

«HoPE iS BACK» – Poetisches auf urbanen Wandflächen

Doris Tophinke

Abstract

Der Beitrag untersucht aus linguistischer Perspektive die Poetizität im Szene-Graffiti, das in den frühen 80er-Jahren aus den USA nach Europa gekommen ist. Den theoretischen Ausgangspunkt bildet das Poetizitätskonzept von Roman Jakobson. Datengrundlage bilden Graffitibestände aus den Städten Mannheim und Köln, die in der Forschungsdatenbank «Informationssystem Graffiti in Deutschland» (INGRID) verfügbar sind. Exemplarisch gezeigt wird, dass sich die Eigenschaften, die nach dem Poetizitätskonzept von Jakobson als bestimmend für Poetizität gelten, im untersuchten Szene-Graffiti nachweisen lassen.

Schlüsselwörter

Graffiti, Poetizität, Forschungsdatenbank, Schriftkultur, Urbanität

⇒ *Titre, chapeau et mots-clés en français et en italien à la fin de l'article*

⇒ *Titolo, riassunto e parole chiave in italiano e in francese alla fine dell'articolo*

Autorin

Doris Tophinke, Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften, Allgemeine und Germanistische Sprachwissenschaft, Warburger Str. 100, D-33098 Paderborn, doris.tophinke@uni-paderborn.de

«HoPE iS BACK» – Poetisches auf urbanen Wandflächen

Doris Tophinke

1. Zur Einführung

In einem weiten, Alltagssprachlichen Sinne spricht man von Poesie, wenn etwas eine besondere, auch unerklärliche Wirkung ausübt, wenn es – zumeist auf leise Weise – anrührt. Sprache – gesprochen oder geschrieben – wird als poetisch beschrieben, wenn sie sich von der Alltagssprache abhebt, sie in ihrer Gestaltung auffällt und von ihr eine besondere, berührende Wirkung ausgeht. In dieser allgemeinen Perspektive können auch Graffiti eine poetische Qualität besitzen. Sie überraschen, lassen schmunzeln, erheitern, wirken rätselhaft oder irritieren, und sie haben in der stilisierenden Gestaltung der Buchstaben kalligrafische Züge. Die Graffiti der Abb. 1 und 2 geben mit ihren Sprüchen „ThiS iS MY MIND“ und „HoPE iS BACK“ hierfür Beispiele.¹

Die poetische Qualität von Graffiti entdeckt man oft erst auf den zweiten Blick. Sie zeigt sich, wenn man sich von der rauen Ästhetik der Graffiti nicht abschrecken lässt und sich näher auf deren schriftsprachliche und schriftbildliche Gestaltung einlässt.

Der vorliegende Beitrag macht die Poetizität von Graffiti zum Thema: In welcher Hinsicht lässt sich Graffiti Poetizität zuschreiben? Woran lässt sich dies empirisch festmachen? Inwiefern trägt diese Perspektivierung zu einem vertieften Verständnis des Phänomens Graffiti bei? Den theoretischen Ausgangspunkt bildet das semiotische Konzept der „poetischen Funktion“ von Roman Jakobson (1960, 1973 [zuerst 1933], 1979 [zuerst 1960]), das sich für die Analyse von Graffiti in besonderer Weise anbietet. Zum einen geht Jakobson (1973 [zuerst 1933], 1979 [zuerst 1960]) in der kommunikationstheoretischen Fundierung seines Konzepts davon aus, dass sich Poetizität nicht nur im Bereich der im engeren Sinne literarischen Schriftlichkeit zeigt.



Abb. 1: <ThiS iS MY MIND> (MA 2000)

¹ Alle Abbildungen in diesem Beitrag stammen aus der Forschungsdatenbank „INGRID“; vermerkt sind jeweils der Fundort (hier „MA“ als Kürzel für die Stadt Mannheim) sowie das Jahr, in dem das Graffiti fotografiert wurde. Die Forschungsdatenbank befindet sich noch im Aufbau. Nähere Erläuterungen zu INGRID finden sich im Beitrag.



Abb. 2: <HOPE IS BACK> (MA 2006)

Entsprechend sind seine Überlegungen auch auf Graffiti beziehbar, die sich weder im Bereich der literarischen noch der nichtliterarisch-pragmatischen Schriftlichkeit klar verorten lassen. Zum anderen erweisen sich seine theoretischen Überlegungen in der Analyse von Graffiti als äusserst instruktiv. Nicht nur lassen sich die Eigenschaften, die im Anschluss an Jakobson (1973 [zuerst 1933], 1979 [zuerst 1960]) für Poetizität sprechen, in Graffiti nachweisen, sondern handelt es sich dabei zudem gerade um diejenigen Eigenschaften, die für Graffiti – auch losgelöst von der Frage der Poetizität – kennzeichnend sind und sie als schrift- bzw. bildkulturelle Formen ausmachen.

Das Konzept der Poetizität, wie es Jakobson entwickelt, kann insofern auch als Schlüsselkonzept in der Analyse von Graffiti dienen. Es lenkt den analytischen Blick auf die schriftbildliche und schriftsprachliche Gestaltung von Graffiti, und zwar form- und inhaltsseitig. In der Forschungsliteratur wird diese Gestaltung keineswegs immer beleuchtet. Dies gilt für Arbeiten, die Graffiti makroperspektivisch betrachten und sie ganz allgemein – unabhängig von der schriftbildlichen und schriftsprachlichen Gestaltung, die sie im Einzelnen bestimmt – in ihrer Funktion als (illegale) Zeichen einer teils auch aggressiven Aneignung und Inanspruchnahme des urbanen Raums erschliessen.² Diese Arbeiten thematisieren einen konstitutiven Makroaspekt des Phänomens, interessieren sich aber weniger für dessen spezifische schrift- bzw. bildkulturelle Gestaltung sowie die (sozialen) Semantiken, die sich darüber vermitteln. Auch spielerisch-kreative und künstlerische Momente, die sich nicht unmittelbar in das Bild aggressiver Eroberung des urbanen Raums einfügen, bleiben teils unbeleuchtet (Tophinke 2016, 225f.). Diese Momente werden in Arbeiten zum Thema, die Graffiti stärker als eigenständige Schrift- und Bildformen im weiten Feld unserer Schrift- bzw. Bildkultur behandeln und ernst nehmen. Eine solche Mikroperspektive, in der es im Zusammenhang der kulturellen Verortung auch um künstlerische Eigenschaften von Graffiti geht, bestimmt die ganz frühe Graffiti-forschung, so etwa die Arbeiten von Reisner (1967, 1971), mit denen die Graffiti-forschung im 20. Jh. einsetzt. Die oben skizzierte Makroperspektive, die Graffiti ausgehend von deren sozialer Funktion erschliesst, dokumentiert sich aber auch bereits früh in der Arbeit von Ley/Cybrivsky 1985 [zuerst 1974]. Einflussreich wird insbesondere der bereits erwähnte und viel zitierte Essay von Baudrillard (1978 [zuerst 1976]). Baudrillard, der sich auf das New Yorker Graffiti bezieht, ist beeindruckt von der „Kraft“ (Baudrillard 1978 [zuerst 1976], 30), mit dem sich Graffiti im urbanen Raum verbreitet, hält es aber für ein unartikulierte kulturelle Phänomen und spricht ihm „jede syntaktische, poetische und politische Elaboriertheit“ (Baudrillard 1987 [zuerst 1976], 26) ab.

² Vgl. für diese Makroperspektive etwa Ley/Cybrivsky 1985 [zuerst 1974], Baudrillard 1978 [zuerst 1976], Suter 1992, Pennycook 2009, Brighenti 2010.



Abb. 3: <ECKE> (MA 2009)

Der vorliegende Beitrag nimmt eine linguistische Mikroperspektive ein und untersucht die schriftsprachliche und schriftbildliche Gestaltung, da nur so die Poetizität, um die es hier geht, fassbar wird. Annahme ist, dass Graffiti nicht das ganz Andere ist, sondern dass es ernst zu nehmen und wie andere schrift- und bildkulturelle Phänomene zu beschreiben ist. Die Arbeit ist empirisch fundiert. Datenbasis bilden Graffitis aus Mannheim und Köln, die einer qualitativen, d.h. interpretativen Analyse unterzogen werden. Einige Graffitis aus dem Korpus werden exemplarisch präsentiert. Die interpretative Analyse basiert in theoretischer Hinsicht auf Kategorien, die in der Lektüre der Arbeiten Jakobsons sowie weiterer Arbeiten gewonnen werden. In empirischer Hinsicht liegt ihr eine detaillierte Betrachtung der Graffitis zugrunde, die deren schriftsprachliche bzw. schriftbildliche Typik und Variabilität erfasst und dann auf ihre Poetizität hin befragt.

Die Graffitis gehören zum Bestand des „Informationssystems Graffiti in Deutschland“ (INGRID), das die Verfasserin gemeinsam mit Martin Papenbrock konzipiert hat.³ INGRID ist eine Graffiti-Forschungsdatenbank, die Sammlungen von Graffiti-Fotos aus den Jahren 1983–2017 erfasst, aufbereitet und durchsuchbar macht, so dass sie wissenschaftlich quantitativ und qualitativ ausgewertet werden können (vgl. Papenbrock/Tophinke 2018). Der Aufbau der Datenbank wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert. Die erfassten Sammlungen wurden dem Projekt von Archiven, von Privatsammlern und von Polizeibehörden für die wissenschaftliche Forschung zur Verfügung gestellt. Die Forschungsdatenbank enthält ausdrücklich keine Informationen über die Personen, die die Graffitis erstellt haben. Nur das Szene-Pseudonym der Akteure, mit dem sie die Graffitis signieren, ist erfasst.

Die Erfassung und Annotation der Graffitis in INGRID basiert auf einer Ontologie, die zentrale Eigenschaften der Graffitis so erfasst, dass die Datenbank wissenschaftlich breit nutzbar ist. Erfasst werden die Metadaten der Fotos (Aufnahmeort, Aufnahmedatum, Provenienz) sowie schriftsprachliche, bildliche, materiale, technische und kontextuelle Eigenschaften der abgebildeten Graffitis: Text/Item, sprachliche Struktur, Sprache, Farbe, Themen, sozial-kommunikative Funktion, Stil/Stilelemente, Anbringungsort, Materialität des besprühten Objektes u.a.⁴ Alle Graffitis sind datiert und lokalisiert. Derzeit sind ca. 115.000 Graffitis in der Datenbank enthalten. INGRID befindet sich noch im Aufbau. Eine erste Gruppe von 50.000 Graffitis, deren Annotation abgeschlossen ist, wird voraussichtlich ab April 2019 der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich sein.

2. Zum Gegenstand: Was ist Szene-Graffiti?

Wenn von Graffiti die Rede ist, so bezieht sich dies in einem weiten Sinne auf alle Formen von Schriftlichkeit in öffentlichen Innen- und Aussenräumen, die „von Hand“ gemacht sind, die selbstautorisiert und spontan angebracht werden.⁵ Dies reicht von Einritzungen in Bäumen bis zum grossformatigen Szene-Graffiti, wie es Abb. 3 zeigt.⁶

³ Nähere Informationen und Kontakthinweise unter <https://www.uni-paderborn.de/forschungsprojekte/ingrid/>; Aufruf 13.10.18.

⁴ Vgl. dazu ausführlich Papenbrock/Tophinke 2018, <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2018/id=5571>; Aufruf 6.1.2019.

⁵ Zu den Bezeichnungen „(das) Graffiti“ und „(die) Graffitis“, auch im Unterschied zu den bildungssprachlichen Formen „(das) Graf-fito“ und „(die) Graffiti“ vgl. Papenbrock/Tophinke (2016, 89).

⁶ Die in spitze Klammern gesetzten Formen folgen in ihrer Schreibweise 1:1 den Graffitis.



Abb. 4: <SuGAR> (MA 2002)

Graffitis in diesem weiten Sinne sind kein Phänomen der Gegenwart. Insbesondere das Beschreiben von urbanen Wandflächen hat Tradition. Dies zeigen nicht nur die Graffitis aus Pompeji, die – durchaus vergleichbar mit den Graffitis der Gegenwart – Scherze, Schmähungen, Grüsse und Sinnsprüche darstellen (vgl. Lohmann 2017), sondern auch historische Gemälde und Zeichnungen des 16.–18. Jahrhunderts, die Gebäude und Innenräume zeigen, deren Aussen- oder Innenwände mit Graffitis versehen sind (Stahl 1989). Betrachtet man etwa historische Kirchenbauten, deren Wände unverputzt geblieben sind, so lassen sich Spuren von Einritzungen und Beschriftungen – so etwa „Ich war hier“-Botschaften –, die in vergangenen Jahrhunderten von Besuchern hinterlassen wurden, bis heute erkennen (vgl. zu Graffitis auf historischen Kunstwerken auch Büsel/Müller/Zudrell 2017).

Der Beitrag behandelt das Szene-Graffiti (Abb. 3), das eine eigenständige kulturelle Form bildet. Szene-Graffiti ist in den frühen 80er-Jahren mit der Hip-Hop-Kultur nach Europa gekommen und ist ein typisch urbanes Phänomen.⁷ Diese urbane Bindung zeigt bereits der Szene-Ausdruck „All city“, mit dem die Präsenz in der ganzen Stadt gemeint ist. Sie dokumentiert sich aber auch in typischen Graffiti-Sprüchen wie <BOMB DA City> (MA 2007), <...WE WANNA ROCK THE CITY!!...> (MA 2002), „The CiTY NeVeR SLEEPS!!“ (MA 1998), die die Stadt als Aktionsraum markieren. Szene-Graffiti wird getragen von einer Graffiti-Szene, die sich auf Graffiti-Events trifft, um ihr Können zu zeigen, die aber auch die Social Media des Internets als Plattformen nutzt. Sprüher und Crews präsentieren gelungene Graffitis in den Social Media, zeigen etwa auch filmische Inszenierungen von legalen und illegalen Graffiti-Aktionen (Tophinke 2016, 412ff.).

⁷ Zur Geschichte des Szene-Graffiti vgl. Papenbrock/Tophinke 2016, 96ff.



Abb. 5: <REMS> (MA 2009)

In stilistischer und technischer Hinsicht lassen sich zwei Grundtypen schriftlicher Graffitis erkennen, die sich in ihrer Ästhetik deutlich unterscheiden. Dies sind einmal die flächig ausgestalteten „Pieces“, die auch als „Writings“ oder „Styles“ bezeichnet werden (Abb. 3, 4 und 5).

Zum anderen sind dies kleinformatige, linienförmige Graffitis, die im sog. Tagstyle geschrieben sind. Die Abbildungen 6, 7, 8 geben jeweils ein Beispiel für diesen Typ.

Graffitis im Tagstyle können, wie im Falle der Beispiele, isoliert stehen oder auch als Elemente von Pieces erscheinen. In diesem Fall handelt es sich um Signaturen, Datierungen, Lokalisierungen, Grüsse, Widmungen oder auch um Comments, mit denen Pieces typischerweise zu komplexeren Kompositionen ausgebaut werden. Abb. 5 gibt ein Beispiel für ein komplexes Piece. Um den als Piece gestalteten Namen REMS herum finden sich im Tagstyle eine Datierung (<2009>), mehrere Namen als Signaturen sowie ein Comment (<...HIS BRAIN WAS INFECTED BY DEVILS!...>).

Typischerweise werden Graffitis mit der Sprühdose aufgetragen. Sie werden aber auch mit Farbstift, Pinsel oder Farbrolle erstellt. Besonders Formen stellen Graffitis dar, bei denen Schablonen genutzt werden, oder Graffitis, die auf Sticker aufgemalt oder gedruckt werden.



Abb. 6: <BAST...> (MA 2000)



Abb. 7: <new ARTIS> (MA 2006)

Als gelungen gelten Graffitis, die technisches Können und Kenntnis der Stiltraditionen des Graffiti verraten, die aber auch erkennen lassen, dass der Sprüher („writer“) bzw. die Crew einen eigenen „style“ entwickelt hat (Tophinke 2016, 417ff.). Die Sprüher und Crews versuchen, sich durch die Anbringung von besonders gelungenen Graffitis gegenseitig zu übertrumpfen. Ihr Können zeigt sich insbesondere an den legalen Wänden, den „Halls of fame“, an denen die Akteure ohne Zeitdruck arbeiten können. Legale Wände finden sich in vielen Städten. Sie werden der Szene von Privatpersonen oder von städtischen Institutionen zur Verfügung gestellt.

Szene-Graffitis richten sich nicht nur an die Mitglieder der Graffiti-Szene. Sie sind so angebracht, dass sie von vielen Passanten gesehen werden. Bevorzugt finden sie sich an frequentierten städtischen Verkehrswegen oder Plätzen und werden so platziert, dass sie unübersehbar sind. „Pieces“, wie sie Abb. 3, 4 und 5 zeigen, sind grossformatig und farbig ausgeführt, teils effektiv mit Sternen, Pfeilen, Glanzpunkten, dynamisch wirkenden Speedlines und anderen Elementen dekoriert. In ihrer visuellen Ästhetik fallen sie auf und heben sie sich deutlich von anderen Formen der Schriftlichkeit im städtischen Raum ab.



Abb. 8: <OBOE, :END EINFACH PUTZEN> (Köln 2016)

3. Theoretische Vorüberlegungen: Was ist Poetizität?

Geht es um die Frage der Poetizität, so liegt es nahe, die semiotischen Überlegungen aufzugreifen, die Roman Jakobson (1960, 1973 [zuerst 1933], 1979 [zuerst 1960]) entwickelt hat. Sie nehmen Poetik in einer linguistischen Perspektive in den Blick und verdanken sich der Überzeugung, dass das Wesen von Poetizität nicht nur aus literaturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet werden sollte, sondern dass gerade auch die Linguistik zur Klärung der Frage nach dem Wesen von Poetizität beitragen kann. Seine Überlegungen sind insbesondere in der semiotischen Forschung zur Poesie einflussreich geworden (vgl. dazu Nöth 2000, 103ff.). Sie sind nicht nur in der Linguistik, sondern auch in der Literaturwissenschaft diskutiert worden. Jakobson (1979 [zuerst 1960], 92ff.) identifiziert verschiedene Funktionen, die sich mit der Kommunikation zwischen Personen – in der geschriebenen wie der gesprochenen Sprache – verbinden. Es wird sozialer Kontakt hergestellt („phatische Funktion“), es werden (konkrete) Inhalte – Sachverhalte und Ereignisse – dargestellt und mitgeteilt („referentielle Funktion“), der Empfänger wird mit einer spezifischen Absicht adressiert („konative Funktion“) und es kommen die Emotionen und Einstellungen des Sprechers/Schreibers zum Ausdruck („emotive Funktion“). Für die Poetizität eines Textes relevant ist schliesslich die „poetische Funktion“ (Jakobson 1979 [zuerst 1960], 92). Sie besteht nach Jakobson darin, dass die Mitteilung gestaltet ist, dies aber nicht allein darauf zielt, die referentielle Funktion und d.h. die Vermittlung von Inhalten zu stützen. Poetizität ist gegeben, wenn der Gestaltung ein „eigenes Gewicht“ (Jakobson 1973 [zuerst 1933], 415) und ein „selbständiger Wert“ (Jakobson 1973 [zuerst 1933], 415) zukommt, wenn eine „Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“ (Jakobson 1979 [zuerst 1960], 92) erkennbar ist.

Jakobson geht davon aus, dass diese Funktionen für alle Texte – literarische wie nichtliterarische, wissenschaftliche wie nichtwissenschaftliche, gesprochensprachliche wie schriftliche Texte – bestimmend sind, dass aber Relevanz und Dominanz der Sprachfunktionen variieren. Auch die poetische Funktion schreibt er nicht nur der Poesie zu. Allerdings ist die Poesie nach Jakobson dadurch bestimmt, dass die poetische Funktion im Vordergrund steht, und die Gestaltung hier im Extremfall nur Selbstzweck ist:

„Gewinnt in einem Wortkunstwerk die Poetizität, die poetische Funktion, richtungsweisende Bedeutung, so sprechen wir von Poesie“ (Jakobson 1973 [1933], 415).

Jakobson nimmt weiter an, dass sich Poetizität durch „Äquivalenz“ (Jakobson 1979 [zuerst 1960], 94), d.h. durch Ähnlichkeiten auszeichnet. Gemeint sind lautliche und andere Gestaltungsmuster, wie etwa der Reim oder der syntaktische Parallelismus, die die sprachliche Gestaltung in der kombinatorischen Abfolge von Lauten, Silben, Wörtern, Phrasen usw. durchziehen. Diese überlagern und durchbrechen die grammatischen Muster.

Im Anschluss an das Modell von Jakobson (1979 [zuerst 1960]) sind in der semiotisch orientierten Poetik verschiedene Eigenschaften identifiziert worden, die allein oder in ihrer Kombination zur Entstehung von Poetizität beitragen (vgl. Nöth 2000, 449ff.):

- **Vagheit und Deutungs Offenheit:** Poetizität zeigt sich in semantischer Hinsicht in referentieller Vagheit und Deutungs Offenheit. Jakobson selbst spricht von „Mehrdeutigkeit“ (Jakobson 1979 [zuerst 1960], 110).⁸
- **Abweichung und Verfremdung:** Die Gestaltung poetischer Texte – etwa ihre Schreibweise, ihre Syntax und Morphologie – sind durch spielerisch-kreative Verfremdungen bestimmt. Dies lenkt den Blick auf die Gestaltung, unterbricht ein auf die Entnahme von Inhalten zielendes Lesen (Nöth 2000, 453).
- **Rekurrenz:** Poetizität dokumentiert sich in Wiederholungen, Ähnlichkeiten und Äquivalenzen im Fortgang des Textes („Prinzip der Äquivalenz“ Jakobson 1979 [zuerst 1960], 94). Form- oder inhaltsseitige Eigenschaften sind rekurrent und durchziehen musterhaft den Text. Die formseitige Musterhaftigkeit muss nicht den grammatischen Mustern folgen.
- **Ikonzität:** Poetizität kann sich darin zeigen, dass die Gestaltung des Textes ikonische Zeichen und Verfahren nutzt und daraus (ergänzend) Bedeutung geschöpft wird (vgl. Nöth 2000, 451f.). Dies ist der Fall, wenn ikonische Zeichen erscheinen, deren Semantik in eine Beziehung zu den sprachlich vermittelten Inhalten tritt. Besonders augenfällig ist dies etwa im Bereich der visuellen Poesie, in der die Umrisse des lyrischen Textes eine schematische Figur, etwa einen Baum, beschreiben.

Basieren die Überlegungen von Jakobson auch auf einem relativ einfachen Kommunikationsmodell, das – wie alle Modelle – die tatsächliche Komplexität von Kommunikationsprozessen nur bedingt abbildet, so bietet das Modell doch Ansatzpunkte, den Eindruck, Texte seien poetisch, zu präzisieren, und dies gerade auch mit Blick auf „Alltagstexte“, die – wie Graffiti – nicht der Dichtung zugeschrieben werden. Jakobson (1979 [zuerst 1960]) verweist ausdrücklich darauf, dass nicht nur der Dichtung eine poetische Funktion zuteil werden kann:

„Jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion einzuschränken, wäre eine trügerische Vereinfachung“ (Jakobson 1979 [zuerst 1960], 92).

Dabei lässt sich in seiner semiotischen Perspektive, die zwar Sprache fokussiert, aber auch andere semiotische Formen miteinbezieht, auch die charakteristische bildliche Seite der Graffiti, ihre spezifische „Schriftbildlichkeit“ (Krämer/Cancik-Kirschbaum/Trotzke 2012, Metten 2011), berücksichtigen. Auch wird die Analyse in semantischer Hinsicht nicht auf die referentielle Funktion, die Vermittlung von Sachinformationen, verengt. Mit der „emotiven“, „konativen“ und „phatischen“ Funktion kommen auch die sozialsymbolischen und sozial-kommunikativen Sinn- und Bedeutungsaspekte in den Blick. Sie können in ihrer Überlagerung, ihrem Zusammenspiel, ihren Korrespondenzen, aber auch in ihrer Gegenläufigkeit untersucht werden.

4. Poetizität im Graffiti: Wodurch ist sie bestimmt?

Szene-Graffiti ist durch verschiedene Eigenschaften bestimmt, die sich im Anschluss an die dargestellten theoretischen Überlegungen als poetisch fassen lassen. Sie sollen im Folgenden betrachtet werden. Dabei

⁸ Vgl. auch Nöth 2000, 451.



Abb. 9: <ePoS> (MA, Aufnahmedatum unbekannt)

geht es nicht nur darum, zu zeigen, dass das Graffiti diese Eigenschaften besitzt, sondern auch darum, die besondere Poetizität von Graffiti zu beschreiben.

4.1. Akzentuierung der (Schrift-)Bildlichkeit

4.1.1. Schriftstilisierung und Intransparenz

Szene-Graffiti ist Schrift. Die Schriftlichkeit ist, wie noch ausgeführt wird, einfach. Gesprüht werden sprachliche Konstruktionen, die aus einem Wort oder aus einer kleinen Wortgruppe bestehen. Figürliche Elemente, sog. „Characters“ in der Szene-Terminologie, können die Wörter begleiten, stehen aber zumeist nicht im Zentrum. Dies ist konstitutiv für das Szene-Graffiti und unterscheidet es von der Street Art. Dass auch die Szene selbst die Schriftlichkeit relevant setzt, zeigt sich u.a. in der Szene-Terminologie. Die Herstellung von Graffiti und auch Produkt, das Graffiti, werden als „Graffiti Writing“ bezeichnet, die Sprüher als „Writer“.

Allerdings ist die Schrift im Szene-Graffiti nicht für das Lesen optimiert, denn sie ist typischerweise stilisiert. Diese Stilisierung ist dabei an graffiti-typischen „Styles“ orientiert, was dem Szene-Graffiti eine charakteristische (Schrift-)Bildlichkeit verleiht, die es von anderen Formen des Graffiti und deutlicher noch von anderen Formen der Schriftlichkeit im öffentlichen Raum gut unterscheiden lässt. Die Buchstaben sind in spezifischer Weise verfremdet, sie sind teils ineinander verschlungen oder überlagern sich. Die Stilisierung der Buchstaben kann so weit gehen, dass die Wörter nicht mehr identifizierbar sind und das Graffiti nicht mehr lesbar ist. Die stark stilisierte Gestaltung des Namens <ePoS> (Abb. 9) gibt hierfür ein Beispiel. Wenn man weiss, dass es sich um den Namen <ePoS> handelt, so mag man in den grün umrandeten roten Farbflächen Buchstabenformen, etwa das <S> am Wortende, erkennen. Ohne dieses Wissen bleibt die schriftliche Seite des Graffitis im Verborgenen. Dass hier ein Wort bzw. ein Name gestaltet wird, entgeht dem Betrachter.

Die deutliche Akzentuierung der Bildlichkeit, die sich aus der Stilisierung ergibt, macht diese zu einem Wahrnehmungsgegenstand eigenen Werts, der die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Es macht die Szene-Graffitis in ihrer Schriftlichkeit „undurchsichtig“. Sie besitzen keine „Transparenz“ (Jäger 2010, 318). Der Betrachter wird nicht zum Leser, dringt nicht zu den Wörtern und deren Inhalten durch. Sein Betrachtungsgegenstand bleibt das (Schrift-)Bild.

Mit Blick auf die theoretischen Vorüberlegungen handelt es sich bei dieser Akzentuierung der Bildlichkeit um eine poetische Eigenschaft des Graffiti. Sie lässt seine „poetische Funktion“ (Jakobson 1979, 92) erkennen. Die Schriftästhetik steht im Vordergrund, wird im Extremfall zum Selbstzweck. Die Inhalte, die die Wörter – soweit es sich um Lexikonwörter handelt – transportieren, rücken gleichzeitig in den Hintergrund.



Abb. 10: <PORe> (MA 1999)

4.1.2. Ikonizität

Poetizität zeigt sich auch darin, dass bei der Ausgestaltung der Bildlichkeit von Graffiti Ikonizität eine grosse Rolle spielt. Gemeintes wird durch Zeichen vermittelt, die ikonisch dem Gemeinten in einem weiten Sinne ähnlich sind (vgl. Nöth 2016, 196ff.). Im Szene-Graffiti ist dies in verschiedener Hinsicht der Fall. Es findet sich einmal bei der spiral- oder pfeilförmigen Ausführung der Buchstabenlinien sowie bei der Ausschmückung von Szene-Graffiti mit geschwungenen Linien (Speedlines) oder Pfeilen. Dies erzeugt einen dynamischen Eindruck und bildet so ikonisch die Bewegungsdynamik ab, die das (illegale) Aufsprühen von Graffiti bestimmt (Tophinke 2016, 425).

Zum anderen ist die grossformatige Ausführung von Pieces ein ikonisches Zeichen. Die Grösse des Graffiti zeigt – vereinfacht gesprochen – ikonisch an, dass das Szene-Graffiti aus Sicht der Akteure auch im übertragenen Sinn „grossartig“ ist. Ähnlich stellt auch die wiederholte, d.h. rekurrente Anbringung desselben Graffiti auf einer Fläche ein ikonisches Zeichen dar (vgl. Abb. 10, 11).

Die Häufung desselben Graffiti vergrössert – wie die grossformatige Ausführung – die visuelle Präsenz an dem betreffenden Ort. Ikonizität ergibt sich in diesem Fall zudem dann, wenn die rekurrenten Graffiti eine Figur entstehen lassen. Dies ist im Fall des Graffiti auf Abb. 10 die Linie, im Falle des Graffiti auf Abb. 11 eine rechteckige Fläche. Zudem lässt sich die Rekurrenz eines Graffiti in der Horizontalen entlang einer Wand ikonisch als Spur lesen, die die Bewegung der Akteure durch die Strassen anzeigt.

Ikonizität zeigt etwa auch das Graffiti <ECKE> (Abb. 3). Unregelmässige längliche Farbelemente sind hier so zu Buchstaben arrangiert, dass sich Winkel bzw. Ecken bilden. Die Bedeutung des Lexikonworts „Ecke“, das der Sprüher zu einem Namen gemacht hat, vermittelt sich hier auch noch figürlich.

4.2. Minimalismus und Deutungsoffenheit

Viele Texte, die uns im öffentlichen Raum auf Schildern und Wänden begegnen, sind in sprachlicher Hinsicht minimalistisch gefasst. Es sind zumeist einfache Konstruktionen, die aus wenigen Wörtern, teilweise nur aus einem Einzelwort, bestehen. Dies gilt für Botschaften wie „Betreten verboten“, „geschlossen“, „Notausgang“, „STOP“, „Toilette“, aber auch für all die Namen im öffentlichen Raum, die Namen von Strassen, Plätzen, Gebäuden und Geschäften. Im Anschluss an Hausendorf (2009, 5) kann man all diese Texte als „kleine Texte“ (Hausendorf 2009, 5) bezeichnen.

Auch Graffiti gehören zu den kleinen Texten im öffentlichen Raum. Sie sind ebenfalls minimalistisch (Tophinke 2017), bestehen oftmals nur aus einem Einzelwort. Ihr Minimalismus ist allerdings ein besonderer. Er hebt sich u.a. in seiner Deutungsoffenheit von anderen Formen minimalistischer Schriftlichkeit ab.

Häufig sind es Namen, und zwar die Künstlernamen der Sprüher oder Crews. Die Sprüher und Crews wählen ihren Künstlernamen, ihr Pseudonym, sorgfältig aus, berücksichtigen dabei u.a., ob sich dieser Name attraktiv als Graffiti gestalten lässt (Tophinke 2016, 421-423). Teilweise machen sie ein existierendes Lexikonwort zum Namen (z.B. <KILLER>, <MONKEY>, <ECKE>, <GeNiE>, <iCH>, <egal> (MA 2010), <ePoS> (MA o.J.), <MÜDE> (Köln 2014). Teilweise kreieren sie die Namen neu (<TAK> (MA 2000), <SHiK> (MA 2000), <thoS> (MA 2000), <ÄRiS> (MA 2006), <HDF> (MA 2006). Nicht immer ist ganz klar, ob nicht doch ein Lexikonwort – der Deutschen oder einer anderen Sprache – zugrunde liegt, das nur verfremdet geschrieben wird. Dies gilt etwa für <SHiK>, das als verfremdete Schreibvariante des Adjektivs „schick“ gelesen werden kann.⁹ Diese Deutung liegt durchaus nahe, da das graphematische Spiel mit Wörtern, das „Andersschreiben“ (Tophinke 2016, 424f.), konstitutiv für das Szene-Graffiti ist. Sogar die Künstlernamen der Sprüher,

⁹ Vgl. zu den Pseudonymen im Szene-Graffiti ausführlich Radtke (2018).



Abb. 11: <NeK> (MA 1999)

ihre Sprüher-Pseudonyme, werden variierend geschrieben (Tophinke 2016, 424). Im Falle von <ECKE> ist gleichwohl klar, dass es sich um einen Namen handelt. Denn das Graffiti ist oben rechts auch mit „ECKE“ signiert. Die Signatur ist zudem – ironisch – mit einer stilisierten Krone versehen, dem Zeichen für einen „King“, einen herausragenden Sprüher.

4.2.1. Namen oder Lexikonwörter?

Graffiti stellen aber auch einfach einzelne Lexeme in den Raum (<FREihEit> (München, 2008), <LOVE> (Köln 2017), <Frei> (Köln 2015), <DRInGenD> (Köln 2017), <...infected...> (MA 2003). Nicht immer ist ganz klar, ob es sich dabei nicht auch um einen Namen handelt. Hier dokumentiert sich eine Mehrdeutigkeit bzw. eine Deutungsoffenheit, die gewollt ist. In jedem Fall aber rufen diese Wörter – ganz unabhängig davon, ob es sich um Namen handelt oder nicht – Bedeutungen auf, die den Betrachter bzw. Leser zum Weiterdenken veranlassen.

Das Spiel mit Deutungsmöglichkeiten zeigt sich auch im Hinblick auf die erwähnten Namenneuschöpfungen, die nicht auf Lexikonwörter zurückgehen und die deshalb keine lexikalische Semantik besitzen (<HDF> (MA 2006), <THOS> (MA 2000)). Die Sprüher bzw. Crews laden auch diese mit Semantik auf, indem sie – teils variierende – Langformen anbieten, die diese Namen als akronymische Kurzformen motivieren. Der Name <HDF> (MA 2006) etwa wird als Akronym von „Herren der Finsternis“ oder „Hüter des Feuers“ motiviert, was wiederum Fantasy-Kontexte aufruft.

Deutungsoffenheit ist konstitutiv für das Szene-Graffiti. Sie entspricht der Praktik, die auf sich aufmerksam macht, Deutungen anbietet, deren Akteure aber nur unter Pseudonymen agieren und in ihrer bürgerlichen Identität unerkant bleiben. Sie ist – wie eingangs gezeigt – auch ein Zeichen für Poetizität.

4.2.2. Referenz, Aussagewert, Handlungssinn?

Isolierte Lexikonwörter wie <FREI> (Köln 2017), <LOVE> (Köln 2017) oder <FREihEit> (München 2008) sind noch in anderer Hinsicht auffällig. Sie besitzen zwar eine lexikalische Semantik und rufen beim Betrachter ein entsprechendes Konzept auf, ihr Bezug auf die Welt, ihre referentielle Semantik, ist aber unklar. Welche Freiheit ist gemeint? Um welche Liebe geht es? Auf wen oder was bezieht sich „frei“? Unklar ist ebenfalls, welche Aussage mit der Platzierung der Wörter getroffen werden soll: Was soll mit Wörtern wie „Freiheit“ oder „LOVE“ ausgesagt werden? Das isolierte Wort vermag diese Frage nicht zu beantworten. Ebenfalls wird nicht klar, ob es um die Gegenwart, die Zukunft oder die Vergangenheit geht, ob auf Fiktionales oder Reales Bezug genommen wird. Denn es gibt keine modalisierenden und temporalisierenden Angaben, wie sie grammatische Wörter und grammatische Morpheme vermitteln könnten. Schliesslich bleibt auch der Handlungssinn vage: Sind es Aufforderungen? Sind es Bekenntnisse? Letzteres liegt bei Graffiti vor, die sich auf Werte beziehen (z.B. „Freiheit“).

Diesen Graffiti fehlt damit das, was Langacker (2008, 259) als „grounding“ bezeichnet. Unklar ist, wer spricht, von welchem sozial-situativen „Ort“ aus gesprochen wird und vor allem, worauf sie sich beziehen. Es ist allein die lexikalische Semantik, d.h. der Wortinhalt vorhanden, der sich mit dem Wort verbindet.

„If left ungrounded, this content has no discernible position in their mental universe and cannot be brought to bear in their situation. It simply floats unattached as an object of idle contemplation“ (Langacker 2008, 259).

Graffiti unterscheiden sich in diesem Punkt von den oben angesprochenen minimalen Formen wie „Notausgang“ oder „geschlossen“. Denn diese besitzen ein „grounding“. Es ergibt sich v.a. durch die Anbringung. Der Ort der Anbringung klärt die Referenz und markiert das Objekt, auf das sich die Formen jeweils beziehen. Sie machen Aussagen über den Ort, an dem sie angebracht sind, identifizieren diesen als Notausgang bzw. als Ort, der geschlossen ist. Ihre sichtbare Anbringung und Lesbarkeit signalisieren gleichzeitig die Gültigkeit der Aussage. Auch ihr Handlungssinn erschliesst sich am Ort der Anbringung. Es handelt sich um Formen mit hinweisender und informierender Funktion.

Graffiti wie <LOVE> oder <FREI> funktionieren anders. Sie besitzen keine Ortsbindung. Sie sind zwar ebenfalls fest an einem Ort angebracht, aber in ihrer Bedeutung nicht erkennbar auf den Ort der Anbringung bezogen. Man könnte sie auch an einer anderen Wand in der Stadt anbringen, ohne dass dies die Bedeutung veränderte. Ihr Aussagewert und ihr Handlungssinn bleiben entsprechend unklar. Szene-Graffiti dokumentieren einen Wort- bzw. Schriftsprachgebrauch, bei dem Referenz und Aussagewert beim Betrachten bzw. Lesen ungeklärt bleiben. Sie besitzen – im Sinne von Jakobson (1979 [zuerst 1960], 94) – keine „referentielle Funktion“. Auch der Handlungssinn erschliesst sich nicht. Die sprachliche Form der Graffiti beschränkt sich darauf, lexikalische Semantik aufzurufen und in das „meaning making“ des Betrachters einzuspeisen. Dabei kann es etwa auch nur darum gehen, eine intendierte ästhetische Wirkung des Graffiti lexikalisch zu stützen. So ist oftmals eine Homologie zwischen der Gestaltung und der lexikalischen Semantik des Wortes erkennbar. Eine schriftbildliche Gestaltung, die aggressiv wirken soll, findet sich oftmals bei Wörtern mit entsprechender Semantik (z.B. „Hass“, „Terror“, „Killer“).

Es dokumentiert sich hier eine Form von Minimalismus, der als spezifisch poetisch gefasst werden kann. Es ist ein stilistischer Minimalismus, der es vermeidet, die Herstellung von Bedeutung, das „meaning making“, anzuleiten oder eng zu führen. Er lässt sich als „minimalist literary style“ fassen, wie ihn Dancygier/Sweetser (2014, 196) für die Literatur beschreiben:

„A minimalist literary style leaves much to the reader, giving only minimal guide to meaning construction; a maximalist style does rich and complex meaning construction, guiding the reader much more explicitly“ (Dancygier/Sweetser 2014, 196).

4.3. Randbemerkungen als allgemeine Deutungsangebote

Poetizität liegt auch darin, dass das Szene-Graffiti inhaltlich im Allgemeinen bleibt. Betrachtet man die lexikalische Semantik, die die Einzelwörter aufrufen, so ist dies stets unspezifisch. Es geht um allgemeine und oftmals abstrakte Konzepte, in denen sich gleichzeitig – teils ironisch gebrochen – Relevantsetzungen der jugendkulturellen Graffiti-Szene spiegeln: Liebe, Freiheit, Auflehnung, Widerstand usw. Dass es im Graffiti weniger um spezifische Inhalte geht, zeigt sich deutlich auch an den Comments. Dabei handelt es sich – wie bereits erwähnt – um komplexere, teils satzförmige Konstruktionen, die isoliert stehen können, typischerweise aber am Rande von grossformatig gestalteten Pieces erscheinen.

Anders als die beschriebenen Lexikonwörter und Namen sind die Comments stets lesbar geschrieben und lassen Einstellungen und Handlungssinn deutlich erkennen. Die „emotive“ und die „konative“ Funktion im Sinne Jakobsons (1979 [zuerst 1960]) spielen also eine zentrale Rolle. Oftmals handelt es sich um Sprüche, die die Sinnschemata der Graffiti-Szene erkennen lassen: Es geht etwa um das Selbstverständnis und die Rechtfertigung des Sprühens (<...WE WANNA ROCK THE CITY!!...> (Mannheim 2003), <WIR SCHIEßEN NICHT MIT BLEI, SONDERN MIT FARBE> Mannheim 2009), <Kunst ist anders> (Bielefeld 2018), <...IT'S LIKE A VIRUS...> (Brühl 2003), <VerTRAUE n IST BASIS> (Mannheim, Aufnahmedatum unbekannt), <Only God can Judge me> (Mannheim, 2001), den Verweis auf Tradition (<...REMEMBER THE OLD DAYS...> (MA, 2003), <REMEMBER ALL THIS PRETTY MEMORIES!> (Mannheim 1999)), Aufforderungen zum Sprühen und zum Weitermachen (<AUF ZUM TANZ> (MA 2006), <Keep your HEAD uP...> (Heidelberg 1999)), allgemeine Gesellschaftskritik (<SHAME ON SOCIETY!> (Mannheim, Aufnahmedatum unbekannt), <...IT'S EASY TO POINT Your FINGER...> (Mannheim 2002)) oder etwa auch um allgemeine Sinnsprüche (<LiFe is Like... ..THE TiDe!!!> (Mannheim, Aufnahmedatum unbekannt)).

Auffällig ist, dass die Comments häufig Gebrauch von Metaphern machen und dass bestimmte Metaphern wiederkehren. So wird Graffiti etwa häufig als Krankheit („infected“, „like a virus“), als (Musik-)Event („rock the city“) oder als Tanz („auf zum Tanz“) begriffen. Diese metaphorischen Konstruktionen bieten allgemeine Deutungen und Erklärungen für das Anbringen von Graffiti. Dass Comments stets lesbar geschrieben sind, lässt darauf schliessen, dass sie sich auch an Betrachtende richten, die ausserhalb der Graffiti-Szene stehen.

5. Fazit

Der Beitrag hat anknüpfend an die Überlegungen von Jakobson (1973 [zuerst 1933], 1979 [zuerst 1960]) verschiedene Eigenschaften identifiziert, die die poetische Funktion des Szene-Graffiti zu erkennen geben:

- Die (Schrift-)Bildlichkeit steht im Vordergrund. Szene-Graffiti ist nicht für das Lesen optimiert, sondern es sind Schriftbilder, die immer auch in ihrer Gestaltung auffallen und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Die Schriftlichkeit der Szene-Graffiti und damit auch die Bedeutungen, die sich darüber vermitteln, treten teilweise ganz in den Hintergrund. Die Bildlichkeit bleibt aber eine Schriftbildlichkeit, die sich niemals in eine „reine“ Bildlichkeit auflöst. Der Bezug auf den Buchstaben und auf Wörter – und sei er auch nur schwach – bleibt bestehen.¹⁰ Graffiti sind im wortwörtlichen Sinne lesbar.
- Szene-Graffiti ist in lexikogrammatischer Hinsicht durch Minimalismus bestimmt, der sich von dem Minimalismus anderer minimaler Formen im städtischen Raum unterscheidet. Graffiti sind ortsfest, aber nur selten auf den Ort ihrer Anbringung bezogen. Referenz, Aussagewert und Handlungssinn werden den Betrachtenden oftmals nicht klar. Die Graffiti bleiben vieldeutig und vage. Wichtig ist gleichwohl die konzeptuelle Semantik, die überall dort ins Spiel kommt, wo Wörter mit lexikalischer Bedeutung gesprüht werden. Sie spielt auch bei den Namen eine Rolle, bei deren Bildung auf lexikalisches Wortmaterial zurückgegriffen wird. Die aufgerufenen Konzepte stossen Assoziationen an, eröffnen Gedankenräume.
- Die Inhalte, die Szene-Graffiti vermitteln, sind selten spezifisch. Es sind vielmehr allgemeine Inhalte, die dargestellt werden. Dies gilt für die Inhalte der minimalistischen Formen, aber auch für die komplexeren Comments. Sie bieten allgemeine Sinnsprüche und lassen Sinnschemata der Graffiti-Szene erkennen.

In der Forschung werden Szene-Graffiti vielfach in funktionaler Perspektive als „transgressiv“ gefasst (Scollon/Scollon 2003, 21). Damit wird hervorgehoben, dass sie vielfach unauthorisiert angebracht werden, dass sie sich über Eigentumsrechte hinwegsetzen und Schäden verursachen. Diese Einordnung erfasst aber nur eine Seite des Szene-Graffiti. Ihr entgeht die Poetizität, die das Szene-Graffiti ebenfalls bestimmt und die für das Verständnis des Phänomens Graffiti gleichermassen wichtig ist.

¹⁰ Eine Ausnahme machen figürliche Darstellungen („Characters“), mit denen Graffiti dekoriert sein können (vgl. Papenbrock/Tophinke 2016, 92).

Literatur

- Baudrillard, Jean. (1978). *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen* [1976]. Berlin: Merve.
- Brighenti, Andrea Mubi. (2010). At the wall: Graffiti writers, urban territoriality, and the public domain. *Space and culture*, 13(3), pp. 315-332.
- Büsel, Katharina, Müller, Stephan, & Zudrell, Lena. (2017). Hic fuit Wog Hub aus Pas anno MDXX – Wolf Huber war hier. Über Altar-Graffiti des 16. Jahrhunderts und eine Geheimschrift im Werk Wolf Hubers. In Ludger Lieb, Stephan Müller, & Doris Tophinke (Eds.), *Deutschsprachige Auf- und Inschriften in sprach- und literaturwissenschaftlicher Perspektive (= Stimulus)* (pp. 59-76). Wien: Praesens Verlag.
- Dancygier, Barbara, & Sweetser, Eve. (2014). *Figurative language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hausendorf, Heiko. (2009). Kleine Texte – über Randerscheinungen von Textualität. *Online-Zeitschrift der SAAG*, 6.
- Jäger, Ludwig. (2010). Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. In Arnulf Deppermann & Angelika Linke (Eds.), *Stimme und Schrift, Bild und Ton* (pp. 301-324). Berlin: de Gruyter.
- Jakobson, Roman. (1979). Linguistik und Poetik [zuerst 1960]. In Elmar Holenstein & Tarcisius Schelbert (Eds.), *Roman Jakobson. Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971* (pp. 83-121). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Jakobson, Roman. (1960). Closing statement: linguistics and poetics. In Thomas A Sebeok (Ed.), *Style in Language* (pp. 350-449). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Jakobson, Roman. (1973). Was ist Poesie? [zuerst 1933]. In Wolf Dieter Stempel (Ed.), *Texte der russischen Formalisten* (pp. 392-417). München: Fink.
- Krämer, Sybille, Cancik-Kirschbaum, Eva, & Totzke, Rainer (Eds.). (2012). *Schriftbildlichkeit*. Berlin: Akademie Verlag.
- Langacker, Ronald W. (2012). Deixis and subjectivity. In Frank Brisard (Ed.), *Grounding. The epistemic footing of deixis and reference* (pp. 1-28). Berlin: de Gruyter.
- Langacker, Ronald W. (2008). *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ley, David, & Cybriwsky, Roman. (1985). Stadt-Graffiti als Territorialmarkierung [zuerst 1974]. In Siegfried Müller (Ed.), *Graffiti. Tätowierte Wände* (pp. 175-187). Bielefeld: AJZ Verlag.
- Lohmann, Polly. (2017). *Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis*. Berlin: de Gruyter.
- Diekmannshenke, Hajo, Klemm, Michael, & Stöckl, Hartmut (Eds.). (2011). *Schrift-Bilder – Über Graffiti und andere Erscheinungsformen der Schriftbildlichkeit*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Nöth, Winfried. (2000). *Handbuch der Semiotik* (2 ed.). Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Nöth, Winfried. (2016). Verbal-visuelle Semantik. In Nina-Maria Klug & Hartmut Stöckl (Eds.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (pp. 190-216). Berlin: de Gruyter.
- Papenbrock, Martin, & Tophinke, Doris. (2016). Graffiti. Formen, Traditionen, Perspektiven. In Marcus Müller & Heiko Hausendorf (Eds.), *Sprache in der Kunstkommunikation* (pp. 88-109). Berlin: de Gruyter.
- Papenbrock, Martin, & Tophinke, Doris. (2018). Graffiti digital. Das Informationssystem Graffiti in Deutschland (INGRID). *Zeithistorische Forschungen*, 15, pp. 159-172.
- Pennycook, Alastair. (2009). Linguistic landscape and the transgressive semiotics of graffiti. In Elana Shohamy & Durk Gorter (Eds.), *Linguistic landscape. Expanding the scenery* (pp. 302-312). London: Routledge.
- Radtke, Julia. (2018). „Sich einen Namen machen“. Onymische Formen im Szenegraffiti. Dissertation. Universität Paderborn (unveröffentlichtes Manuskript).
- Reisner, Robert. (1967). *Graffiti. Selected scrawls from bathroom walls*. New York: Parallax Publishing.
- Reisner, Robert. (1971). *Graffiti. Thousand years of wall writing*. New York: Cowles Book Company.
- Suter, Beat. (1992). *Graffiti – Rebellion der Zeichen*. Frankfurt/M.: Rita G. Fischer.
- Tophinke, Doris. (2016). „In den tiefsten Winkeln unserer Betonwälder tanzten die Namen ein farbenfrohes Fest und wir tanzten mit bis in die Morgenstunden“ – Zur praktischen Kultur des Szene-Graffiti. In Arnulf Deppermann, Helmuth Feilke, & Angelika Linke (Eds.), *Sprachliche und kommunikative Praktiken* (pp. 405-430). Berlin: de Gruyter.

Autorin

Doris Tophinke, Prof. Dr., ist seit 2008 Professorin für allgemeine und germanistische Sprachwissenschaft an der Universität Paderborn. Die theoretische und empirische Auseinandersetzung mit Formen der (historischen) Schriftlichkeit bildet einen ihrer zentralen Forschungsschwerpunkte. Aktuell baut sie in einem von der deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt zusammen mit Prof. Dr. Martin Papenbrock (Karlsruher Institut für Technologie) die Graffiti-Forschungsdatenbank INGRID auf. Im interdisziplinären DFG-Projekt INTERGRAMM rekonstruiert sie zusammen mit KollegInnen aus der Computerlinguistik und Informatik die historische Schriftsprache des Niederdeutschen. Ein weiteres, dialektologisches Forschungsprojekt, an dem sie beteiligt ist, ist der „Dialektatlas Mittleres Westdeutschland“ (DMW), der die dialektalen Verhältnisse im mittleren Westdeutschland untersucht.

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 1/2019 von leseforum.ch veröffentlicht.

« HoPE iS BACK » : poésie sur les murs des villes

Caroline Führer

Résumé

L'auteure examine la poéticité dans l'univers du graffiti qui a débarqué en Europe au début des années 80 en provenance des États-Unis dans une perspective linguistique. Elle prend pour point de départ théorique le concept de poéticité forgé par Roman Jakobson. Le corpus de données comporte des graffitis des villes de Mannheim et Cologne, disponibles dans la banque de données INGRID (« Informationssystem Graffiti in Deutschland », système d'information sur les graffitis en Allemagne). L'auteure montre à l'aide d'exemples que les caractéristiques pointées par Jakobson pour déterminer la poéticité se retrouvent dans les graffitis étudiés.

Mots-clés

graffiti, poéticité, banque de données, culture scripturale, urbanité

Cet article a été publié dans le numéro 1/2019 de forumlecture.ch

«HoPE iS BACK» – Poesia sui muri delle città

Doris Tophinke

Sommario

L'articolo analizza sotto il profilo linguistico la poetica dei graffiti che nei primi anni 80 sono giunti in Europa dall'America. Il punto di partenza teorico è costituito dal concetto di poetica di Roman Jakobson. La base dei dati è fornita dall'archivio di graffiti delle città di Mannheim e Colonia, disponibile nella banca dati di ricerca "Informationssystem Graffiti in Deutschland" (INGRID). In base a degli esempi viene mostrato che le caratteristiche considerate determinanti della poetica secondo il concetto di Jakobson sono presenti anche nei graffiti esaminati.

Parole chiave

Graffiti, Poetica, Banca dati di ricerca, Cultura della scrittura, Urbanità

Questo articolo è stato pubblicato nel numero 1/2019 di forumlettura.ch