiotik und die Pop Art mit ihrem Zelebrieren der Populärkultur – die Publikation fügte sich also inhaltlich wunderbar in diese Zeit ein:

Die Autoren beschrieben die Ikonographie und Architektursymbolik von Las Vegas, wo neben Verkehrsschildern, Werbetafeln und Neonreklamen eine vor allem kitschige und kommerzielle Architektur das Stadtbild prägt. Diese fördere trotz des Chaotischen und der Hässlichkeit die Kommunikation mit den Passanten und deute auf eine sich selbst entwickelnde, lebendige Stadt hin.<sup>30</sup> So fand auch das von der Moderne verschmähte Ornament wieder den Eingang in die Architektur, und nebenher noch vieles weitere. Der Eliminierung der Unreinheit in der Moderne folgte nun das krasse Gegenteil: eine eklektische Mischung aus Hochkultur und Populärkultur. Passend dazu, jedoch der Publikation *Learning from Las Vegas* um mehr als ein Jahrzehnt voraus, und somit an der Schwelle von der Moderne zur Postmoderne, begannen sich die Tags und Graffiti wie Codes und Ornamente über die Fassaden amerikanischer Städte zu ergießen.

Die naheliegende Sehnsucht der in den ausdruckslosen Hochhaussiedlungen bzw. klar strukturierten Stadtbildern der Moderne lebenden Menschen nach Zeichen und Symbolen, Identifikation und Kommunikation, individuellem Ausdruck und Aufmerksamkeit wurde hier also bereits deutlich früher spürbar.

Der Einfluss des Pop-Phänomens machte sich in der Postmoderne neben der Architektur schließlich auch in der Street-Art bemerkbar: mit steigender Etablierung der Postmoderne in der Architektur lässt sich hier auch eine fortschreitende Entwicklung der Street-Art als Tochter der Graffiti-Bewegung verfolgen. So wie vieles aus vorangegangenen Stilen und Bewegungen mit einem ironischen Unterton wieder in die Architektur geholt wurde, wurden auch die Techniken und Methoden in der sich zunehmend entwickelnden Street-Art vielfältiger. Besonders in den 1980er Jahren kam das Phänomen der Street-Art durch Künstler wie Keith Haring mit seinen bunten postmodern anmutenden Werken allmählich in die Gänge, und es entwickelte sich zum Ende des 21. Jahrhunderts hin immer rasanter weiter und wurde im Laufe der Zeit durch vielfältige Mischformen erweitert.

---

<sup>29</sup> Vgl. Venturi/Brown/Izenour 2001, 140–141.

<sup>30</sup> Vgl. Ebda.

## 2.2 Überlegungen zur Auswahl von Gebäuden und Orten

Hier lautet die Frage: Was macht Architektur interessant für Street-Art Arbeiten? Es wird also nach bestimmten Eigenschaften gesucht, welche jene Orte aufweisen, an denen Graffiti- und Street-Art Künstler gerne arbeiten, wobei zur Erläuterung Ausführungen von Jane Jacobs und Marc Augé herangezogen werden.

In Bezug auf die für die vorliegende Arbeit untersuchten Orte, an denen Street-Art Künstler bevorzugt illegal, häufig aber auch legal arbeiten, ist hier vor allem Jacobs Auseinandersetzung mit städtischen Grenzzonen von Bedeutung:

*„Massiert auftretende einseitige Nutzungen haben immer eines gemeinsam: sie schaffen Grenzzonen, und Grenzzonen stellen in den großen Städten gefährliche Nachbarschaften dar.“<sup>31</sup>*

Diese Grenzzonen beschreibt Jacobs „gleichzeitig als die Grenze zum ‚gewöhnlichen‘ Stadtgebiet.“<sup>32</sup> Als klassisches Beispiel für eine Grenzzone führt sie hier Eisenbahnstrecken an; des Weiteren werden etwa an Gewässer angrenzende Stadt-Bereiche oder auch große Parks genannt<sup>33</sup> – nach wie vor drei der populärsten Orte für illegale Graffiti- und Street-Art Arbeiten. Jacobs führt hierzu weiters aus:

*„Jede mögliche Lebendigkeit der Bezirke auf beiden Seiten der Linie beginnt erst hinter der direkten Grenzzone, ist nach innen, fort von der Grenzlinie gerichtet.“<sup>34</sup>*

Jacobs' Intention ist in diesem Zusammenhang zwar die Erläuterung des „Problems“ von Verödung und Verfall in diesen Zonen, jedoch beschreibt sie hier mit ihrer Definition der Grenzzonen sehr gut genau jenen Punkt, der für viele Graffiti- und Street-Art Künstler ein sehr entscheidender bei der Wahl eines Ortes für ihre Werke ist: sie befinden sich in diesen von einseitiger Nutzung betroffenen Grenzzonen in gewisser Weise häufig auf „unsichtbarem“ Terrain, was ein ganz wichtiger Faktor und einer der Hauptgründe dafür ist, dass solche Orte äußerst beliebte Arbeitsplätze für illegale Arbeiten darstellen. So schreibt Jacobs weiter:

*„Die Wurzel des Übels der benachbarten Grenzzonen ist, daß sie für die Mehrzahl der Straßenbenutzer als Sackgassen wirken. Sie stellen für die meisten Menschen Grenzpfähle dar.“<sup>35</sup>*

Mit Jacobs' Ausführungen aus dem Jahr 1961 lässt sich wie zuvor mit Alexander Mitscherlich ebenfalls eine schöne zeitliche Parallele zum Beginn der Graffiti-Bewegung in den USA ziehen: diese nahm ihren Ausgang im New York der 1960er Jahre, wobei die Graffiti Writer zu einem beträchtlichen Teil die von Jacobs bezeichneten großteils monofunktionalen Grenzzonen als Orte für ihre Werke wählten. Des Weiteren halten häufig bestimmte Abschnitte dieser Orte, etwa Gleisanlagen, den Großteil der Bevölkerung durch Schilder wie „Betreten Verboten!“ fern, was einerseits einen zusätzlichen Anreiz für Graffiti- und Street-Art Künstler darstellt, andererseits den Vorteil eines meist ungestörten Arbeitens für die Künstler bietet.

31 Jacobs 1963, 146.

32 Ebda., 146.

33 Vgl. Ebda., 146–147.

34 Ebda., 146.

35 Ebda., 147.

Im Rahmen eines Interviews mit einem anonym bleiben wollenden Grazer Graffiti- und Street-Art Künstler, welcher seine illegalen Arbeiten bereits seit fünfzehn Jahren im Grazer Stadtgebiet verbreitet, wurde die nach wie vor große Bedeutung solcher Zonen für Street-Art Künstler bestätigt:

*„Prädestinierte Spots stellen beispielsweise die ÖBB-Anlagen, Zugdepots, Lärmschutzwände, Unterführungen bei Nacht, Brücken oder Industriebrachen dar, da man hier damit rechnen kann, ungestört arbeiten zu können. Hier hält sich in den seltensten Fällen jemand auf – man hat hier einfach Ruhe beim Arbeiten.“<sup>36</sup>*

SowienunJaneJacobszuvor Grenzzonen als spezielle Bereiche der Stadt definiert hat, hat sich der französische Ethnologe und Anthropologe Marc Augé dem Unterschied von sogenannten Orten und Nicht-Orten angenähert.

Jene Eigenschaft, welche Grenzzonen und Nicht-Orte gemeinsam haben, ist ihre einseitige Nutzung. Von Jacobs werden als Beispiel für Grenzzonen etwa infrastrukturelle Bauten wie Eisenbahnstrecken angeführt, welche auch in Augés Nicht-Orten Erwähnung finden – hier jedoch nicht in der Eigenschaft einer baulichen Anlage, sondern durch ihre anthropologischen Eigenschaften.

Doch zunächst zur Unterscheidung von Orten und Nicht-Orten. Augé definiert den Unterschied zwischen traditionellen anthropologischen Orten und Nicht-Orten folgendermaßen:

*„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“<sup>37</sup>*

Der Nicht-Ort im Speziellen schafft laut Augé also „keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“<sup>38</sup> Nicht-Orte vermehren sich laut Augé durch die Globalisierung und die zunehmende Bedeutung von Individualität kontinuierlich. Häufig sind Nicht-Orte demnach Orte oder Räume, an denen, oder in denen sich Reisende aufhalten; es können aber beispielsweise auch Hochhaussiedlungen sein. Diese Orte sind häufig von Monofunktionalität und dem Fehlen einer klaren Identität, dafür aber dem Vorhandensein von Anonymität geprägt. Man ist hier eher auf der Durchreise, und hält nicht an, um eine Zeit lang zu verweilen. Nicht-Orte sind durch Zeichen oder Schilder mit Hinweisen oder Verboten für eine beliebige Allgemeinheit gekennzeichnet, jedoch nicht für den Einzelnen.<sup>39</sup>

Laut Augé führen all diese Eigenschaften von Nicht-Orten auch zu einer gewissen Befreiung aus dem Alltagsleben:

*„Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. Vielleicht gehen ihm noch die Sorgen vom Vortag oder die von morgen durch den Kopf, doch seine augenblickliche Umgebung entfernt ihn davon.“<sup>40</sup>*

Und: „Man lebt dort ganz in der Gegenwart.“<sup>41</sup>

38 Ebda., 121.

39 Vgl. Ebda., 110–126.

40 Ebda., 122–121.

41 Ebda., 122.

36 Interview mit Herrn N. N., 2016.

37 Augé 1994, 92.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die von Street-Art KünstlerInnen bevorzugten Bauwerke und Orte für illegale Werke großteils nachfolgende Merkmale aufweisen: In Bezug auf Bauwerke stellen einerseits die von der Moderne beworbene Reinheit in Form von nackten Wänden, sowie Infrastrukturbauten, Verkehrsbauten aber auch Industriebrachen beliebte Untergründe dar. Bezüglich der Orte bilden einerseits die von Jacobs definierten baulichen Anlagen in Grenzzonen ein wichtiges Merkmal; andererseits stellen auch die von Augé definierten Eigenschaften wie die Monofunktionalität von Nicht-Orten und mit ihr eine gewisse Befreiung aus dem Alltagsleben – ein seltsames Schweben in einer vorübergehenden, anderen Welt – häufig ein Charakteristikum dar.

Hier wird auch die Wahl des Arbeitsbereiches der im ersten Teil der Arbeit beschriebenen ersten Riege von Street-Art Künstlern klar: von Keith Haring mit seinen Subway Drawings oder Murals an nackten Fassaden, über Harald Naegeli's Wandzeichnungen und Blek le Rat's Pochoirs an grauen Stadtwänden, bis hin zu Banksy's Stencils und Above's Pfeilen an kahlen Fassaden und Mauern der Städte. Sie alle suchten sich für den Großteil ihrer illegalen Arbeiten Architekturen oder Orte aus, welche sich zumindest durch eine, meistens aber durch mehrere der oben erwähnten Eigenschaften, auszeichnen. Diese häufig anzutreffenden Merkmale bei der Auswahl eines Bauwerkes oder einer bestimmten Umgebung für illegale Werke ziehen sich bis in die Gegenwart.

## **2.3 Street-Art heute**

Im vorliegenden Kapitel soll nun kurz der Blickwinkel geändert werden, und ausgeführt werden, welchen Stellenwert Street-Art heute in Hinblick auf die Globalisierung, und mit ihr einer schwindenden Identität, einnehmen kann. Des Weiteren wird das Verhältnis von Street-Artists zu ArchitektInnen kurz angerissen, und die Entwicklung von Architektur hin zur Leinwand für Street-Art erläutert.

### **2.3.1 Suche nach Identifikation**

War es einst die Monotonie der funktionalen Stadt, welche eine Identifikation schwer machte, trägt heute wohl die Globalisierung einen wesentlichen Teil dazu bei. So nehmen auch die von Marc Augé definierten Nicht-Orte zahlenmäßig und größentechnisch zu. Auch wenn illegale Street-Art häufig an Nicht-Orten oder in den von Jane Jacobs definierten Grenzzonen anzutreffen ist, steckt nach wie vor häufig eine identifikationsstiftende Idee hinter dem anderen Teil von Street-Art Arbeiten, welcher außerhalb dieser Nicht-Orte oder Grenzzonen angefertigt wird. Geeignete leere Flächen finden sich dafür in jedem Viertel einer Stadt.

Die Einwohnerzahlen von Städten steigen heute teilweise rasant an, zugleich nimmt die Wohnfläche pro Einwohner zu und so breiten sich Städte immer mehr in alle ihnen möglichen Richtungen aus. Viele Bewohner sehnen sich in diesen zunehmend unüberschaubaren und globalisierten Großstädten nach Identifikation.

Natürlich ragen häufig auch Monumentalbauten und zunehmend auch wieder die eine oder andere Megastruktur aus ihnen, jedoch fällt es nicht immer leicht, sich mit ihnen zu identifizieren. Durch diese Entwicklungen wird für die Bewohner der Städte das eigene Viertel immer wichtiger. Es ist persönlicher, kleinteiliger und die Kommunikation ist vielfältiger, als auf großer Ebene. Hier setzen auch die Arbeiten vieler Street-Artists an. Sie gestalten gern ihre unmittelbare Umgebung mit. Wenn auch unerlaubt, zeigen viele Arbeiten eine Anteilnahme am jeweiligen Viertel, wodurch dieses einen individuellen Charakter mit Wiedererkennungswert bekommt.<sup>42</sup> So ist öfters zu beobachten, dass Werke eines bestimmten Künstlers in ein oder zwei Stadtteilen vermehrt auftreten. Diese Bereiche der Stadt kennzeichnen oft den eigenen Lebensraum des Künstlers, mit ihnen verbindet er seine persönlichen Erfahrungen.

### 2.3.2 Der Architekt und der Street-Artist

*„Die leere Fläche ist da – sie wird belegt.“<sup>43</sup>*

Anonymer Graffiti- und Street-Art Künstler

Dieses Zitat des bereits zuvor zitierten anonymen Graffiti- und Street-Art Künstlers veranschaulicht sehr gut, worum es nach wie vor bei von Graffiti und Street-Art vereinnahmter Architektur vornehmlich geht: kahle Fassaden. Der Ort, an welchem sich die Architektur befindet, sei an dieser Stelle vernachlässigt. Es geht lediglich um die Eigenschaft der Reinheit von Architektur.

Die zunehmende Überwachung und der Einsatz von farb- und klebstoffabweisenden Materialien machen den Street-Art KünstlerInnen ihre Arbeit hier natürlich nicht einfacher. Viele Architekten sind der Ansicht, dass ihre Architektur für sich sprechen soll, ohne störendes Beiwerk<sup>44</sup> von Menschen, die mit der Architektur leben müssen; die tagtäglich daran vorbeispazieren.

Als vorhersehbare Gegenreaktion lassen sich ständig neue und noch gewagtere Street-Art Aktionen beobachten. So werden z. B. riesige Schriftzüge oder Bilder als Zeichen des Widerstandes an Dachkanten oder anderen schwer zugänglichen Orten angebracht.<sup>45</sup>

Der Grazer Graffiti- und Street-Art Künstler beschreibt dies folgendermaßen:

*„Es geht nicht darum, den Architekten zu ärgern, oder seinen Entwurf zu zerstören. Es geht vielmehr um die Frage, warum man sich nicht auch als Gestalter in der eigenen Stadt einbringen darf. Mich fragt ja auch keiner, ob ich die Wahlplakate, die Werbung, oder die Architektur, die mir vor die Nase gestellt wird, sehen möchte. Der Architekt baut in der Stadt, Graffiti und Street-Art sind ein Phänomen der Stadt. Also muss er damit rechnen, dass seine Architektur angesprüht wird.“<sup>46</sup>*

### 2.3.3 Architektur als Leinwand

Auch wenn, wie zuvor erläutert, gewisse Tendenzen hinsichtlich der Auswahl bestimmter Orte oder Eigenschaften von Bauwerken erkennbar sind, welche für Street-Art Arbeiten bevorzugt werden, beanspruchen doch nicht alle diese Arbeiten den jeweiligen Baukörper für viel mehr, als ihren Träger. Es wird also nicht immer eine besondere Symbiose zwischen der Architektur und dem

42 Vgl. Hoppe 2009, 106.

43 Interview mit Herrn N. N., 2016.

44 Vgl. Hoppe 2009, 103.

45 Vgl. Ebda., 103.

46 Interview mit Herrn N. N., 2016.

Werk sichtbar. Doch in den letzten zehn Jahren konnte ein rasanter Anstieg von Werken beobachtet werden, deren Erschaffer durchaus eine Interaktion mit ihrem Untergrund oder der Umgebung anstreben. Es sind meist die aufwändigeren Arbeiten von künstlerisch arbeitenden Sprayern, oder – wie im Kapitel *Techniken und Methoden der Street-Art* im ersten Teil der vorliegenden Arbeit beschrieben – neuere Techniken wie beispielsweise Cut-Outs, gesprengte Graffiti und auch immer wieder diverse Installationen, die eine Auseinandersetzung mit ihrem architektonischen Untergrund erkennen lassen. Doch diese Entwicklung ist nicht neu, bereits in den 1970er Jahren tauchten vermehrt Sprühbilder auf, die auf architektonische Formen einerseits in positiver, harmonischer Weise eingingen, und andererseits mit Kritik an ihrem Untergrund nicht sparten. Hier wird eine Arbeit – im besten Fall – durch den Zusammenhang mit dem gewählten Ort, an dem sie angebracht wurde, also durch die bewusste Einbeziehung der Umgebung, erst zum Kunstwerk. Ein bekanntes frühes Beispiel für den kritischen Umgang eines Sprayers mit Architektur sind die Arbeiten des bereits erwähnten Harald Naegeli, der ab Ende der 1970er Jahre mit seinen Werken gegen die graue, funktionale Nachkriegsarchitektur mit ihren Betonwänden demonstrierte.<sup>47</sup> Naegeli's expressive Sprühzeichnungen kommunizieren in oft humorvoller Weise mit dem Ort und es wird hier auch erkennbar, dass sie sich mit dem gebauten architektonischen Raum auseinandersetzen (Abb. 125-126).<sup>48</sup>

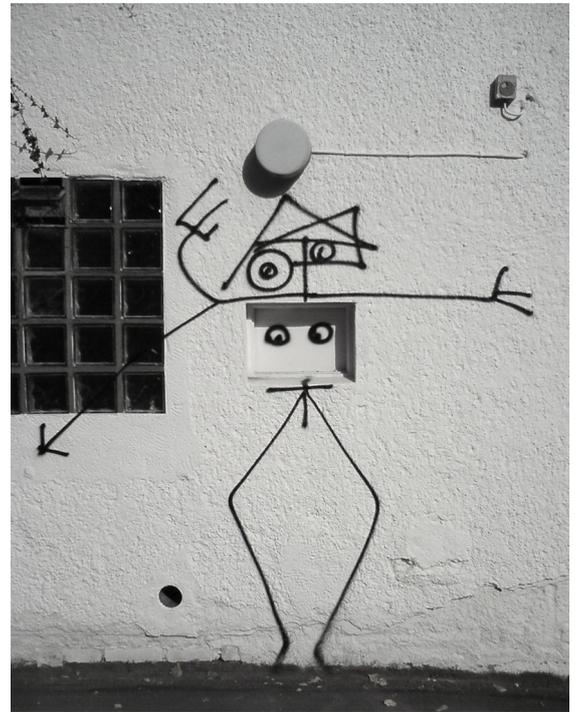


Abb. 125: Harald Naegeli, „tanzende“ Sprühfigur



Abb. 126: Harald Naegeli, „laufende“ Sprühfigur

<sup>47</sup> Vgl. Hoppe 2009, 99.

<sup>48</sup> Vgl. Stahl 2014, 112.

Die Intention von Blek Le Rat ist hingegen folgende: die „Integration des Pittoresken in den öffentlichen Raum, der Malerei in die Architektur.“<sup>49</sup> Er suchte sich ab den 1980er Jahren für seine anfänglichen Sprühbilder von Ratten und lebensgroßen Figuren graue Wandflächen in Paris als Untergrund aus; später kamen auch viele Werke in anderen Großstädten hinzu. Dabei gehen diese freigestellten Bilder ein Spiel mit den Wandflächen ein, wodurch die Wand ein Teil des Bildes wird und die Figuren<sup>50</sup> „an die Schwelle zwischen Gebäude und Stadt“<sup>51</sup> treten. Blek schafft so mit seinen Arbeiten mitunter richtige Bühnenbilder (Abb. 129-130).

49 Metze-Prou/van Treeck 2000, 59.

50 Vgl. Hoppe 2009, 99.

51 Ebda., 99.



Abb. 129: Blek le Rat, Pochoir in antiker Umgebung



Abb. 130: Blek le Rat, Selbstportrait



Abb. 127: Blek le Rat, Pochoir auf Abrisswand



Abb. 128: Blek le Rat, Obdachloser in New York

Folgendes Zitat von Blek beschreibt die Wichtigkeit, die sowohl der passende Ort, als auch der Untergrund für seine Werke haben:

*„Auf der Straße zu arbeiten gehört für mich zur Entwicklungskette der Kunst. Wie eine vierte Dimension, in der der Raum eines Bildes aufgehoben und ersetzt wird durch einen uneingeschränkten Raum. Ein Raum, in dem sich das Bild den Mauern und Steinen anpaßt, ihren Konturen, den Buckeln und Rissen, ihren Kratzern und ihrer Textur folgt, die die Farbe fixiert, die die Risse durchdringt und die aufgesaugt wird wie von einem Löschblatt.“<sup>52</sup>*

Auch weist Blek darauf hin, dass Passanten mit einem bestimmten Pochoir, welches in unterschiedlichen Umgebungen angebracht wird, komplett unterschiedliche und oft überraschende Bedeutungen assoziieren. Die Bedeu-

52 Metze-Prou/van Treeck 2000, 76.

tungen verändern sich also entsprechend der Umgebung des Pochoirs, obwohl das Pochoir das gleiche bleibt.<sup>53</sup>

Das Verhältnis einer Arbeit zu der sie umgebenden Architektur wurde also für Street-Art KünstlerInnen im Laufe der Zeit zunehmend wichtiger. Im Gegensatz zu den Graffiti Writings wird beispielsweise gesprühten oder geklebten Bildern, die eine Symbiose mit ihrer Umgebung eingehen, von der Bevölkerung auch mehr Akzeptanz entgegengebracht. Die meisten Street-Art Arbeiten sind zwar illegal, werden aber trotzdem oft als ästhetisch und als Verschönerung des eigenen Viertels empfunden. Neben Stencils wie beispielsweise jenen von Banksy (Abb. 131-132) verfügen hier auch besonders geklebte Cut-Outs wie jene von Swoon (Abb. 133-134) über einen hohen Grad an Bildhaftigkeit und erzeugen dadurch eine spannende Beziehung zu dem sie umgebenden Raum.<sup>54</sup>

53 Vgl. Ebda., 119.

54 Vgl. Hoppe 2009, 100.



Abb. 133: Swoon, Kinder



Abb. 134: Swoon, Frau



Abb. 131: Banksy, Cheating Wife



Abb. 132: Banksy, Yellow Lines Flower Painter

Ein weiterer Grund für die höhere Toleranzgrenze, die Street-Artists im Gegensatz zu Graffiti Writern entgegengebracht wird, ist vermutlich der, dass sie sich in Bezug auf historische Stätten mehr zurückhalten bzw. häufig mit Techniken arbeiten, welche diese nicht nachhaltig schädigen.<sup>55</sup>

### 2.3.4 Irritation der Ordnung

Street-Art ist eine kleine, manchmal auch größere Irritation in der gebauten Umwelt. Diese gebaute Umwelt stellt eine gewisse Ordnung her und forciert dadurch bestimmte Verhaltensregeln. Der französische Soziologe Henri Lefebvre kritisierte bereits in den 1970er Jahren unter anderem diese Ordnung als hierarchisch und unterdrückend.<sup>56</sup> Ihr Ziel sei es, die Stadt als effiziente Arbeitsmaschine zu betreiben.<sup>57</sup>

Nach wie vor wird städtischer Raum häufig nach ökonomischen und ordnenden Kriterien geplant, wodurch es schwieriger ist, ihn auf sinnlicher oder poetischer Ebene wahrzunehmen.<sup>58</sup> Street-Art stellt hingegen allgemein eine „Gefahr“ für das Ordnungssystem der Stadt dar, da sie sich oft sehr einfach darüber hinwegsetzt und bewusst eine Atmosphäre der Gefühle und Stimmungen herausarbeitet.<sup>59</sup>

Die Situationistische Internationale hat sich schon in den 1950er und 1960er Jahren damit beschäftigt, welche Stadt entstehen könnte, wenn man die Gefühlsatmosphäre anstelle der Ordnungsatmosphäre treten lässt. In dieser Stadt wäre immer etwas los und die Menschen würden gefühlvoll

miteinander umgehen. Auch in der Street-Art lässt sich immer wieder die Sehnsucht nach dieser Stadt erspüren.<sup>60</sup> Mit „Liebe“ und „Freundschaft“ assoziierte Schriftzüge oder Werke sind demnach sehr häufig anzutreffen (Abb. 135-136).

60 Vgl. Ebda., 128.



55 Vgl. Metz-Prou/van Treeck 2000, 103.

56 Vgl. Lefebvre 1991, 33.

57 Vgl. Ebda., 93.

58 Vgl. Behrendt/Klitzke 2009, 148.

59 Vgl. Schwanhäuser 2009, 126.



Abb. 135 - 136: Friend, Graz (2013/2011)

Wie bereits im ersten Teil der Arbeit beschrieben, schlug die SI das ‚dérive‘, also das ‚Umherschweifen‘ in der Stadt vor. Dabei werden Orte nicht aufgrund ihrer Funktion oder Bedeutung besucht. Es sollen Gefühle und Stimmungen forciert, und dadurch die Stadt nach atmosphärischen Qualitäten geordnet werden. Durch das Schaffen von ‚Situationen‘, wo Individuen einander spontan begegnen, soll die ‚Trennung‘ zwischen ihnen aufgehoben werden. Hierbei handelt es sich um die soziale Utopie der SI, die Trennlinie zwischen den unterschiedlichen sozialen Schichten aufzuheben. Der Raum selbst zieht uns laut der SI zur Vergangenheit zurück und motiviert zu Routine.<sup>61</sup>

Gilles Ivain beschrieb dies als Mitglied der SI in seinem *Formular für einen neuen Urbanismus* folgendermaßen:

*„Wir bewegen uns in einer geschlossenen Landschaft, deren Markierungen uns ständig zur Vergangenheit hinziehen. Zwar erlauben uns gewisse bewegliche Winkel und flüchtige Perspektiven, auf originelle Vorstellungen des Raumes zu blicken, aber dieser Blick bleibt fragmentarisch. Man muß sie wohl in den magischen Orten der Volksmärchen und der surrealistischen Texte suchen – Schlösser, endlose Mauern, kleine, vergessene Bars, Mammuthöhle, Casinospiegel ...“<sup>62</sup>*

Die heutige Street-Art macht auf diese von Ivain beschriebenen verborgenen Winkel und Ecken oft aufmerksam, erzählt in Verbindung mit ihnen eine Geschichte und zeigt sie so von einer neuen Seite. Natürlich lassen sich auch viele Arbeiten als Schmierereien abtun, doch ebenso wie das Schöne, ist auch das Hässliche ein Teil der heutigen Stadt und ihrer Bewohner.<sup>63</sup> Oder um es auf den postmodernen Punkt zu bringen: oft macht gerade dieses Durcheinander von Altem und Neuem, Schönerem wie auch Hässlichem eine Stadt so interessant.

---

63 Vgl. Schwanhäußer 2009, 128.

---

61 Vgl. Ebda., 128.

62 Ivain 1995, 52.



# Graz / werk



Grafik 1: Schwarzplan Graz

### 3. Teil: Street-Art in Graz

Die Stadt Graz ist, auch bedingt durch ihre Größe, im internationalen Vergleich betrachtet natürlich kein Eldorado für Street-Artists. Dennoch gibt es in der momentan rasch wachsenden Stadt mit ihren derzeit rund 280.000 Einwohnern etliche Aktionen, welche den Techniken und Methoden der Street-Art zugeordnet werden können. Allerdings ist zu beobachten, dass viele davon – besonders die aufwändigen Arbeiten und Initiativen – offiziell gefördert werden. So gibt es auch in Graz riesige Murals, oder Initiativen die sich beispielsweise mit Guerilla Gardening beschäftigen, doch waren diese zumeist genehmigt.

Die illegale Grazer Street-Art Szene wird von zwei für die vorliegende Arbeit interviewten Graffiti- und Street-Art Künstlern demnach auch recht überschaubar beschrieben. Laut dem bereits im zweiten Teil der Arbeit zitierten anonym bleiben wollenden Graffiti- und Street-Art Künstler gibt es keine richtige gewachsene Szene in Graz. Viele junge Künstler würden meist nur ein bis zwei Jahre illegal arbeiten, und entweder aufhören sobald sie erwischt werden, da sie teilweise mit sehr hohen Geldstrafen konfrontiert werden, oder sie hören auf, da sie einfach irgendwann wieder das Interesse verlieren.<sup>64</sup> Auch der ehemalige Street-Art Künstler *Sera* bzw. *Seraphim* beschreibt die Szene als nicht sehr ausgeprägt. Es handle sich speziell im ausdrücklichen Bereich der Street-Art eher um Einzelpersonen, welche unabhängig voneinander etwa Stencils

oder Plakate im Stadtraum anbringen.<sup>65</sup> Aufgrund der Größe der Stadt, und der dadurch weniger stark ausgeprägten Szene, sind auch die illegalen Arbeiten eher klein und nicht so aufwändig wie die legalen Arbeiten. Doch wie im ersten Teil dieser Arbeit bereits ersichtlich wurde, befinden sich durchaus einige ästhetische Werke darunter. So gibt es viele Stickers, etliche Plakate oder Cut-Outs, und auch Strick-Graffiti wie eingestrickte Fahrradständer, Laternen- oder Straßenschildpfosten konnte man vor einigen Jahren noch vermehrt antreffen. Was jedoch nach wie vor vielerorts vorgefunden werden kann, und für Graz eine gewisse Tradition birgt, sind Schablonen-Graffiti und Freihandarbeiten. So kann der aufmerksame Betrachter auch ständig neue derartige Werke entdecken.

Viele der Stencils und Freihandarbeiten zeigen aber nicht nur ein schönes Motiv; man sieht in Graz im Bereich dieser Techniken auch häufig Arbeiten, die politische oder menschenrechtliche Anliegen äußern, was nicht zuletzt auf den Umstand von Graz als Studentenstadt zurückzuführen ist.<sup>66</sup>

Auch wenn sich Graz für viele Bewohner in den letzten Jahren eher den Ruf einer Verbotshauptstadt, denn einer UNESCO City of Design oder einer ehemaligen Kulturhauptstadt erarbeitet hat – man denke an das zwischenzeitliche Bettelverbot, die Kirschlorbeerbäume rund um den Erzherzog-Johann-Brunnen zur Verdrängung von Punks am

64 Vgl. Interview mit Herrn N. N., 2016.

65 Vgl. Interview mit Sera/Seraphim, 2016.

66 Vgl. Weh o. J.

Hauptplatz und das Alkoholverbot in der Innenstadt, den umzäunten Stadtpark-Pavillon, die Sperrstundenproblematik, Schließungen von Lokalen, die nicht unbedingt den Massengeschmack treffen, und viele andere ständig neue Reglementierungen in diesem Bereich, oder auch die scheinbar permanent zunehmende Zahl der Ordnungswache – lässt sich trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, im allgemeinen eine recht florierende Kunst-Szene und eine zwar kleine, aber immer wieder produktive Street-Art Szene beobachten.

Unter anderem ließen in diesem Zusammenhang etwa die mittlerweile berühmten Aufkleber des Grazer Künstlers Erwin Posarnig häufig ein Schmunzeln auf den Gesichtern der Passanten entstehen: seine gelben Sticker mit jeweils mehrsprachigen schwarzen Aufschriften wie „Die endgültigen Verbote stehen noch nicht fest!“ oder „Das Aufstellen und Anbringen von Kunstwerken jeder Art ist nicht gestattet!“ waren über die ganze Stadt verteilt anzutreffen. Hier und da trifft man noch immer eines der Sticker an.

Laut Sera/Seraphim lassen sich demnach auch Street-Art KünstlerInnen durch scheinbar zunehmende Verbote in Graz nicht beirren: wenn sie den Drang haben, etwas zu machen, machen sie es sowieso, unabhängig von Verboten oder steigender Überwachung.<sup>67</sup>

Mittlerweile gibt es neben der kleinen illegalen Szene seit einigen Jahren auch Street-Art im großen Rahmen in Graz: davon zeugt unter anderem das seit 2013 jährlich stattfindende internationale Street-Art Festival *Living Streets*, ins Leben gerufen vom Grazer

Verein Kunstfreiraum Papierfabrik. Hier erhalten sowohl österreichische, als auch internationale KünstlerInnen die Chance, den öffentlichen Raum in Graz legal zu gestalten, indem Malgründe auf speziellen Plätzen in der Stadt zur Verfügung gestellt werden.<sup>68</sup>

Street-Art ist also auch in Graz schon seit geraumer Zeit kein neues Thema mehr. Sie hat sich über viele Jahre hinweg entwickelt und ist mittlerweile im öffentlichen Bewusstsein verankert.

Auch das Institut für Kunst im öffentlichen Raum Steiermark beschäftigt sich bereits seit einigen Jahren mit eigenmächtigen Interventionen in Graz, welche auch die Street-Art einschließen. Im Rahmen des Dokumentationsprojektes *Uncurated. Unbefugte Interventionen im Grazer Stadtraum*, welches sich generell mit unbefugten Interventionen in Graz befasst, wird hier momentan an einer einschlägigen Dokumentation in Form einer Publikation gearbeitet.

Doch mittlerweile sind auch andere, nicht direkt mit Kunst in Verbindung stehende Institutionen in Graz auf Graffiti und Street-Art aufmerksam geworden und haben ihr Potential erkannt. Eine besondere Aktion mit dem Namen *Make That Change* gegen die Zunahme rechtsextremer Graffiti ließ sich dieses Jahr beispielsweise die Antidiskriminierungsstelle Steiermark einfallen. Sie engagierte den ehemaligen Grazer und mittlerweile in Linz lebenden Graffiti-Künstler Oliver Naimer alias *Keos*, um die Hassparolen mit fröhlichen Bildern zu übermalen<sup>69</sup> und somit die Täter in gewisser Weise mit ihren eigenen Waffen zu schlagen.

68 Vgl. Fiedler 2015, 148.

69 Vgl. Schmidt Co. 2016.

67 Vgl. Interview mit Sera/Seraphim, 2016.

### 3.1 Drei Grazer Stadtbezirke: aktuelle Daten

Der heutige I. Bezirk der Inneren Stadt ist 1,16 Quadratkilometer groß.<sup>70</sup> Mit 1. Juli 2016 hatten gute 3.800 Menschen ihren Hauptwohnsitz und um die 680 Menschen ihren Nebenwohnsitz hier gemeldet. Die Bevölkerung setzt sich im Zentrum von Graz aus knapp 80 % Inländern und ca. 20% Ausländern zusammen, wobei der größte Teil der Ausländer aus anderen EU-Staaten wie Deutschland, Italien oder Kroatien kommt.<sup>71</sup> Aufgrund der vielen Gewerbe- und Geschäftsflächen, Gastronomiebetriebe und touristischen Einrichtungen weist die Innere Stadt eine wesentlich niedrigere Einwohnerdichte auf, als die zwei Bezirke Lend und Gries.

Der IV. Bezirk Lend umfasst 3,70 Quadratkilometer, auf denen mit 1. Juli 2016 fast 31.000 Menschen ihren Hauptwohnsitz hatten.<sup>72</sup> Hinzu kommen noch gute 3.200 gemeldete Nebenwohnsitze. Dabei setzt sich die Bevölkerung aus ziemlich genau zwei Dritteln Inländer und einem Drittel Ausländer zusammen. Bei den Ausländern bilden Bewohner aus anderen EU-Staaten wie Kroatien und Rumänien, aber auch Nicht-EU Staaten in Europa wie der Türkei oder Bosnien und Herzegowina, sowie aus asiatischen Ländern die Mehrheit. Einen kleineren Anteil von etwa 6% bilden Bewohner afrikanischer Herkunft am Ausländeranteil.<sup>73</sup>

Der V. Bezirk Gries ist mit 5,05 Quadratkilometer zwar ein wenig größer als Lend, jedoch ist die Dichte zum Stand 1. Juli 2016

mit knapp 28.000 Hauptwohnsitzen und etwa 2.800 Nebenwohnsitzen geringer.<sup>74</sup> In Gries beträgt das aktuelle Verhältnis von Inländern zu Ausländern in etwa 60% zu 40%, wobei die Aufteilung des Ausländeranteils hier sehr ähnlich dem Bezirk Lend ist.<sup>75</sup>

Diese Daten werden gleich zu Beginn angeführt, um bereits an dieser Stelle zu zeigen, dass naturgemäß nicht nur ein Unterschied in der Bebauung, sondern auch in der Zusammensetzung der Bevölkerung der Inneren Stadt im Vergleich zu den beiden Bezirken Lend und Gries besteht. Die Innere Stadt wurde vom Adel, Klerus und dem Bürgertum geprägt, hier ist die Bevölkerung nach wie vor homogener. Lend und Gries, hervorgegangen aus der ehemaligen Murvorstadt, waren hingegen Arbeiterbezirke und sind nach wie vor von einer gewissen Multikulturalität geprägt. Dass dies schon seit jeher der Fall war, darauf wird im Folgenden noch eingegangen.

Die Bezirke Lend und Gries werden nachfolgend detaillierter behandelt als die Innere Stadt, da die beiden Bezirke westlich der Mur für die vorliegende Arbeit von größerer Bedeutung sind. Da diese beiden Bezirke als ehemalige Murvorstadt eine ähnliche historische Entwicklung durchmachten, werden sie auch gemeinsam betrachtet.

Es sollen hier Hintergründe untersucht werden, welche die Bezirke prägten, um somit ein Gefühl für die Umgebungen zu übermitteln, in welchen sich die nachfolgend untersuchten Street-Art Arbeiten befinden.

<sup>70</sup> Vgl. Stadt Graz o. J. Innere Stadt.

<sup>71</sup> Vgl. Referat für Statistik 2016 Innere Stadt.

<sup>72</sup> Vgl. Stadt Graz o. J. Lend.

<sup>73</sup> Vgl. Referat für Statistik 2016 Lend.

<sup>74</sup> Vgl. Stadt Graz o. J. Gries.

<sup>75</sup> Vgl. Referat für Statistik 2016 Gries.

# Innere Stadt



Grafik 2: Schwarzplan Innere Stadt



## 3.2 Innere Stadt: historische und aktuelle Entwicklung

### 3.2.1 Entstehungsgeschichte und frühe Entwicklung

Die Entstehung der Stadt Graz, die im Gebiet des heutigen 1. Bezirkes der Inneren Stadt ihren Ursprung nahm, ist eng mit der Burg- und Befestigungsanlage auf dem Schloßberg verbunden.<sup>76</sup> Der Name der Stadt lässt sich vom slawischen *gradec* ableiten und ist auf slawische Ansiedler des Frühmittelalters zurückzuführen.<sup>77</sup> Erwiesen ist heute eine Verwendung des Burgberges im frühen 10. Jahrhundert, vermutet wird sie jedoch schon im 9. Jahrhundert. Es gibt für diese Zeit Indizien für eine beginnende bairische Besiedelung im Grazer Raum. Dieses heutige Grazer Gebiet wurde besitzmäßig stark von der Kirche und dem Adel vereinnahmt. Spätestens um das Jahr 1000 wird schließlich eine bewohnte Anlage auf dem Schlossberg vermutet. In der Folge entstanden Siedlungen zwischen Murgasse und Sporgasse, sowie etwa zwischen dem heutigen Bereich der Hofgasse und Franziskanergasse. Erste Hinweise auf eine Befestigung des frühen Stadtgebietes gibt es aus der Zeit der Traungauer (11. – 12. Jahrhundert). Eine gemauerte und erweiterte Stadtbefestigung wurde vermutlich im 13. Jahrhundert errichtet. Während der den Traungauern nachfolgenden Babenbergerzeit wurde die Stadt vor allem nach Osten hin erweitert und wuchs somit beträchtlich an. Den Babenbergern folgten schließlich die Habsburger als Regenten, und so begann im Jahr 1438 in dieser östlichen Erweiterung der Stadt

auch der Bau der Grazer Burg, die in der Folge als königliche Residenz der Habsburger diente. Auch der Grazer Dom südlich der Burg wurde in dieser Zeit errichtet. Als einstige Residenz der Habsburger war die Stadt Graz auch bis 1619 Residenzstadt von Innerösterreich.<sup>78</sup> Während der Errichtung der Grazer Residenz im 16. Jahrhundert wurde innerhalb kurzer Zeit viel Hofgesinde benötigt. Da jedoch aus der Grazer Stadtbevölkerung nur ein kleiner Teil rekrutiert werden konnte, kam ein großer Teil des Hofgesindes aus Italien. Die Wahl fiel hier auf das katholische Italien, da man den protestantischen Einfluss am Hof gering halten wollte. So kam Graz in dieser Zeit als Residenzstadt bereits in den Genuss der italienischen Kultur: es wurden unter anderem etwa italienische Maler und Architekten an den Hof berufen, die in der Folge auch das Stadtbild prägten.<sup>79</sup>

Die Stadt hatte sich zunächst also von West nach Ost entwickelt. Durch ihr beständiges Wachstum entwickelte sie sich schließlich auch vom Norden aus Richtung Süden, wodurch auch bestehende Befestigungsanlagen ständig erweitert werden mussten. So wurden etwa vor dem Hintergrund der Türkengefahr im 16. Jahrhundert weitere neue Befestigungsanlagen durch den gebürtigen italienischen Festungsbaumeister Domenico dell'Allio in Angriff genommen. Auch das heute noch erhaltene Burgtor wurde unter dell'Allio in dieser Zeit errichtet. Mit dem Ausbau des äußeren, ebenfalls noch intakten Paulustores, wuchs die Stadt schließlich auch Richtung Nord-Osten hin an.<sup>80</sup> Diese zwei imposanten Tore – Burgtor und

76 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 215.

77 Vgl. Brunner 2003 Bd. 2, 9.

78 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 215–217.

79 Vgl. Brunner 2003 Bd. 2, 69.

80 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 216–217.

äußeres Paulustor – bilden gleichzeitig die einzigen zwei heute noch erhaltenen Walltore der Stadt Graz.

Das Erscheinungsbild der damaligen Stadt wird auf Matthäus Merians Kupferstich von Grätz (alte Schreibweise von Graz) aus dem 17. Jahrhundert sehr schön veranschaulicht: mit Blick Richtung Norden befindet sich auf der rechten Seite der Mur die befestigte Stadt Graz, auf der linken Seite der Mur die Murvorstadt (Abb. 137).



Abb. 137: Merian, Graz (17. Jahrhundert)

Nach den siegreichen Türkenkriegen verlor die Stadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts allmählich an Bedeutung. Durch ihre geopolitische Lage wurden auch die Befestigungsanlagen mit der Zeit überflüssig, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Festungswerke schließlich aufgehoben.<sup>81</sup> Doch hinter der Befestigungsanlage war Graz nicht zu Ende. Hier entwickelten sich bereits seit dem Mittelalter die Vorstädte von Graz, welche Teile der heutigen inneren Bezirke markieren.

<sup>81</sup> Vgl. Ebda., 217.

### 3.2.2 Bewohner der Inneren Stadt

Das Erscheinungsbild der sich seit dem Mittelalter entwickelnden Stadt Graz wurde über die Jahrhunderte von vielen Generationen geprägt. Doch das charakteristische Aussehen eines großen Teiles der Inneren Stadt lässt sich auf bestimmte Bevölkerungsschichten zurückführen:

Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert machten hier der Adel, Beamte, Bürger und der Klerus den Großteil der Bewohner aus. Daher ging es hier im Vergleich zu den Vorstädten im Allgemeinen auch weniger laut und ausgelassen zu.<sup>82</sup> Randgruppen der Gesellschaft fand man hier kaum, diese hielten sich vornehmlich in der Murvorstadt auf.

### 3.2.3 Bebauung der Inneren Stadt

Um 1630 hatte die befestigte Stadt Graz im Wesentlichen bereits den Umfang des heutigen Bezirkes der Inneren Stadt erreicht. Was sich jedoch in dieser Zeit änderte, war die Bebauung innerhalb der Befestigung: die mittelalterlichen Giebelhäuser wurden entweder im Stil der Renaissance oder des Frühbarock umgestaltet, oder auch durch Neubauten ersetzt.<sup>83</sup> So wurde auch der Fassadenschmuck, wie etwa Stuckdekorationen, immer bedeutender.<sup>84</sup> Die zahlreichen damals entstandenen beeindruckenden Stadtpalais und Häuser gehen auf die zahlreichen steirischen Adligen und den wohlhabenden Teil des Bürgertums zurück.<sup>85</sup>

Die vielen nach wie vor erhaltenen historischen Prachtbauten in der heutigen Inneren Stadt zeugen auch von der Bedeutsamkeit der Repräsentation und des Bürgerstolzes im 19. Jahrhundert.<sup>86</sup> Die sehr gut erhaltene, durch vielfältige Baukultur beginnend in der Gotik gekennzeichnete Grazer Altstadt befindet sich seit dem Jahr 1999 auf der UNESCO Welterbeliste. Die Liste der denkmalgeschützten Gebäude in der Inneren Stadt ist demnach lang. Neben den bereits erwähnten Bauten wie der Grazer Burg und dem Dom finden sich auf dieser Liste unter anderem das Grazer Rathaus, das Opernhaus, zahlreiche Kirchenbauten, Palais, Mietshäuser, Bürgerhäuser oder auch Reste der mittelalterlichen Stadtmauer.

Die heutige Innere Stadt zeichnet sich vor allem durch ihr Erscheinungsbild einer typischen europäischen, historischen, auf Hochglanz polierten Altstadt aus: eine Mischung aus UNESCO Welterbestätte, vielfältigem Kulturangebot, schicken Restaurants, Handel und Tourismus.

---

<sup>86</sup> Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 217.

---

<sup>82</sup> Vgl. Brunner 2003 Bd. 2, 92.

<sup>83</sup> Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 217.

<sup>84</sup> Vgl. Brunner 2003 Bd. 2, 93.

<sup>85</sup> Vgl. Ebda., 92.



# Lend Gries







### 3.3 Lend und Gries: historische und aktuelle Entwicklung

Ein Auszug aus einem Zitat des Staatswissenschaftlers und Politikers Gustav Schreiner aus dem Jahr 1843 veranschaulicht gleich zu Beginn den einstigen Unterschied zwischen der Inneren Stadt östlich des Murufers und der ehemaligen Murvorstadt westlich der Mur:

*„Im Allgemeinen bietet Grätz die höchst interessante Eigenheit dar, daß sich hier gleichsam zwei Städte, nur durch den Fluß geschieden, darstellen, die in der Bauart, Anlage und auch im geselligen Leben eine durchaus verschiedene Physiognomie zeigen [...]“*<sup>87</sup>

#### 3.3.1 Entstehungsgeschichte und frühe Entwicklung

Der Begriff „Murvorstadt“ beschrieb lange Zeit die Vorstadt von Graz westlich der Mur. Sie umfasste im Großen und Ganzen die heutigen Bezirke Lend und Gries und war vor allem zu Beginn eher ein Wohnort der unteren Sozialschichten. Entstehungsort des Kernes der Murvorstadt war der Weiler bei der heutigen St. Andrä-Kirche, der sich vermutlich im 13. Jahrhundert entwickelte.<sup>88</sup> Die erste Verbindung zwischen der Kernstadt, die den heutigen Bezirk der Inneren Stadt markiert, und der Murvorstadt, stellte die frühere Hauptbrücke und heutige Erzherzog-Johann-Brücke dar, welche erstmals 1361 erwähnt wurde.<sup>89</sup>

Der Name Lend lässt sich auf das Anlegen, das „Anländen der Flöße und Plätten“<sup>90</sup>, welche sich auf der Mur bewegten, zurückführen. Denn sowohl in Lend, als

auch in Gries gab es Anlegestellen. Gries verdankt seinen Namen ebenfalls dem Bezug zur Mur: es bedeutet „Flußsand, Sandkorn, Geschiebe, Schotter“<sup>91</sup>. Die Mur war seit Ende des 14. Jahrhunderts ein wichtiger Verkehrsweg, um Güter aus dem Oberland ins Unterland und umgekehrt zu transportieren.<sup>92</sup>

Die Gegend der Murvorstadt war anfänglich häufig von Überschwemmungen betroffen. Es gab noch zahlreiche Seitenarme und Altwässer, die das Gebiet durchzogen.<sup>93</sup> Ab dem 16. Jahrhundert wurde schließlich das Ufer der Muraufgrund der ständigen Überschwemmungen fortschreitend gesichert, wodurch sich auch die Murvorstadt erweitern konnte.<sup>94</sup>

Einen wichtigen Einfluss in der frühen Entwicklung der Murvorstadt stellte das Grazer Bürgerspital als Grundherrschaft dar. Vom Bürgerspital ausgehend begann im 17. Jahrhundert die weitere Besiedelung. Das Spital verkaufte nach und nach seine Gründe und begünstigt durch rasches Bevölkerungswachstum, nicht zuletzt verursacht durch den Flüchtlingsstrom aus dem Deutschen Reich aufgrund des Dreißigjährigen Krieges, wuchs die Murvorstadt immer mehr an. Es begann die Verbauung der Auen und schließlich entstanden auch die beiden großen Plätze der Murvorstadt – Lendplatz und Griesplatz. Im Jahr 1700 war der Lendplatz bereits an allen Seiten verbaut.<sup>95</sup> Auch die Besiedelung um den Griesplatz begann bereits im 16. Jahrhundert.<sup>96</sup>

87 Schreiner 1843, 118.

88 Vgl. Vgl. Dienes/Bauer 1983, 5.

89 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 11.

90 Dienes/Bauer 1983, 5.

91 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 16.

92 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 5.

93 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 169.

94 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 5.

95 Vgl. Ebda., 5–7.

96 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 76.

Zur anfänglichen Bebauung in Lend und Gries lässt sich sagen, dass sie zunächst sehr einfach war. Die Häuser waren häufig nur eingeschobige Holzbauten und von den unteren Sozialschichten bewohnt, wobei die Menschen dicht gedrängt und oft unter prekären hygienischen Situationen wohnten. So galten diese Häuser auch beim Ausbruch der Pest in Lend im Jahr 1680 als Seuchenherde schlechthin.<sup>97</sup> Doch nicht nur Seuchen breiteten sich in der Murvorstadt rasch aus, sie wurde neben den schweren Hochwassern auch immer wieder von Bränden heimgesucht.<sup>98</sup>

Allgemein gab es im 17. Jahrhundert noch sehr wenige gemauerte, mehrstöckige Häuser in der Murvorstadt. Am ehesten fand man gemauerte Häuser vereinzelt in den Gebieten vor, die bereits geschlossen verbaut waren, etwa im Bereich um die St. Andrä-Kirche.<sup>99</sup>

Sowohl der Lend-, als auch der Griesplatz sind von Norden nach Süden ausgerichtet, und so führte seit 1728 die von Kaiser Karl VI. in Auftrag gegebene, damals äußerst wichtige Kommerzialstraße von Wien nach Triest auch durch diese beiden Plätze. Es ist also nicht verwunderlich, dass sich besonders entlang und in der Nähe dieser Straße in der Murvorstadt verhältnismäßig viele Gasthöfe ansammelten, denn die zahlreichen Durchreisenden benötigten mitunter Herbergen.<sup>100</sup> Besondere Berühmtheit unter anderem aufgrund seiner Eleganz erlangte das Gasthaus und spätere Hotel *Schwarzer Elephant*, mit der Zeit nur noch *Elephant* genannt, am Murplatz<sup>101</sup> – dem heutigen Südtiroler Platz. Doch derart noble Betriebe traf man

nicht en masse in der Murvorstadt an: seit jeher befanden sich in den beiden Vierteln Lend und Gries sehr viele Bordelle.<sup>102</sup>

Eine weitere bedeutende Einnahmequelle für die überwiegend ärmere Bevölkerung der Murvorstadt stellte seit der Gründung der Grazer Universität im Jahr 1586 das Vermieten von Zimmern an Studenten dar.<sup>103</sup>

Aufgrund der günstigen Baugründe und niedrigen Abgaben in der Murvorstadt siedelten sich hier bevorzugt ärmere Bevölkerungsschichten an. Doch bereits ab dem 16. Jahrhundert schaffte sich hier auch die reiche Bevölkerungsschicht aus der Stadt Zweitwohnsitze an. So entstanden einige Schlösser und Edelsitze, wie beispielsweise das Stadtpalais Wertl von Wertelsberg<sup>104</sup> in Lend, und das Palais Gleispach in Gries, die teilweise zwischen den vielen großteils ebenerdigen Gebäuden der Murvorstadt hervorstachen. Das aber wohl vornehmste Gebäude in dieser Riege stellte die Sommerresidenz von Erzherzog Karl II. zur Zeit von Graz als Residenz Innerösterreichs dar: das Jagd- und Lustschloss Karlau in Gries. Als der Hof jedoch 1619 wieder nach Wien zog, verlor auch das Schloss Karlau an Bedeutung. Es wurde schließlich zum Arbeitshaus<sup>105</sup> und beherbergt heute die Justizanstalt Graz-Karlau.

Im Jahr 1748 wurde in Lend der erste Grazer Kasernenbau vollendet – die Lendkaserne. Ihr sollten noch viele weitere Kasernen folgen, und so waren das Militär und das Frachtfuhrwesen damals grundsätzlich ein wesentlicher

97 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 9.

98 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 25.

99 Vgl. Brunner 2003 Bd. 2, 88.

100 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 7.

101 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 20.

102 Vgl. Ebda. 1991, 29.

103 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 9.

104 Vgl. Ebda. 1983, 7.

105 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 14–15.

Teil von Lend und Gries. Nicht zuletzt durch das Militär machte sich aber auch eine gewisse kulturelle Vielfalt bemerkbar, welche die österreichische Monarchie zu jener Zeit in sich barg.<sup>106</sup> Generell betrachtet war die Murvorstadt seit jeher offener gegenüber unterschiedlichsten Neuankömmlingen, als die Bewohner am östlichen Murerufer. Und sie war auch eher bereit, diese aufzunehmen.<sup>107</sup>

Historisch betrachtet lief in der Murvorstadt selten alles friedlich ab: auch wenn sie für Abenteurer aufregend sein mochte, war sie der unsicherste und verrufenste Teil der Stadt. So gab es häufig Tumulte aller Art – Raufereien, Auseinandersetzungen zwischen dem Militär und Studenten, und in den Gasthäusern und zahlreichen Bordellen hielten sich diverse Gauner auf.<sup>108</sup> Doch diese Dinge prägten viele Vorstädte, nicht nur die Murvorstadt. Das Leben war durchwegs in den Vorstädten freizügiger und zwangloser. Mit ihren Wirtshäusern, Bordellen und anderen Einrichtungen entwickelten sie sich oft auch zu einer Art Vergnügungsviertel. Dieser Umstand zog nachfolgend auch immer wieder viele Bürger und Adelige aus der Stadt in die Vorstädte, um sich auf die Suche nach ein wenig Abwechslung und Amüsement zu begeben.<sup>109</sup>

### **3.3.2 Lendplatz, Griesplatz und Bebauung der Murvorstadt**

Der Lendplatz und der Griesplatz entwickelten sich ähnlich. Sie wurden schon früh zu Marktplätzen, auf denen im Laufe der Zeit viele unterschiedliche Waren angeboten wurden. So wurde

am Lendplatz anfänglich ein Viehmarkt abgehalten und im 18. Jahrhundert ein Holzkohlenmarkt. Um 1860 wurden dann auch die Jahrmärkte auf den Lendplatz verlegt; diese befanden sich vorher auf dem Hauptplatz im östlich gelegenen Stadtzentrum. Etwas später folgten die Fetzenmärkte und schließlich wurde Ende des 19. Jahrhunderts auch der Lebensmittelmarkt vom Mariahilferplatz auf den Lendplatz verlegt. Die Markthalle für diesen nach wie vor existenten und beliebten Bauernmarkt wurde 1923 errichtet.<sup>110</sup>

Eine entscheidende Wende in der Bedeutung von Lend- und Griesplatz brachte schließlich die Eisenbahn, welche Graz Mitte des 19. Jahrhunderts erreichte. Beide Plätze waren an der vormals wichtigen Kommerzialstraße gelegen, welche durch den westlich der Murvorstadt gelegenen Bau der Eisenbahn viel von ihrem Stellenwert einbüßen musste. Dadurch wurden auch Lend- und Griesplatz zunächst weniger relevant.<sup>111</sup> Das Gebiet zwischen Hauptbahnhof (vormals Südbahnhof), Murvorstadt und dem Stadtkern wurde nun durch die planmäßig angelegte, breite und repräsentative Annenstraße erschlossen.<sup>112</sup> Ebenfalls in diesem Zeitraum entwickelte sich die Murvorstadt zu den zwei separaten Bezirken. Die Annenstraße bildete nun einen beträchtlichen Teil der Grenze zwischen dem nördlich von ihr gelegenen Lend und dem südlich gelegenen Gries.<sup>113</sup>

106 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 9.  
107 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 57.  
108 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 9.  
109 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 7.

110 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 11.  
111 Vgl. Ebda., 13.  
112 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 30.  
113 Vgl. Kubinzky 2009, 20.

Der Lendplatz erfuhr schließlich wieder etwas Belebung, als sich nördlich des Schlossberges ein neues Viertel bildete<sup>114</sup> und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Vorgängerin der heutigen Keplerbrücke erbaut wurde. Mit der ihr angrenzenden Keplerstraße, welche den Lendplatz durchschneidet, verlief eine zweite, ebenfalls große gerade Straße durch Lend zum Hauptbahnhof. Doch nicht nur die Brücke brachte dem Viertel ein neues Aussehen, auch die übrige Bebauung in der Murvorstadt folgte zu jener Zeit zunehmend einem bestimmten Bild: der Rasterverbauung mit Mietshäusern.<sup>115</sup> Auffallend an der Rasterverbauung der Murvorstadt war jedoch, dass in den Innenhöfen häufig noch zusätzliche Bauten zu finden waren, etwa für handwerkliche Betriebe.<sup>116</sup> Heute erinnert besonders die Architektur in den Bereichen von Lend- und Griesplatz noch sehr an das 19. Jahrhundert.<sup>117</sup>

Beide Plätze sind mittlerweile bekanntlich wieder wichtige Verkehrsknotenpunkte im Grazer Nahverkehr. Im Falle des Griesplatzes schadete diese alleinige Funktion des Verkehrsknotenpunktes dem Platz jedoch auf lange Sicht gesehen; er leidet schon seit langem an der hohen Verkehrsbelastung und der damit einhergehenden geringen Aufenthaltsqualität. 2015 wurde jedoch seitens der Stadt Graz aktiv damit begonnen, an Maßnahmen zu arbeiten, welche in den kommenden Jahren auch den Griesplatz attraktiver gestalten sollen. Zu diesem Zweck wurde eigens ein Stadtteilbüro eingerichtet, wobei auch auf die Beteiligung der Bevölkerung gesetzt wird.<sup>118</sup>

114 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 13.

115 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 41.

116 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 170.

117 Vgl. Kubinzky 2009, 20.

118 Vgl. Stadtentwicklung Graz o.J.

### 3.3.3 Arbeit in der Murvorstadt

Beruflich betrachtet dominierte in der Murvorstadt zunächst das Kleingewerbe, hier waren vor allem die Handwerker zu Hause. Man traf unter anderem Schmiede, Lederer, Spinnerinnen, Schneider und die Wäscherinnen an. Der Mühlgang, welcher sich nach wie vor durch die Murvorstadt zieht, wurde von Müllern, Walkern oder Färbern genutzt.<sup>119</sup> Später sollten ihnen die Arbeiter als großer Bevölkerungsanteil in den beiden Bezirken folgen. Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert zeigten sich in der Murvorstadt die ersten Zeichen der Industrialisierung, wobei sich die neuen Betriebe häufig in der Nähe der Eisenbahn, also im Gebiet des heutigen Hauptbahnhofes, ansiedelten. Dadurch ließen sich auch die zahlreichen beschäftigten Arbeiter hier nieder und die Murvorstadt entwickelte sich insgesamt zum Industrie-/Gewerbestandort und Arbeiterviertel.<sup>120</sup> In der Folge stand dieses Gebiet auch für die ArbeiterInnenbewegung, sowie den Widerstand gegen Austrofaschismus und Nationalsozialismus. Bis heute leben hier vergleichsweise sehr viele Arbeiter.<sup>121</sup>

### 3.3.4 Künstler in der Murvorstadt

Ein eigenes Kapitel bilden darüber hinaus die Künstler, welche sich auch heutzutage wieder gern in Lend und Gries ansiedeln. Dieser Umstand blickt auf eine lange Geschichte zurück: bereits im 17. Jahrhundert zog die Murvorstadt viele Maler und Bildhauer an. Dies geschah damals jedoch vor allem aufgrund der günstigen Wohnmöglichkeiten und der Nähe zu den Eggenberger Fürsten,

119 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 11.

120 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 19.

121 Vgl. Plassnig 2014.

welche sich als großzügige Kunstmäzene erwiesen.<sup>122</sup> Bedeutende Künstler, die damals aus der Murvorstadt hervorgingen, waren beispielsweise die Brüder Kreutzer als führende Maler des Biedermeier in der Steiermark, oder auch der international angesehene Maler Wilhelm Thöny.<sup>123</sup>

### 3.3.5 Glaube in der Murvorstadt

Schließlich spielte natürlich auch die Kirche eine zentrale Rolle in der Murvorstadt. So gibt es hier zahlreiche beeindruckende katholische Kirchenbauten, wie etwa die bereits eingangs erwähnte Kirche St. Andrä in Gries.

Die im frühen 17. Jahrhundert errichtete Mariahilferkirche in Lend war einst einer der wichtigsten Wallfahrtsorte in der Steiermark.<sup>124</sup> Der weitbekannte und größte Friedhof von Graz, der Zentralfriedhof in Gries, entstand allerdings erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>125</sup> Die Interkonfessionalität dieses Friedhofes spiegelt auch das Zusammenleben verschiedener Bevölkerungsgruppen wieder: Generell gab es in der Murvorstadt schon lange ein Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Glaubensrichtungen. Davon zeugt heute auch eine vielfältige Auswahl an Gebetshäusern: es gibt eine Moschee, die große Synagoge und das Buddhistische Zentrum in Gries, oder auch die Serbisch-orthodoxe Kirche am Gelände des Zentralfriedhofes, um nur vier der vielen unterschiedlichen religiösen Einrichtungen in Lend und Gries zu nennen.

### 3.3.6 Zweiter Weltkrieg und Nachkriegszeit

Die Stadt Graz musste während des Zweiten Weltkrieges im Vergleich zu allen anderen österreichischen Städten die meisten Luftangriffe über sich ergehen lassen, wobei insbesondere die Murvorstadt schwere Bombenschäden verkraften musste. Speziell der Hauptbahnhof und die in den beiden Bezirken angesiedelten Industriebetriebe wurden stark bombardiert. Laut Schätzungen fielen rund drei Viertel der Bomben, welche über Graz abgeworfen wurden, auf Lend und Gries.<sup>126</sup>

Abernatürlich wurden bei den Luftangriffen auch viele andere Gebäude, die keine ausgesuchten Ziele darstellten, zerstört. Bedingt durch das große Ausmaß an Zerstörung wurde auch das Aussehen der Murvorstadt, besonders aber das des Bahnhofsviertels, notgedrungen verändert. In der Zeit des Wiederaufbaus wurde hier gezwungenermaßen auf architektonische Einfachheit gesetzt.<sup>127</sup>

Lend und Gries wurden lange Zeit aufgrund ihrer proletarischen und migrantischen Bevölkerung gegenüber den bürgerlich geprägten Bezirken im Osten der Stadt eher abwertend betrachtet. Sie waren seit jeher die Stadtteile der Zuwanderer oder auch die „schlechte“ Murseite.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die zwei Bezirke zu einer gewissen Problemzone in Graz: die einkommensstarke Bevölkerung zog häufig in die ruhigeren Außenbezirke und die einkommensschwächere Bevölkerung, darunter wieder viele Migranten, zog in die zwei Bezirke zu.

122 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 11.

123 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 49.

124 Vgl. Dienes/Bauer 1983, 17.

125 Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 22.

126 Vgl. Ebda., 63.

127 Vgl. Ebda., 64.

So wurde weniger saniert, folglich häufte sich baulicher Verfall und es gab immer mehr Leerstände.<sup>128</sup> Als Folge dieser Entwicklungen nahmen auch die Vorurteile gegenüber den zwei Bezirken zu.

### 3.3.7 Aufwertung durch Initiativen und Netzwerke

Durch viele unabhängige Initiativen und vor allem etliche starke Netzwerke der Kreativszene veränderte sich aber vornehmlich seit den 2000er Jahren wieder einiges in Lend und Gries. Insbesondere ein beträchtlicher Teil von Lend erfuhr eine beispielhafte Aufwertung, die den Bezirk folglich wieder für viele Mieter interessant machte. Der Ansiedelung einiger künstlerischer Initiativen in der Nähe des Lendplatzes folgte das neue Kunsthaus, sowie etliche neue Lokale und Läden. In der Folge eignete sich wiederum großteils die Kreativwirtschaft weitere leerstehende Geschäftsflächen an und es sprossen zusätzlich immer mehr neue Restaurants, Bars und Geschäfte aus dem Viertel.<sup>129</sup> Ebenfalls zurückzuführen auf die starken Netzwerke ist das Stadtteilstück *Lendwirbel*, welches mittlerweile auf eine fast 10-jährige Geschichte zurückblickt, und sicher gleichfalls einen wichtigen Teil zur Belebung beitrug. All das bildet das gegenwärtig bunte und lebhaftes Lendviertel, welches nicht durch politisches Zutun, sondern durch eine unabhängige Entwicklung zu dem geworden ist, was es heute ist. Die Betonung liegt hierbei auf dem Wort „unabhängig“. Denn dass die Kreativszene in Bezug auf die Bedeutung einer Stadt oder eines Stadtviertels als Wirtschaftsstandort einiges in Bewegung setzen kann, wurde mittlerweile auch von vielen Politikern erkannt. Allerdings scheint

die Politik in den letzten Jahren auch teilweise allzu häufig davon Gebrauch zu machen, frei nach dem Motto: „Die Kreativen werden’s schon richten.“

Dennoch sind kreative Szenen natürlich auch von der Politik nicht so einfach planbar. Die Soziologin Mara Verlic erläutert dies folgendermaßen:

*„Stadtplanung scheint nicht die Mittel zu haben, willentlich eine kreative Szene in einem bestimmten Gebiet anzusiedeln, sie kann allerdings wachsam sein für aufkeimende Kreativwirtschaften und schnell mit der Schaffung von Rahmenbedingungen reagieren.“<sup>130</sup>*

Wichtig ist jedoch, ihr genügend Gestaltungsspielraum zu lassen.<sup>131</sup>

Einen Grund, warum ausgerechnet das Lendviertel so gut mit der Kreativszene harmoniert, sieht Verlic im Folgenden:

*„Das Lendviertel zeichnet sich durch einen baulichen Charakter aus, der gut zu den vernetzten und freundschaftlichen Arbeitsweisen der Kreativen passt. Die relativ niedrigen Häuser, die heterogene Bebauung, die Fußgängerzone und der Bauernmarkt am Lendplatz geben dem Viertel den Charme eines Dorfes in Innenstadtlage; eine Atmosphäre, die sich allerdings erst durch den Zuzug der kreativen Szene wirklich etablieren konnte.“<sup>132</sup>*

### 3.3.8 Lend und Gries heute

Wenn man die zuvor ausgeführte kurze historische Entwicklung der Murvorstadt betrachtet, lässt sich rasch erkennen, dass sie schon immer ein sehr vielseitiges Gebiet in Graz war. Sie durchlebte zahlreiche Turbulenzen, auch viele Tiefen, und wurde wieder aufgebaut.

Ihre Entwicklung war allgemein viel-

128 Vgl. Hauer 2009, 69.

129 Vgl. Verlic 2009, 155.

130 Ebda., 159.

131 Vgl. Ebda.

132 Ebda.

schichtiger als die der Inneren Stadt.<sup>133</sup> Gastwirtschaft, Arbeiterschaft, Multikulturalismus, aber auch Künstlertum blicken hier auf eine lange Tradition zurück. Die vielen kleinen „Beisl“ und der Bauernmarkt am Lendplatz stehen für die österreichische Tradition; dazu gesellt sich eine Vielfalt internationaler Restaurants und Geschäfte. All diese Bereiche gehen eine mitunter sehr interessante Symbiose ein. Auch wenn die Mur in früheren Zeiten eine viel stärkere Trennlinie darstellte, und mittlerweile zahlreiche Brücken und Stege die beiden Hälften der Stadt Graz verbinden, so lässt sich diese Vielschichtigkeit in Lend und Gries gegenüber den heutigen Innenbezirken am östlichen Murofer nach wie vor erspüren.

### **3.3.9 Die Murvorstadt: Ein Fall von Gentrifizierung?**

In vielen westlichen Städten konnte beginnend in den 1990er Jahren beobachtet werden, wie einstige Arbeiterviertel langsam zu angesagten Vierteln wurden und immer noch werden. Als Beispiel kann hier wieder das in dieser Arbeit mehrfach erwähnte New Yorker East Village angeführt werden, welches nach dem künstlerischen Boom zunehmend von Gentrifizierung betroffen war.

Die Mischung aus teilweise heruntergekommen Gebäuden und Straßen, alten Fabriken, Hallen und Industriebauten im Allgemeinen, Leerstand und niedrigen Mietpreisen, ein wenig Trash und schließlich der Kreativszene, die sich oft als eine der ersten auf solche Viertel stürzt, zieht im Folgenden auch die breite Masse und Investoren an.

Ähnliches konnte besonders auch in zentraler gelegenen Teilen von Lend beobachtet werden. Generell sind Lend und Gries zwei aufstrebende Bezirke. Insbesondere auch das Annenviertel, also das Gebiet zu beiden Seiten der Annenstraße, muss hier erwähnt werden. Das Annenviertel erfuhr in den letzten Jahren eine starke Aufwertung durch Sanierung und Umbau. Inwiefern sich die in Planung befindliche Neugestaltung des Griesplatzes in den kommenden Jahren auf dessen Umgebung auswirken wird, bleibt abzuwarten.

In Lend richteten sich in den letzten Jahren viele Kreative vor allem zwischen Südtirolerplatz und Lendplatz ein, wodurch die Identität des Bezirkes auch in der Öffentlichkeit wieder anders wahrgenommen wurde und zunehmend in ein positives Licht rückte.<sup>134</sup> Die Anhäufung von künstlerischem Treiben stellte und stellt in weiterer Folge auch einen Anziehungspunkt für die gesamte Stadt dar. So ist der Kern von Lend, vom Kunsthaus bis zum Lendplatz, ist über die letzten Jahre hip geworden. Es gibt alle möglichen Veranstaltungen, schicke Bars und Restaurants und neue Geschäfte. Lend wurde wieder zu einem beliebten Geschäfts- und Wohn-Bezirk.

Mittlerweile wird die Gegend um den Mariahilferplatz beispielsweise in der für junge Touristen erstellten Use-it-Map von Graz sogar explizit als Hipster- und Kreativnachbarschaft ausgewiesen.<sup>135</sup>

Was einerseits natürlich eine Aufwertung ist und für viele eine erstrebenswerte Entwicklung darstellt, birgt jedoch auch

<sup>133</sup> Vgl. Dienes/Kubinzky 1991, 9.

<sup>134</sup> Vgl. Prasenc 2009, 84.

<sup>135</sup> Vgl. Use-It Europe 2016.

gewisse Nachteile und Risiken in sich. Etwa, wenn sich Gentrifizierungsprozesse bemerkbar machen, welche die Mietpreise in die Höhe treiben und häufig eine Segregation zur Folge haben. Es wird saniert und umgebaut, das Leben im Viertel wird teurer und die Bevölkerung wird wieder homogener: einkommensschwache Gruppen müssen aus dem Viertel wegziehen, da sie sich die Miete im neuen hippen Viertel nicht mehr leisten können. Folglich verschwindet zusehends die besondere Mischung, welche einst den vielfältigen Charakter eines Viertels ausmachte. Somit verantworten Kunstschaaffende vereinfacht gesagt häufig in gewisser Weise diese Prozesse mit, wogegen sie eigentlich eintreten.

Die zuvor erwähnten gewissen Teile der beiden Bezirke – das Lendviertel vom Kunsthaus bis zum Lendplatz oder das Annenviertel zu beiden Seiten der Annenstraße – zeichnen sich sicher durch einige der oben erwähnten Vorgänge aus. Ob, bzw. in welchem Ausmaß man jedoch tatsächlich von Gentrifizierungsprozessen sprechen kann, wird sich in den nächsten Jahren zeigen.

Wie bereits erläutert, ist Gentrifizierung aber nicht grundsätzlich negativ – sie bringt schließlich eine Aufwertung mit sich. Problematisch wird es allerdings, wenn fast ausschließlich Prachtbauten mit hohen Mieten entstehen, die in der Folge immer mehr Nachahmer anziehen. Wenn hier nicht bewusst regulierend eingegriffen wird, wird logischerweise ein gewisser Teil der Bevölkerung mehr und mehr verdrängt.<sup>136</sup>

### 3.4 Entwicklung der Street-Art in den drei Stadtbezirken

In der Inneren Stadt können zwar viele und immer wieder neue Street-Art Arbeiten entdeckt werden, diese sind jedoch häufig kleiner als Arbeiten, die man beispielsweise in Lend oder Gries antrifft. Es handelt sich bei den Arbeiten in diesem 1. Bezirk zumeist um nicht genehmigte, deshalb auch kleinere, aber teilweise durchaus ansprechende Stencils, Freihand-Arbeiten oder Cut-Outs. Doch scheinen die Werke in der Inneren Stadt schneller wieder übermalt zu werden, als in den angrenzenden Bezirken. Eine Ausnahme bildet hier jedoch die Murpromenade als westliche Grenze der Inneren Stadt.

Die vielseitige historische Entwicklung in Lend und Gries macht sich auch in der Street-Art bemerkbar. In diesen beiden Bezirken trifft man vergleichsweise sehr viele Graffiti und Street-Art Arbeiten an. Etliche der Arbeiten fügen sich hier auch gut in das Stadtbild ein, sie machen es ein wenig interessanter. In Lend und Gries trifft man auch noch auf nicht so schöne und saubere Ecken und Winkel, die wie in Gilles Ivains *Formular für einen neuen Urbanismus* Geschichten erzählen können, wenn sie der Betrachter sucht. Auch findet man hier noch öfter ein gewisses Stadium an baulichem Verfall, wodurch Street-Art häufig erst ihren wahren Reiz entfaltet.

Der Grazer Architekt Gottfried Prasenc beschrieb hierzu passend, wie in Lend „vieles so unfertig ist, genau das, was Stadt eigentlich ausmacht. Und das Unfertige spannt auch Freiräume auf, die man sich erschließen kann.“<sup>137</sup>

136 Vgl. Eder 2013.

137 Prasenc 2009, 86.

Dieses Zitat beschreibt sehr schön das Gefühl, das einem die Bezirke Lend und Gries nach wie vor oft vermitteln können. Natürlich hat sich hier in den letzten Jahren einiges in Richtung Aufwertung getan. Dennoch regt sich eine gewisse Empfindung, selbst noch etwas beisteuern zu können, nicht alles starr vorgelegt zu bekommen. Und dieses von Prasenc beschriebene Unfertige stellt letztendlich auch einen guten Ansatz für Street-Art dar. Man kann noch mitgestalten, etwas hinzufügen, ohne dass es künstlich oder überheblich wirkt.

Der Street-Artist Sera/Seraphim begründet eine vermehrte Auswahl von Bauwerken und Orten in Lend oder Gries auch damit, dass die ehemalige Murvorstadt einfach offener gegenüber Neuem sei.<sup>138</sup>

Die teilweise Aneignung des öffentlichen Raumes durch Künstler blickt in Lend nun schon auf eine gewisse Tradition zurück; auch Gries folgt dieser Tradition seit kurzem. Sei es die Zwischennutzung von leerstehenden Gebäuden oder Geschäftslokalen, oder einfach aufgestellte Sitzmöglichkeiten in der Fußgängerzone. Auch Feste wie der *Lendwirbel* oder das *Grieskram* Fest in Gries, welches 2016 erstmals stattgefunden hat, propagieren mit vielen unterschiedlichen Aktivitäten eine gemeinsame Nutzung und meist temporäre Gestaltung des öffentlichen Raumes. Demnach passt natürlich auch Street-Art sehr gut in dieses Bild.

---

<sup>138</sup> Vgl. Interview mit Sera/Seraphim 2016.

Es gibt in den beiden Bezirken etliche beeindruckende legale Street-Art Arbeiten. Einige davon gehen auf die Initiative der mittlerweile aufgelösten Grazer Grafikagentur und Werkstätte *Permanent Unit* zurück: etwa die thematisch passende Gestaltung der Tore der Berufsfeuerwehr am Lendplatz im Rahmen des Lendwirbels 2010 (Abb. 138-139), oder auch der Wal in der Dominikanergasse in Gries.<sup>139</sup> Unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle auch das Grazer Urgestein der Graffiti-Szene nicht: der mittlerweile in der Schweiz lebende *Neo*, mit bürgerlichem Namen Delaine Gilma, zeichnete für viele Arbeiten im Bereich der Graffiti und Street-Art in Graz verantwortlich. Ein legales, nach wie vor gut erhaltenes Beispiel seiner Arbeit wäre die Hochspannungsschaltanlage am Platz der freiwilligen Schützen in Gries. Dieses an drei Seiten motivisch passend zur Funktion bemalte Häuschen sticht nach wie vor am Platz heraus (Abb. 140-141). Eine weitere erwähnenswerte legale Arbeit des Künstlers Mario Paukovic befindet sich an der Fassade des Haarstudio L&K in Lend (Abb. 142). Auch die lange Mauer in der Niesenberggasse (Abb. 143-145) und die Mauern und Wände des Josef-Huber-Parks in Gries (Abb. 146-149) wurden für Sprayer freigegeben und bieten zahlreichen, teilweise sehr aufwändigen Arbeiten Platz. Im Fall des Josef-Huber-Parks gibt es eine eigene sehr lange *Wall of Fame*; hier gibt es permanent neue Werke zu sehen.

<sup>139</sup> Vgl. Eymannsberger 2013.



Abb. 138 - 139: Permanent Unit, Berufsfeuerwehr



Abb. 140 - 141: Neo, Hochspannungsschaltanlage



Abb. 142: Mario Paukovic, Haarstudio L&K

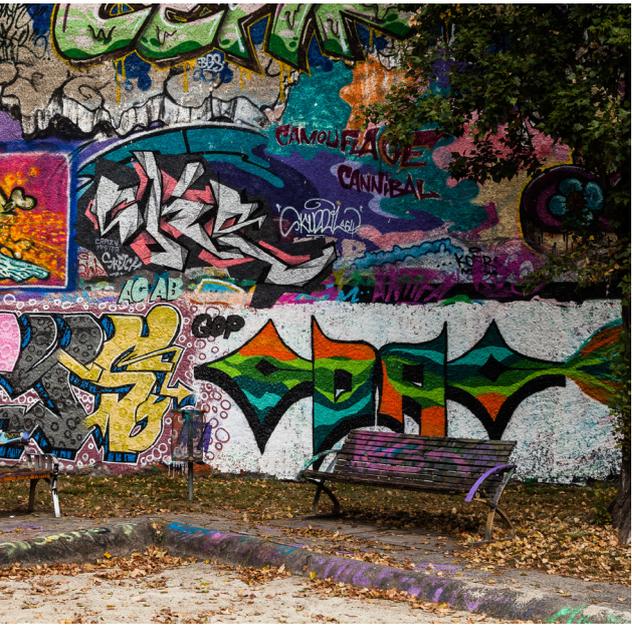


Abb. 144 - 145: Niesenberggasse, Details (2016)



Abb. 146 - 149: Josef-Huber-Park (2016)

Abb. 143: Niesenberggasse, Panorama (2016)



### **3.5 Untersuchung ausgesuchter Werke**

In diesem letzten Kapitel werden nun Grazer Bauwerke oder Orte betrachtet, an denen sich besondere oder auch für Graz typische Street-Art Arbeiten befinden. Es handelt sich dabei einerseits um die illegale Grazer Piratenmaus, welche an mehreren Orten sowohl in der Inneren Stadt, als auch in Lend und Gries angetroffen werden kann. Des Weiteren wird die östliche Murpromenade im Bereich der Inneren Stadt als Ort vieler unterschiedlicher illegaler Arbeiten im Bereich der Graffiti und Street-Art untersucht. Anschließend werden große legale Werke an einem historischen Haus in Lend, sowie der Postgarage und den Taggerwerken in Gries analysiert.

Bei allen Arbeiten sind hier auch bestimmte Kriterien der Auswahl eines passenden Bauwerkes oder Ortes, wie sie im zweiten Teil der Arbeit erläutert wurden, ersichtlich: so zeichnen sich die nachfolgenden Bauwerke und Orte entweder durch kahle ungenutzte Flächen im Allgemeinen, einen Infrastrukturcharakter, Industriecharakter, einen gewissen Grad an Verfall, bzw. in den meisten Fällen durch mehrere dieser Eigenschaften aus. Des Weiteren kann auch bei etlichen Arbeiten auf Jane Jacobs' Grenzzonen oder Marc Augés' Nicht-Orte verwiesen werden.

### 3.5.1 Die Grazer Piratenmaus

Ein für Graz sehr typisches Beispiel von Street-Art ist die häufig anzutreffende Piratenmaus: eine sehr vereinfachte frontale Darstellung einer Maus mit Augenklappe. In der Sprache der Graffiti und Street-Art könnte man sie als *Character* bezeichnen, also eine bildhafte, figürliche, oft durchaus auch vereinfachte Darstellung eines Lebewesens. Diese bis auf wenige Ausnahmen durchschnittlich um die 60 cm große Freihand-Sprühzeichnung in entweder schwarzer oder weißer Farbe sitzt häufig direkt am Boden, also in diesen unteren Bereichen von Sockelzonen. Häufig nimmt sie eine Position in oder an einer Ecke ein, oder fügt sich größentechnisch akkurat in hervorstehende Gebäudesockel oder Häuserkanten ein.

Auffallend ist hier, dass der Künstler dieser Maus auch vor historischen Gebäuden als Untergrund nicht zurückschreckte, wie das ansonsten häufig nur bei einfachen Tags zu beobachten ist. Er wählte hier jedoch stets schmucklose, freie Flächen an Gebäudesockeln.

Die Maus wurde von einem mittlerweile nicht mehr in Graz wohnenden anonymen Künstler über Jahre hinweg illegal angefertigt, daher wurden bereits etliche Ausgaben von ihr wieder übermalt.

Amüsant und zugleich ein wenig frech anmutend, begegnet sie einem aber nach wie vor an vielen Wänden, Ecken und Winkeln in Graz, besonders häufig jedoch in den Bezirken Innere Stadt, Lend und Gries. Ihre Besonderheit liegt nicht zuletzt in ihrer Einfachheit, die kombiniert mit dem schelmischen Ausdruck nicht nur manch einem Passanten ein Lächeln abringt, sondern auch zu einem hohen Widererkennungswert führt.

Diese für Graz charakteristische Maus hat durchaus das Potential, Passanten anzuregen, ihre ansonsten immer gleich gewählten und gegangenen Wege auch einmal zu verlassen, und somit aus ihrer Routine oder dem tranceartigen Alltag auszubrechen, um weitere Verstecke der Maus zu suchen. Vor allem wenn man den Werdegang der Maus über einen längeren Zeitraum hinweg verfolgt hat und gezielt nach ihr Ausschau hält, erschließen sich immer neue Wege durch die Stadt. Wurde sie an einer bestimmten Stelle übermalt, an der sie einen über Monate hinweg anzwickerte, sucht man einen neuen Weg und entdeckt sie plötzlich an einer anderen Stelle.

In den drei Bezirken Innere Stadt, Lend und Gries konnte bzw. kann man die Maus unter anderem am Karmeliterplatz (Abb. 150) und in zweifacher Ausführung am Kaiser-Franz-Josef-Kai (Abb. 151-152) in der Inneren Stadt sehen. In Lend ist sie in der Wiener Straße (Abb. 153) und zweimal in der Orpheumgasse (Abb. 154-155) anzutreffen, und eine größere bunte Version gab es neben einer kleineren nach wie vor existenten in der Weißeneggergasse (Abb. 156-157). In Gries sah man sie einst in der Griesgasse (Abb. 158); noch immer kann man sie in der Andrägassee (Abb. 159) und in der Niesenberggasse (Abb. 160) finden, und ihre Pfotenabdrücke in der Grenadiergasse (Abb. 161).

Nachfolgend werden nun vier Orte, an denen sich diese Maus ebenfalls aufhält, bzw. aufgehalten hat, genauer betrachtet: die Pomeranzengasse in der Inneren Stadt, der Mursteg, die Marschallgasse in Lend und die Dominikanergasse in Gries.



Abb. 150 - 152: Karmeliterplatz (2013), Kaiser-Franz-Josef-Kai (2016)

Abb. 153 - 161: (von links oben nach rechts unten) Wiener Straße (2013), Orpheumgasse (2016), Weißenegggasse (2013), Griesgasse (2013), Andriäsgasse (2013), Niesenberggasse (2016), Grenadiergasse (2013)



## Pomeranzengasse

Die mittlerweile übermalte Maus befand sich hier mit ihrem Aufenthaltsort in der Pomeranzengasse in einem sehr alten Teil der Stadt Graz. Dieser Bereich wurde bereits im Mittelalter besiedelt und versprüht nach wie vor einen derartigen Charme.

Die schmale Pomeranzengasse verbindet den Hauptplatz mit dem Färberplatz. Im 16. Jahrhundert wurde sie zunächst Schlierergaßl, und im 18. Jahrhundert noch Färbergasse oder Krongasse genannt. Derartige schmale Gassen wie auch die Pomeranzengasse stellten im Mittelalter neben der Funktion als Weg und einer Möglichkeit Regen und Abwässer abzuleiten, auch eine besondere Form des Brandschutzes dar.<sup>140</sup> Die heutige nach wie vor durchwegs historische Bebauung in dieser Umgebung geht zumindest in ihrem Kern großteils auf das 16. oder 17. Jahrhundert zurück und zeichnet sich durch unterschiedliche Fassadierungen aus: von Renaissance- oder Barockfassaden über Rokoko- bis hin zu historistischen Fassaden. So befindet man sich hier auch fast ausschließlich in der Gesellschaft denkmalgeschützter Gebäude oder sonstiger Bauten, wie auch der Pomeranzengasse selbst.

Bereits das schmale Stück der Pomeranzengasse zwischen Hauptplatz und dem kleinen Platz, welcher sich an der Biegung der Pomeranzengasse Richtung Färberplatz ergibt (Abb. 162-163), offenbart einige versteckte Street-Art Arbeiten wie Stencils oder Cut-Outs (Abb. 164). Die schwarze Maus saß an diesem kleinen Platz in der Pomeranzengasse im Sockelbereich eines rechtwinkelig zu einer Gebäudeaußenwand stehenden Strebepfeilers; mittlerweile wurde sie jedoch wieder übermalen (Abb. 165-168). Durch den ausgewählten Platz am äußeren Ende des Strebepfeilers behauptete sie in gewisser Weise auch ihre Stellung, da sie dadurch auch ein wenig in den kleinen Platz hineinrückte.

Die graue Fassade dieses Eckhauses zeichnet sich durch einen normalerweise typischen Innenhof-Charakter aus: im Vergleich zu ihrer Umgebung (Abb. 169-170) ist sie einfach gehalten und schmucklos (Abb. 171). Dadurch lässt sich auch auf die im zweiten Teil der Arbeit beschriebenen bevorzugten kahlen Fassaden für Street-Art verweisen. Es macht hier den Anschein, als wurde bewusst eine Entscheidung für das Gebäude mit einer einfach gehaltenen Fassade als Untergrund getroffen.

---

140 Vgl. Streets of Graz o. J. Pomeranzengasse.



Abb. 162 - 163: Blick von der Pomeranzengasse auf den kleinen Platz an der Biergung

Abb. 164: Stencil in der Pomeranzengasse



Abb. 165 - 168: Haus mit Maus an der Fassade, Vorher-Nachher Vergleich (2013/2016)



Abb. 169 - 170: Umgebung des Hauses

Abb. 171: einfache Fassadengestaltung

## Mursteg

Einen weiteren interessanten Aufenthaltsort der Maus stellt der Mursteg dar: die hier in weiß gehaltene Maus existiert nach wie vor.

Der vom Schloßbergplatz zum Mariahilferplatz führende Mursteg wurde von Günther Domenig und Hermann Eisenköck geplant und 1992 eröffnet. Der Steg verbindet somit auch die beiden Bezirke Innere Stadt und Lend miteinander (Abb. 172-174).<sup>141</sup> Durch sein spezifisch auffälliges Aussehen kann er unschwer den Entwürfen des für Graz sehr wichtigen Architekten und einstigen Universitätsprofessors Günther Domenig zugeordnet werden.

Nordseitig des Mursteges befindet sich die im Kulturhauptstadtjahr 2003 nach einem Entwurf des New Yorker Raumkünstlers Vito Acconci errichtete Murinsel als herausragender Blickfang (Abb. 175), ostseitig befindet sich der Schloßberg und die historischen Gebäude der Inneren Stadt (Abb. 182). Im Süden blickt man auf die Erzherzog-Johann-Brücke und im Westen auf die ehemalige Murvorstadt.

Die Maus sitzt hier auf dem blauen Keil des Murstegs, welcher mittig beginnend Richtung Westseite spitz ausläuft, und als Trennung von Fußgängern und Radfahrern fungiert (Abb. 176, 179-181). Die Maus befindet sich also in der Nähe des westseitigen Mureufers, jedoch relativ

mittig an der Nordseite des blauen Keils. Die Pfotenabdrücke suggerieren eine Bewegung Richtung Innere Stadt (Abb. 177-178).

War die Maus zu Beginn noch verhältnismäßig allein auf dem Keil zu Hause, haben sich im Laufe der Zeit viele bunte Tags, diverse Kritzeleien und das ein oder andere Sticker auf beiden Seiten des Keils dazugesellt.

Wenn man sich nun die im zweiten Teil der Arbeit erläuterten Eigenschaften und Orte, welche eine besondere Anziehungskraft auf Street-Art KünstlerInnen ausüben, in Erinnerung ruft, stellt der Mursteg zum einen bereits durch seine bauliche Eigenschaft als Infrastrukturbau einen optimalen Ort für Graffiti- und Street-Art Arbeiten dar. Er könnte gewissermaßen auch in eine jener von Jane Jacobs' definierten Grenzzonen und in die infrastrukturellen Nicht-Orte von Marc Augé eingeordnet werden.

Darüber hinaus haben Domenig und Eisenköck mit ihrem Entwurf vermutlich unbewusst eine zusätzliche Angriffsfläche für Graffiti- und Street-Art Künstler geschaffen: der schnörkellose blaue Keil mit seiner glatten Oberfläche scheint geradezu prädestiniert für Graffiti- und Street-Art zu sein. Somit wurde auch die Logik bezüglich des Ortes ein Stück weit umgekehrt: arbeiten diese Künstler normalerweise eher *unter* Brücken, wurden sie durch den blauen Keil direkt *auf* die Brücke geholt.

---

141 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 337.



Abb. 172 - 174: Blick auf den Mursteg vom östlichen Murofer

Abb. 175: Murinsel



Abb. 176: Mursteg, mittig beginnender Keil

Abb. 177-178: Maus am Keil (2016)



Abb. 179-181: Mursteg, spitz auslaufender Keil

Abb. 182: Blick auf die Innere Stadt

## Marschallgasse

Ebenso wie in der Pomeranzengasse wurden auch zwei Ausgaben der Maus im schmalen Teil der Marschallgasse zwischen dem Krankenhaus der Barmherzigen Brüder und ihrer Mündung in die Annenstraße mittlerweile übermalt.

Von der Annenstraße aus betrachtet, nimmt die schmale Marschallgasse zwischen zwei historischen Gebäuden hindurch ihren Lauf.

Westseitig befindet sich hier in der Annenstraße ein Wohn- und Geschäftshaus aus dem 19. Jahrhundert mit schlichter Fassadengestaltung<sup>142</sup>, welches heute im Erdgeschoß einen Pennymarkt beherbergt. Ostseitig steht ebenfalls ein Wohn- und Geschäftshaus, welches sich jedoch in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, und durch eine Fassade im Plattenstil gekennzeichnet ist (Abb. 183).<sup>143</sup>

Geht man nun von diesem Ausgangspunkt in die Marschallgasse hinein, erstrecken sich an beiden Seiten hauptsächlich die Kehrseiten bzw. Breitseiten der Gebäude ohne nennenswerte Eingangssituationen (Abb. 184). Man findet hier also keine richtigen Eingänge, die Gebäude sind großteils von dieser schmalen Stelle der Marschallgasse weg, in andere Richtungen orientiert (Abb. 189).

Hier fand man nun vor etwa drei Jahren noch eine der wenigen Ausnahmen hinsichtlich der überdurchschnittlichen Größe der Maus: diese befand sich auf der Ostseite der Marschallgasse an der Fassade eines ursprünglich aus dem 19. Jahrhundert stammenden zweigeschoßigen ehemaligen Werk-

stättengebäudes, welches heute zu den Nebengebäuden am Areal des Krankenhauses der Barmherzigen Brüder zählt.<sup>144</sup> Die Einrichtung eines Ordensspitals der Barmherzigen Brüder besteht hier bereits seit dem Jahr 1615.

Die große schwarze Maus erstreckte sich nun zwischen zwei Fenstern des Gebäudes über mehr als die Hälfte der kahlen, schon etwas angeschlagenen Fassade. Durch ihre überdurchschnittliche Größe und die verweilende Haltung ohne angedeutete Pfotenabdrücke nahm sie die Fassade für sich ein, behauptete sich in gewisser Weise an diesem Platz und stellte gleichzeitig in Kombination mit der Fassade des einfachen Gebäudes ein interessantes Gesamtbild dar. Mittlerweile ist die Fassade wieder sauber (Abb. 185-186). Nordseitig grenzt das Gebäude, auf welchem die große Maus zu sehen war, an ein eingeschößiges Gebäude, das ebenfalls zu den Nebengebäuden des Krankenhauses zählt, und an seiner Fassade drei große Anschlagtafeln mit Werbung beherbergt. Inzwischen ist die Maus übermalt; dafür prägen nun diese riesigen Werbewände die Ostseite der Marschallgasse (Abb. 187-188).

<sup>144</sup> Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2015 Marschallgasse 4.



Abb. 183: Blick von der Annenstraße in die Marschallgasse

<sup>142</sup> Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2015 Annenstraße 8.

<sup>143</sup> Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2015 Annenstraße 6.



Abb. 184: Marschallgasse Richtung Krankenhaus



Abb. 185-186: große Maus, Vorher-Nachher Vergleich (2013/2016)



Abb. 187 -188: Werbewände prägen das Bild



Abb. 189: Marschallgasse Richtung Annenstraße

Die zweite kleinere, ebenfalls schwarze Maus, befand sich an der gegenüberliegenden Westseite der Marschallgasse an einer vormals gelben Tür (Abb. 190). Ihren Pfotenabdrücken nach zu urteilen bewegte sie sich Richtung Annenstraße, verweilte jedoch an der gelben Tür, von welcher sie sich stark absetzte. Darüber waren einige einfache Tags zu sehen. Auffallend war hier, dass sowohl die Maus, als auch die Tags nur auf dieser Tür angebracht waren. Durch das Vorhandensein dieser einfachen Metalltür, welche in gewisser Weise als eine Art Anschlagtafel für die Arbeiten von anonymen Menschen diente, blieb die angrenzende Fassade rein. Die Tür bildete dadurch auch einen interessanten Kontrast zu den riesigen Anschlagtafeln mit Werbung auf der gegenüberliegenden Seite; es stand hier sozusagen Werbung vs. Eigenwerbung.

Hinter der Tür befinden sich heute die Geschäftsflächen des von der Annenstraße aus zugänglichen Penny-marktes. Mittlerweile wurde die gesamte geschlossen verbaute Westseite inklusive der Tür und der Terrasse oberhalb neu gestrichen (Abb. 191-192), und einem Neubau nördlich des Pennymarktes farblich angepasst.

Auch hier ließe sich die Auswahl des Ortes auf eine große leere Fläche an der Ostseite der Marschallgasse zurückführen. Und leere glatte Flächen wie die Metalltür auf der Westseite stellen ohnehin immer beliebte Spots dar. Durch die besonders im Erdgeschoßbereich wahrnehmbare Orientierung der Gebäude weg von diesem schmalen Teil der Marschallgasse könnte man hier auch von einer Art Grenzzone sprechen.



Abb. 190 - 192: (von oben nach unten) kleine Maus, Vorher-Nachher Vergleich (2013/2016) / Fassaden Westseite Richtung Krankenhaus

## Dominikanergasse

Im Bereich der Mündung der Dominikanergasse in die Kernstockgasse befindet sich nach wie vor eine kleine Ausgabe einer schwarzen Maus an der heruntergekommenen Fassade des kleinen Eckhäuschens (Abb. 193), welches den Eingangsbereich zum Büro des Architekten Wladimir Goltnik darstellt.

Das desolade Häuschen mit Walmdach wirkt auf den ersten Blick ein wenig kurios in dieser Umgebung. Man befindet sich hier in einem der ältesten Teile der ehemaligen Murvorstadt. So befindet sich hier das gepflegte ehemalige Bürgerspital mit Bürgerspitalkirche (Abb. 195-196) gleich neben dem Häuschen, und auch die mit bunten Beschriftungen an der Fassade im Jahr 2010 neugestaltete St. Andrä-Kirche (Abb. 197) steht in unmittelbarer Umgebung. Doch nicht nur diese Bauten prägen hier das Bild. Wenn man von der Annenstraße als Ausgangspunkt in die Dominikanergasse blickt, steht hier am Beginn gleich das Palais Gleispach. Bewegt man sich dann durch die Gasse Richtung Bürgerspitalkirche, ist zunächst an einer Mauer eines Kindergartens eine langegezogene Wandmalerei eines Wals zu sehen, welche in Zusammenarbeit mit Permanent Unit entstand; doch auch etliche Fassaden sind hier in vergleichsweise kräftigen Farben gestaltet (Abb. 194). Die zwei- bis dreigeschoßigen Häuserreihen entlang der Gasse wurden großteils unter Einbeziehung noch älterer Bausubstanz im 17. Jahrhundert errichtet.

In südwestlicher Richtung grenzt das Häuschen an eine kurze Mauer mit einem Eingangstor (Abb. 198), welche wiederum an ein gepflegtes, dreigeschoßiges, historisches Wohn- und Geschäftshaus

mit einem Kern aus dem 17. Jahrhundert grenzt.<sup>145</sup> Im Nordosten grenzt das Häuschen an das dreigeschoßige ehemalige Bürgerspital, dessen Kern bereits aus dem 15. Jahrhundert stammt und dessen straßenseitige Fassade eine spätklassizistische Gliederung mit Blendarkaden im Erdgeschoß aufweist.<sup>146</sup> Auf der gegenüberliegenden Straßenseite befindet sich ein ebenfalls dreigeschoßiges historisches Eckgebäude mit klassizistischer Plattenstilfassade.<sup>147</sup>

Das besagte Häuschen fällt hier also nicht nur durch seine Größe, sondern hauptsächlich auch durch seine farblose, heruntergekommene, in unterschiedlichen Schichten abbröckelnde Fassade auf; es wirkt etwas fremd in dieser Umgebung.

145 Vgl. Baugeschichte Bearbeiter 2015 Kernstockgasse 20.

146 Vgl. Baugeschichte Bearbeiter 2015 Dominikaner Gasse 8.

147 Vgl. Baugeschichte Bearbeiter 2015 Kernstockgasse 16.



Abb. 193: links das Eckhäuschen, rechts daneben ein Teil des Bürgerspitals



Abb. 194: Dominikanergasse, links im Bild ein Teil des Wals von Permanent Unit

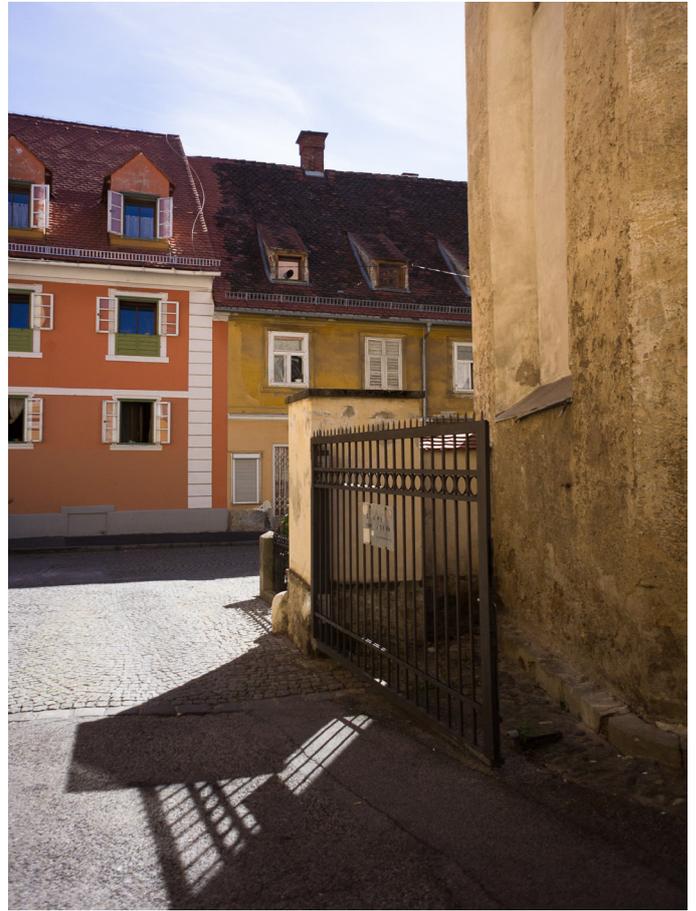


Abb. 195 - 196: Bürgerspitalskirche / Blick auf die historische Bebauung gegenüber der Kirche



Abb. 197: St. Andrä-Kirche



Abb. 198: St. Häuschen aus Südwesten



Abb. 199- 200: Häuschen aus Nordosten



Betrachtet man das Häuschen schließlich aus Nordosten etwas genauer, sieht man in der unteren Ecke, wo das Häuschen an das ehemalige Bürgerspital grenzt (Abb. 199-200), eine schwarze, durch die Zeichen der Zeit mittlerweile dem Erscheinungsbild des Häuschens angepasste Maus, welche sich den Platz an der nordöstlichen Fassade mit anderen Kuriositäten, Tags und einem desolaten Fenster teilt (Abb. 201-202). Sie wirkt hier in ihrer Ecke etwas zurückgezogen im Vergleich zu den vorher beschriebenen Orten, an denen sie sich aufhält bzw. aufhielt. Es scheint, als wolle sie dem ohnehin schon aus seiner Umgebung herausstechenden Häuschen den Vorrang lassen.

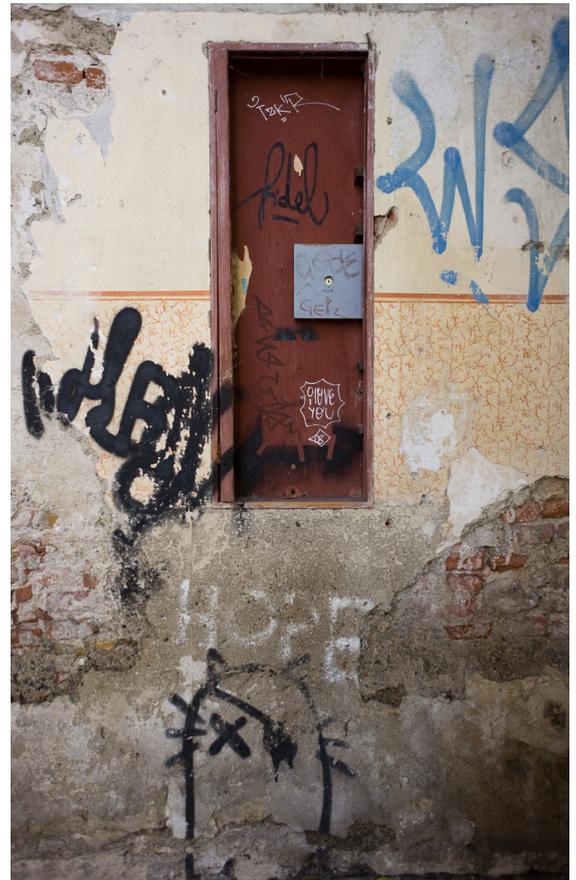


Abb. 201 - 202: Maus und desolates Fenster an der nordöstlichen Fassade (2016)

Wendet man sich der südöstlichen Fassade zu, erblickt man einerseits einen alten Fensterrahmen. Das verbarrikadierte alte Fenster wird nun als eine inoffizielle Anschlagtafel und Fläche für Tags und Cut-Outs genutzt (Abb. 203). Daneben befindet sich ein verwahrlostes Schild, welchem zu entnehmen ist, dass hier ein Architekturbüro ansässig ist. Die rostige Eingangstür zum Büro rundet das Bild dieses desolaten Häuschens ab (Abb. 204).

Öffnet man schließlich die Eingangstür und begibt sich auf die Suche nach dem angegebenen Architekturbüro, setzt sich die Trashästhetik im Eingangsbereich in vorbildlicher Weise fort. Das Häuschen ist innen genauso verwahrlost wie außen, lediglich Holzbretter am Boden weisen den Weg tiefer in das Innere der dahinter angebauten Gebäude. Hat man das kleine Häuschen durchquert, führt der Weg aus Holzbrettern durch eine kleine Baustelle, bis man plötzlich in einer gleißenden weißen Küche steht (Abb. 205-208). Im Anschluss befindet sich erst das eigentliche Büro in einer ehemaligen Autowerkstatt. Der gesamte Weg vom Eingangsbereich bis hin zum eigentlichen Büroraum wirkt etwas surreal, als würde man sich in einer Traumwelt bewegen.

In gewisser Weise scheint es im Falle des Häuschens keine große Überraschung zu sein, dass sich die Maus auch hier niedergelassen hat; sie passt auf diese

verfallene Fassade wie die Faust aufs Auge. Natürlich war für den Künstler der Maus jedoch sicher auch die Tatsache, dass sich hier einfach eine leere Fläche anbietet, ausschlaggebend. Weiters lässt sich anhand dieses Beispiel sehr gut veranschaulichen, was vielfach beobachtet werden kann: wenn Graffiti- oder Street-Art-KünstlerInnen in einer relativ sauberen Umgebung arbeiten, suchen sie sich vielfach jenes eine obligatorische heruntergekommene oder schmucklose Gebäude aus, welches in fast jeder Nachbarschaft zu finden ist. So wurde auch in der vorher beschriebenen Pomeranzengasse die einfach gehaltene Fassade anstelle der diese unmittelbar umgebenden aufwändigeren Fassaden gewählt.

Dadurch, dass die Maus an vielen anderen Orten der Stadt ebenfalls anzutreffen ist, hat sie sich einen gewissen Bekanntheitsgrad erarbeitet, welcher auch die Untergründe, auf denen sie aufgesprüht ist, näher ins Licht rückt. Sie hat also definitiv das Potential, durch ihre Anwesenheit noch zusätzlich auf das Häuschen aufmerksam zu machen. So fragen sich etliche Bertachter vermutlich nicht zuletzt aufgrund der Maus, was sich wohl hinter diesen Wänden befindet. Man könnte hier auch an die von Giles Ivain beschriebenen verborgenen Winkel und Spelunken denken, auf welche Street-Art aufmerksam machen kann.

Abb. 203 - 208: „Anschlagtafel“ / Eingangstür zum Architekturbüro Goltnik /  
Bereich zwischen Eingangstür und Küche



### 3.5.2 Murpromenade

Ursprünglich war ein starker Bezug zur Mur eher an ihrer Westseite bemerkbar – durch die Anlegestellen der Floße in Lend und Gries.

Die Mur selbst stellte für Graz bis zum Bau der Eisenbahn eine sehr wichtige Handels- und Verkehrsader dar. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde dann sogar für kurze Zeit eine Schifffahrt mit zwei Dampfern im Grazer Stadtbereich der Mur aufgenommen. Diese kam jedoch nach einem Unfall, bei dem einer der Dampfer mit einem Pfeiler der Radezkybrücke kollidierte, schnell wieder zum Erliegen. Im Jahr 2002 wurde schließlich eine neue Muruferpromenade angelegt, die heute bekannte Murpromenade.<sup>148</sup> Mit ihr sollte die Mur als ein wichtiger Teil der Stadt wieder hautnah erlebbar sein.

Für das vorliegende Kapitel soll nun die ostseitige Murpromenade zwischen Murinsel und Augartenbrücke im Bereich des Bezirkes Innere Stadt untersucht werden.

Man hat hier nicht nur einen Ausblick auf die Murinsel (Abb. 214) oder die Erzherzog-Johann-Brücke mit ihren unzähligen Schlössern und dem einen oder anderen Riversurfer; auch der jährlich über die Sommermonate stattfindende Citybeach befindet sich hier.

In diesem Bereich des Citybeach unter der Erzherzog-Johann-Brücke werden regelmäßig legale, teils sehr aufwändige Wandbilder an der Uferverbauung neu angefertigt.

Der Citybeach zieht mit seinen zahlreichen Veranstaltungen bereits seit 2005 viele Besucher während der Sommermonate an. Er wird unter anderem als ein Stück geliebter Stadtkultur und als Plattform für Jugendkultur beworben.<sup>149</sup> Und so wurde hier im Jahr 2009 schließlich die hohe Steinwand der Uferverbauung von dem bereits erwähnten Graffiti-Künstler Neo gestaltet. Eine teilweise Neugestaltung der Wand erfolgte unter anderem 2015, dieses Mal schon durch Künstler, welche nicht mehr explizit aus der Graffiti-Ecke kommen: Carola Deutsch und Tom Lohner.<sup>150</sup> Auch 2016 wurde die Wand teilweise wieder neu bemalt: das Künstlerduo *decasa* aus Graz war für die diesjährigen Wandbilder verantwortlich (Abb. 209-2012). An diesem Grazer Beispiel des Citybeach lässt sich auch festmachen, dass sich auf dem Gebiet der Wandbilder in den letzten Jahren einiges getan hat: waren die Künstler, welche Murals malten vormals zumeist aus der Graffiti- und Street-Art Szene emporgestiegen, so ist diese Art des Malens mittlerweile vielfach von Künstlern übernommen worden, welche keinen expliziten biografischen Bezug mehr zur Graffiti- oder Street-Art Szene haben.

Diese Entwicklung wird von echten Street-Artists jedoch etwas kritisch gesehen: Sera/Seraphim beschreibt den Citybeach als eine elitäre Subkultur; die Veranstalter würden mit dem illegalen Image der Street-Art lediglich spielen und sie so missbrauchen.<sup>151</sup>

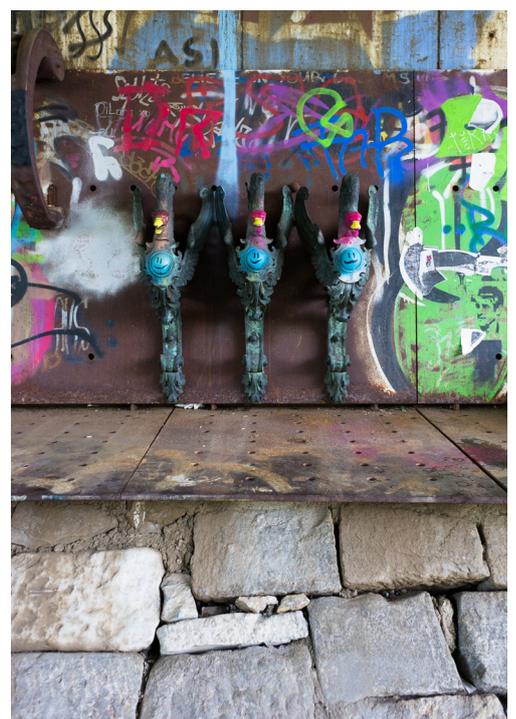
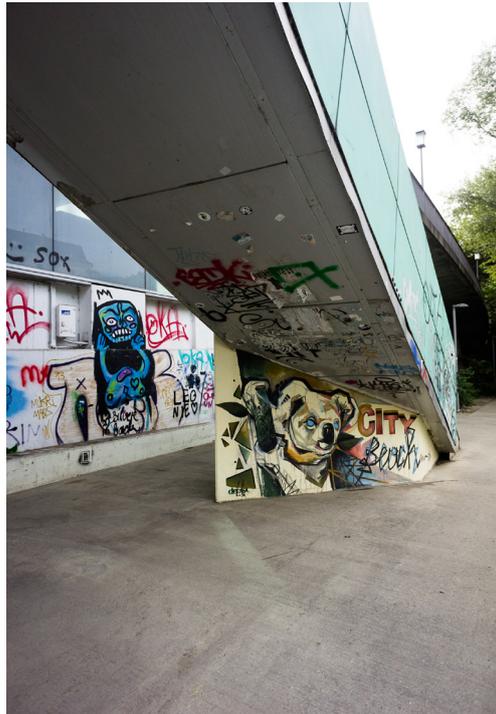
149 Vgl. Citybeach o. J.

150 Vgl. Sudy o. J.

151 Vgl. Interview mit Sera/Seraphim, 2016.

148 Vgl. Brunner 2003 Bd. 4, 336.

Abb. 209 - 212: Partybereich Citybeach (2016),  
aktuelle Gestaltung und diverse noch vorhandene Gestaltungen der letzten Jahre



Verlässt man nun den Partybereich des Citybeach, setzt sich der Weg der Murpromenade sowohl in nördlicher Richtung an der Murinsel vorbei, als auch in südlicher Richtung unterhalb einiger Brücken fort. Hier sollte die Promenade Erholungsraum für Spaziergänger oder Jogger bieten; auffällig sind hier jedoch in erster Linie jugendliche Gruppen und eine mitunter sehr hohe Dichte an illegalen Graffiti- und Street-Art Arbeiten. Diese reihen sich teilweise dicht gedrängt entlang der Uferverbauung, oft ein wenig versteckt unter Gebüsch oder zwischen Bäumen. So trifft man entlang dieses durchaus idyllisch anmutenden Weges (Abb. 213) neben unzähligen bunten Tags und Pieces auch diverse Stencils, das ein oder andere Cut-Out, sowie einige weitere Ausführungen der Piratenmaus an (Abb. 215-221). Auch wenn diese Arbeiten vor allem am Ostufer der Mur in sehr hoher Dichte vorhanden sind, kann man von hier aus auch immer wieder Graffiti- und Street-Art Arbeiten an der gegenüberliegenden Westseite sehen, besonders im Bereich der Brücken-Widerlager.

Auffallend ist an der ostseitigen Murpromenade, dass man vom touristischen, geschäftigen Bezirk der Inneren Stadt, in welchem man sich eigentlich befindet, nichts wahrnimmt. Man befindet sich in gewisser Weise unterhalb und ist ein wenig abgekapselt. Man könnte hier also durchaus an Jane Jacobs' Grenzzonen oder Marc Augés' Nicht-Orte denken. Durch das eingeschränkte Blickfeld, welches sich dadurch ergibt, hat man hier zwischen Bäumen, Sträuchern und bunten Graffiti- und Street-Art Arbeiten vor allem Ausblick auf die ehemalige Murvorstadt an der gegenüberliegenden Seite der Mur: vom Kunsthaus in Lend bis zur Synagoge in Gries.

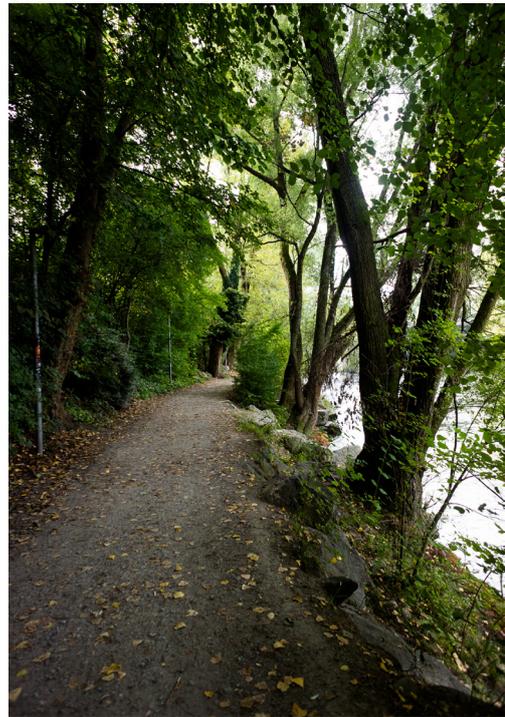
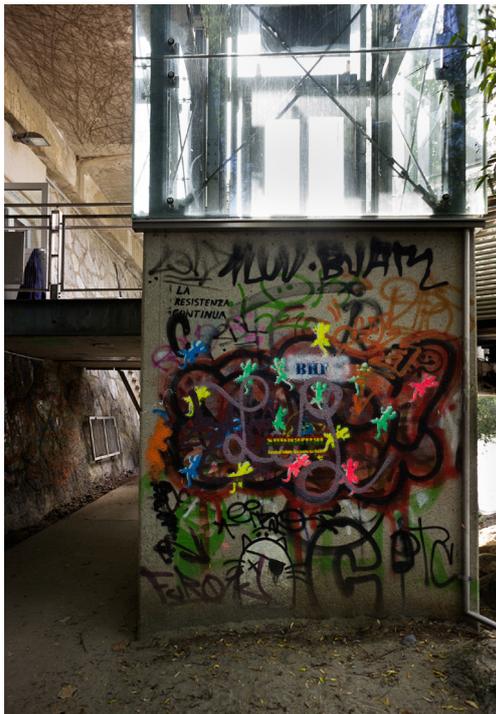


Abb. 213 - 215: (von oben nach unten) Murpromenade / Murinsel / Freihand-Arbeit (2016)

Abb. 216 - 221: Cut-Outs / Freihand-Arbeiten / Stencils / Piratenmaus (2016)



Eine außerordentlich hohe Dichte bzw. Überlagerung von Arbeiten ist naturgemäß an Brückenbauteilen zu beobachten. Generell haben Infrastrukturbauten wie Brücken eine besondere Anziehungskraft für Graffiti- und Street-Art Künstler. Spaziert man erst *über* eine Brücke und begibt sich anschließend *unter* diese, erwartet einen hier oft eine vollkommen andere Welt, als oberhalb. Es scheint häufig eine versteckte, geheimnisvolle, eigene Welt zu sein, in die man eintritt, sobald man sich eben in diesen Raum unterhalb der Brücke begibt. Auch hier im Speziellen lässt sich wieder auf Jane Jacobs' Grenzzonen und Marc Augés' Nicht-Orte verweisen. So zeichnet sich diese „geheime Welt“ unter Brücken auch dadurch aus, dass diese Orte monofunktional sind.

Künstler, die illegal am Werk sind, haben hier besonders zu späteren Tageszeiten Ruhe beim Arbeiten. Des Weiteren stellen natürlich die großen glatten Betonoberflächen vieler Brückenbauteile einen äußerst geeigneten Untergrund dar. Ein reges illegales Arbeiten kann demnach auch an den südlich vom Citybeach liegenden Brücken Tegetthoffbrücke, Radetzkybrücke und Augartenbrücke beobachtet werden.

Die Tegetthoffbrücke zeichnet sich vor allem durch viele Pieces im Bereich beider Widerlager aus (Abb. 222-223). Selbiges gilt auch für die Radetzkybrücke; doch gesellen sich hier auch noch diverse Characters dazu. Besonders auffallend ist an der Radezkybrücke jedoch der Brückenpfeiler. Einerseits ist an der schwierig zugänglichen Stelle oberhalb des Pfeilers ein Character zu sehen (Abb. 224). Des Weiteren wurde einerseits in kräftiger oranger Farbe horizontal relativ mittig am Pfeiler das Wort „Demut“ aufgesprüht (Abb. 225). Im oberen rechten Bereich findet man noch den Schablonen-Schriftzug „Ich versteck mich nur“ (Abb. 226), was in Anbetracht der oft im verborgenen arbeitenden Graffiti- und Street-Art KünstlerInnen, sowie dieser schwierig zugänglichen Stelle einen gelungenen Witz darstellt.



Abb. 222 - 223: Tegetthoffbrücke (2016)



Abb. 224 - 226: Radezkybrücke (2016)

Die Augartenbrücke schafft als einzige noch bestehende Betonbogenbrücke der Stadt Graz mit ihren Bögen zusätzlichen Platz für Graffiti- und Street-Art Arbeiten (Abb. 227). Hier konnte noch vor wenigen Jahren das *Murmonster* von *Your Syndicate* in voller Pracht bewundert werden (Abb. 228). Man machte sich hier die spezielle Konstruktion der Brücke zunutze. In Form einer Malerei wurde dann das schwarz-weiße *Murmonster* geschaffen. Mittlerweile wurden große Teile des *Murmonsters* jedoch von vielen anderen Arbeiten, hauptsächlich einfachen Tags und Pieces, überlagert (Abb. 229). Doch auch der unmittelbare Bereich rund um diesen ostseitigen Teil der Augartenbrücke ist durch viele sich überlagernde Graffiti- und Street-Art Arbeiten gekennzeichnet (Abb. 230-233). Hier bieten ebenfalls Infrastrukturbauten wie Unterführungen mit glatten Betonwänden und -decken, sowie Betonmauern der Aufgänge in die Stadt sehr viele leere Flächen, die mittlerweile von unzähligen Tags, Pieces, Stencils und auch einigen Freihand-Arbeiten eingenommen wurden. Einen besonders amüsanten und zugleich ironischen Anblick fördert hier in einer Unterführung sozusagen das Licht am Ende des Tunnels zutage (Abb. 234).



Abb. 227: Augartenbrücke und Synagoge

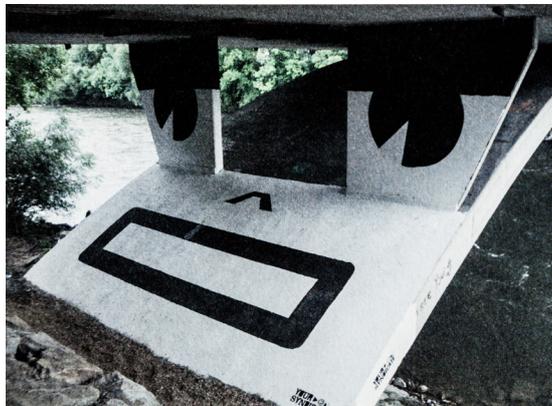


Abb. 228: Murmonster (2008)



Abb. 229: Murmonster (2016)

Abb. 230 - 234: Bereich um die Augartenbrücke (2016)



### 3.5.3 Yoga John

Das als *Yoga John* bekannte Mural in der Fellingergasse im Bezirk Lend wurde ebenfalls von Permanent Unit im Rahmen des Lendwirbels im Jahr 2008 gestaltet.<sup>152</sup> Die große Wandmalerei passt ausgezeichnet in das Bild des heute sehr belebten Lendviertels.

Die ehemaligen Mitglieder von Permanent Unit, Georg Dinstl, Oliver Toman, Simon Lemmerer und Josef Wurm gehen zwar seit 2012 beruflich getrennte Wege, doch arbeiten trotzdem alle nach wie vor im künstlerischen oder Kreativ-Bereich. Permanent Unit sahen ihre Arbeit als Kollektiv damals folgendermaßen:

*„Am Ende des Tages ist es wichtig, etwas getan zu haben, auf das es eine Reaktion geben bzw. woraus Interaktion entstehen kann. Etwas Neues schaffen, das polarisiert, in Bewegung bringt, verschönert, irritiert oder einfach nur jemandem ein Lächeln ins Gesicht zaubert.“<sup>153</sup>*

Das Gebäude, an dem der Yoga John nun aufgemalt wurde, ist ein einfaches, zweigeschoßiges Haus aus dem 18. Jahrhundert mit auskragendem Walmdach und Dachhäuschen.<sup>154</sup> Hier befindet sich das mittlerweile ein wenig in die Jahre gekommene Mural auf der westseitigen, überwiegend unverputzten Klinkerwand (Abb. 238). Das Gebäude steht an drei Seiten frei; im Norden grenzt es an einen niedrigeren, langgezogenen Altbau. Westseitig Richtung Lendplatz grenzt das Haus an eine größere bewachsene Brachfläche, wodurch auch das Mural momentan in seiner ganzen Größe weithin sichtbar ist.

Das Gebäude selbst hebt sich nicht zuletzt durch seine niedrigere Geschoßzahl in der ansonsten durchgehenden, hauptsächlich historischen und sauber wirkenden Bebauung der Fellingergasse (Abb. 235-237) ein wenig ab. Es ist als einziges Haus aus dem 18. Jahrhundert übriggeblieben; die ursprünglich im Westen angrenzenden Nachbarhäuser wurden bereits abgerissen, wodurch die momentane Brachfläche entstand. Der Großteil der anderen Häuser in der Fellingergasse wurde etwas später in der Gründerzeit im 19. Jahrhundert oder zu Beginn des 20. Jahrhunderts erbaut. Diese zeichnen sich durch aufwändigere, späthistoristische Fassaden oder Fassaden im Stil der Neorenaissance und vier oder fünf Geschoße aus. Der einzige Neubau in der Fellingergasse befindet sich an der südwestlichen Ecke Richtung Lendplatz.<sup>155</sup> Auch wenn dieses Mural legal angefertigt wurde, zeichnet es sich trotzdem genauso wie etwa die zuvor beschriebenen Piratenmäuse in der Pomeranzengasse und in der Dominikanergasse dadurch aus, dass es an der Fassade eines Hauses angebracht wurde, welches in gewisser Weise eine leichte Außenseiterposition in Hinblick auf seine einfachere äußere Erscheinung im Vergleich mit der restlichen Bebauung, in diesem Fall also der Fellingergasse, einnimmt.

Das Motiv des hauswandgroßen Murals stellt eine Art Teddybär dar, welcher die Fassade durch seine schiere Größe zu sprengen scheint. Man ist sich auf den ersten Blick nicht ganz sicher, ob der Bär liebenswürdig oder doch etwas

<sup>152</sup> Vgl. Eymannsberger 2013.

<sup>153</sup> Weh o. J.

<sup>154</sup> Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2015 Fellingergasse 10.

<sup>155</sup> Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2013 Fellingergasse.

zweieltig ist, da er mitunter etwas devastiert aussieht. Mit der Naht am Kopf und dem Anker am rechten Unterarm scheint er wie gemacht für die Geschichte der Murvorstadt. Hier ging es wild her, man lebte am und mit dem Fluss, aber man lebte hier auch freier und wurde zum Träumen eingeladen. So scheint der Bär die von ihm gehaltenen Namen und Phrasen, unter ihnen „love your dreams“, wie ein Diebesgut oder einen besonderen Schatz zu hüten.

Georg Dinstl, der als ehemaliges Mitglied von Permanent Unit auch einer der Künstler von Yoga John ist, hat ein paar Fakten über das Mural und Intentionen dahinter aus der Sicht der Künstler erläutert: Die Absicht hinter dem Motiv des Murals war laut Dinstl ein freundlicher Bär, der auf das Viertel aufpassen sollte.

Abb. 235 - 238: Bebauung Fellingergasse / Yoga John (2016)



Der Bär entstand in einer Kollaboration mit den Street-Art Künstlern *Fnord*, *Yukon*, *Korkn*, *Nero* und *Dane*. Unter anderem hält der Bär diese Pseudonyme in seinen Armen (Abb. 239-240). Das kleine Wesen mit der Eule am linken unteren Rand des Murals stellt einen Character von einem der Künstler dar. (Abb. 241). Die Beschaffung einer geeigneten Wand für eine derartige Arbeit wurde laut Dinstl von der Organisation des Lendwirbels übernommen. Ausgeführt wurde das hauswandgroße Mural mithilfe eines Hubsteigers. Dinstl beschreibt die Realisierung des Bären als eine Aktion, die mehr oder weniger aus dem Stegreif entstand: So wurde weder ein Raster aufgetragen, noch ein Beamer zu Hilfe gezogen, um die Proportionen richtig zu treffen. Der Sketch für diese Arbeit ist direkt vor der Wand auf einem Blatt Papier entstanden, anschließend wurde das Mural in der Freihand-Technik ausgeführt. Der Hintergrund für das Motiv des Murals war laut Dinstl die Erschaffung von etwas Freundlichem und Nettem,<sup>156</sup> „das das Viertel und die Atmosphäre der Menschen die hier arbeiten und leben, widerspiegelt.“<sup>157</sup>

Betrachtet man nun das Gesamtbild, bildet der Yoga John einen temperamentvollen Gegensatz zur hauptsächlich historischen Bebauung der Fellingergasse, was jedoch nicht zuletzt den Reiz der Arbeit ausmacht. Auch die Fellingergasse selbst scheint davon zu profitieren; sie wird ein wenig aus ihrem Bild einer schönen, aber verschlafenen Straße mit historischer Bebauung herausgerissen. Der Bär ist weithin sichtbar, vor allem vom Lendplatz aus bildet er einen imposanten Blickfang auf der Ostseite des Platzes (Abb. 245).

So macht es hier auch den Anschein, als würde sich die Fellingergasse durch das große Mural gewissermaßen dem bunten Treiben am Lendplatz öffnen.

In Hinblick auf die Erläuterungen im zweiten Teil der Arbeit bezüglich guter Voraussetzungen eines Bauwerkes für Street-Art lässt sich hier zweifelsohne das Vorhandensein einer großen leeren Fläche anführen, welche auf den Abriss eines ursprünglich angrenzenden Gebäudes zurückzuführen ist. Durch die teilweise speziell im südlichen Bereich noch vorhandenen Reste der Fassade dieses ehemals angebauten Hauses ergeben sich hier aus unterschiedlichen Perspektiven teilweise sehr interessante Bilder. Steht man frontal vor dem Mural, fällt dies zunächst nicht sonderlich auf, hier ist das riesige Mural im Gesamtbild prägend. Verlagert man den Betrachtungspunkt jedoch ein wenig in die Fellingergasse, macht es den Anschein, als sei hier diesem Gebäude, auf welchem sich das Mural befindet, auf der Westseite ein Stück gewaltsam entrissen worden. Der noch vorhandene Putz auf dem Fassadenrest des abgerissenen Hauses, sowie eine schwarze Freihand-Arbeit, welcher durch den Abriss des Hauses ein Teil fehlt, verstärken diese Wahrnehmung zusätzlich (Abb. 242-244).

Doch genau diese Mischung aus großer schäbiger Klinkerwand, gewissen Spuren des Verfalls und damit einhergehend in diesem speziellen Fall auch eine aufkeimende Vegetation in den Mauerresten des ursprünglich angrenzenden Hauses, trägt auch einen großen Teil zur speziellen Ästhetik dieses Murals bei.

<sup>156</sup> Vgl. Interview mit Georg Dinstl, 2016.

<sup>157</sup> Ebda.



Abb. 239 - 240: Yoga John (2016)



Abb. 241: Character, Yoga John (2016)



Abb. 242 - 244: Gebäude aus unterschiedlichen Perspektiven (2016)



Abb. 245: Blick vom Lendplatz in die Fellingergasse

### 3.5.4 Postgarage

Das Erscheinungsbild der heutigen Veranstaltungshalle Postgarage in der Dreihackengasse im Bezirk Gries zeichnet sich vor allem durch die Nordfassade aus, welche durch ihre Mischung aus altem Gemäuer und vielen bunten Street-Art Arbeiten diverser Künstler ins Auge sticht. Die unterschiedlichen Arbeiten an der Fassade entstanden großteils im Jahr 2010 im Rahmen einer *Four Elements Convention* (Abb. 246). Das Team der *Four Elements* versteht sich als Förderer von HipHop, Street-Art und urbaner Kultur in Graz.

Am besonderen Beispiel der Postgarage lässt sich festmachen, dass manchmal auch Denkmalschutz und Street-Art unter einen Hut zu bringen sind: das Gebäude ist seit dem Jahr 2013 denkmalgeschützt. Seit 2003 befindet sich hier die Postgarage; einst war es jedoch eine Artillerie-Reitschule. Die langgestreckte, breit gelagerte Halle zeichnet sich durch Giebelfront an der Ost- und Westseite aus. Ostseitig sind noch ein kleinerer Vorbau und ein weiterer Zubau angegliedert. Laut einer Marmortafel im Inneren des Gebäudes wurde dieses im Jahr 1892 von der Stadt Graz errichtet. Im Süden des Gebäudes befindet sich ein weitläufiger Hof, der vormals als Reitplatz diente.<sup>158</sup>

Die Fassade ist süd- und ostseitig hell gehalten. Südseitig prägen vor allem die großen Garagentore, Stichbogenfenster und Lüftungsrohre das Bild (Abb. 249); eine Gliederung der Fassade ergibt sich hier durch die Stützpfeiler. In diesem südseitigen Teil des Gebäudes befinden sich heute unter anderem zwei Läden mit türkischen Waren (Abb. 247-248). Der angrenzende weitläufige Hof wird im Süden und Westen von Garagengebäuden gesäumt (Abb. 251); er dient generell hauptsächlich der Nutzung als Parkfläche. Im Osten grenzt er an ein schönes altes langgezogenes Gebäude mit grauer Fassade, vom Stil her ähnlich der Postgarage (Abb. 250). In der südlichen direkten Nachbarschaft der Postgarage befindet sich das Areal der Rösselmühle, der ältesten Mühle der Stadt Graz. Blickt man Richtung Osten, prägt vor allem das Hochhaus in der Rösselmühlgasse das Bild (Abb. 253).

Ein Blick durch mittlerweile scheibenlose Fenster einer überdachten Einfahrt gewährt an dieser ansonsten relativ sauberen Südseite einen ersten Blick auf einfache Tags (Abb. 252).

158 Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2016 Dreihackengasse.

Abb. 246: Freihandarbeiten Postgarage Nordfassade (2016)





Abb. 247 - 248: Postgarage Südseite: türkische Läden



Abb. 249: Stichbogenfenster



Abb. 250: an den Hof angrenzendes Gebäude



Abb. 251- 253 angrenzender Hof mit Garagen / erste einfache Tags / Hochhaus Rösselmühlgasse



Der ostseitig angegliederte Vorbau verläuft direkt entlang der Dreihackengasse (Abb. 254). Hier befindet sich der Eingangsbereich der Veranstaltungshalle, und man sieht im Gegensatz zur Südseite des Gebäudes bereits vermehrt Anzeichen von Street-Art. So befindet sich direkt neben dem Eingang eine wahre Stickersammlung; auch einige Stencils und Plakate sind an der ostseitigen Fassade zu sehen (Abb. 255-258).

Die Postgarage ist heute ein beliebter Szenetreff: Konzerte und diverse Veranstaltungen, sowie das Postgarage Café im Zubau an der Ecke Rösselmühlpark locken viele Besucher an. Auch der Rösselmühlpark selbst wird einmal im Jahr mit einem Flohmarkt bespielt. Demnach passen auch die großen Arbeiten, welche im Rahmen der Convention angefertigt wurden, sehr gut in dieses Bild. Sie befinden sich an der nördlichen Fassade der Postgarage, wo die Voraussetzungen für Street-Art Arbeiten ausgezeichnet sind: eine langgezogene schlichte Fassade. Auch hier arbeitete der ehemalige Grazer Künstler Ne neben Künstlern wie *SatOne*, *Dome*, *Sure*, *Bande*, *Joy Evil* *Mäi Art* oder *Jens* mit. Die Wandmalereien und Pieces erstrecken sich im östlichen Bereich der Nordfassade mit den vier verkleinerten Stichbogenfenstern vertikal über mehr als die Hälfte der ansonsten grauen Fassade. Bei den restlichen nach wie vor in ihrer ursprünglichen Größe vorhandenen Fenstern wurde akkurat um deren untere Kanten herumgearbeitet (Abb. 259-264).

Die Arbeiten scheinen hier fast aus dem Boden herauszuwachsen und die Fassade von unten her in Besitz zu nehmen (Abb. 265-266). Die Stützpfeiler wurden teilweise für kleinere eigenständige Arbeiten genutzt.

Im Westen grenzt das Gebäude noch an eine kleine, für die Öffentlichkeit nicht zugängliche Grünfläche. Die Mauer, welche die Grünfläche abgrenzt, wurde durch aufgesprühte Pieces ebenfalls an die Nordfassade des Gebäudes angepasst. Aus einiger Entfernung ergibt sich hier ein sehr interessanter Anblick auf die langgezogene Fassade. Das Grün des Rösselmühlparks geht über in ein buntes Wirrwarr, welches in die einfache, jedoch sehr schöne Fassade des historischen Gebäudes mündet. Speziell auch durch die Motive, deren Wesen teilweise einem Comic oder einem modernen Märchenbuch entstiegen sein könnten, ergibt sich in Kombination mit dem alten, aber eindrucksvollen Gemäuer und den davorstehenden Bäumen des Rösselmühlparks ein etwas geheimnisvolles, durchaus gelungenes Gesamtbild.

Blickt man nun vom Rösselmühlpark aus in Richtung Norden (Abb. 267-268), hat man augenblicklich ein ganz anderes Bild vor Augen: an der etwas farblosen Umgebung mit etlichen fremdsprachigen Beschilderungen an den Fassaden merkt man plötzlich wieder, dass man sich hier in einem Teil von Gries befindet, welcher nicht mehr in unmittelbarer Nähe zur Annenstraße liegt. Es ergibt sich hier ein gewisser Kontrast, der jedoch dem Reiz der Fassadengestaltung an der Postgarage keinen Abbruch tut. Im Gegenteil, die Postgarage mit ihren kunterbunten Arbeiten an den Wänden passt in gewisser Weise auch sehr gut in das sie umgebende Durcheinander von Menschen und Bebauung.



Abb. 254 - 258: Postgarage Ostseite / Sticker, Stencils, Plakat (2016)



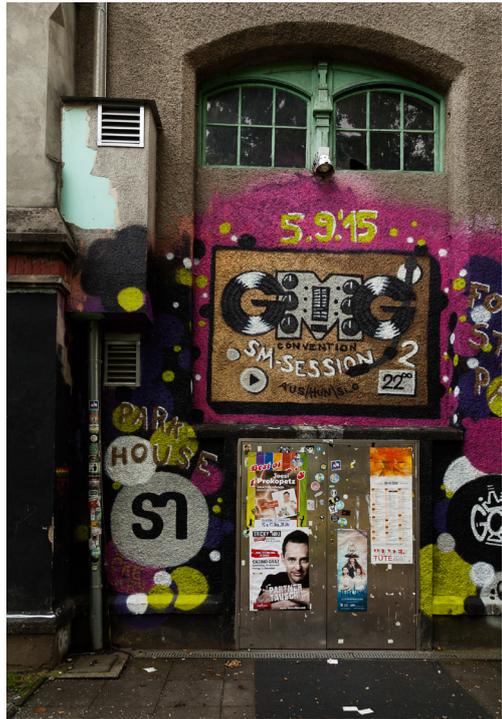


Abb. 259 - 264: Postgarage Nordseite , Details (2016)



Abb. 265 - 266: Postgarage Nordseite (2016)

Abb. 267 - 268: Umgebung Richtung Norden (2016)

### 3.5.5 Taggerwerke

Die teilweise riesigen Murals an den Fassaden der Taggerwerke in der Puchstraße im Bezirk Gries entstanden im Rahmen des jährlichen Street-Art Festivals *Livin' Streets* in den Jahren 2014 und 2015.

Das weitläufige Gelände der Taggerwerke befindet sich in einem Gewerbegebiet und hat eine Grundfläche von ca. 2,1 Hektar.<sup>159</sup> Der Gebäudekomplex darauf besteht aus fünf massiven, teilweise bis zu rund 40 Meter hohen Türmen, sowie mehreren Hallen und Werksgebäuden.<sup>160</sup>

Das Areal gehörte einst zu den Gründen des Jagd- und Lustschlosses Karlau, welches im 16. Jahrhundert erbaut und anno dazumal von Erzherzog Karl II. bewohnt wurde.<sup>161</sup>

Der Gebäudekomplex auf dem heutigen Tagger-Gelände liegt am Mühlgang, so war ihm auch eine Mühle angegliedert. Die Existenz dieser Mühle lässt sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen; aus dieser Zeit stammen erste Informationen über eine Mühle am heutigen Areal.<sup>162</sup>

159 Vgl. Gattol 2015, 13.

160 Vgl. Ebda., 45.

161 Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2016 Puchstraße.

162 Vgl. Gattol 2015, 17.

Die Mühle hatte über die Zeit verschiedene Besitzer, so wechselte sie auch ihren Namen von Rusterholzer zu Gottinger-, Gemeinde-, und zuletzt Tagger-Mühle. Das alte Hauptgebäude am Mühlgang besitzt noch seine originale Sockelzone und ein schönes Portal mit der Jahreszahl 1800 und den Initialen „St. G.“, was auf die Zeit des Besitzers Gottinger hinweist. 1926 pachtete Hans Tagger Senior die Mühle und es wurde hier in der Folge Futtermittel produziert (Abb. 269). 2003 wurde die Taggermühle von der Tagger Feed Mill GmbH weiterbetrieben, aber bereits ein Jahr später wurde das Werk geschlossen.<sup>163</sup>

163 Vgl. Baugeschichte-Bearbeiter 2016 Puchstraße.



Abb. 269: Taggerwerke in ihrer Zeit als Futtermittelfabrik

Um noch kurz in dieser Nachbarschaft der Taggerwerke zu bleiben: Das Schloss Karlau befindet sich also in unmittelbarer Nähe der Taggerwerke und beherbergt heute die Justizanstalt Graz-Karlau. Dies sei hier erwähnt, da auch die gut 300 Meter langen, weißen Außenmauern der Justizanstalt beginnend im Jahr 2013 in Form einer riesigen Wandzeichnung gestaltet wurden. Der steirische Künstler Viktor Kröll hat diese mit dem Projekt *Opus Magnum 13* gemeinsam mit der italienischen Künstlerin Rossella Libardoni zu einem temporären Kunstwerk gemacht. Die Arbeit, die kein eindeutig erkennbares Motiv liefert, besteht aus unzähligen schwarzen Punkten. Sie suggeriert etwas Freies, Fließendes und lädt zum Träumen ein, wodurch sie in gewisser Weise ein positives Gegenstück zum negativen Umstand des Gefangenseins darstellt. Die Arbeit entstand durch das Auftupfen mit einem Pinsel, wobei Kröll und Libardoni auch auf die Mithilfe von Passanten und Freigängern der Haftanstalt setzten (Abb. 270).<sup>164</sup> Passend dazu wurden beginnend im Jahr 2014 die Fassaden der wenige Gehminuten entfernten Taggerwerke mit riesigen Wandbildern überzogen. Doch auch in der direkten Nachbarschaft im Süden der Taggerwerke geht es heute kreativ her: dort befindet sich seit 2013 das freie Atelierhaus Schaumbad (Abb. 271). Des Weiteren befinden sich der Abfallentsorgungsdienst Saubermacher AG, der Schlachthof, das Fernheizwerk und der Zentralfriedhof in unmittelbarer bzw. näherer Umgebung der Taggerwerke, was dem Gebiet nicht zuletzt auch eine gewisse Eigenart verleiht.



Abb. 270: Viktor Kröll, Opus Magnum 13 (2013-2015)



Abb. 271: Atelierhaus Schaumbad (2016)

164 Vgl. Motter 2014.

In den Jahren, die der Schließung der Taggerwerke 2004 folgten, entwickelte sich der Gebäudekomplex mit seinen teils hoch aufragenden Türmen zunächst zu einer interessanten Industriebrache mit einer gewissen Ruinen-Ästhetik und besonders im Inneren auch einer zuweilen recht interessanten Trash-Ästhetik. In dieser Zeit wurden die Taggerwerke sowohl innen als auch außen bereits von den ersten illegalen Tags und Pieces eingenommen (Abb. 272-276).





Abb. 272 - 276: Taggerwerke, Ruinen- und Trash-Ästhetik (2010)

Mit Beginn der 2010er Jahre wurden schließlich einige Teile des Gebäudekomplexes revitalisiert und beinhalten heute diverse Künstlerateliers, Büros und eine Boulderhalle.

Im Rahmen des Street-Art Festivals *Living Streets* arbeiteten also in den Jahren 2014 und 2015 internationale Künstler wie *Ever* oder *Axel Void* und auch heimische Künstler wie *Nychos* legal auf dem Areal des ehemaligen Industriegeländes.

Die massiven Bauten stellen durch ihre Eigenschaft als teilweise verfallene Industriebauten mit riesigen, glatten, reinen Betonoberflächen natürlich eine optimale Arbeitsgrundlage für Street-Artists dar. Doch im konkreten Fall der Taggerwerke stellten die immensen Ausmaße der Fassaden auch für die erfahrenen Künstler eine Herausforderung dar. So wurden die riesigen Murals auf den Fassaden mithilfe eines Fassadenliftes mitunter in schwindelerregenden Höhen erstellt. Um mit den enormen Dimensionen der grauen Fassaden zurechtzukommen, arbeiteten einige Künstler mit Beamern oder zogen Raster auf, um die richtigen Proportionen für ihre Werke zu treffen.<sup>165</sup> Das größte Wandbild ist dabei über 600 m<sup>2</sup> groß und befindet sich auf einer fensterlosen Fassade auf einem der Türme.<sup>166</sup>

Diese riesigen Murals sind teilweise weithin sichtbar. Doch auch viele kleinere Arbeiten zieren nun die ehemals grauen riesigen Wände und Mauern am Areal.

Durch die vielen unterschiedlichen Gebäudehöhen am Komplex ergeben sich auch sehr viele unterschiedliche Eindrücke. An der Ostseite befindet sich der Mühlgang und das Areal der Saubermacher AG; so kommen die Taggerwerke hier aus einiger Entfernung auch hinter Müllbergen zum Vorschein. Diese Seite der Taggerwerke wirkt, auch bedingt durch die direkte Lage am Mühlgang, geschlossen und etwas streng. Lediglich zwei große Arbeiten zieren hier einen Teil der riesigen kahlen Betonfassade im Südosten. Diese relativ schlicht wirkenden Arbeiten scheinen mit der riesigen Fläche nicht zu kommunizieren, sie wirken eher wie Sticker an der Wand. Schärft man jedoch den Blick und richtet ihn zur oberen Gebäudekante, lassen sich hier einige vermutlich illegal entstandene Pieces entdecken (Abb. 277-282). Ein solcher Ort stellt natürlich die Königsklasse für alle illegal arbeitenden Graffiti-Writer dar: eine Piece an einer solchen Stelle kommt einer totalen Eroberung des riesigen Gebäudekomplexes gleich, und die Pieces sind hier noch dazu weithin sichtbar.

---

165 Vgl. Ebda.

166 Vgl. Winter-Pölser 2014.

Abb. 277 - 282: Blick auf die Ostseite der Fassaden und Umgebung (2016)



Ein ganz anderes Bild ergibt sich an der Nordseite: der Gebäudekomplex öffnet sich und zeigt sich sehr farbenfroh (Abb. 286-287). Im Osten befindet sich hier zunächst das alte Hauptgebäude am Mühlgang (Abb. 283-284). Diesem alten Gebäude reihen sich bereits umgenutzte Gebäude mit neuen Fassadengestaltungen und einem größeren Eingangsbereich an (Abb. 285). Richtung Westen sieht man schließlich nach wie vor den alten Industriecharakter der Gebäude, hier bildet sich auch ein kleiner Hof (Abb. 288-289). Neben riesigen farbenfrohen Wandmalereien an einem der Türme, sowie den daneben und dahinter befindlichen Fassaden, sieht man hier auch etliche kleinere Arbeiten an anderen freien Fassadenflächen. Eine besonders aufwändige und interessante Arbeit auch hinsichtlich der Wirkung des Motives in Verbindung mit dem desolaten Bestand, stellt hier das organisch anmutende Mural von *Nychos* dar. Das langgezogene, an Eingeweide erinnernde Motiv, erzeugt

eine äußerst spannungsreiche Beziehung zu dem daneben befindlichen vertikalen Fensterband mit seinen zerbrochenen Fensterscheiben (Abb. 290).

Dagegen haben die Arbeiten an dem bis auf den unteren Bereich freistehenden Turm im Nordwesten des Areals schon eine wesentlich andere Wirkung. An der Ostfassade befindet sich hier etwa ein farbenprächtiges Motiv von Mao Tse-tung mit einer Frau, die sich nach ihm ausstreckt, angefertigt von *Ever* (Abb. 291). Die ehemals kahlen Betonwände des Turmes wirken nun nicht mehr einfach nur wie riesige graue Flächen, sondern wie richtige Malgründe.

Besonders im Erdgeschoßbereich des Turmes fanden sich auch viele kleinere Murals und Freihandarbeiten; auch war hier bis vor kurzem noch ein kleiner Skatepark anzutreffen (Abb. 292-293). Momentan ist dieser Bereich aber mehr oder weniger mit Baustellengerümpel vollgeräumt.



Abb. 283 - 285: Altes Hauptgebäude am Mühlgang mit Portal / neue Fassadengestaltungen



Abb. 286 - 287: Gebäudekomplex von Norden und im Bereich des Hofes (2016)

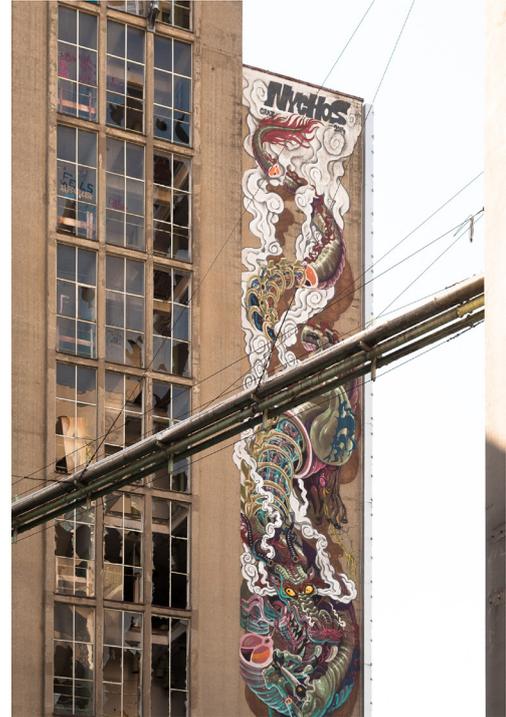


Abb. 288 - 293: Gebäudekomplex im Bereich des Hofes / Mural von Nychos / Mao Tse-tung mit Frau / ehemaliger Skate-Bereich (2016)

Von der Westseite aus sieht man am großen freistehenden Turm schon von weitem einen menschlichen Körper, der in einen Tierkopf übergeht (Abb. 294). Des Weiteren sieht man hier bereits zwei Wandmalereien, welche sich über Fassaden mit Fenstern ziehen. Einerseits ein sehr großes Mural, welches zwei Kinder mit einem Hund darstellt, andererseits eine Art Fabelwesen mit Käfig direkt an der Puchstraße (Abb. 295-296). Die Fenster wurden hier erst eingebaut, nachdem die Murals angefertigt wurden. Erwähnt werden müssen auch ein gelungenes Portrait eines Kinderarbeiters (Abb. 297), sowie ein weiterer männlicher Körper mit Tierkopf (Abb. 298).

Generell ist der gesamte Gebäudekomplex durch die wieder zunehmende Nutzung einem permanenten Wandel unterzogen; er gleicht momentan eher einer riesigen chaotischen Baustelle. An den West- und Südfassaden wurden bereits großflächig Photovoltaik-Module angebracht.

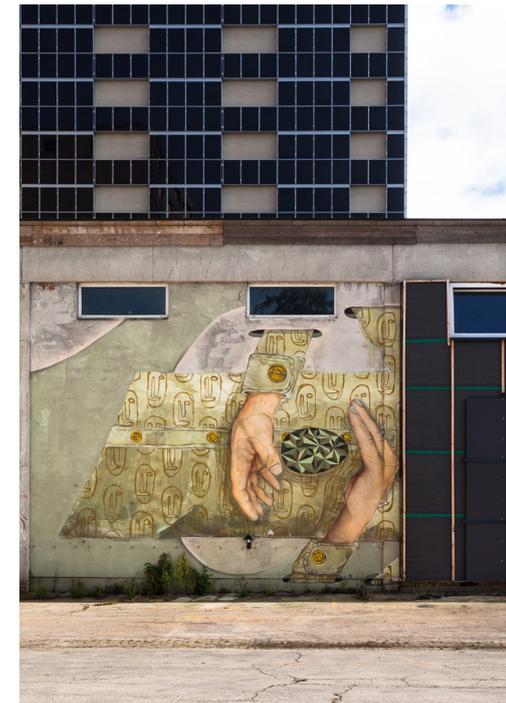
Im südwestlichen Bereich des Komplexes finden sich in den unteren Bereichen der Fassaden noch kleinere, teilweise durchaus ästhetische Murals (Abb. 299-301); darüber erstreckt sich hier die Photovoltaik-Anlage.



Kleinere Murals und F



Abb. 294 - 301: Gebäudekomplex von Westen /  
reihendarbeiten an West- und Südfassaden (2016)



Die Südseite des Komplexes liefert erneut ein vollkommen anderes Bild der Taggerwerke. Hier dominiert die Photovoltaik-Anlage und mittig an einer freien Betonfassade das überdimensionale, im Vergleich zu den anderen Arbeiten etwas düstere Motiv eines Tierkadavers des Künstlers Axel Void (Abb. 302-303). So hinterlässt die Südseite auch einen wesentlich strengeren und etwas bedrückenderen Gesamteindruck als etwa die Nordseite. Im südöstlichen Bereich befindet sich schließlich der Eingangsbereich zur Boulderhalle. Auch hier befinden sich im Bereich des Erdgeschoßes noch etliche Murals und Freihandarbeiten (Abb. 306-307). Direkt im Anschluss fließt der Mühlgang (Abb. 304-305). Generell wirkt die gesamte Südseite im Vergleich zur Nord- und Westseite relativ aufgeräumt.



Abb. 302 - 303: Gebäudekomplex von Südwesten / Wandbild von Axel Void

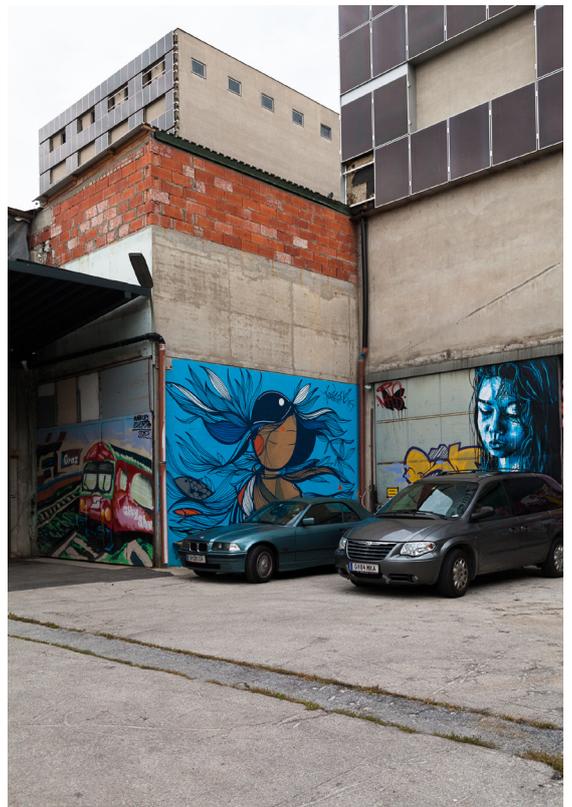


Abb. 304 - 307: Blick auf den Mühlgang / Freihand-Arbeiten im Bereich des Boulderhalleneingangs

Betrachtet man den Gebäudekomplex nun im Gesamten, wird schnell klar, dass er sich nicht als Einheit beschreiben lässt. Vielmehr ist er durch ein planlos zusammengewürfeltes Durcheinander geprägt: eine Industriebrache mit vielen unterschiedlichen Gebäuden, Verfall, ein paar nicht sonderlich an den Bestand angepasste neue Fassadengestaltungen auf der einen, und eine Photovoltaik-Anlage auf der anderen Seite. Dies in Verbindung mit einem permanenten Baustellencharakter, viel Schrott, Trash und als Zugabe noch diversen Street-Art Arbeiten. Auch die eingangs erwähnte unmittelbare Umgebung der Taggerwerke passt in dieses Bild.

Man könnte aufgrund dieser Eigenschaften die Taggerwerke auch nach der Theorie des *Dirty Realism* der kanadischen Architektur-Theoretikerin Liane Lefavre interpretieren. Der *Dirty Realism* beschäftigt sich mit der Realität der industrialisierten Stadt; er beschönigt nichts. Er arbeitet dabei mit dem Vorhandenen, und sieht im Verfallenen, teilweise Hässlichen und Sperrigen etwas Positives. Lefavre beschreibt den *Dirty Realism* als „Ästhetik des non-finito, des Unregelmäßigen, des Rauhen“.<sup>167</sup>

So könnte man etwa den berühmten Umbau des Palais de Tokyo in Paris der Architekten Lacaton & Vassal (Abb. 308) nicht direkt als Vergleich, aber doch als Beispiel heranziehen: Da das Budget für den Umbau knapp war, arbeiteten die Architekten mit dem Vorhandenen, was in diesem Fall ein halb verfallenes und teilweise entkerntes Palais de Tokyo mit starkem Baustellencharakter war. Durch lediglich funktionale Eingriffe entstand

hier eine Kunsthalle für zeitgenössische, avantgardistische Werke. Doch die vorhandene Ästhetik, die sich durch eine Mischung aus Ruine und Baustelle auszeichnete, wurde bewusst so belassen wie sie war. An den Fassaden und Statuen vor dem Gebäude befinden sich passend dazu diverse Graffiti (Abb. 309). Skater nutzen die unterschiedlichen Ebenen um das Palais de Tokyo als Rampen, so wie es auch bei den Taggerwerken bis vor kurzem im Erdgeschoß-Bereich eines Turmes geschah. Zwar bilden bei den Taggerwerken nicht die heruntergekommenen Innenwände den Hintergrund für öffentlich zugängliche zeitgenössische Kunst, dafür aber ein beträchtlicher Teil der Fassaden.

Im Fall des riesigen Gebäudekomplexes der Taggerwerke scheint im Gegensatz zum Palais de Tokyo zwar nicht bewusst bzw. geplant an einem Bild gearbeitet zu werden, welches sich dem *Dirty Realism* zuordnen lässt, doch passiert dies zumindest momentan, wenn auch ungeplant, trotzdem recht vorzüglich. So lassen sich die Taggerwerke auch, wenn man sich nun wieder auf Lefavre bezieht, definitiv als unfertig, rau, sperrig und teilweise hässlich, aber mit ihrer Ruinen- und Trashästhetik zweifelsohne auch als äußerst interessant beschreiben (Abb. 310).

---

<sup>167</sup> Lefavre 1990, 17.



Abb. 308: Lacaton & Vassal, Palais de Tokyo (2000/2001)



Abb. 309: Palais de Tokyo, Graffiti



Abb. 310: Taggerwerke (2016)



## Konklusion

Graffiti und Street-Art haben sich zu einem mittlerweile stets präsenten Teil von Stadtbildern rund um den Globus entwickelt.

Wie in dieser Arbeit deutlich wurde, kann Street-Art aus sehr vielen unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet, und nach vielfältigen Kriterien bewertet werden. Man kann in ihr viele Vor-, oder auch Nachteile sehen, je nachdem auf welcher Seite man steht, oder welche Interessen man vertritt. Sie kann vieles sein, wollen, oder tun: so kann sie beispielsweise entsprechend der unterschiedlichen Meinungen von unterschiedlichen Menschen die Städte verschönern oder verunstalten. Sie kann die Stadt zur Bühne machen, gegen Werbung protestieren, oder von dieser ausgenutzt werden, sich gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung auflehnen, sich vom Mainstream abheben wollen, oder von diesem vereinnahmt werden, Gentrifizierung verhindern wollen, oder dieser unabsichtlich dabei behilflich sein, in die Gänge zu kommen.

Street-Art macht sich häufig gut in Verbindung mit ein wenig Dirty Realism, wie er von Liane Lefaivre definiert wurde, also einem gewissen Anteil an Schmutz und Verfall. Die häufig von den KünstlerInnen ausgesuchten Umgebungen bestätigen dies. Doch lassen sich die gewählten Orte nicht nur auf das Vorhandensein eines Bildes, welches

dem Dirty Realism zugeordnet werden könnte, zurückführen - vielmehr ist diese Tatsache nebenbei auch häufig ein Mittel zum Zweck. So bieten beispielsweise Brachflächen, Industrie-, Verkehrs- oder Infrastrukturbauten in Hinblick auf ihre Oberflächenbeschaffenheit geeignete und häufig auch großformatige Angriffs-/Arbeitsflächen. Des Weiteren spielt sich in diesen Umgebungen aber auch ein teilweise etwas anderes Leben ab, etwa hinsichtlich der Eigenschaften von Jane Jacobs definierten Grenzzonen, oder Marc Augé's Nicht-Orten. Diese kommen Graffiti- und Street-Art KünstlerInnen besonders beim illegalen Arbeiten zugute. Im Allgemeinen gilt jedoch: wer auf Graffiti und Street-Art an seiner Fassade lieber verzichten möchte, sollte reine, glatte Fassadengestaltungen meiden; diese werden in einer Stadt relativ häufig durch Fremdeinwirkung „zwangsgestaltet“.

In Hinblick auf die Untersuchung von Street-Art in Graz, sind vor allem die Bezirke Lend und Gries als besonders geeignete Bühne für Street-Art anzuführen.

Sofern die beiden Bezirke künftig nicht einer zu radikalen Aufwertung durch Sanierungen und Neubauten unterzogen werden, sollten sie auch in Zukunft noch interessante Untergründe und Umgebungen für Street-Art Arbeiten bieten. Denn Street-Art in Kombination mit radikaler Aufwertung wirkt, ähnlich wie im White Cube, selten authentisch.



## Anhang

# Literaturverzeichnis

## Literatur:

- Augé, Marc:** Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt am Main 1994
- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe, Blissett, Luther/Brünzels, Sonja:** Handbuch der Kommunikationsguerilla, Berlin–Hamburg 52012
- Banksy:** Wall and Piece, 2005
- Behrendt, Robert/Klitzke, Katrin:** Gedankenspaziergänge, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 146–160
- Brunner, Walter (Hg.):** Geschichte der Stadt Graz. Wirtschaft – Gesellschaft – Alltag, Bd. 2, Graz 2003
- Brunner, Walter (Hg.):** Geschichte der Stadt Graz. Stadtlexikon, Bd. 4, Graz 2003
- Carlsson, Benke/Louie, Hop:** Urban Art Core. Anleitungen für Street-Art-Aktivist\*innen, Igling 2012
- Critical Crafting Circle (Hg.):** craftista! Handarbeit als Aktivismus, Mainz 2011
- Debord, Guy-Ernst:** Theorie des Umherschweifens, in: Ohrt, Roberto (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, 64–67
- Debord, Guy-Ernst/Wolman, Gil Joseph:** Gebrauchsanweisung für die Zweckentfremdung, in: Ohrt, Roberto (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, 20–26
- Derwanz, Heike:** Ephemeral. Mein Liebesbrief an die Vergänglichkeit, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 54–57
- Dienes, Gerhard Michael/Bauer, Josef Martin:** Der Lend und seine Geschichte, Graz 1983
- Dienes, Gerhard Michael/Kubinzky, Karl Albrecht (Hg.):** Zwischen Stadt und Land. Die Murvorstadt, Graz 1991
- Fayet, Roger:** Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne, Wien 2003
- Fayet, Roger (Hg.):** Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein, Wien 2003
- Fiedler, Elisabeth:** Wanted – Living Streets, in: Fiedler, Elisabeth/Möllmann Dirck (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, Wien 2015, 148–151.
- Ganz, Nicholas:** Graffiti Woman. Graffiti und Street Art von fünf Kontinenten, Köln 2008
- Gattol, Michael:** Taggermühle. Umnutzung der Industriebrache, Masterarbeit, Graz 2015
- Hauer, Michael:** Immigrant Business. Sozioökonomische Einbettung und Strukturen in den Bezirken Lend und Gries, in: Murlasits, Elke/Prasenc, Gottfried/Reisinger, Nikolaus (Hg.): Gries Lend. Geschichten Räume Identitäten, Graz 2009, 65–77
- Hess, Barbara:** Pop Art, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, 284–289
- Hoppe, Ilaria:** Die junge Stadt. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Urban Art, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 98–106
- Hundertmark, Christian:** The Art Of Rebellion III. The book about street art, Mainaschaff 2010
- Ivain, Gilles:** Formular für einen neuen Urbanismus, in: Ohrt, Roberto (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995, 52–56
- Jacobs, Jane:** Tod und Leben großer amerikanischer Städte, in: Conrads, Ulrich (Hg.): Tod und Leben großer amerikanischer Städte (= Bauwelt Fundamente 4), Frankfurt am Main–Berlin 1963
- Jencks, Charles:** Die Sprache der postmodernen Architektur, Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition, Stuttgart 31988
- Kemp, Wolfgang (Hg.):** In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996
- Klanten, Robert/Hübner, Matthias (Hg.):** Urban Interventions. Personal Projects In Public Spaces, Berlin 22012
- Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.):** Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009
- Kubinzky, Karl Albrecht:** Die Murvorstadt: Lend und Gries. Die Geschichte zweier Grazer Stadtbezirke von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, in: Murlasits, Elke/Prasenc, Gottfried/Reisinger, Nikolaus (Hg.): Gries Lend. Geschichten Räume Identitäten, Graz 2009, 19–25
- Kuittinen, Riikka:** Street Art Reloaded. Neue Kunst von der Straße, München–London–New York 2015
- Lefavre, Liane:** «Dirty Realism» in der Architektur, in: archithese 1 (1990), H. 1, 14–21
- Lefebvre, Henri:** The Production of Space, Maldon–Oxford–Carlton 1991
- Loos, Adolf:** Ornament und Verbrechen, in: Conrads, Ulrich (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts (= Bauwelt Fundamente 1), Basel 22013
- Lorenz, Annika:** „Verboten ist Verboten!“. Kunsthistorische Perspektiven auf Street Art, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 34–51
- Lüken, Heike:** Street Art und der etablierte Kunstbetrieb. Szenen einer Entwicklung, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 58–65
- Macnaughton, Alex:** London Street Art Anthology, München u.a. 2009
- Metze-Prou, Sybille/van Treeck, Bernhard (Hg.):** Pochoir. Die Kunst des Schablonen-Graffiti, Berlin 2000

- Mitscherlich, Alexander:** Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt am Main 272013
- Moore, Mandy/Prain Leanne:** Strick Graffiti. Kuscheliges für Mauern, Ampeln und Bäume, Street Art stricken und häkeln, München 2011
- Ohr, Roberto (Hg.):** Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg 1995
- Ohr, Roberto:** Situationistische Internationale, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, 319–322
- Paul, Jürgen:** Charles A. Jencks (geb. 1939), in: Lamers-Schütze, Petra (Hg.): Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln 2015
- Phillips, Sam:** Moderne Kunst verstehen. Vom Impressionismus ins 21. Jahrhundert, Leipzig 2015
- Prasenc, Gottfried:** Stadtentwicklung unter Berücksichtigung von „lokaler Identität“, in: Murlasits, Elke/Prasenc, Gottfried/Reisinger, Nikolaus (Hg.): Gries Lend. Geschichten Räume Identitäten, Graz 2009, 83–87
- Reynolds, Richard:** Guerilla Gardening. Ein botanisches Manifest, Freiburg 32012
- Riewe, Alexandra:** Uncurated. Unbefugte Interventionen im Grazer Stadtraum, in: Fiedler, Elisabeth/Möllmann Dirck (Hg.): Public Art. Kunst im öffentlichen Raum Steiermark, Wien 2015, 46–57.
- Ryll, Marcus:** In Between – Urban Art im Glokalisierungsprozess, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 182–188
- Ronninger, Aisha:** Papergirl, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 132–137
- Schafferhofer, Julia:** Maschenschaften, in: Kleine Zeitung G7, 19.02.2012, 14–15
- Schmidt, Christian:** Street Art – Zeichen der Zeit, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 194–205
- Schmidt, Nora:** Die Kunst und die Stadt. Vom Versuch einer Grenzziehung, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 78–91
- Schreiner, Gustav:** Grätz, Graz 1843
- Schwanhäuser, Anja:** Die Stadt als permanentes Happening, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 124–131
- Seno, Ethel (Hg.):** Trespass. Die Geschichte der urbanen Kunst, Köln 2010
- Sigel, Paul:** Le Corbusier (1887–1965), in: Lamers-Schütze, Petra (Hg.): Architekturtheorie. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln 2015
- Stahl, Johannes:** Graffiti und Street Art, in: Butin, Hubertus (Hg.): Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2014, 110–114
- Thomas, Jens:** Subversiv und Selbstverlebt, in: Klitzke, Katrin/Schmidt Christian (Hg.): Street Art. Legenden zur Strasse, Berlin 2009, 172–177
- Tracey, David:** Guerrilla Gardening. A Manual festo, Gabriola Island 2007
- Venturi, Robert/Scott Brown, Denise/ Izenour, Steven:** Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt (= Bauwelt Fundamente 53), Basel–Boston–Berlin 22001
- Verlic, Mara:** Lokal Heroes 8020 – Kreative, Stadt, Entwicklung, in: Murlasits, Elke/Prasenc, Gottfried/Reisinger, Nikolaus (Hg.): Gries Lend. Geschichten Räume Identitäten, Graz 2009, 153–160

## Internet:

- Artsy, (o. Datum): East Village Art, [www.artsy.net/gene/east-village-art](http://www.artsy.net/gene/east-village-art), in: [www.artsy.net](http://www.artsy.net), 03.04.2016
- Artsy, (25.03.2016): Kenny Scharf, [www.artsy.net/artist/kenny-scharf](http://www.artsy.net/artist/kenny-scharf), in: [www.artsy.net](http://www.artsy.net), 03.04.2016
- Art Directory, (o. Datum): Jean-Michel Basquiat. New York 1960 - New York 1988, [www.jean-michel-basquiat.de](http://www.jean-michel-basquiat.de), in: [www.art-directory.de](http://www.art-directory.de), 01.04.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (11.03.2015): Annenstraße 6, [http://www.grazwiki.at/index.php?title=Annenstra%C3%9Fe\\_6&oldid=38968](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Annenstra%C3%9Fe_6&oldid=38968), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 01.10.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (11.03.2015): Annenstraße 8, [www.grazwiki.at/index.php?title=Annenstra%C3%9Fe\\_8&oldid=38954](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Annenstra%C3%9Fe_8&oldid=38954), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 01.10.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (11.03.2015): Dominikaner Gasse 8, [www.grazwiki.at/index.php?title=Dominikaner\\_Gasse\\_8&oldid=38908](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Dominikaner_Gasse_8&oldid=38908), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 03.10.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (03.02.2016): Dreihackengasse 42, [www.grazwiki.at/index.php?title=Dreihackengasse\\_42&oldid=44103](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Dreihackengasse_42&oldid=44103), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 02.09.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (12.09.2013): Fellingergasse, [www.grazwiki.at/Kategorie:Fellingergasse](http://www.grazwiki.at/Kategorie:Fellingergasse), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 01.09.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (07.04.2015): Fellingergasse 10, [www.grazwiki.at/index.php?title=Fellingergasse\\_10&oldid=42632](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Fellingergasse_10&oldid=42632), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 01.09.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (11.03.2015): Kernstockgasse 16, [www.grazwiki.at/index.php?title=Kernstockgasse\\_16&oldid=39072](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Kernstockgasse_16&oldid=39072), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 03.10.2016
- Baugeschichte-Bearbeiter, (11.03.2015): Kernstockgasse 20, [www.grazwiki.at/index.php?title=Kernstockgasse\\_20&oldid=38731](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Kernstockgasse_20&oldid=38731), in:

[www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 03.10.2016

Baugeschichte-Bearbeiter, (11.03.2015): Marschallgasse 4, [www.grazwiki.at/index.php?title=Marschallgasse\\_4&oldid=38754](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Marschallgasse_4&oldid=38754), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 01.10.2016

Baugeschichte-Bearbeiter, (11.04.2016): Puchstraße 17, [www.grazwiki.at/index.php?title=Puchstra%C3%9Fe\\_17&oldid=44696](http://www.grazwiki.at/index.php?title=Puchstra%C3%9Fe_17&oldid=44696), in: [www.grazwiki.at/Grazwiki](http://www.grazwiki.at/Grazwiki), 01.09.2016

Bieber, Alain, (27.07.2007): Kunst für Hans Guck-in-die-Luft, [www.art-magazin.de/szene/8531-rtkl-above-street-art-kunst-fuer-hans-guck-die-luft](http://www.art-magazin.de/szene/8531-rtkl-above-street-art-kunst-fuer-hans-guck-die-luft), in: [www.art-magazin.de](http://www.art-magazin.de), 20.04.2016

Biography.com Editors, (o. Datum): Banksy Biography, [www.biography.com/people/banksy-20883111](http://www.biography.com/people/banksy-20883111), in: [www.biography.com](http://www.biography.com), 05.04.2016

Citybeach, (o. Datum): Der Beach, [www.publiclife.at/CBG/der-beach](http://www.publiclife.at/CBG/der-beach), in: [www.publiclife.at/CBG](http://www.publiclife.at/CBG), 06.09.2016

Eder, Marc, (01.07.2013): Hallo Gentrifizierung, bist du da?, [www.annepost.at/2013/07/01/hallo-gentrifizierung-bist-du-da](http://www.annepost.at/2013/07/01/hallo-gentrifizierung-bist-du-da), in: [www.annepost.at](http://www.annepost.at), 31.08.2016

Estate of Jean-Michel Basquiat, (o. Datum): Chronology, [www.basquiat.com/artist.htm](http://www.basquiat.com/artist.htm), in: [www.basquiat.com](http://www.basquiat.com), 01.04.2016

Eymannsberger, Andreas, (25.02.2013): Eine bunte Stadt?, [www.annepost.at/2013/02/25/eine-bunte-stadt](http://www.annepost.at/2013/02/25/eine-bunte-stadt), in: [www.annepost.at](http://www.annepost.at), 31.08.2016

Gastman, Roger, (18.01.2010): Interview mit Taki183, [www.ilovegraffiti.de/blog/2010/01/18/interview-mit-taki183](http://www.ilovegraffiti.de/blog/2010/01/18/interview-mit-taki183), in: [www.ilovegraffiti.de](http://www.ilovegraffiti.de), 24.03.2016

Goffriller, Gabriele/Klein, Chico, (April 2014): Willkommen beim Kyselak-Projekt!, [www.kyselak.at](http://www.kyselak.at), 03.03.2016

Graffiti Research Lab Germany, (o. Datum): Über Uns, [www.graffitiresearchlab.de/de/about-us](http://www.graffitiresearchlab.de/de/about-us), in: [www.graffitiresearchlab.de](http://www.graffitiresearchlab.de), 31.03.2016

Grothe, Solveig, (26.11.2013): Legendärer Weltkriegs-Slogan. Wer zur Hölle ist Kilroy?, [www.spiegel.de/einestages/legendaerer-weltkriegs-slogan-kilroy-was-here-a-951307.html](http://www.spiegel.de/einestages/legendaerer-weltkriegs-slogan-kilroy-was-here-a-951307.html), in: [www.spiegel.de](http://www.spiegel.de), 12.04.2016  
Heinevetter, Nele, (05.07.2011): Sprengkünstler Vhils. „Ich spiele mit dem Konzept des Vandalismus“, [www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengkuenstler-vhils](http://www.zeit.de/kultur/kunst/2011-06/sprengkuenstler-vhils), in: [www.zeit.de](http://www.zeit.de), 21.04.2016

Hoffman, Fred, (o. Datum): The Defining Years: Notes on Five Key Words, [www.basquiat.com/artist.htm#](http://www.basquiat.com/artist.htm#), in: [www.basquiat.com](http://www.basquiat.com), 01.04.2016

Hundertwasser, Friedensreich, (1958/1959/1964): Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur, [www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philosophie/verschimmelungsmanifest.php](http://www.hundertwasser.at/deutsch/texte/philosophie/verschimmelungsmanifest.php), in: [www.hundertwasser.at](http://www.hundertwasser.at), 13.09.2016

I Love Graffiti DE, (o. Datum): Wider der Müdigkeit – Graffiti als politische Kommunikation, [www.ilovegraffiti.de/blog/2012/05/14/wider-der-mudigkeit-graffiti-als-politische-kommunikation](http://www.ilovegraffiti.de/blog/2012/05/14/wider-der-mudigkeit-graffiti-als-politische-kommunikation), in: [www.ilovegraffiti.de](http://www.ilovegraffiti.de), 25.04.2016

I Support Street Art, (o. Datum): artists. Above, [www.isupportstreetart.com/artist/above](http://www.isupportstreetart.com/artist/above), in: [www.isupportstreetart.com](http://www.isupportstreetart.com), 20.04.2016

Jaccard, Rémi, (29.04.2013): «Degenerierte» Coolness: Vom Keller zum Dach. Über das strapazierte Verhältnis von Architektur und Street Art, [www.nextroom.at/article.php?id=37383](http://www.nextroom.at/article.php?id=37383), in: [www.nextroom.at](http://www.nextroom.at), 14.09.2016

Joswig, Jan, (30.05.2008): Das Krokodil hat sich verbissen, [www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=bl&dig=2008%2F05%2F30%2Fa0156&cHash=93e88d2c82](http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=bl&dig=2008%2F05%2F30%2Fa0156&cHash=93e88d2c82), in: [www.taz.de](http://www.taz.de), 08.03.2016

Kunst im öffentlichen Raum Trier, (o. Datum): Harald Naegli, [www.kunstimoeffentlichenraum-trier.de/harald-naegeli\\_biographie](http://www.kunstimoeffentlichenraum-trier.de/harald-naegeli_biographie), in: [www.kunstimoeffentlichenraum-trier.de](http://www.kunstimoeffentlichenraum-trier.de), 04.04.2016

Levy, Sarah, (27.08.2013): Graffiti-Pionier Harald Naegli. Die Dosenrevolution, [www.spiegel.de/einestages/sprayer-harald-naegeli-schweizer-graffiti-kuenstler-auf-der-flucht-a-951229.html](http://www.spiegel.de/einestages/sprayer-harald-naegeli-schweizer-graffiti-kuenstler-auf-der-flucht-a-951229.html), in: [www.spiegel.de](http://www.spiegel.de), 04.04.2016

Lohmann, Polly, (11.07.2015): Forscher staunen: Was uns uralte Graffiti über die Antike verraten, [www.focus.de/wissen/experten/lohmann/sabinus-war-mit-primigenia-hier-auf-den-spuren-antiker-graffiti-schreiber\\_id\\_4769395.html](http://www.focus.de/wissen/experten/lohmann/sabinus-war-mit-primigenia-hier-auf-den-spuren-antiker-graffiti-schreiber_id_4769395.html), in: [www.focus.de](http://www.focus.de), 14.09.2016

Luetzow, Gunnar, (29.05.2008): Crocodile Downey, [www.art-magazin.de/szene/9532-rtkl-brad-downey-lacoste-kadewe-crocodile-downey](http://www.art-magazin.de/szene/9532-rtkl-brad-downey-lacoste-kadewe-crocodile-downey), in: [www.art-magazin.de](http://www.art-magazin.de), 08.03.2016

Motter, Maria, (23.07.2014): In jedem Wetterleuchten. Graffiti-Künstler aus aller Welt setzen in Graz temporäre Denkmäler, in: Falter (2014), H. 30, Online unter: [cms.falter.at/falter/2014/07/22/in-jedem-wetterleuchten](http://cms.falter.at/falter/2014/07/22/in-jedem-wetterleuchten) (Stand: 31.08.2016)

Plassnig, Sara, (21.10.2014): Gentrifizierung: Das Annenviertel in der Hipster-Falle?, [www.annepost.at/2014/10/21/gentrifizierung-das-annenviertel-in-der-hipster-falle](http://www.annepost.at/2014/10/21/gentrifizierung-das-annenviertel-in-der-hipster-falle), in: [www.annepost.at](http://www.annepost.at), 31.08.2016

Plattform 25, (o. Datum): Kuschelige Keplerbrücke, [www.plattform25.at/2011/10/kuschelige-keplerbruecke](http://www.plattform25.at/2011/10/kuschelige-keplerbruecke), in: [www.plattform25.at](http://www.plattform25.at), 09.09.2016

Przybilla, Steve, (22.04.2015): Banksy-Graffiti in Bristol und London: Prophet mit Spraydose, [www.spiegel.de/reise/staedte/banksy-graffiti-kunst-in-london-und-bristol-a-1029801.html](http://www.spiegel.de/reise/staedte/banksy-graffiti-kunst-in-london-und-bristol-a-1029801.html), in: [www.spiegel.de](http://www.spiegel.de), 05.04.2016

Referat für Statistik, (01.07.2016): Anwesende Bevölkerung nach Wohnsitz und Geschlecht im 1. Bezirk: Innere Stadt, Stand 01.07.2016, [www1.graz.at/statistik/Bev%C3%B6lkerung/Bezirksauswertungen/Bezirk\\_final\\_01.pdf](http://www1.graz.at/statistik/Bev%C3%B6lkerung/Bezirksauswertungen/Bezirk_final_01.pdf), in: [www.graz.at](http://www.graz.at), 01.08.2016

Referat für Statistik, (01.07.2016): Anwesende Bevölkerung nach Wohnsitz und Geschlecht im 4. Bezirk: Lend, Stand 01.07.2016, [www1.graz.at/statistik/Bev%C3%B6lkerung/Bezirksauswertungen/Bezirk\\_final\\_04.pdf](http://www1.graz.at/statistik/Bev%C3%B6lkerung/Bezirksauswertungen/Bezirk_final_04.pdf), in: [www.graz.at](http://www.graz.at), 01.08.2016

Referat für Statistik, (01.07.2016): Anwesende Bevölkerung nach Wohnsitz und Geschlecht im 5. Bezirk: Gries, Stand 01.07.2016, [www1.graz.at/statistik/Bev%C3%B6lkerung/Bezirksauswertungen/Bezirk\\_final\\_05.pdf](http://www1.graz.at/statistik/Bev%C3%B6lkerung/Bezirksauswertungen/Bezirk_final_05.pdf), in: [www.graz.at](http://www.graz.at), 01.08.2016

Rushmore, RJ, (07.04.2010): Above and Blek le Rat at White Walls, [blog.vandalog.com/2010/04/above-blek-le-rat](http://blog.vandalog.com/2010/04/above-blek-le-rat), in: [blog.vandalog.com](http://blog.vandalog.com), 20.04.2016

Schmidt, Colette M., (10.05.2016): Graz: Mit Farbdose gegen Nazi-Graffiti, [www.derstandard.at/2000036584414/Graz-Mit-Farbdose-gegen-Nazi-Graffiti](http://www.derstandard.at/2000036584414/Graz-Mit-Farbdose-gegen-Nazi-Graffiti), in: [www.derstandard.at](http://www.derstandard.at), 07.09.2016

Stadtentwicklung Graz, (o. Datum): Neugestaltung Griesplatz. Startschuss für vorbereitende Maßnahmen, [www.stadtentwicklung.graz.at/cms/ziel/6501103/DE](http://www.stadtentwicklung.graz.at/cms/ziel/6501103/DE), in: [www.stadtentwicklung.graz.at](http://www.stadtentwicklung.graz.at), 06.09.2016

Stadt Graz, (o. Datum): I. Bezirk: Innere Stadt – Übersicht, [www.graz.at/cms/beitrag/10180628/4103772](http://www.graz.at/cms/beitrag/10180628/4103772), in: [www.graz.at](http://www.graz.at), 01.08.2016

Stadt Graz, (o. Datum): IV. Bezirk: Lend – Übersicht, [www.graz.at/cms/beitrag/10177418/4103858](http://www.graz.at/cms/beitrag/10177418/4103858), in: [www.graz.at](http://www.graz.at), 01.08.2016

Stadt Graz, (o.Datum): V. Bezirk: Gries – Übersicht, [www.graz.at/cms/beitrag/10177419/4103956](http://www.graz.at/cms/beitrag/10177419/4103956), in: [www.graz.at](http://www.graz.at), 01.08.2016

Stampfl, Nora, (05.01.2016): Johan Huizinga (1872–1945): Homo ludens – Spiel als Ursprungsort von Kultur, [www.ludologie.de/multiplayer/detailansicht/news/detail/News/johan-huizinga-1872-1945-homo-ludens-spiel-als-ursprungsort-von-kultur](http://www.ludologie.de/multiplayer/detailansicht/news/detail/News/johan-huizinga-1872-1945-homo-ludens-spiel-als-ursprungsort-von-kultur), in: [www.ludologie.de](http://www.ludologie.de), 24.03.2016

Stencil Revolution, (o. Datum): Blek Le Rat – Biography of a Street Artist, [www.stencilrevolution.com/profiles/blek-le-rat](http://www.stencilrevolution.com/profiles/blek-le-rat), in: [www.stencilrevolution.com](http://www.stencilrevolution.com), 03.04.2016

Stencil Revolution, (o. Datum): Shepard Fairey – Life and Biography, [www.stencilrevolution.com/profiles/shepard-fairey](http://www.stencilrevolution.com/profiles/shepard-fairey), in: [www.stencilrevolution.com](http://www.stencilrevolution.com), 06.04.2016

Stencil Revolution, (o. Datum): About Space Invader – Artist Biography, [www.stencilrevolution.com/profiles/space-invader](http://www.stencilrevolution.com/profiles/space-invader), in: [www.stencilrevolution.com](http://www.stencilrevolution.com), 08.04.2016

Streets of Graz, (o. Datum): Pomeranzengasse, [www.streetsofgraz.at/doc.ccc?n=1283&d=1653&x=CLFODCGK](http://www.streetsofgraz.at/doc.ccc?n=1283&d=1653&x=CLFODCGK), in: [www.streetsofgraz.at](http://www.streetsofgraz.at), 30.09.2016

Sudy, Reinhard A., (o. Datum): Graz. Eine grenzenlose Galerie für Schriften, Symbole und Zeichnungen, Schablonenarbeiten und ?, [www.reisepanorama.at/freizeit-lifestyle/kunst-kultur/graffiti-graz](http://www.reisepanorama.at/freizeit-lifestyle/kunst-kultur/graffiti-graz), in: [www.reisepanorama.at](http://www.reisepanorama.at), 06.09.2016

The Keith Haring Foundation, (o. Datum): Bio, [www.haring.com/!/about-haring/bio#.Vv0NVnoVU\\_M](http://www.haring.com/!/about-haring/bio#.Vv0NVnoVU_M), in: [www.haring.com](http://www.haring.com), 31.03.2016

Use-It Europe, (2016): Graz. Made by Locals for young Travellers, [www.use-it.travel/cities/detail/graz](http://www.use-it.travel/cities/detail/graz), in: [www.use-it.travel/home](http://www.use-it.travel/home), 31.08.2016

Weh, Vitus, (o.Datum): Betonblumen Street Art Passage Vienna. Permanent Unit (AUT), [www.betonblumen.org/artist\\_permanent\\_unit.html](http://www.betonblumen.org/artist_permanent_unit.html), in: [www.betonblumen.org](http://www.betonblumen.org), 01.08.2016

Winter-Pölsler, Gerald, (17.07.2014): Livin' Streets. Sie wollen Graz neu anmalen, [www.kleinezeitung.at/kultur/wohin/events/4173429/Livin-Streets\\_Sie-wollen-Graz-neu-anmalen](http://www.kleinezeitung.at/kultur/wohin/events/4173429/Livin-Streets_Sie-wollen-Graz-neu-anmalen), in: [www.kleinezeitung.at](http://www.kleinezeitung.at), 01.09.2016

### **Andere Quellen:**

Interview mit Georg Dinstl (Jg. 1978), geführt von Michaela Wallner, Graz, 08.09.2016

Interview mit Herrn N. N., geführt von Michaela Wallner, Graz, 15.09.2016

Interview mit Sera/Seraphim (Jg. 1988), geführt von Michaela Wallner, Graz, 23.09.2016

# Abbildungsnachweis

<b>Abb. 1: Brassai, Graffiti-Serie VIII, La Magie (1935 - 1950)</b> <a href="https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/11/55a14627183b5b_f_9.001.m-e1446735447883.jpg">https://news.artnet.com/app/news-upload/2015/11/55a14627183b5b_f_9.001.m-e1446735447883.jpg</a> , 24.09.2016	17
<b>Abb. 2: Keith Haring, Berliner Mauer (1986)</b> <a href="http://gayletter.com/wp-content/uploads/2013/07/Haringp50-51_GAYLETTER.jpg">http://gayletter.com/wp-content/uploads/2013/07/Haringp50-51_GAYLETTER.jpg</a> , 24.09.2016	27
<b>Abb. 3: Keith Haring, Subway Drawings (NYC 1980 - 1985)</b> <a href="http://cdn1.spiegel.de/images/image-613630-galleryV9-ixlz-613630.jpg">http://cdn1.spiegel.de/images/image-613630-galleryV9-ixlz-613630.jpg</a> , 24.09.2016	27
<b>Abb. 4: Kenny Scharf, Flintstones</b> <a href="http://kennyscharf.com/wp-content/gallery/paintings-2009/68.jpg">http://kennyscharf.com/wp-content/gallery/paintings-2009/68.jpg</a> , 24.09.2016	27
<b>Abb. 5: Jean-Michel Basquiat, SAMO (NYC, späte 1970er - frühe 1980er)</b> <a href="http://al-diaz.com/wp-content/uploads/2011/09/4-The-So-Called-Avant-Garde.jpg">http://al-diaz.com/wp-content/uploads/2011/09/4-The-So-Called-Avant-Garde.jpg</a> , 24.09.2016	28
<b>Abb. 6: Jean-Michel Basquiat, Cabeza (1982)</b> <a href="https://images.artnet.com/aoa_lot_images/50236/0_550_740.jpg">https://images.artnet.com/aoa_lot_images/50236/0_550_740.jpg</a> , 24.09.2016	28
<b>Abb. 7: Harald Naegeli, Wandzeichnung (Predigerkirche Zürich)</b> <a href="http://www.srf.ch/var/storage/images/auftritte/radio-srf-3/bilder/zuercher_predigerkirche/20401030-2-ger-DE/zuercher_predigerkirche_span12.jpg">http://www.srf.ch/var/storage/images/auftritte/radio-srf-3/bilder/zuercher_predigerkirche/20401030-2-ger-DE/zuercher_predigerkirche_span12.jpg</a> , 25.09.2016	29
<b>Abb. 8: Harald Naegeli, Undine (Zürich 1995)</b> <a href="http://www.20min.ch/diashow/114186/114186-OsMUjqsH_kcMWmbJA0SC1A.jpg">http://www.20min.ch/diashow/114186/114186-OsMUjqsH_kcMWmbJA0SC1A.jpg</a> , 25.09.2016	29
<b>Abb. 9: Blek le Rat, Ratten</b> <a href="http://www.stencilrevolution.com/photopost/2012/09/rat-stencils-by-Blek.jpg">http://www.stencilrevolution.com/photopost/2012/09/rat-stencils-by-Blek.jpg</a> , 25.09.2016	31
<b>Abb. 11: Blek le Rat, Madonna mit Kind</b> <a href="http://www.editionsalternatives.com/voir/images/1045_2310.jpg">http://www.editionsalternatives.com/voir/images/1045_2310.jpg</a> , 25.09.2016	31
<b>Abb. 10: Blek le Rat, Soldat</b> <a href="https://realidadesdesveladas.files.wordpress.com/2012/04/russian-soldier.jpg">https://realidadesdesveladas.files.wordpress.com/2012/04/russian-soldier.jpg</a> , 25.09.2016	31
<b>Abb. 12: Blek le Rat, Obdachloser</b> <a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3f/c6/8d/3fc68d9a15e2ff3f4cd8e2c10a7efd7f.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/3f/c6/8d/3fc68d9a15e2ff3f4cd8e2c10a7efd7f.jpg</a> , 25.09.2016	31
<b>Abb. 13: Shepard Fairey, OBEY</b> <a href="http://ericpetersautos.com/wp-content/uploads/2013/06/obey-pic.jpg">http://ericpetersautos.com/wp-content/uploads/2013/06/obey-pic.jpg</a> , 25.09.2016	33
<b>Abb. 14: Shepard Fairey, Barack Obama (2008)</b> <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/55/Barack_Obama_Hope_poster.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/55/Barack_Obama_Hope_poster.jpg</a> , 25.09.2016	33
<b>Abb. 15: Shepard Fairey, Guy Fawkes-Maske (2011)</b> <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/20/Shepard_Fairey_Occupy_Poster.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/20/Shepard_Fairey_Occupy_Poster.jpg</a> , 25.09.2016	33
<b>Abb. 16: Banksy, Telefonzelle (London, 2006)</b> <a href="http://www.stencilrevolution.com/photopost/2013/04/London-Phone-Booth-by-Banksy.jpg">http://www.stencilrevolution.com/photopost/2013/04/London-Phone-Booth-by-Banksy.jpg</a> , 25.09.2016	35
<b>Abb. 17: Banksy, Ratte (Hollywood, 2011)</b> <a href="https://indalogenesis.files.wordpress.com/2014/06/banksy-rat.jpg?w=676">https://indalogenesis.files.wordpress.com/2014/06/banksy-rat.jpg?w=676</a>	35
<b>Abb. 18: Banksy, Zimmermädchen (London, um 2006)</b> <a href="http://www.stencilrevolution.com/photopost/2012/09/Maid-in-London-by-Banksy.jpg">http://www.stencilrevolution.com/photopost/2012/09/Maid-in-London-by-Banksy.jpg</a> , 25.09.2016	35
<b>Abb. 19: Banksy, Follow Your Dreams: Cancelled (Boston, 2010)</b> <a href="http://orig11.deviantart.net/d059/f/2013/052/c/5/banksy_follow_your_dreams_by_lar888-d5vpsjd.jpg">http://orig11.deviantart.net/d059/f/2013/052/c/5/banksy_follow_your_dreams_by_lar888-d5vpsjd.jpg</a> , 25.09.2016	35
<b>Abb. 20: Banksy, Israelische Sperranlage (2005)</b> <a href="https://electronicintifada.net/sites/default/files/styles/original_800w/public/2005-08/beachboys483.jpg?itok=rPkSsXbZ&amp;timestamp=1448949295">https://electronicintifada.net/sites/default/files/styles/original_800w/public/2005-08/beachboys483.jpg?itok=rPkSsXbZ&amp;timestamp=1448949295</a> , 25.09.2016	35
<b>Abb. 21: Banksy, Mädchen mit rotem Ballon</b> <a href="http://people.southwestern.edu/~bednarb/su_netWorks/projects/jle/balloon.jpg">http://people.southwestern.edu/~bednarb/su_netWorks/projects/jle/balloon.jpg</a> , 25.09.2016	35
<b>Abb. 22: Banksy, Soldaten (London, um 2007)</b> <a href="https://ragraphic.files.wordpress.com/2013/03/banksy_peace_by_ng_aniki-d32d1so.jpg">https://ragraphic.files.wordpress.com/2013/03/banksy_peace_by_ng_aniki-d32d1so.jpg</a> , 25.09.2016	35
<b>Abb. 23: Invader, Mosaikbilder (Bilbao)</b> <a href="https://therepublicofless.files.wordpress.com/2012/05/invader-from-hang-up-urban.jpg">https://therepublicofless.files.wordpress.com/2012/05/invader-from-hang-up-urban.jpg</a> , 25.09.2016	36
<b>Abb. 24: Invader, Rubikkubismus</b> <a href="http://space-invaders.com/media/posts/diapos/66/florence_rey_portraits_2005.jpg">http://space-invaders.com/media/posts/diapos/66/florence_rey_portraits_2005.jpg</a> , 25.09.2016	36
<b>Abb. 25: Above, Wandmalerei</b> <a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/06/b8/3b/06b83b4f527e4ec741cf7d097010c59a.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/06/b8/3b/06b83b4f527e4ec741cf7d097010c59a.jpg</a> , 25.09.2016	37
<b>Abb. 26: Above, Pfeil in luftiger Höhe</b> <a href="http://graffiti.fatcap.com/96/opct_dc2205d9c5a97b923098067deaf63f75.jpg">http://graffiti.fatcap.com/96/opct_dc2205d9c5a97b923098067deaf63f75.jpg</a> , 25.09.2016	37
<b>Abb. 27 - 49: Freihand-Arbeiten, Graz (2013-2016)</b> Fotos: Michaela Wallner	39-43
<b>Abb. 50 - 83: Schablonen-Arbeiten, Graz (2011-2016)</b> Fotos: Michaela Wallner	45-51
<b>Abb. 84 - 87: Cut-Out Serie, Graz (2013)</b> Fotos: Michaela Wallner	52
<b>Abb. 88 - 89: Sticker, Graz (2013/2016)</b> Fotos: Michaela Wallner	53

<b>Abb. 90: kuschelige Keplerbrücke, Graz (2011)</b>	<b>55</b>
<a href="http://www.plattform25.at/wp-content/uploads/2011/10/332747_10150342871312891_97997637890_8259181_1037681243_o.jpg">http://www.plattform25.at/wp-content/uploads/2011/10/332747_10150342871312891_97997637890_8259181_1037681243_o.jpg</a> , 25.09.2016	
<b>Abb. 91: Reverse Graffiti, Graz (2016)</b>	<b>55</b>
Foto: Michaela Wallner	
<b>Abb. 92: Pothole Gardener, Bank</b>	<b>56</b>
<a href="https://londoninsight.files.wordpress.com/2010/08/img_0072.jpg">https://londoninsight.files.wordpress.com/2010/08/img_0072.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 93: Pothole Gardener, Klavier</b>	<b>56</b>
<a href="https://margavp.files.wordpress.com/2012/04/p1060612.jpg?w=640&amp;h=480">https://margavp.files.wordpress.com/2012/04/p1060612.jpg?w=640&amp;h=480</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 94: Phönix 1</b>	<b>57</b>
<a href="http://www.rebelart.net/wp-database/uploads/2008/guerilla1.jpg">http://www.rebelart.net/wp-database/uploads/2008/guerilla1.jpg</a> , 27.09.2010	
<b>Abb. 95: Natalia Rak</b>	<b>58</b>
<a href="http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-2.jpg">http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-2.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 96: Wild Drawing</b>	<b>58</b>
<a href="http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-15.jpg">http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-15.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 97: Sandrine Boulet</b>	<b>58</b>
<a href="http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-18.jpg">http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-18.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 98: Banksy</b>	<b>58</b>
<a href="http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-3.jpg">http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-3.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 99: Xuxuno Xan</b>	<b>59</b>
<a href="http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-1.jpg">http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-1.jpg</a> , 27.09.2010	
<b>Abb. 100: Vinie</b>	<b>59</b>
<a href="http://images.mudfooted.com/street-art-nature-girl-ivy-hair.jpg">http://images.mudfooted.com/street-art-nature-girl-ivy-hair.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 101: Nomerz</b>	<b>59</b>
<a href="http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-22.jpg">http://cdn.architecturendesign.net/wp-content/uploads/2014/08/street-art-interacts-with-nature-22.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 102: Anna Garforth</b>	<b>59</b>
<a href="http://www.annagarforth.co.uk/static/img/w_grow_3.jpg">http://www.annagarforth.co.uk/static/img/w_grow_3.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 103: Mosstika</b>	<b>59</b>
<a href="http://cdn.zmescience.com/wp-content/uploads/2011/11/ecoart_mosstika_may09_7.jpg">http://cdn.zmescience.com/wp-content/uploads/2011/11/ecoart_mosstika_may09_7.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 104: Vhils, Portrait eines Mannes</b>	<b>60</b>
<a href="http://www.isupportstreetart.com/artist/vhils">http://www.isupportstreetart.com/artist/vhils</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 105: Vhils, Portraits an Abrisshäusern</b>	<b>60</b>
<a href="http://www.organicconcrete.com/wp-content/uploads/2013/12/Vhils3.jpg">http://www.organicconcrete.com/wp-content/uploads/2013/12/Vhils3.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 106: Vhils, Portrait Innenwand</b>	<b>60</b>
<a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/81/d6/70/81d67084f68d7620882a6c338eab2e5e.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/81/d6/70/81d67084f68d7620882a6c338eab2e5e.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 107: Princess Hijab</b>	<b>61</b>
<a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/22/97/e5/2297e528681a0cac19309b5edeaac5dd.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/22/97/e5/2297e528681a0cac19309b5edeaac5dd.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 108: Poster Boy</b>	<b>61</b>
<a href="http://67.media.tumblr.com/tumblr_Inxfy2pLWh1qkbcz7o1_500.jpg">http://67.media.tumblr.com/tumblr_Inxfy2pLWh1qkbcz7o1_500.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 109: GRL, LED-Throwies</b>	<b>62</b>
<a href="http://img.weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/12/15-led-throwies-light-street-art1.jpg">http://img.weburbanist.com/wp-content/uploads/2008/12/15-led-throwies-light-street-art1.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 110: GRL, Laser Tag</b>	<b>62</b>
<a href="http://www.theowatson.com/site_assets/40/img/opencity.jpg">http://www.theowatson.com/site_assets/40/img/opencity.jpg</a> , 27.09.2016	
<b>Abb. 111: Mademoiselle Maurice</b>	<b>63</b>
<a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/98/23/d3/9823d3fdd42da16385d2c65531bf5a41.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/98/23/d3/9823d3fdd42da16385d2c65531bf5a41.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 112: Spidertag</b>	<b>63</b>
<a href="http://www.brooklynstreetart.com/theblog/wp-content/uploads/2014/02/brooklyn-street-art-spider-tag-madrid-spain-02-14-web-5.jpg">http://www.brooklynstreetart.com/theblog/wp-content/uploads/2014/02/brooklyn-street-art-spider-tag-madrid-spain-02-14-web-5.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 113: A Common Name</b>	<b>64</b>
<a href="http://farm1lifea.com/wp-content/uploads/2014/03/geode5.jpg">http://farm1lifea.com/wp-content/uploads/2014/03/geode5.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 114: Ladybird</b>	<b>64</b>
<a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f2/17/47/f21747584f795176f0c4d2794a322f1e.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f2/17/47/f21747584f795176f0c4d2794a322f1e.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 115: Jan Vormann</b>	<b>64</b>
<a href="http://www.arq4design.com/tododesign/wp-content/uploads/image-1.jpg">http://www.arq4design.com/tododesign/wp-content/uploads/image-1.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 116: Mark Jenkins</b>	<b>64</b>
<a href="http://www.xmarkjenkins.com/images/storker/caution.jpg">http://www.xmarkjenkins.com/images/storker/caution.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 117: Slinkachu</b>	<b>64</b>
<a href="http://www.whodat.de/images/2016/07/Little_People_Project_Minature_Installations_in_the_Streets_of_Dubai_by_Slinkachu_2016_04.jpg">http://www.whodat.de/images/2016/07/Little_People_Project_Minature_Installations_in_the_Streets_of_Dubai_by_Slinkachu_2016_04.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 118: Jim Darling</b>	<b>64</b>
<a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/6d/92/9d/6d929db2358989f5006e5dda90d58959.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/6d/92/9d/6d929db2358989f5006e5dda90d58959.jpg</a> , 01.10.2016	
<b>Abb. 119: Victor Marx, Turm</b>	<b>64</b>
<a href="http://www.gjf.cz/images/articles/Ubytovaci_vez_2008__2.jpg">http://www.gjf.cz/images/articles/Ubytovaci_vez_2008__2.jpg</a> , 01.10.2016	

<b>Abb. 120: Victor Marx, Galerie</b> <a href="http://www.gjf.cz/images/articles/Galerie_Vitrina_2008__2.jpg">http://www.gjf.cz/images/articles/Galerie_Vitrina_2008__2.jpg</a> , 01.10.2016	<b>64</b>
<b>Abb. 121: Pixação, Brasilien</b> <a href="http://ilovegraffiti.de/wp-content/uploads/2012/06/540364_10150797362267930_1845186591_n1.jpg">http://ilovegraffiti.de/wp-content/uploads/2012/06/540364_10150797362267930_1845186591_n1.jpg</a> , 01.10.2016	<b>68</b>
<b>Abb. 122: Miss Van</b> <a href="http://farm1.static.flickr.com/22/33752190_b2ceb8c0b4.jpg">http://farm1.static.flickr.com/22/33752190_b2ceb8c0b4.jpg</a> , 01.10.2016	<b>70</b>
<b>Abb. 123: Swoon</b> <a href="http://www.welcometocompany.com/sites/default/files/campfire_images/swoon.jpg">http://www.welcometocompany.com/sites/default/files/campfire_images/swoon.jpg</a> , 01.10.2016	<b>70</b>
<b>Abb. 124: Faith 47</b> <a href="http://www.whudat.de/images/faith47_streetart_comp_09.jpg">http://www.whudat.de/images/faith47_streetart_comp_09.jpg</a> , 01.10.2016	<b>71</b>
<b>Abb. 125: Harald Naegeli, „tanzende“ Sprühfigur</b> <a href="http://41.media.tumblr.com/tumblr_la6v1cjdF1qbgbtbo1_1280.jpg">http://41.media.tumblr.com/tumblr_la6v1cjdF1qbgbtbo1_1280.jpg</a> , 02.10.2016	<b>89</b>
<b>Abb. 126: Harald Naegeli, „laufende“ Sprühfigur</b> <a href="https://artbooktr.files.wordpress.com/2009/12/dsc00048.jpg">https://artbooktr.files.wordpress.com/2009/12/dsc00048.jpg</a> , 02.10.2016	<b>89</b>
<b>Abb. 127: Blek le Rat, Pochoir auf Abrisswand</b> <a href="http://www.unoelquitraine.fr/wp-content/gallery/divers/nemo-rue-pirandello-13e.jpg">http://www.unoelquitraine.fr/wp-content/gallery/divers/nemo-rue-pirandello-13e.jpg</a> , 02.10.2016	<b>90</b>
<b>Abb. 128: Blek le Rat, Obdachloser in New York</b> <a href="http://www.chucksperry.net/wp-content/uploads/2011/03/bleklerat1.jpg">http://www.chucksperry.net/wp-content/uploads/2011/03/bleklerat1.jpg</a> , 02.10.2016	<b>90</b>
<b>Abb. 129: Blek le Rat, Pochoir in antiker Umgebung</b> <a href="http://artjuice.net/wp-content/uploads/2014/11/blek-le-rat-street-art-5.jpg">http://artjuice.net/wp-content/uploads/2014/11/blek-le-rat-street-art-5.jpg</a> , 02.10.2016	<b>90</b>
<b>Abb. 130: Blek le Rat, Selbstportrait</b> <a href="https://lh6.googleusercontent.com/-RciMINAT7ds/UFNgMjiwz-I/AAAAAAAAADJY/xCWd_YPsHX0/w800-h800/Blek%2BLE%2BRat%2B011.jpg">https://lh6.googleusercontent.com/-RciMINAT7ds/UFNgMjiwz-I/AAAAAAAAADJY/xCWd_YPsHX0/w800-h800/Blek%2BLE%2BRat%2B011.jpg</a> , 02.10.2016	<b>90</b>
<b>Abb. 131: Banksy, Cheating Wife</b> <a href="https://artfulhelix.files.wordpress.com/2012/02/banksy.jpg">https://artfulhelix.files.wordpress.com/2012/02/banksy.jpg</a> , 02.10.2016	<b>91</b>
<b>Abb. 132: Banksy, Yellow Lines Flower Painter</b> <a href="https://c1.staticflickr.com/3/2239/2005512414_9f4dfb5bbd_b.jpg">https://c1.staticflickr.com/3/2239/2005512414_9f4dfb5bbd_b.jpg</a> , 02.10.2016	<b>91</b>
<b>Abb. 133: Swoon, Kinder</b> <a href="http://www.brooklynstreetart.com/theblog/wp-content/uploads/2012/06/brooklyn-street-art-swoon-jaime-rojo-06-12-web-9.jpg">http://www.brooklynstreetart.com/theblog/wp-content/uploads/2012/06/brooklyn-street-art-swoon-jaime-rojo-06-12-web-9.jpg</a> , 02.10.2016	<b>91</b>
<b>Abb. 134: Swoon, Frau</b> <a href="http://www.widewalls.ch/ww-apps-lib/uploads/swoon.jpg">http://www.widewalls.ch/ww-apps-lib/uploads/swoon.jpg</a> , 02.10.2016	<b>91</b>
<b>Abb. 135 - 136: Friend, Graz (2013/2011)</b> Fotos: Michaela Wallner	<b>93</b>
<b>Abb. 137: Merian, Graz (17. Jahrhundert)</b> <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Statt_Gr%C3%A4tz_%28Merian%29.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Statt_Gr%C3%A4tz_%28Merian%29.jpg</a> , 24.09.2016	<b>103</b>
<b>Abb. 138 - 142: Permanent Unit, Berufsfeuerwehr/ Neo, Hochspannungsschaltanlage/ Mario Paukivic, Haarstudio L&amp;K</b> Fotos: Michaela Wallner	<b>118-119</b>
<b>Abb. 143: Niesenberggasse, Panorama (2016)</b> Foto: Thomas Taurer	<b>119</b>
<b>Abb. 144 - 149: Niesenberggasse, Details (2016)/ Josef-Huber-Park (2016)</b> Fotos: Thomas Taurer/Michaela Wallner	<b>120</b>
<b>Abb. 150 - 208: Grazer Piratenmaus (2013-2016)</b> Fotos: Michaela Wallner	<b>124-137</b>
<b>Abb. 209 - 227: Murpromenade, Graz (2016)</b> Fotos: Thomas Taurer/Michaela Wallner	<b>139-144</b>
<b>Abb. 228: Murmonster, Graz (2008)</b> Foto: Unbekannt, in: Weh, Vitus/Neufeld Jogi (Hg.): Betonblumen 9/2010. Permanent Unit, Wien 2010, 18	<b>144</b>
<b>Abb. 234: Murpromenade, Graz (2016)</b> Fotos: Michaela Wallner	<b>144-145</b>
<b>Abb. 235 - 245: Yoga John, Graz (2016)</b> Fotos: Thomas Taurer/Michaela Wallner	<b>147-149</b>
<b>Abb. 246-268: Postgarage, Graz (2016)</b> Fotos: Thomas Taurer/Michaela Wallner	<b>150-155</b>
<b>Abb. 269: Taggerwerke in ihrer Zeit als Futtermittelfabrik</b> <a href="http://www.opencaching.de/viewcache.php?wp=OCA7EC&amp;nocrypt=1&amp;desclang=DE">http://www.opencaching.de/viewcache.php?wp=OCA7EC&amp;nocrypt=1&amp;desclang=DE</a> , 24.09.2016	<b>156</b>
<b>Abb. 270: Viktor Kröll, Opus Magnum 13 (2013-2015)</b> <a href="HTTP://WWW.ARCHITEKTURSOMMER.AT/CMS/WP-CONTENT/UPLOADS/2015/04/KIR-KRILL-1800X1200.JPG">HTTP://WWW.ARCHITEKTURSOMMER.AT/CMS/WP-CONTENT/UPLOADS/2015/04/KIR-KRILL-1800X1200.JPG</a> , 10.10.2016	<b>157</b>
<b>Abb. 271: Atelierhaus Schaumbad (2016)</b> Foto: Michaela Wallner	<b>157</b>
<b>Abb. 272 - 276: Taggerwerke, Ruinen- und Trash-Ästhetik (2010)</b> Fotos: André Kratzer	<b>159</b>
<b>Abb. 277 - 307: Taggerwerke (2016)</b> Fotos: Thomas Taurer/Michaela Wallner	<b>161-169</b>

<b>Abb. 308: Lacaton &amp; Vassal, Palais de Tokyo (2000/2001)</b> <a href="https://lacatonvassal.com/data/images/full/20080417-001937-z381.jpg">https://lacatonvassal.com/data/images/full/20080417-001937-z381.jpg</a> , 07.10.2016	<b>171</b>
<b>Abb. 309: Palais de Tokyo, Graffiti</b> <a href="http://blog.topheman.com/wp-content/uploads/2006-2009/paris/palais-tokyo-stature2.jpg,m">http://blog.topheman.com/wp-content/uploads/2006-2009/paris/palais-tokyo-stature2.jpg,m</a> , 07.10.2016	<b>171</b>
<b>Abb. 310: Taggerwerke (2016)</b> Foto: Thomas Taurer	<b>171</b>
<b>Grafik 1: Schwarzplan Graz</b> Grundlage: Schwarzplan.eu	<b>96</b>
<b>Grafik 2: Schwarzplan Innere Stadt</b> Grundlage: Schwarzplan.eu	<b>100</b>
<b>Grafik 3: Schwarzplan Lend / Gries</b> Grundlage: Schwarzplan.eu	<b>106</b>



## ***Danke***

an Herrn Professor **Anselm Wagner**:  
für die Betreuung meiner Masterarbeit und die hilfreichen  
Anregungen.

an meine **Familie**:  
für den Rückhalt, den guten Zuspruch und die  
Unterstützung während meiner Studienzeit.

an **Thomas**:  
für deine Hilfe, deine Geduld, deine Motivation und die  
schönen Fotos.

an meine **Freunde**:  
dafür, dass ihr für mich da wart.





