

Larissa Kikol

## ***Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?! Straßengeschichten vor und nach Haring***

---

Der Katalog „The 80s Revisited – Aus der Sammlung Bischofberger“ stellt Keith Haring wie folgend vor: „Keith Haring, geboren am 4. März 1958 in Reading/Kutztown, Pennsylvania, hat unter den New Yorker Graffiti-Künstlern ab 1982 Weltruhm erlangt.“<sup>1</sup>

Diese primäre Einordnung Harings in die Graffiti-Szene wird kaum einen Leser zu weiteren Fragen anregen. Schließlich kennt man seine Kreidezeichnungen aus den U-Bahnhaltestellen, sein Mauerbild auf einem Baseballplatz und die Zusammenarbeit mit Sprayern, die ihre Tags auf Harings Bilder schrieben. Anderen Quellen, zum Beispiel die Internetseite des Aktionshauses Sotheby's, ordnen Keith Haring, genauso wie Jean-Michel Basquiat, in die Anfänge der Street-Art ein. Können Harings Männchen und Tiere also nicht als Vorreiter für Banksys Ratten und Schablonenkunst gelten?

Aber natürlich taucht Haring ebenfalls in jedem Standardwerk zur Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts auf. Sein Platz im Kanon der Gegenwartskunst ist unwiderruflich.

Zählt er somit zu allen drei Sparten? Zum Graffiti, zur Street-Art und zur Malereigeschichte?

Ja und Nein. Denn ganz so einfach ist es nicht. Mein Vortrag wird der Frage nachgehen, inwieweit Keith Haring eine Ausnahmeposition darstellt, die zwischen allen Stühlen sitzt. Einzig in die Gegenwartskunst lässt sie sich klar einordnen, bei den Feldern Graffiti und Street-Art verhält sich seine Zuordnung aber sehr viel komplizierter. Dafür müssen die Unterschiede zwischen beiden Kunstformen bekannt sein. Ich werde diese Unterschiede für Sie aufzeigen, und damit auch auf die unterschiedlichen kulturellen und politischen Geschichten beider Sparten eingehen. Anschließend geht es darum, Keith Haring in dem damaligen Zeitgeist zu verordnen. Ein Ausblick auf aktuelle Positionen des Graffitis und der Street-Art soll die weitere Entwicklung aufzeigen. Kurzgesagt dreht sich mein Vortrag um folgende Fragen:

Wie lassen sich Harings Werke zwischen Graffiti und Street-Art einordnen?

Was passierte auf der Straße vor, neben und nach Keith Haring?

---

1 Thomas Kellein (Hrsg.), „The Eighties Revisited“ – Aus der Sammlung Bischofberger, DuMont Buchverlag, Köln, 2010, S. 276

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

## Graffiti und Street-Art

Zunächst muss geklärt werden, welche Unterschiede Street-Art und Graffiti kennzeichnen. Denn für Laien, und damit meine ich auch große Teile der Kunstwelt, die sich nicht tiefergehend mit beiden Felder auseinandersetzen, liegen sie nahe beieinander und verschmelzen regelmäßig. Das wäre so, als würde ein Sternekoch nicht zwischen Fleisch vom Wildschwein und vom Hirsch unterscheiden, weil beide Tiere sich schließlich im Wald aufhalten. Beides, Graffiti und Street-Art, sieht man auf der Straße. Doch fragen Sie doch mal einen Förster, ob für ihn Wildschwein und Hirsch unter Einerlei fällt.

In der Graffiti- beziehungsweise Street-Art-Welt passieren solche groben Unschärfen jedoch nicht. Im Gegenteil, die Akteure kennen die Unterschiede ziemlich genau und die meisten von ihnen beharren auf ihnen. Natürlich kommt es auch vor, dass sie mit beiden Feldern spielen, sich mal auf dem einen oder anderen betätigen, aber immer im vollen Bewusstsein darüber, wo sie sich da gerade befinden.

Den kleinsten gemeinsamen Nenner an Unterscheidungsmerkmalen kann man am ehesten durch folgende Punkte bestimmen: Graffiti basiert auf der lesbaren oder abstrakten Komposition von Buchstaben. Figuren sind, wenn überhaupt, nur Staffage. Street-Art hingegen basiert meistens auf menschlichen oder tierischen Figuren, anderen gegenständlichen Motiven oder abstrakten Mustern. Graffiti ist illegal, Street-Art kann legal oder illegal sein. Bei der Street-Art kommen neben Sprühdosen und Malwerkzeugen (wie im Graffiti) auch regelmäßig andere Elemente wie Schablonen, Poster, Collagen, Skulpturen, Ready-Mades oder Interventionen hinzu. In konkreten Einzelfällen, in denen Künstler ganz bewusst mit der Grenze spielen, kann es sein, dass ein spezielles Graffiti sich in die Street-Art einordnen lässt und eine einzelne Arbeit eines Street-Art-Künstlers auch als Graffiti gilt. Doch für den größten Teil der Werke trifft dies nicht zu.

Auf Zügen passiert meistens keine Street-Art. Schaut man sich beispielsweise in Berlin die U-Bahnen an, sieht man seit circa zwei Jahren sehr viel mehr Graffiti darauf. Die Wagen werden weniger schnell gereinigt und so gibt es fast keine einfahrenden U-Bahnen mehr, auf denen nicht bunte Namen auftauchen. Doch wie ordnet man abstrakte Malerei auf Zügen zu? Zum Beispiel Linien und Farbnebel, die aufgesprüht wurden, aber keine Buchstaben beinhalten? Konzept-Vandalismus ist hier der begriffliche Vorschlag einiger Akteure.

Malte Gerhard Richter seine Streifen illegal auf einen Zug, wäre diese Arbeit als Konzept-Graffiti oder Konzept-Vandalismus zu deklarieren. Malte er sie hingegen illegal auf eine Mauer, könnten auch andere Termini wie Wandmalerei, Street-Art oder Intervention im öffentlichen Raum verhandelt werden.

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

Nach diesen allgemeinen Punkten, sehe ich persönlich noch folgende Unterscheidungen:

Bei der Street-Art geht es meist darum, einen Ort zu verschönern und dabei den ästhetischen Geschmack und den Humor einer möglichst breiten Masse zu treffen. Die Hoffnung auf eine positive, kollektive Wahrnehmung ersetzt die ego-zentrierte, vandalische Aura des Graffitis und rechtfertigt somit die Inanspruchnahme des Austragungsortes in der Öffentlichkeit. Die bildliche Ästhetik der Street-Art richtet sich nach populären Massenbildsprachen und ihren anwendbaren, nachzuahmenden Effekten, wie aus Comics, Mangas, Werbung, Design-Trends, Volkskunst und Kunsthandwerk. Die Motive und Inhalte stammen aus einer Extrospektion, da die Street-Art auf maximalen Gewinn ausgerichtet ist: Sie will mit möglichst vielen Menschen möglichst einfach, schnell und übereinkommend kommunizieren.

Themen stammen aus der Politik oder der Gesellschaft, oft haben sie ethische oder moralische Botschaften, schon alleine deswegen ist die Kommunikationsfähigkeit eines Street-Art-Werkes so wichtig.<sup>2</sup>

Davon grenzt sich Graffiti durch mehrere Wesensmerkmale ab. Ein Graffiti ist gleichzusetzen mit dem subjektiven Stil des einzelnen Sprayers, der nicht darauf ausgelegt ist, der Bevölkerungsmehrheit zu gefallen oder mit ihr einvernehmlich zu kommunizieren. Auch schon deshalb nicht, da mit sehr wenigen Ausnahmen keine direkt moralischen Botschaften vertreten werden. Die Botschaft ist der Name des Sprayers, ist sein Stil, seine Ästhetik und seine illegale Performance, um sein Werk anzubringen. Zum Beispiel der siegreiche Einbruch in ein Bahndepot, um einen Wagon zu bemalen. Der einzelne Stil des Sprayers kann zwar im Einzelfall auch aus Comics entlehnt sein, er setzt sich grundsätzlich aber aus der persönlichen Auseinandersetzung mit der Graffiti-Geschichte, dem gegenwärtigen, persönlichen Graffiti-Umfeld, der örtlichen Architektur und aus der individuellen, bildästhetischen und gestisch, handschriftlichen Entwicklung zusammen. Maximal orientiert ist Graffiti nur quantitativ, das heißt in der Menge der gemalten Namen und der potentiellen Betrachter, nicht in der Motivation, von möglichst vielen Menschen positiv verstanden zu werden. Hinter vielen Graffiti-Sprayern verbirgt sich eine größere, obsessivere Eigensinnigkeit, die keine Inklusion zulässt, ein (fast) autistischer Zustand, der Produktion um Produktionswillen generiert und der keine homogene Lösung als Kommunikationsresultat anstrebt. Das vandalische Moment zeichnet sich nicht in einer klassischen Sachbeschädigung aus, sondern darin, ein kollektives Schön-Finden in der Gesellschaft zu zerstören oder zumindest zu stören.

---

2 Vgl. Larissa Kikol, *Graffiti. Ein diffuser Nebel in der Kunstwelt*, in: *Graffiti Now! – Ästhetik des Illegalen*, Band 260, Kunstforum International, 2019, S. 48-50

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

Die Sprayer orientieren sich an sich selbst und adressieren sich an andere Sprayer. Es geht nicht darum, ein Wohnviertel für andere Bürger aufzuhübschen.<sup>3</sup>

„Negativ“ könnten Sie, liebe Zuhörer, die Haltung von Graffitisprayern auffassen. Zu ihrer Verteidigung möchte ich aber hinzufügen, dass gerade diese Nicht-Angepasstheit schon öfters dazu geführt hat, dass sich in der eigenbrötlerischen Introspektion einiger Sprayer authentische, künstlerische Positionen hinsichtlich der Malerei, der Zeichnung, der Medien- und der Konzeptkunst entwickelten. Eben, weil hier nicht die Massenkommunikation, sondern eine Art von ‚L'art pour l'art‘-Gedanke im Vordergrund steht.

Ganz anders in der Street-Art: Die Fähigkeit zur Kommunikation ist ihr größter Trumpf. Ein Rückblick auf ihre Vorgeschichte im 20. Jahrhundert lässt ihr politisches und sozio-kulturelles Potential besser verstehen.

### **Einfluss ‚Street-Art‘**

Da die Zeit in diesem Vortrag nicht ausreicht, eine einigermaßen komplette Geschichte der Wandmalerei des 20. Jahrhunderts vorzustellen, aus der heraus, so betrachte ich es, in den letzten Jahren die Street-Art hervorging, werde ich nur einige Stationen dieser Entwicklung ansprechen und dafür zwischen drei Ländern, Mexico, Portugal und den USA, springen.

Mit der mexikanischen Revolution, die in den 1910er Jahren begann, multiplizierte sich auch die Bedeutung von politischer Wandmalerei. Diese entwickelte sich vor allem in den 20er Jahren zu einem Medium, das zur Aufklärung und damit zum Wohle der Arbeiter und Bauern fungieren sollte. Es handelte sich um realistische Darstellungen, die eine einfache Lesbarkeit mitbrachten, denn große Teile der Bevölkerung waren weder kunstaffin noch lesekundig. Bekannte Wandmaler dieser Zeit waren Diego Rivera, José Clemente Orozco, Juan O'Gorman oder David Alfaro Siqueiros. Ihre Bilder standen im Dienst der Revolution und hatten damit konkrete Aufgaben und Botschaften. Außerdem ging es um eine Erinnerung, Wiederbelebung und somit um eine Aufwertung alter mexikanischer Kulturen, wie die Verweise auf die Mayas.<sup>4</sup> Aber natürlich adressierten sie sich an das Proletariat und sollten gerade auch diese Bevölkerungsschicht aufwerten und zusammenbringen. Einer der bedeutenden Wandmaler Orozco sagte 1929: „Die Wandmalerei ist die höchste, folgerichtigste, reinste und stärkste Form der Malerei, sie ist auch die uneigennützigste, weil sie nicht zum Vorrecht einiger weniger versteckt werden kann. Sie ist für das Volk.“<sup>5</sup>

---

3 Vgl. ebd. sowie S. 60

4 Vgl. Peter Frey, *Politische Wandbilder*, in: Paolo Bianchi (Hrsg.), *Graffiti – Wandkunst und Wilde Bilder*, Springer Basel AG, 1984, S. 138-169

5 José Clemente Orozco, in: ebd.

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

Mit diesem Zitat ist das wichtigste zusammengefasst. Im Kontext ihrer Ideale galt die Wandmalerei als das perfekte Medium gegen Diktaturen, Herrschaftssystemen und Unterdrückung der Arbeiter. Bis heute wird die Wandmalerei, oder eben die Street-Art, als weitestgehend demokratisch und links verstanden, von den Akteuren bis hin zur Rezeption und den Begründungsschreibern für den Antrag von Fördergeldern.

Nach der mexikanischen Revolution förderte der Staat vermehrt die Ausmalung von Schulen, öffentlichen Gebäuden und Regierungsgebäuden. Die Bilder waren bunt, farbenprächtig, dicht und standen für die moderne Kunst des Landes. Die Muralisten, also die Wandmaler, hatten die Rolle von Volkserziehern inne. Pädagogisch wurde die Geschichte des Landes mit der Bedeutung der Revolution kombiniert. Auch sollten die Wandbilder in ihrer gegenständlichen, realistischen Malweise die Menschen vereinigen.

In den 70er Jahren in Portugal geschah etwas ganz Ähnliches. Die Revolution richtete sich gegen die Diktatur des Estado Novo, die 50 Jahre vorhielt, und große Teile der Bevölkerung in Armut und einer Rückständigkeit ihrer Lebensverhältnisse hielt. Außerdem waren über ein Drittel der Menschen Analphabeten. Die Moderne und ihr Fortschritt galten in der Ideologie der Diktatur als höchst ablehnungswürdig. Die revolutionäre Bewegung setzte also auch in Portugal realistische, figürliche Wandbilder zur Kommunikation ein, um das demokratische Bewusstsein der Bevölkerung zu wecken und zu stärken. Im Kontrast zur Sauberkeit des faschistischen Lissabons, sollten Wandmalereien, die zum Teil auch von Kindern stammten, mit dem Gefühl von Freiheit und Selbstbestimmtheit einhergehen. Statt grau, sollte der öffentliche Raum wieder bunt werden. Wände waren einerseits ein Trägermedium und ein Symbol für die direkte Umgestaltung des Lebensraumes, also für den vollmündigen Eingriff der Bürger in die Gesellschaft und andererseits das perfekte Kommunikations- und Versammlungsmittel. Als im Sommer 1975 große Demonstrationen stattfanden, ging die bunte Verschönerung des Außenraumes mit dem Spirit des Aufbruchs in eine neue Gesellschaft einher. Die Mitgestaltung der Menschen an ihrem Lebensumfeld implizierte per se eine demokratische Idee. 1976 fand schließlich die erste Wahl zu einem demokratischen Parlament statt. Zu dieser Zeit, gab es allerdings schon weniger Spontan-Maler, dafür beherrschte eine Partei- und Wahlkampfbezogene Malerei die Wände.<sup>6</sup> Ein Funktionär der Partido Socialista, der sozialdemokratischen Partei PS, wurde wie folgt zitiert: Meinem Gesprächspartner schien es unangenehm, daß seine Partei nicht genügend gemalt hätte.“

---

6 Vgl. Alfred Kotteck, *Wandmalerei in Portugal*, in: *Wilde Bilder – Graffiti und Wandbilder*, Hrsg. Walter Grasskamp, Band 50, Kunstforum International, 1982, S. 88.

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

Dieses Zitat sowie weitere Erkenntnisse, auf die ich mich hier stütze, stammen aus der Forschungsarbeit des Autoren Alfred Kottek, der sich Anfang der 80er Jahre zusammen mit Walther Grasskamp mit der Aktualität von Mauerbildern beschäftigte.

Doch zurück nach Portugal: Die Frage nach der Erlaubnis des Eigentümers einer Wand war dort in den 70er Jahren unwichtig. Die Menschen in den ärmeren Vierteln Lissabons solidarisierten sich gerne mit den Wandmalern. Um eine Autorisations-Verweigerung musste man sich daher von ihrer Seite aus wenig Sorgen machen. Diesen Zustand sahen wohl einige als ideal an, den sie flächendeckend forderten. So kam es dazu, dass 1977 der Stadtrat von Lissabon darüber diskutieren musste, ob „das Bemalen von Wänden ein durch die Revolution erworbenes Recht zur freien Meinungsäußerung sei, das durch Einspruch des Eigentümers nicht eingeschränkt werden dürfe.“<sup>7</sup>

Zwar entschied die Ratsmehrheit dagegen, aber alleine schon, dass dieser Vorschlag diskutiert wurde, zeigt doch Bedeutendes im Verständnis von Wandmalerei und ihrer politischen demokratischen Rolle in der Gesellschaft.

Machen wir einen weiteren Sprung in die USA der 70er Jahre. Auch hier gab es eine Hochphase der Wandmalerei, die so genannten City Walls. Zwar stand keine politische Revolution gegen eine Diktatur an, trotzdem ging es auch hier um Teilhabe benachteiligter Bürger an Kultur und der Gestaltung ihrer Viertel. Die Wandmalerei war ein Gegenentwurf zur Hochkultur der Künste, die hinter Museumsmauern stattfand. 1969 entstand die Organisation City Walls Incorporated, die Wandmalereien in der Stadt förderte. Ihr Ziel war es, der Bevölkerung Kunst nahe zu bringen. Das Budget kam von der Stadt, aber auch von der Rockefeller Foundation. Im Gegensatz zur gleichzeitig erwachenden Graffiti-Szene ging es ihnen um eine Verschönerung der Stadt, nicht um ein „besudeln“. Jean Baudrillard sah den Unterschied wie folgt: „Der Wandkünstler respektiert die Wand, wie den Rahmen seiner Staffelei. Der Graffiti-sprayer nicht. Letzterer kotzt sich aus, wie eine polymorphe Perversion von Kindern.“<sup>8</sup> Die Wandmaler hingegen bringen die Architektur ins Spiel, aber ohne die Spielregeln zu brechen. Die City Walls in New York und ebenfalls in Los Angeles wurden zum Massenmedium und zur Kunstbewegung, die neben der Pop-Art stand. Eine ästhetische Nähe zur Werbemalerei ist augenscheinlich. Natürlich waren auch hier die Wandbilder mit einem demokratischen, gesellschaftlichen Bewusstsein gekoppelt.

---

7 Vgl. Ebd., S. 89

8 Vgl. Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, Merve Verlag, Leipzig, 1975, S. 34

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

Die Bedeutung und Funktion der Wandbilder in Mexiko, Portugal und den USA sind prägend für den damaligen Zeitgeist, in dem Keith Haring seine Arbeit entwickelte. An diesem Punkt sollte bereits klar geworden sein, dass sein Ansatz und sein Stil weit mehr mit der Wandmalerei als mit dem Graffiti zu tun haben.

An seiner Arbeit „Crack is Wack“ lässt sich sein Ansatz gut verstehen. Im Mittelpunkt steht ein Slogan, ähnlich wie man es aus der Werbung oder von politischen Wahlkämpfen kennt. Seine Botschaft kommuniziert er nicht durch eine Bildergeschichte, wie es die Wandmalerei üblicherweise tat. Haring setzt auf einen kurzen Titel, auch weil die Insassen der vorbeifahrenden Autos gar nicht die Zeit hätten, eine Bildergeschichte an diesem Ort zu lesen. Den Slogan hingegen nimmt man mit. Die Figuren drum herum sind in diesem Falle nur Staffage, ähnlich wie im Graffiti. Die Buchstaben und Wörter sind zentral. Trotzdem spielen seine Figuren in einer längerfristig angelegten Strategie eine Rolle: Durch ihren Wiedererkennungswert, wie bekannte Comic- oder Merchandisingprodukte, multiplizieren sie nicht nur ihre eigene Bekanntheit, sondern auch die Bekanntheit der Botschaften. Genauso funktioniert auch Lebensmittelwerbung. Erlauben Sie mir an dieser Stelle eine kleine Anekdote: Nicht nur in meiner Generation kannte jeder den Kellogg's-Tiger. Damit verbunden war das Wissen darüber, dass ein Frühstück mit entsprechenden Kellogg's-Frosties einen wahren, süßen „Knusperspaß“ darstellt, bevor man in die Schule musste. Ich erinnere mich an ein Computerspiel von Kellogg's, wofür man damals noch 8 Disketten brauchte. Nach der Schule spielte man es. Natürlich gab es noch viele andere Merchandisingprodukte von gleicher Marke – Kellogg's begleitete mich durch meine Kindheit. Wenn ich mir heute etwas Schönes, ja Unvernünftiges zum Frühstück einkaufe, dann suche ich wieder die blaue Packung mit dem Tiger drauf. Denn: Die einstigen Favoriten aus der Kindheit bleiben meistens auch die Favoriten im Erwachsenenalter.

Harings Figuren funktionieren ähnlich. Sie sind bekannte Gesichter, die Warnungen vor Drogen und vor Aids implizieren. In diesem Sinne, sind sie nicht nur Kunstwerk, sondern auch eine Art von Merchandising für konkrete, ethische Botschaften.

Funktionierende Assoziationen für die große Masse zu produzieren sind eine Herausforderung. Haring aber verstand es, Kommunikationsqualitäten zu schaffen, die für die Massen angelegt waren, aber gleichzeitig auch eine Untergrundszene und die Kunstwelt interessierte. An diesem Spagat kämpfen sich bis heute viele der Street-Art-Künstler ab.

Eine seiner Qualitäten ist, dass er zwar Inspirationsquellen und Anlehnungen zeigt, aber nicht nachahmt. Haring erinnert offensichtlich an den Comic, an die Werbung, an die Populärkultur, aber er versucht sich nicht an naturalistischen Kopien. Stattdessen schafft er das, was man als den künstlerischen Anteil daran versteht, und die Variationen und unterschiedlichen Bildserien ausmacht. Die rundliche, minimalisierte Einfachheit seiner Strichfiguren kann man sogar als ironische Kritik an der Comic-Nachahmung verstehen.

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

### Einfluss ‚Graffiti‘

Es wurde deutlich, dass Haring sich in die Tradition der Wandmalerei des 20. Jahrhunderts einordnen lässt und sich stärker von der zeitgleichen Graffiti-Bewegung, in der es vor allem darum ging, seine Namen illegal auf Züge zu schreiben und dafür künstlerische Stile zu entwickeln, unterscheidet.

Obwohl ich also stark dafür plädiere, Haring nicht zu sehr im Graffiti-Kontext zu verordnen, steht dies nicht im Widerspruch dazu, dass seine Gemälde durchaus einzelne Einflüsse von Graffiti aufweisen. Zu diesen möchte ich jetzt kommen.

Doch davor ist es wichtig, auf den Spirit einzugehen, der um Keith Haring im New York der 70er und 80er Jahre herrschte. Die Graffitiszene explodierte zu dieser Zeit, es fing mit einigen Jugendlichen, beziehungsweise Kindern Ende der 60er Jahre an. In den 70er Jahren soll die Stadt bereits über 10.000 Sprayer beherbergt haben.

Einer der bekanntesten Graffiti-Fotografen und Zeitzeugen, Henry Chalfant, erzählte über diese Subkultur: „Der meist verbreitete Mythos war der, dass Graffiti-Writer lauter Kriminelle und Schlägertypen seien. Außerdem entstand die Lüge, dass Graffiti ein Einstieg in die höhere Kriminalität sei. Als ich die Sprayer kennenlernte, erkannte ich schnell aus welchen verschiedenen Verhältnissen sie kamen und, dass ihre Herkunft die Demographie New York Citys widerspiegelte. Viele waren kluge, engagierte Künstler, einige waren an Kunstschulen eingeschrieben während sie ihre Karriere als Graffiti-Writer vorantrieben. Die höchste kriminelle Handlung ging für die meisten nicht über den Verstoß hinaus, etwas Farbe zu klauen. Viele Writer sind dankbar dafür, dass sie als Jugendliche Graffiti gemacht haben. Sie sind heute der Meinung, dass ihre Leidenschaft, ihr Engagement, das Anstreben von Höchstleistungen durch harte Arbeit in der Disziplin des Zugmalens sie davor bewahrte, nicht in schlimmere kriminelle Handlungen verwickelt zu werden. Denn die grassierten in dieser Zeit.“<sup>9</sup>

Spannend ist die Frage, worum es den Sprayern ging und was ihre Leidenschaft so stark gebunden hat. „No established artist in the world could have taught them any better than they taught themselves.“<sup>10</sup> Zu diesem Schluss kam der Autor Jack Stewart nach seiner detaillierten Forschungsarbeit *Graffiti Kings – New York City Mass Transit Art of the 1970s*, die er 2009 in New York publizierte. Er erkannte die Sprayer als autodidaktische Künstler an, um die sich schnell nicht nur New Yorker Galerien bewarben. Stewart beschrieb das „subway graffiti without alteration by art theory or academic teaching.“<sup>11</sup> Der Reiz, der die Jugendlichen antrieb, sei dieser:

---

9 Henry Chalfant, in: *Wie ein Hirschjäger im Wald – Ein Gespräch mit Larissa Kikol*, in: *Graffiti Now – Ästhetik des Illegalen*, Kunstforum International, Band 260, 2019, S. 90

10 Jack Stewart, *Graffiti Kings – New York City Mass Transit Art of the 1970s*, Melcher Media, New York, 2009, S. 202

11 Ebd. S. 203



Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

„To them it was an art for now, an art for the morning rush hour, an art for the joy of making it, to prove that they could.“<sup>12</sup>

In New York entwickelte sich schließlich die erste große Zug-Graffiti-Bewegung, die durch Bücher, Fotos und Fernsehreportagen auf der ganzen Welt berühmt wurde. Hierzu zählt die legendäre Fotoreportage *Subway Art*, ein Buch von Henry Chalfant und Martha Cooper, das bis heute als die Bibel der internationalen Graffiti-Bewegung gilt.

Martha Cooper war fasziniert von den Jungs, die sich den, oft verfallenen, Stadtraum als autonomen Spielplatz und Außenatelier eroberten.<sup>13</sup> Ein Weg, der viele vor der Kriminalität und der Drogenszene dieser Zeit in New York bewahrte. Cooper, die vorher als Fotografin für die *New York Post* arbeitete, widmete den neuen Freunden sehr viel Zeit, um festzuhalten, wie im Illegalen eine neue Kunstform entstand, fern ab von Institutionen. Inspirationen kamen von Werbeschriften und Comics, also aus der Populärkultur. Mit dem, was die Jugendlichen in ihrem Alltag umgab, formten sie sich neue Ausdrucksmittel und Möglichkeiten, um in einer (wenn auch Parallel-) Gesellschaft zu Anerkennung, Produktivität und Berühmtheit zu gelangen.

Auch Haring sah, was um ihn herum, in den U-Bahnstationen und auf den Zügen passierte. Die Stadt mit all ihren Tags und Graffitis auf den Wänden, in Clubs und auf der Straße war schließlich sein Lebensumfeld. Ein Tag bedeutet übrigens die schnelle Signatur von Sprayern, meist in einer Farbe, aber immer ohne Kontur und Innenfläche.

Auf einem Foto sieht man, wie Haring sich in einem von Innen betagten Zug fotografieren ließ.<sup>14</sup> Nicht nur in den Zügen, auch auf den Wänden wurden die Tags von verschiedenen Urhebern in dichter und wilder Komposition zusammen collagiert. Auch für diese Gattung des Graffitis sind die Fotografien von Martha Cooper wichtige Dokumente dieser Zeit. Haring hatte auf bestimmten Wänden Berührungspunkte zwischen seinen eigenen Figuren und den Tags der anderen.

Auf einem weiteren Foto aus dem Katalog *Keith Haring* des Museums für zeitgenössische Kunst in Sydney<sup>15</sup> taucht sein vierarmiger DJ-Roboter auf. Der Forschung nach entstand diese Wandarbeit 1983, obwohl auf ihr die Zahl 84 gemalt ist. Es handelt sich um eine Wand auf der Avenue D im East Village von New York. Die Kollaboration mit Sprayern zeigt eine Komposition, in denen die fremden Tags den Hintergrund des Roboters bespielen. Chaotisch scheinen sie die Szene vibrieren zu lassen, die gestischen Handschriften nehmen hier die Rolle von zeichnerischen Kürzeln ein, die expressiv eine urbane Nervosität, beziehungsweise Vitalität

---

12 Ebd.

13 Vgl. Martha Cooper, in: *Ich sehe Graffiti als Spiel! – Ein Gespräch von Larissa Kikol*, in: *Graffiti Now – Ästhetik des Illegalen*, Kunstforum International, Band 260, 2019, S. 122

14 <https://www.reeditionmagazine.com/latest/major-uk-exhibition-of-artist-keith-haring> [Zugriff: 6. November 2020]

15 *Keith Haring*, Museum of Contemporary Art, Sydney, Edizioni Charta, Milano, 1996, S. 238

Larissa Kikol  
 Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring

---

repräsentieren. Außerdem helfen sie dabei den Bildraum zu füllen und eine dichte, spontan wirkende Zeichenwelt zu kreieren.

Ähnliche ästhetische Prozesse sind auf einer anderen Fotografie von Yoshikuni Kawashima zu sehen: Harings Kollege ist der Sprayer Angel Ortiz, LA II genannt. Beide arbeiteten regelmäßig zusammen. Auch auf dieser Wand sieht man das Verschmelzen von Tags, also handschriftlichen Zeichen, und den Figuren von Haring. Es scheint zu funktionieren: Schrift, für die meisten unleserlich, und die Männchen mit den simplen Umrissen, stehen nicht in einem abstrakt – figurativen Gegensatz. Sie helfen sich vielmehr: Die Figuren geben den schnellen Schriftkürzeln einen leserlichen Einstieg, ähnlich wie ein Anker für den Betrachter. Außerdem deuten sie ein Oben und ein Unten an, einen Raum, der sich zum menschlichen Körper verhält. Die Tags hingegen verhindern eine statische Komposition und füllen Lücken aus. Sie verbinden verschiedene Parteien untereinander und halten alle Elemente zusammen.

Auch Keith Haring kritzelte auf der Straße, wie eine Fotografie von Martha Cooper zeigt.<sup>16</sup> Das für ihn bekannte Strich-Gesicht, welches auch auf seinen Leinwänden auftaucht, besetzt hier einen gelben Grund. Leider ist Coopers Foto so eng beschnitten, dass wir nicht sehen können, um was es sich genau handelt. Ist es ein Briefkasten oder eine Fassade? Aber auch hier sehen wir das Zusammenspiel von Harings figürlichen Zeichen und den Tags von anderen. Auf diesem Bild kann es sich auch um pubertäre Zeichnungen von Amateur-Sprayern oder Nicht-Sprayern handeln. Im Übrigen hat Cooper auch die Straßenzeichnungen von Jean-Michel Basquiat in New York festgehalten. Basquiat schrieb vermehrt Wörter zu seinen Strich-Zeichnungen, und zwar im unsaubereren Stil der Straße, eine Ästhetik die mit der pubertären Wandkritzelei spielt. So entwickelte er eigene Komposition aus Bild und Schrift, die sich als roter Faden durch seine Malereien auf Leinwand ziehen.

Mit LA II schien die Zusammenarbeit in ihrem ästhetischen Resultat dem Künstler Haring wohl so gut zu gefallen, dass er mit ihm auch auf die Leinwand und andere transportable Medien ging. Die Ausrichtung blieb dabei gleich: Haring zeichnete beziehungsweise malte figürlich, LA II schrieb gestisch in die Zwischenräume. So wurde das übertragen, was sich in New York auf der Straße entwickelte, nicht nur von den beiden, sondern grundsätzlich: Das Zusammenkommen von verschiedenen Autoren und Handschriften – figürlich und schriftlich.

Was für Haring wohl faszinierend erschien, war die Lösung bezüglich der Leerräume zwischen seinen Figuren. Parallel dazu fand er schließlich auch zu seinen bekannten Mustern, mit denen er immer wieder die Bildfläche füllte, nur eben ohne die Tags von anderen. Die Vermutung liegt

---

16 Fotografie von Martha Cooper, aus: Martha Cooper, *TAG TOWN. The Evolution of New York Graffiti Writing, 1963–1982*, Dokument Press, 1. Auflage, Årsta 2009

Larissa Kikol  
 Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring

---

nahe, dass ihn die urbanen Tags und die Zusammenarbeit mit den Sprayern zu dieser Bildlösung inspiriert haben, die er schließlich ganz alleine vertreten konnte – nämlich ohne den direkten Verweis auf die Graffiti-Szene, aber trotzdem mit einer ähnlich vibrierenden und chaotischen Wirkung.

Vergleicht man Resultate aus seinen Kollaborationen mit Sprayern mit vielen seiner Leinwandbilder, wird folgendes Entwicklungsphänomen deutlich: Die Schriftzeichen, also die Tags, vom Hintergrund beziehungsweise vom Außenraum der Figuren wandern in das Bild hinein und unterlaufen schließlich eine Transformation, bis sie zum eigentlichen, stilistischen Motiv werden.

Diese Stilentwicklung habe ich anhand von drei Skizzen darzustellen versucht. Es handelt sich um vereinfachte Nachzeichnungen aus meiner bescheidenen Hand. Abbildung 1 ist ein Ausschnitt aus dem bereits angesprochenen Wandgemälde auf der Avenue D. Abbildung 2 zeigt einen Ausschnitt eines Auges aus einem Gemälde von Keith Haring und LA II, *Untitled*, vom 2. November, 1981.<sup>17</sup> Schließlich sieht man auf der dritten Abbildung einen Ausschnitt aus dem Werk *Matrix* aus dem Jahr 1983. Die drei ausgewählten Arbeiten stehen exemplarisch für größere Werkserien und Produktionsorte, die Haring über Jahre hinweg verfolgte. Daher lassen sich die drei Beispiele nicht chronologisch, also nach ihrem Entstehungsdatum, als Entwicklungsverlauf sortieren. Mir geht es darum, die stilistische Transformation der Buchstaben hin zu abstrakteren Zeichen aufzuzeigen.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

---

<sup>17</sup> Abbildung in: Keith Haring, Museum of Contemporary Art, Sydney, Edizioni Charta, Milano, 1996, S. 66

Larissa Kikol  
*Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring*

---

Haring verarbeitete sie nicht in einer Manier, die dem Graffiti entspricht, also nicht als Buchstaben, sondern als grafische und malerische Bildzeichen beziehungsweise Bildkürzel (Striche, Kommas, Sterne, Schlangenlinien, Ecken). Ihr Zweck bleibt aber der gleiche: Die Verbindung der einzelnen Elemente in der Inselkomposition. Sie füllen aus, bringen Dynamik herein, und verweisen auf narrative Zusammenhänge.

Folglich kann man Haring auch nicht als Graffiti-Künstler bezeichnen. Er ist ein bildender Künstler, der Ausflüge in die ästhetische Graffiti-Welt machte, um von dort aus Inspirationen und Einflüsse in seine eigene Praxis zu übersetzen.

### **Aktuelle Entwicklungen und Probleme**

Den letzten Teil meines Vortrags möchte ich der aktuellen Straßenszene widmen und Gegenwartsprobleme der Street-Art besprechen.

Es zählt zu den wohl bekanntesten Werken, die hier in Deutschland in den letzten Jahren existierten: Die Wandmalerei des italienischen Künstlers Blu in Berlin Kreuzberg. 2007 und 2008 malte er auf dem zentral gelegenen Brachgelände an der Spree auf zwei großen Brandschutzwänden weiße Figuren mit einfachen schwarzen Konturen. Zwei von ihnen formten mit ihren Händen die Buchstaben W und E, die für Westside und Eastside standen. Wenige Meter weiter verlief früher die Berliner Mauer. Das Bild ging um die Welt, stand es doch wie keine andere öffentliche Wandarbeit für die Wiedervereinigung der Stadt und ihrem jugendlichen, kreativen Flair. Die Stadt wusste das Werk erfolgreich zu vermarkten, kaum ein Stadtführer zeigte es nicht, kaum eine Stadtführung ging nicht daran vorbei. In den nächsten Jahren wandelte sich die Gegend rund um das Bild. Teure Neubauten entstanden, alte Jugend- Kunst- und Musikclubs sollten verschwinden, die Mieten stiegen. So übermalte Blu sein Wandbild 2014 wieder mit schwarzer Farbe. Es war aber nicht nur ein Protest gegen die Neuausrichtung des Viertels, sondern sollte ebenfalls die gesamte misslungene Stadtentwicklung Berlins anprangern.

Auf der Mauer blieb lediglich der schon existierende Slogan „Reclaim your City“ übrig.

Seit einigen Jahren schleicht sich eine immer akuter werdende Gefahr für die Street-Art-Szene ein. Städte und Immobilienfirmen wissen diese Werke zu nutzen, zu vermarkten, um ihre Produkte, also Häuser und Wohnviertel, attraktiver, das heißt teurer zu machen. Sie organisieren als teilweise versteckte Hintergrundinitiatoren Street-Art-Festivals, um durch die dort entstandenen Wandarbeiten die Gebäude und Straßen international bekannt zu machen und schließlich

Larissa Kikol  
 Keith Haring – Zwischen Graffiti, Street-Art und Gegenwartskunst?!  
 Straßengeschichten vor und nach Haring

---

die Preise in die Höhe zu treiben.<sup>18</sup> So kann es vorkommen, dass Street-Art den Wert eines Mehrfamilienhauses um das 3-fache steigert, auch wenn die Wandbilder längst schon wieder entfernt wurden. Tatsache ist, dass der Immobilienmarkt ganz konkret versucht, Street-Art-Künstler für seine Zwecke einzuspannen, natürlich immer unter dem Deckmantel einer vermeintlich toleranten, demokratischen Freude an der Kunst.

Durch diese Entwicklungen stellt sich heute die Frage: Darf man überhaupt noch Street-Art machen, wenn man gegen Gentrifikation ist? Wie können sich Künstler und ihre Werke davor schützen, nicht ausgenutzt zu werden? Davor schützen, dass ihre Werke nicht zur Waffe gegen die Bevölkerung werden? Denn das wäre wahrlich genau das Gegenteil vom eigentlichen Sinne der Street-Art. Es sollte eine Kunst für die Masse sein. Aber was tun? Blu hat einen guten Weg gefunden, die Eigenzerstörung war die einzige Lösung.

Ich würde es begrüßen, wenn auch andere Künstler sich an ihm ein Beispiel nehmen würden, also ihre Arbeiten selbst zerstören, wenn die Gefahr besteht, dass sie Teil einer Marketingstrategie werden, die am Ende zu höheren Mieten führen kann. Neue Wandbilder könnten dann an anderen Stellen wieder neu entstehen, temporär und unzuverlässig. Denn schließlich ist es ihre Dauerhaftigkeit, die einen planbaren Wert für das Marketing darstellt. Die Szene sollte aber auch über andere Lösungen nachdenken. Das gilt übrigens auch für Städte, Gemeinde, Bezirke oder Institutionen, die aus guten Absichten heraus Street-Art fördern wollen und diese Fallen leider übersehen. Halten Street-Art-Künstler an dem Gedanken fest, dass ihre Werke möglichst lange erhalten bleiben, machen sie sich schwach. Denn dann gibt es fast keinen Weg, ihre Vermarktung durch Dritte aufzuhalten. Lösen sie sich jedoch emotional von diesem Denkmal-Gedanken und zerstören ihre Arbeiten regelmäßig und schnell wieder oder lassen sie von Graffiti-sprayern übersprühen, deren Werke weniger massentauglich zu vermarkten sind, können sie sich eine Art von Kontrolle zurückholen. Ja, vielleicht müssen wir uns eingestehen, dass wir in einer neuen Zeit leben, in der Wandmalereien nicht mehr haltbar gedacht werden können. In der sie sehr schnell wieder verschwinden. Oder vielleicht sogar aus Eigeninitiative mit etwas „Unschönerem“ übermalt werden. Meines Erachtens ist die fortschreitende Gentrifikation gegenwärtig die größte Herausforderung mit dem größten Veränderungspotential für die Street-Art.

---

18 <https://www.tagesspiegel.de/berlin/projektentwickler-von-the-house-keine-immobilienhaie-sondern-coole-checker/20424666.html> [Zugriff: 6. November 2020]