

„Wall for sale, with Acropolis view!“
Street Art, Graffiti und die Archäopolitik der Krise

Julia Tulke

Zitiervorschlag

Julia Tulke. 2019. „Wall for sale, with Acropolis view!“ Street Art, Graffiti und die Archäopolitik der Krise, in Reinhard Bernbeck und Vera Egbers, Hrsg_in.: Subalterne Räume (Themenheft), Forum Kritische Archäologie 8:167–182.

URI http://www.kritischearchaeologie.de/repositorium/fka/2019_8_9_Tulke.pdf

DOI [10.6105/journal.fka.2019.8.9](https://doi.org/10.6105/journal.fka.2019.8.9) ; <http://dx.doi.org/10.17169/refubium-42618>

ISSN 2194-346X



Dieser Beitrag steht unter der Creative Commons Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 (Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitung) International. Sie erlaubt den Download und die Weiterverteilung des Werkes / Inhaltes unter Nennung des Namens des Autors, jedoch keinerlei Bearbeitung oder kommerzielle Nutzung.

Weitere Informationen zu der Lizenz finden Sie unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.

„Wall for sale, with Acropolis view!“ Street Art, Graffiti und die Archäopolitik der Krise

Julia Tulke

University of Rochester (NY), U.S.A., Department of Art and Art History; julia.tulke@gmail.com

Abstract

In contemporary Athens, emerging from an urban landscape deeply transformed by crisis and austerity, the cultural practice of street art has gained enormous significance as a self-authorized medium of public expression. Under the prolonged state of emergency, the walls of the city have come to life with poetic scribbles and political slogans, with portraits of protest and struggle, and expressive depictions of everyday life in the city, forming a living archive of the current historical conjuncture. Following the empirical case study of Athens, this contribution traces the political potential of visual interventions into urban space, focusing specifically on artworks that engage critically with the symbolic purchase of antiquity.

How do the words and images on the walls of the city impact the urban everyday as well as the collective political consciousness? And which political, perhaps subaltern, spaces of possibility emerge from the encounter between urban dwellers and street art and graffiti within the material configuration of the city? I here argue that that street art and graffiti are never merely static representations of their given socio-cultural context. Rather, they also have the potential to actively transform urban space and reimagine everyday life by inscribing alternative histories and possibilities into the very surface of the city.

Zusammenfassung

Im Athen der Gegenwart, getragen von einer städtischen Landschaft geprägt von Krise und Austerität, haben sich Street Art und Graffiti als gesellschaftlich bedeutsame Medien politischer Subversion im öffentlichen Raum etabliert. Die Wände der Stadt legen Zeugnis ab von einem anhaltenden Ausnahmezustand: politische Slogans und Symbole, Portraits von Protest und sozialen Kämpfen sowie expressive Darstellungen des gelebten Alltags der Krise formen ein lebendes Archiv des historischen Momentes. Entlang des empirischen Beispiels Athen widmet sich dieser Beitrag dem politischen Potenzial von visuellen Interventionen im urbanen Raum. Der Fokus liegt dabei explizit auf Arbeiten, die sich kritisch mit dem symbolischen Erbe der Antike auseinandersetzen.

Wie wirken die Worte und Bilder an den Wänden der Stadt auf den urbanen Alltag sowie das kollektive politische Bewusstsein ein? Und welche politischen, womöglich subalternen Möglichkeitsräume entstehen in der Begegnung zwischen Stadtbewohner_innen und Street Art innerhalb der materiellen Konfiguration der Stadt? Die Bedeutung von Street Art und Graffiti liegt hier nicht allein in ihrer repräsentativen Funktion, stets gebunden an den gegebenen sozio-politischen Kontext. Als performative Praxen gestalten sie aktiv den öffentlichen Raum um und schreiben alternative Vorstellungen und politische Möglichkeiten in die Oberfläche der Stadt ein.

Keywords

Street art, graffiti, Athens, crisis, antiquity

Schlagwörter

Street Art, Graffiti, Athen, Krise, Antike

Einleitung: Ästhetik der Krise

Kerameikos, ein Wohnviertel im Zentrum Athens. Inmitten einer verlassenen Gasse, eingefasst von einer bröckelnden Gebäudefassade, bietet ein vernageltes Fenster den Rahmen für einen vertrauten Anblick: eine Schwarz-Weiß-Fotografie des Parthenon, thronend auf dem Akropolis-Hügel über den Dächern der Stadt (Abb. 1).



Abb. 1. Bleeps, Wall for Sale, Athen-Kerameikos (Foto: Julia Tulke, 2016)

Kleine Farbtupfer auf Giebel und Säulen des Tempelgebäudes enthüllen sich bei genauerer Betrachtung als gesprühte Schriftzüge, teils Signaturen im Stil von Graffiti, teils Slogans mit politischen Botschaften wie „Resistance????“ und „Consensus!“ Ein separates Schild neben dem Foto verkündet: „Wall for sale, with Acropolis view!“¹ Die Installation des griechischen Künstlers Bleeps aus dem Jahr 2015 liefert einen zynischen Kommentar zum Ausverkauf der Stadt im Zuge der anhaltenden Finanzkrise und setzt sich dabei zugleich kritisch mit dem symbolischen Erbe der klassischen Antike auseinander, welches nach wie vor den wichtigsten Referenzpunkt für die Bedeutung Griechenlands und insbesondere Athens innerhalb der Europäischen Union darstellt. Zum Fuße des Parthenon, welcher hier als „most important signifier of modern Greek national identity“ (Hamilakis 2007: 6) das Zentrum der Bildkomposition einnimmt, erscheint eine dicht bebaute Stadtlandschaft, bestehend aus den für Athen typischen fünf- bis sechs-geschossigen modernen Wohnhäusern, den *Polykatoikia*.² In dieser Gegenüberstellung

¹ Während ich die Arbeit im Juni 2015 ausschließlich mit ihrer englischsprachigen Beschriftung“ vorfand, existiert auf der Facebookseite des Künstlers ein Foto vom April des gleichen Jahres, auf dem neben der englischen auch eine griechische Schrifttafel mit dem gleichen Satz zur linken Seite des Fensterrahmen zu erkennen ist. Zum Verschwinden der griechischen Tafel liegen keine Informationen vor. Das Wandbild befindet sich darüber hinaus zum Schreibzeitpunkt unverändert in situ.

² Für eine detaillierte Abhandlung zur Bedeutung der Polykatoikia s. Theocharopoulou 2017.

zwischen dem romantisierten Bild des antiken Athen und der „visuellen Anarchie“ der Gegenwart verweist Bleeps auf das historische Stadtgefüge Athens als Ort komplexer politischer Aushandlungsprozesse sowie als mögliche Grundlage für Intervention und Widerstand.

Politische Interventionen im öffentlichen Raum wie die oben beschriebene Arbeit von Bleeps sind im Athen der Gegenwart zu einem bestimmenden Bestandteil des Stadtbildes geworden. Im Zentrum der Stadt sind die Wände geradezu übersättigt, jeder Quadratmeter dicht beschrieben, beklebt oder bemalt. Die Krise, welche hier im Sinne der Anthropologin Lauren Berlant als Ausnahmezustand der Reproduktion des Alltags verstanden wird (2011), ist mit dieser Entwicklung eng verknüpft. Zum einen werden ob des derzeitigen Defizites im Budget der Stadt Graffiti und Street Art nur sporadisch von den Wänden entfernt und bleiben selbst an öffentlichen Gebäuden über lange Zeiträume hinweg sichtbar (s. Pangalos 2014: 162). So ist etwa die Trilogie, ein klassizistisches Gebäudeensemble bestehend aus der Nationalbibliothek, der Universität und der Akademie, zu fast jedem Zeitpunkt mit politischen Slogans beschrieben – die Gebäude befinden sich entlang einer der wichtigsten Protestrouten Athens – welche oft monatelang fortbestehen (Abb. 2).



Abb. 2. Politische Slogans auf der Akademie von Athen (Foto: Julia Tulke, 2013)

Eine juristische Grundlage für die strafrechtliche Verfolgung von Graffiti und Street Art als Sachbeschädigung existiert zwar, wird aber nur in den seltensten Fällen aktiv durchgesetzt, sodass Künstler_innen in der Regel ungestört und bei Tageslicht arbeiten können. Darüber hinaus entstehen durch die Krise neue Freiräume und Oberflächen im städtischen Raum, die sich besonders zur künstlerischen Aneignung anbieten. Leerstehende Häuser mit vernagelten Fenster- und Türrahmen, brachliegende Werbetafeln und Schaufenster sowie Bauruinen stellen vielfach die Grundlage für kreative Experimente. Die gegenwärtige Ausbreitung von Street Art und Graffiti wird zudem katalysiert durch die weitreichende Prekarisierung der Gesellschaft, vor allem die massive Arbeitslosigkeit und Unterbeschäftigung junger Griech_innen.³ Das dadurch freigesetzte kreative Potenzial hat die gegenwärtige

³ Die statistisch erfasste Jugendarbeitslosigkeit in Griechenland – diese betrifft Menschen im Alter von 15 bis 24 Jahren – erreichte ihren Höchststand 2015 mit 49,8 Prozent und blieb auch 2016 und 2017 jeweils über 40 Prozent, mit leicht sinkender Tendenz. Im Jahr 2018 unterschritt der Wert erstmals seit 2014 die 40-Prozent-Hürde: er lag bei 39,9 Prozent (s. Eurostat o.J.; OECD o.J.).

Erneuerung vor allem der informellen Kulturszenen Griechenlands überhaupt erst ermöglicht.⁴ Die Künstlerin Refur beschreibt die Entwicklung während eines Interviews im Jahr 2013 folgendermaßen:

And through all this crisis I think we should all actually feel lucky – in quotation marks – because it makes us more creative. I was talking with another artist yesterday exactly about that. We are creative now because if we were in a period where everything is calm and nothing really happens, we wouldn't have the motivation to express ourselves. It's not a good situation to be in, I'm not saying that; but I think it makes you creative.

Während Künstler_innen aus der Athener Street Art- und Graffiti-Szene in der Regel eine differenzierte Perspektive auf die Verbindung von Krise und Kultur einnehmen und darin sowohl produktive als auch negative Aspekte verorten, besteht gleichzeitig auch ein romantisierender Diskurs über die kulturelle Revitalisierung der Stadt, der seinen vorläufigen Höhepunkt im Gastspiel der *documenta 14* in Athen 2017 fand. Die Großausstellung, welche sich thematisch an der Maßgabe „Learning from Athens/Von Athen Lernen“ ausrichtete, war fortwährender Kritik ausgesetzt, die sich auch in Form von Street Art und Graffiti an den Wänden der Stadt widerspiegelte.⁵ Ein Schablonengraffiti am zentralen Omonia-Platz etwa verkündete „Dear Documenta: I refuse to exoticize myself to increase your cultural capital.“ Am Beispiel *documenta* entzündeten sich auch Fragen nach der Kommerzialisierung von Kunst und Krise. Nicht umsonst wurde der umstrittene Titel „Learning from Athens“ vielfach in „Earning from Athens“ umgewandelt. Diese Debatte bricht sich auch im Bereich der Street Art und Graffiti Bahn, wo Künstlerinnen und Künstlern zwar im Kontext der Krise vermehrt die Aufmerksamkeit von Medien, Wissenschaft und der Kunstwelt zuteil wird, während nur vereinzelte Akteur_innen von ihrer kreativen Arbeit leben können.⁶

Letztlich setzt sich ein Teil der Street Art und Graffiti Athens auch inhaltlich explizit mit den multiplen Artikulationen der Krise sowie dem mit ihr einhergehenden politischen Mandat der Austeritätspolitik auseinander. So finden sich an den Wänden der Stadt etwa kritische Verweise auf Institutionen und Personalien, die im griechischen Kontext mit der Verwaltung der Krise betraut sind – allen voran die Europäische Union – neben expressiven Darstellungen von Protest, sozialen Kämpfen sowie dem gelebten Alltag der Krise. Die Wände der Stadt legen so Zeugnis ab von dem anhaltenden gesellschaftlichen Ausnahmezustand und bilden gewissermaßen ein lebendes Archiv des historischen Momentes. Ähnlich drückt es auch die Soziologin Myrto Tsilimpounidi aus, wenn sie schreibt: „Street art becomes a visual history of nonhegemonic voices [...] that points towards the wider sociopolitical tensions in the era of austerity and crisis“ (2015: 72).

Athener Künstler_innen bedienen sich dabei einer Vielzahl verschiedener ikonographischer und diskursiver Bezugsrahmen, von international lesbaren politischen Symbolen und Inschriften in englischer Sprache, die sich strategisch an ein kosmopolitisches Publikum richten, bis zu subtilen Verweisen auf Aspekte griechischer Geschichte und Kultur, welche nur mit der entsprechenden Expertise zu entschlüsseln sind. Die Wände der Stadt bieten hier nicht nur ein Archiv der politischen Gegenwart, sondern bilden vielmehr ein komplexes Palimpsest historischer Inschriften. Vor allem das Schreiben von politischen Slogans hat in Griechenland eine lange, jedoch nur sporadisch dokumentierte Geschichte und spielt etwa im Kontext verschiedener Widerstandsbewegungen des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle.⁷ Tsilimpounidi (2015: 74) beschreibt darüber hinaus eine Verbindung zwischen zeitgenössischer Street Art und Graffiti und *ancient graffiti*:

Street art and wall writing is hardly a new phenomenon in the Athenian urban aesthetics. A short walk in the city center reveals writings on ancient columns, poems on marble signs, and names and quotations of ancient philosophers on marble monuments, with some of the inscriptions going back to the fifth century BCE. Next to the ancient ruins, as the

⁴ Für einen Überblick über die Entwicklung verschiedener Bereiche des Kulturbetriebes im Kontext der Krise siehe Tziouvas, Hrsg. 2017.

⁵ Für einen Überblick zur Kritik an der Präsenz der *documenta* sowie Reaktionen im öffentlichen Raum siehe Tulke 2017.

⁶ Hier unterscheidet sich der Fall Griechenlands maßgeblich von der internationalen Graffiti- und Street Art-Szene, wo viele Künstler_innen das kreative Kapital aus ihrer Arbeit im öffentlichen Raum in lukrative Karrieren in der Kunst- und Designwelt umsetzen können – wie etwa Banksy oder Shepard Fairey (s. Derwanz 2013).

⁷ Ein wichtiges Indiz für politische Graffiti als Teil des Widerstandes gegen die Besetzung Griechenlands durch NS-Deutschland liefert etwa Alinda Dimitriou's Dokumentarfilm *Poulia sto Balto* (Vögel im Sumpf) aus dem Jahr 2008. Hier erzählen Frauen, welche im politischen Widerstand aktiv waren, von nächtlichen Aktionen des Slogan-Schreibens. Eine Frau erzählt: „Wir gingen kurz vor der Sperrstunde aus dem Haus. Sobald die Sperrstunde anfang, schrieben wir an die Wände.“ Eine andere beschreibt: „Ein Slogan war ‚Freiheit oder Tod.‘ Oder ‚5 Minuten vor 12,‘ hier meinten wir, dass der Faschismus kurz vor seinem Ende steht. ‚Tod dem Faschismus,‘ ‚Tod den Kollaborateuren.‘ Dies waren einige unserer wichtigsten Slogans.“ Eine andere bedeutsame Quelle belegt politische Studierendengraffiti aus den 1970er und 80er Jahren (Dimara 1981).

current layers of the city intersect with the old city center, the passer-by experiences a visual bombing of graffiti writing, street art, stencils, stickers, and political slogans, [creating] an elaborate juxtaposition of historical layers.⁸

Die komplexe und historisch eingebettete *Ästhetik der Krise* ist in den vergangenen Jahren eingehend beschrieben und aufgearbeitet worden (Leventis 2012; Avramidis 2012; Tulke 2013; Pangalos 2014; Tsilimpounidi 2015), und bildet den Ausgangspunkt für diesen Beitrag, welcher der Frage nach subalternen Raumproduktion nachgeht. Entlang des empirischen Beispiels Athen widmet sich dieser Aufsatz dem politischen Potenzial von visuellen Interventionen im urbanen Raum. Wie wirken die Worte und Bilder an den Wänden der Stadt auf den urbanen Alltag sowie das kollektive politische Bewusstsein ein? Und welche politischen, womöglich subalternen Möglichkeitsräume entstehen in der Begegnung zwischen Stadtbewohner_innen und Street Art innerhalb der materiellen Konfiguration der Stadt? Meine Überlegungen fußen auf einem seit 2013 fortlaufenden ethnographischen Forschungsprojekt, welches sich unter dem Titel *Aesthetics of Crisis* mit politischer Street Art in Athen im Kontext der Krise auseinandersetzt. Seit Projektbeginn habe ich ein umfassendes Archiv an Fotografien, Interviews und Feldnotizen zusammentragen können, auf welches ich im Folgenden mehrfach zurückgreifen werde.

Der erste Teil dieses Aufsatzes befasst sich zunächst mit der breit angelegten Frage nach der Raumpolitik von Graffiti und Street Art als Teil von komplexen Aneignungs- und Aushandlungsprozessen in der Stadt. Im zweiten Teil werden mehrere konkrete Beispiele aus Athen herangezogen, in denen durch eine kritische Auseinandersetzung mit der symbolischen Bedeutung der Antike im Kontext der Krise eine produktive Aneignung und Umdeutung des Stadtraumes evident ist. Die abschließenden Überlegungen widmen sich dann dem Konzept der subalternen Raumproduktion und dessen Deutungspotenzial für die hier diskutierte Fallstudie.

The City Belongs To Us: Die Raumpolitik von Street Art und Graffiti

Einer Betrachtung der raumpolitischen Bedeutung von Street Art und Graffiti muss zunächst eine Verdeutlichung des Raumbegriffs selbst vorhergehen. Raum wird im Kontext dieses Aufsatzes mit Henri Lefebvre als das dynamische Produkt eines komplexen sozialen Aushandlungsprozesses verstanden, welcher sich zwischen drei spezifischen Spannungsfeldern abspielt: der Raumpraxis [*espace perçu*], den Raumrepräsentationen [*espace conçu*] und den Repräsentationsräumen [*espace vécu*] (Lefebvre 2006: 333). Die Raumpraxis ergibt sich aus der Summe der gesellschaftlichen Reproduktionsverhältnisse in ihrem jeweiligen ideologischen Kontext. Im Neokapitalismus, wie ihn Lefebvre nennt, umfasst dies etwa die funktionale Parzellierung der Stadt in Arbeitsplätze, Orte des Privatlebens und der Freizeit. Das Konzept der Raumrepräsentation hingegen bezieht sich auf die Konzeptualisierung des physischen Raumes entlang der rationalen Organisationsprinzipien von Stadtplanung und Architektur sowie auf die symbolische Durchdringung des visuellen Raumes. Die strategische Aneignung dieser Strukturen und Symbole im gelebten Alltag der Stadtbewohner_innen wiederum beschreiben die Repräsentationsräume (Lefebvre 2006: 335–340). Städtischer Raum ist also einerseits tief durchwirkt mit bestehenden Machtverhältnissen, ermöglicht andererseits aber auch temporäre Aneignungs- und Umdeutungsprozesse. In dieser Lesart ist die Produktion von Raum als ein grundlegend instabiles System zu verstehen. In ständiger Oszillation zwischen Vergangenheit und Gegenwart befindlich, hinterlässt sie immerzu Brüche und Leerstellen in der materiellen Landschaft, welche zumeist von subalternen Akteur_innen besetzt und umgedeutet werden (s. Tonkiss 2013). In Athen etwa, wo seit Beginn der Krise ein dramatischer Rückzug von Kapital aus dem städtischen Raum zu verzeichnen ist, besetzen Geflüchtete und Aktivist_innen regelmäßig leerstehende Gebäude, um dort selbstverwaltete Strukturen aufzubauen, die dort intervenieren, wo der Staat wegen des ihm auferlegten Austeritätsmandates handlungsunfähig geworden ist. Eines der bekanntesten Beispiele ist City Plaza, ein ehemaliges Hotel unweit des Stadtzentrums, welches seit seiner Besetzung im Jahr 2016 etwa 400 Geflüchteten eine autonom verwaltete Unterkunft bietet (Forschungsgesellschaft Flucht und Migration e.V. o.J.). Ein ähnliches Beispiel aus dem Kulturbetrieb ist das seit 2011 selbstverwaltete Theaterprojekt Empros im Stadtteil Psirri (Empros o.J.). Auch Street Art und Graffiti basieren im Kern auf einer Aneignung und Besetzung von Bruchstellen in der materiellen Konfiguration des öffentlichen Raumes. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Projekte wie City Plaza oder Empros in der Regel auch deutlich durch eine Verdichtung von Wandbildern, Slogans und anderen Inschriften markiert sind (Abb. 3).

⁸ Zum Thema *ancient graffiti* siehe Ragazzoli u.a. 2018; Keegan 2014.



Abb. 3. Graffiti und Street Art auf der Fassade des selbstverwalteten Theaterraumes Empros im Athener Viertel Psirri (Foto: Dimitris Kamaras, 2015)

In meinem Verständnis entfaltet sich die politische Bedeutung von Street Art und Graffiti als kulturelle Praxis auf drei eng miteinander verwobenen Ebenen.⁹ Im weitesten Sinne können alle Manifestationen von Street Art und Graffiti unabhängig von den ihnen impliziten Intentionen und Botschaften als semantische Interventionen in die visuelle Konfiguration der Stadt verstanden werden, als kreative Aneignung, Umdeutung und Umgestaltung urbanen Raumes. Gleichsam stellt jedwede kreative Aktivität im öffentlichen Raum auch kritisch die Frage nach dem von Lefebvre formulierten Recht auf Stadt – dem Recht der Stadtbewohner_innen, sich aktiv und entlang ihrer eigenen Bedürfnisse und Anliegen an der Planung und Gestaltung ihrer Städte zu beteiligen (Harvey 2012: 4). Darüber hinaus können Street Art und Graffiti auch über ihre expliziten Inhalte sowie die Positionierung des Künstlers oder der Künstlerin politische Bedeutung erhalten. Letztlich schafft der performative Akt des Schreibens, Malens und Klebens im öffentlichen Raum auch alternative Kommunikationskanäle, die eine Vielzahl zufälliger Begegnungen im öffentlichen Raum ermöglichen.

Eine analytische Betrachtung von Street Art und Graffiti muss entsprechend immer dialektisch vorgehen und diese sowohl als visuelle Artefakte wie auch als situierte performative Praxen zu verstehen wissen. Kreative Interventionen im öffentlichen Raum sind keinesfalls nur statische Repräsentationen ihres gegebenen sozio-politischen Kontextes, sondern besitzen auch das Potenzial, die Stadt aktiv umzugestalten und alternative Vorstellungen von Geschichte, Gegenwart, und Zukunft in diese einzuschreiben. Mit dem US-amerikanischen Queer-Theoretiker Michael Warner können Street Art und Graffiti so auch als Medien einer Gegenöffentlichkeit gelesen werden. Insbesondere seine Beschreibung des „poetic world-making“ im Aufsatz „Publics and Counterpublics“ ist hierfür relevant. Dort heißt es: „All discourse and performance addressed to a public must characterize the world in which it attempts to circulate, projecting for that world a concrete and liveable shape, and attempting to realize that world through address“ (Warner 2002: 81).

⁹ Die von mir beschriebene Typologie ist beeinflusst von mehreren Autor_innen, die maßgeblich zum in der Entstehung befindlichen Forschungsbereich der Street Art und Graffiti-Forschung beigetragen haben (s. insbesondere Deutsche 1992; Chaffee 1993; Dickens 2008; Baudrillard 2010; Schacter 2014a).

Bezogen auf den empirischen Kontext Athens verstehe ich die Wände der Stadt also keinesfalls als authentische Widerspiegelung des Krisenalltags, wie es etwa häufig in Medienberichten angedeutet wird, sondern vielmehr als ein fließendes, oft in sich widersprüchliches Bedeutungsgefüge.¹⁰ Der Künstler Cacao Rocks etwa mag an eine Wand *Athens is the new Berlin* schreiben, und an die nächste *Athens is not Berlin*, nur um anderswo zu verkünden *Athens is the new Athens*; er mag sich in einem Interview als apolitisch bezeichnen und im nächsten als Aktivist (vgl. Cacao Rocks 2013). Was seiner Arbeit politische Bedeutung verleiht, ist nicht die unmittelbare Intention oder Botschaft sondern die performative Situierung im öffentlichen Raum, in dem sich einzelne Arbeiten in einen sich kontinuierlich ausdehnenden dialogischen Textkörper einfügen. Künstlerische Arbeiten im öffentlichen Raum beziehen ihre Bedeutung demnach nicht autonom aus sich selbst, sondern erst durch ihre Situierung innerhalb des komplexen Palimpsests bestehender Bilder und Inschriften an den Wänden der Stadt, sowie durch den Dialog mit den Stadtbewohner_innen, die zwischen ihnen ihren Alltag gestalten. Zwar haben Graffiti kaum das Vermögen, klare Identitäten oder Handlungspotenziale für urbane Subjekte zu stiften. Durch die stetige Überlagerung der gebauten Umwelt mit ephemeren Spuren können sie aber durchaus Möglichkeitsräume innerhalb der Stadt aufzeigen. Möglichkeitsräume verstehe ich hierbei in Anlehnung an Michel Foucaults Begriff der Heterotopie als (Gegen)Räume außerhalb des linear verlaufenden Zeitgefüges, die einerseits die Ausschlussmechanismen und ideologische Durchdringung des verbleibenden Raumes sichtbar machen, andererseits aber auch die Realisierung utopischer Vorstellungen ermöglichen (Foucault 2013). Wie dies im Konkreten aussehen kann, wird im folgenden Abschnitt anhand einiger Beispiele aus Athen dargelegt.



Abb. 4. Dimitris Taxis, I wish you could learn something useful from the past, Athen-Kerameikos (Foto: Julia Tulke, 2013)

¹⁰ Für ein Beispiel für den Mainstreamdiskurs zu Street Art und Graffiti in der Krise s. Asche 2015.

I Wish You Could Learn Something Useful From the Past: Kritische Begegnungen mit der griechischen Antike

Um aufzuzeigen, wie in Athen öffentlicher Raum durch Street Art und Graffiti umgedeutet und mit widerständiger Bedeutung aufgeladen wird, bietet sich eine Reihe von Möglichkeiten an, etwa die Darstellung von Protest oder Verbildlichungen des Zusammenhanges zwischen Krise und Affekt. Für diesen Beitrag, in dem ich mich einer archäologischen Ausrichtung wenn schon nicht methodisch dann doch zumindest inhaltlich ein wenig annähern möchte, richte ich den Fokus auf Arbeiten, die sich kritisch mit dem symbolischen und materiellen Erbe der griechischen Antike im Kontext der Krise auseinandersetzen. Ein Paste-up des Künstlers Dimitris Taxis mit dem vielsagenden Titel *I wish you could learn something useful from the past* bietet sich hier als idealer Ausgangspunkt an (Abb. 4).

Die Zeichnung zeigt einen Jungen, bewegungslos eingeklemmt zwischen zwei Bücherstapeln. „Socrates“, „Plato“, „Modern Greek History“ und „Democracy“ steht geschrieben auf den Büchern, auf denen er sitzt. „Athens means Luxury“, „No Future“ und „Survival Guide“ zielt jene, die gleichzeitig auf seinem Kopf ruhen und ihn niederzudrücken scheinen. Ein dunkler Schatten verdeckt die obere Hälfte seines Gesichtes, doch sein Ausdruck ist deutlich zu erkennen: resigniert, die Mundwinkel nach unten gezogen, sein leerer Blick nach oben gerichtet. Die Figur des Kindes erscheint schlaff und bewegungslos, den Rumpf nach vorne über gebeugt, die Hände regungslos zwischen den Knien herunterhängend, die Schnürsenkel offen. Taxis' Arbeit verbildlicht auf eindringliche Art und Weise die komplexen Subjektivierungsprozesse der Krise. Festsitzend zwischen einer durch romantisierte Vorstellungen der Antike geprägten Vergangenheit und einer durch die Krise bestimmten Gegenwart, ohne Aussicht auf eine absehbare Zukunft, verdeutlicht die Position des Jungen, wie in der andauernden Krise lineare Konzeptionen von Zeit außer Kraft gesetzt werden. Der italienische Theoretiker Maurizio Lazzarato (2012: 55) beschreibt diesen Zustand der Verzerrung als „das merkwürdige Gefühl, in einer Gesellschaft ohne Zeit zu leben, ohne Mögliches, ohne bevorstehenden Bruch.“ Gefangen in diesem liminalen Zeitgefüge, in Abwesenheit einer absehbaren Zukunft, kehrt sich die griechische Gesellschaft zunehmend der Vergangenheit zu, um der als prekär empfundenen Gegenwart einen Sinn zu verleihen (Knight 2015: 3–5; Tziouvas 2017: 20).



Abb. 5. Achilles, Untitled, Athen-Kerameikos (Foto: Julia Tulke, 2015)

In Street Art und Graffiti finden solche Auseinandersetzungen häufig über visuelle Bezüge zur griechische Antike statt, etwa durch statuenhafte Figuren, Elemente klassizistischer Architektur oder Darstellungen von griechischen Philosophen. Diese finden sich zumeist fernab der ihnen sonst zugeschriebenen Aura der ehrwürdigen Monumentalität in banalen und absurden Kontexten wieder und zeugen so von einem kritischen Verständnis der Antike als Topos der imaginären Konstruktion Griechenlands als Nation sowie deren Verortung innerhalb der symbolischen Geographie Europas (s. Hamilakis 2007: 16–18; Papageorgiou-Venetas 1994; Leontis 1995; Bastéa 2000; Theocharopoulou 2017).

Der Künstler Achilles, dessen Pseudonym selbst bereits die Mythologie der griechischen Antike heraufbeschwört, bezieht häufig statuenhafte Elemente in seine Wandbilder ein. Das vermutlich bemerkenswerteste Beispiel ist eine im Jahr 2015 entstandene unbetiteltete Arbeit im Stadtteil Kerameikos. Verborgener in einer engen Gasse zeigt diese eine überlebensgroße Darstellung eines Kopfes, welche der Pallas Athene nachempfunden zu sein scheint und stilistisch an die Konventionen der klassischen Bildhauerei angelehnt ist (Abb. 5).¹¹

Das ausdruckslose Gesicht schwebt einige Zentimeter über dem Boden und setzt sich durch eine leuchtend gelbe Konturlinie von dem mit einer Vielzahl von Tags gesättigten Hintergrund ab. Überlagert ist die Figur von einer Hand, die vor ihrer Stirn Daumen und Zeigefinger zum Buchstaben L formt – eine international lesbare Geste, die gemeinhin auf das Wort *Loser* hindeutet. Es ist genau diese Spannung zwischen der abwertenden Geste, die als Bezug auf die Position des hochverschuldeten griechischen Staates gegenüber der europäischen Union verstanden werden muss, mit der idealisierten Ästhetik der Antike, besonders hervorgehoben durch den übergroßen Maßstab der abgebildeten Figur, die dem Wandbild seine Bedeutung verleiht. Um diese zu entschlüsseln, lohnt es sich, das Werk des britischen Anthropologen Michael Herzfeld, insbesondere den von ihm entwickelten theoretischen Ansatz des *crypto-colonialism* heranzuziehen. In seinem Artikel „The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism“ beschreibt Herzfeld (2002: 899) zunächst die Reduzierung Griechenlands auf eine romantisierte Vorstellung der Antike: „Greece *tout court* is almost always automatically assumed to be *ancient* Greece; the modern country, even in its own travel brochures, yields to the commanding presence of a high antiquity.“ Hinter dieser Fokussierung auf Griechenland als Topos der Antike verbirgt sich, so Herzfeld weiter, die politische Marginalisierung des modernen Staates: „One begins to suspect that they have been placed, or place themselves, on high cultural pedestals that effectively isolate them from other, more brutally material forms of power, and that this ironic predicament is the defining feature of crypto-colonialism“ (2002: 902).¹²

Noch deutlicher beschreibt es Herzfeld in einem Artikel aus dem Jahr 2011, in welchem er in den ökonomischen Abhängigkeitsverhältnissen der Krise eine historische Kontinuität ausmacht. Hier heißt es:

From its declaration of independence in 1821, in reality Greece has always been highly dependent both economically and politically. It looked to the West (as well as to Russia) for support in its struggle for emancipation from Ottoman rule, in doing so carefully eliding the history by which ‘it’ became an imperfect and Athenocentric simulacrum of the West’s image of the ancient glories. Its survival has always depended on heavy infusions of economic assistance, usually in the form of loans – the very phenomenon that has prompted the present crisis (Herzfeld 2011: 25).

Visuelle und diskursive Bezüge zur Antike, wie sie in Mediendiskursen zur Krise nach wie vor üblich sind – man denke nur an das viel bemühte Motiv der „Wiege der Demokratie“ – sind demnach nicht nur eine harmlose Frage der Rhetorik bzw. Ästhetik, sondern vielmehr Teil einer politischen Strategie, die eine langfristige, in der Lesart Herzfelds quasi-koloniale politische Abhängigkeit Griechenlands aufrechterhalten will. Der Archäologe Yannis Hamilakis (2016: 238–239) beschreibt diese „Archäopolitik der Krise“ als eine Funktion von zwei verschränkten Diskursen von Schuld/Verschuldung: einerseits der finanziellen Verschuldung des griechischen Staates in der Gegenwart, andererseits der kryptokolonialen Vorstellung einer ererbten historischen Schuld Europas gegenüber Griechenland als Ursprung der europäischen Moderne (s. a. Hanink 2017). In Athen, gleichermaßen zentraler Topos der Antike wie symbolisches Epizentrum der Krise, ist die Archäopolitik der Krise allgegenwärtig und durchwirkt die (Re)Produktion des Raumes in allen ihren Aspekten. Die oben beschriebene Arbeit von Achilles zeugt von einem feinen Gespür für diese Machtsymbolik und entblößt sie auf humorvolle Art und Weise als absurd, zum einen durch die Bildkomposition selbst, zum anderen durch ihre Situierung im öffentlichen Raum – das Wandbild befindet sich in einem engen Spalt zwischen zwei leer stehenden Wohnhäusern, dessen Boden mit Unrat und dessen Wände mit Tags und Graffiti übersät sind.

¹¹ Für die ihre Hinweise zur Entschlüsselung spezifischer Bildbezüge im Laufe dieses Artikels gilt mein Dank Reinhard Bernbeck und Vera Egbers.

¹² Der Plural ‘they’ im zitierten Satz bezieht sich hier auf alle vom *crypto-colonialism* betroffenen Staaten, neben Griechenland schreibt Herzfeld dieses Phänomen auch Thailand zu.



Abb. 6. Bleeps, Wir bitten nicht um Hilfe, wir können es alleine schaffen, Athen-Kerameikos (Foto: Julia Tulke, 2013)



Abb. 7. Bleeps, Eros and Revolution, Athen-Kerameikos (Foto: Julia Tulke, 2013)

Auch der Künstler Bleeps, dessen Arbeit *Wall for Sale* bereits am Anfang des Aufsatzes besprochen wurde, greift auf eine strategische Mobilisierung materieller und symbolischer Bezüge zur Antike zurück. Ein Schablonengrafito am Rande des ehemaligen Industrieviertels Gkazi etwa zeichnet eine vereinfachte Statue einer weiblichen Figur nach, die wieder der Göttin Athena nachempfunden scheint (Abb. 6).

Während sie die rechte Hand in einer bittenden Geste von sich streckt, hält die linke ein Schild vor dem Körper, auf welchem auf Griechisch geschrieben steht: „Wir bitten nicht um Hilfe, wir können es alleine schaffen“ – eine in sich widersprüchliche Darstellung. Wieder wird hier der aktuelle Kontext der Krise, in diesem Falle durch eine explizite Anspielung auf die Abhängigkeit Griechenlands von externen Zuwendungen, mit antiker Ikonographie in Verbindung gesetzt. Wieder ist es ein absurdes Bild, das in den öffentlichen Raum projiziert wird, und wieder trägt auch der räumliche Kontext selbst, eine Bauruine, in der sich zum Zeitpunkt meiner Begegnung mit dem Wandbild im Frühling 2013 mehrere Wohnungslose einquartiert hatten, zu der Atmosphäre des Absurden bei.

Unweit der Athena, entlang einer viel befahrenen Hauptverkehrsstraße, befindet sich eine weitere Schablonenarbeit von Bleeps, die den Titel *Eros and Revolution* trägt – eine explizite Anspielung auf das Werk des Soziologen Herbert Marcuse (vgl. Bleeps gr o.J.; Abb. 7).

Vor einem dynamisch gemalten blauen Hintergrund ist es wieder die Figur der Athena, welche die Bildmitte besetzt. Diesmal jedoch trägt sie in jeder Hand einen Gegenstand, einerseits eine schmale Fahne, auf welcher in großen Lettern das Wort „Epanastasi [Revolution]“ zu lesen ist, andererseits eine Flasche, die durch ein Stück Stoff im Flaschenhals deutlich als Molotowcocktail erkennbar ist und deren Etikett ein rotes Herz trägt. Diese Darstellung zeigt deutliche Parallelen zu Phidias' „Athena Parthenos“, der monumentalen Kultstatue des Parthenon, die in der Gegenwart nur in Form von Repliken überdauert. In Phidias' Abbildung hält Athena in der linken Hand Schild und Speer und in der rechten eine kleine Figur der Siegesgöttin Nike, die einen Siegerkranz hochhält (s. dazu Nick 2002). Bei Bleeps finden Speer und Nike ihr visuelles Äquivalent in Fahnenstab und Molotowcocktail. Zwar mag man auch diese Darstellung als absurd empfinden, doch scheint ein anderer Aspekt ins Zentrum zu rücken: die Vorstellung einer breiten politischen Mobilisierung, die durch die Figur der Athena in einen breiten historischen Kontext eingeordnet wird. Die Mobilisierung einer transhistorischen politischen Symbolik durch die Statue macht hier die anhaltende Wirkmacht des *crypto-colonialism* nicht nur sichtbar, sondern deutet auch auf die Möglichkeit hin, sich diese als eine Ressource politischen Widerstands aktiv anzueignen. Ein Wandgemälde des Künstlers WD im als „anarchistische Hochburg“ (s. Vradis 2012: 88) bekannten Studierendenviertel Exarcheia greift auf eine ähnliche Rhetorik zurück (Abb. 8).

Das im Jahr 2012 entstandene Werk, welches sich über die gesamte Fläche einer Häuserwand erstreckt, porträtiert den griechischen Philosophen Aristoteles in deutlicher Abwandlung einer römischen Kopie einer Statue des Lysipp aus dem 4. Jh. v. u. Z.¹³ Die Darstellung der Figur erscheint in einer dynamischen Bewegung begriffen, den rechten Arm wie zum Wurf bereit ausgestreckt, in der Hand einen brennenden Molotowcocktail. „Poverty is the Parent of Revolution and Crime“, ein Zitat entnommen aus Aristoteles' zweitem Buch der *Politik*, zielt den oberen Bildrand. Körper und Worte Aristoteles' werden somit zu einer Projektionsfläche einer für Exarcheia typischen Protestästhetik. Das Bild des Philosophen, welches häufig mit dem romantisierten Topos von Griechenland als „Wiege der Demokratie“ und Ursprung der europäischen Moderne assoziiert wird, wird hier als eine Ikone des Widerstandes dargeboten, deren Worte selbst im Kontext der Krise hochaktuell erscheinen. Diese Umdeutung wird durch die unmittelbare Umgebung des Wandbildes, den Campus der Polytechnischen Universität, nur vertieft. Das *Polytechnio* nimmt innerhalb der modernen Geschichte Griechenlands eine hervorgehobene politische Bedeutung ein. Im November 1973 fand hier ein massiver Studierendenaufstand gegen die damalige Militärjunta statt, welcher zwar zunächst gewaltsam niedergeschlagen wurde, aber letztendlich den Niedergang dieses Regimes einleitete (Leontis 2016; s. a. Clogg 1979: 197). Seit dem Ende der Diktatur genießt der Campus den Status einer entmilitarisierten Zone und funktioniert damit als eine Art geschützter Bereich für Aktivist_innen, sowie in den letzten Jahren vermehrt für Geflüchtete. Dieser Sonderstatus des *Polytechnio* in der symbolischen Geographie Athens wird unterstrichen durch eine beachtliche Dichte an großflächigen politischen Wandbildern, Slogans, und Bannern, die oft entsprechend der politischen Lage wechseln – auch WDs Aristoteles ist bereits unter mehreren Schichten Farbe verschwunden – und so das im Ort eingeschriebene symbolische Potenzial für gegenwärtige politische Kämpfe mobilisierbar machen. Das *Polytechnio*, durch seine klassizistische Architektur selbst als ein „Topos des Hellenismus“ markiert (Leontis 2016), erscheint so als eine Blaupause für die Möglichkeit der wider-

¹³ Die Büste ist heute zu sehen im Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps in Rom.

ständigen Aneignung, auf die Bleeps und WD in ihren Arbeiten hindeuten. Während derweil im benachbarten Archäologischen Museum das Simulakrum der Antike mühsam gepflegt und aufrechterhalten wird, um dieses innerhalb einer sterilen Museumsästhetik für Tourist_innen und Schulklassen zur Schau zu stellen, ist das *Polytechnio* tief mit dem Alltag der Bewohner_innen Exarcheias verwoben. Durch performative Aneignungsprozesse der im Kontext der Krise prekarierten Akteur_innen – neben Graffiti, Street Art, und anderen kreativen Interventionen finden hier auch regelmäßig Versammlungen, Besetzungen und Proteste statt – wird das historische Potenzial des Bauwerkes in eine dynamische Ressource für aktuelle soziale Kämpfe umgeformt. Eine ähnliche Beobachtung macht auch Herzfeld, der die Anfänge der Anti-Austeritäts-Bewegung im Athen des Jahres 2011 miterlebte:

After the demonstrations were over, the jagged edges of marble facings in the centre of Athens offered expressive testimony to the rampaging demonstrators. These young people, clearly unimpressed by the neo-classical pretensions on display in these extravagances, but perhaps with fine historical sensibility associating them with both wealth and Western domination, had torn off chunks of the stonework and hurled them at the police. (Herzfeld 2011: 23)

Kritische Begegnungen mit der Antike, so wird hier deutlich, beschränken sich also nicht auf explizite figurative Bezüge, wie ich sie hier für einige Beispiele aus der Athener Street Art herausgearbeitet habe, sondern entstehen vielmehr aus verschiedenartigen performativen Aktivierungsprozessen im öffentlichen Raum der Stadt, sei es das Abbrechen von Fassadenfragmenten während eines Straßenkampfes oder das Taggen eines Denkmals im Zuge einer Demonstration, das Besetzen eines klassizistischen Gebäudes oder einfach die Praxen des gelebten Alltag, die sich zwischen den Altertümern der Stadt abspielen (Hamilakis 2007: 18). Solche Auseinandersetzungen widersetzen sich der archäopolitischen Konfigurierung der Stadt insofern, als sie das materielle und symbolische Erbe der Antike einbinden in sensorisch und affektiv aufgeladene Interaktionen. Urbane Akteur_innen werden so zu Protagonist_innen einer alltäglichen Raumpolitik, deren Verhältnis zur Stadt Athen an Yannis Hamilakis' Entwurf einer kritischen, alter-modernen Archäologie erinnert: „An archaeology that resides in the in-between spaces, rather than on objectified, reified and thus easily commodified entities. This alter-modern, undisciplined archaeology of flows, of affectivity, care, and of the in-between, will be continually resisting the logic of capital“ (2015: 734).

4. Prekäre Subjekte, Subalterne Räume?

Wie fügt sich nun also der Begriff des Subalternen bzw. das Konzept der Subalternen Raumproduktion in das hier dargelegte Beispiel der Stadt Athen ein? Lassen sich überhaupt subalterne Akteur_innen, subalterne Praxen und subalterne Räume verorten?

Als autonome Ausdrucksformen können Street Art und Graffiti zwar von subaltern positionierten Akteur_innen – „all derjenigen, die an hegemonialen Diskursen nicht teilhaben können“ – beansprucht werden, um sich in den Raum einzuschreiben, doch ist nicht jede Intervention im öffentlichen Raum automatisch als subaltern oder marginal zu verstehen.¹⁴ Tatsächlich ist das zeitgenössische kulturelle Feld der Street Art und Graffiti in vielerlei Hinsicht hegemonial strukturiert, etwa durch die hartnäckige Dominanz männlicher Akteure oder durch die Verbindung von Street Art und Gentrifizierung entlang des sogenannten *Creative City*-Diskurses (see Schacter 2014b; Clay-Robinson und Gaia 2016). Auch im Athener Kontext, wie er in diesem Aufsatz beschrieben worden ist, manifestieren sich mehrere hegemoniale Beziehungen. Die Arbeiten männlicher Künstler dominieren den öffentlichen Raum Athens wie auch die hier vorgestellten Beispiele. Zudem arbeiten viele der hier portraitierten Künstler bevorzugt mit der englischen anstatt der griechischen Sprache – eine strategische Maßnahme, um auch innerhalb internationaler Mediendiskurse wahrgenommen zu werden. Es sind oft genau diese anglophonen Künstler und Arbeiten, die in der Aufmerksamkeitsökonomie der Krise, vor allem in den Bereichen Journalismus und Wissenschaft, eine privilegierte Position einnehmen.¹⁵ Von einer autoethnografischen Perspektive aus betrachtet, reproduziert auch mein eigenes Engagement mit Athen eine hegemoniale Wissensordnung der Krise, die Ursprung und Epizentrum der Krise in der europäischen Peripherie verortet, während die Produktion von Wissen und politische Strategien im vermeintlich stabilen Zentrum stattfindet – ein Diskurs, der oft über den Antagonismus zwischen Deutschland und Griechenland konstruiert wird.

¹⁴ Reinhard Bernbeck und Vera Egbers in der Einleitung zu diesem Themenheft.

¹⁵ Zum Begriff der Aufmerksamkeitsökonomie s. Franck 2002.

Vermutlich sind es die Subjektivierungsprozesse der Krise selbst, die vom Begriff des Subalternen am treffendsten erfasst werden. Gemeint ist hier, in Anlehnung an die Anthropologin Athena Athanasiou, die weitreichende Prekariisierung des Sozialen, die durch eine krass ungleiche Verteilung von Ressourcen und Vulnerabilität den Handlungsspielraum von Subjekten – „differently racialized, gendered, and classed bodies“ – reguliert (Athanasiou 2014: 1). Prekarität und Subalternität, zwei Termini, die in unterschiedlichen Diskursen zirkulieren und unterschiedliche Vorstellungen von politischem Handlungspotenzial implizieren, stehen sich dabei als affine Konzepte gegenüber (do Mar Castro Varela und Dhawan 2017). Beiden ist gemein, dass sie keine klar umrissene Subjektposition oder Identitäten beschreiben, sondern aus relationalen Aushandlungsprozessen hervorgehen, gleichzeitig aber auch als strategische Mittel politischer Positionierung und Mobilisierung zur Verfügung stehen (do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan 2017: 18). Von subalternen Räumen zu sprechen setzt also entweder voraus, dass der Begriff bewusst angenommen wird, um aktiv Raum für subalterne Positionen zu schaffen – obschon dies in der Lesart Spivaks ein Widerspruch in sich ist – oder kann entstehen, wenn durch performative Aneignungsprozesse Brüche im Bedeutungsgewebe des Raumes freigelegt werden. Street Art und Graffiti besitzen also insofern das Vermögen, an Prozessen der subalternen Raumproduktion teilzuhaben, als sie den Raum mit immer neuen ephemeren Spuren widerständiger Handlungen überziehen und diesen offen und elastisch halten. In Athen, wo Street Art und Graffiti ein fester Bestandteil der visuellen Erscheinung der Stadt geworden sind, signalisieren diese Zeichen, was möglich sein kann, wenn reguläre Formen der urbanen Governance aufbrechen und autonomen Handlungen im Sinne des Rechts auf Stadt weichen.



Abb. 8. WD, Poverty is the Parent of Revolution and Crime, Athen-Exarcheia (Foto: Julia Tulke, 2013)

Bibliografie

- Asche, Christoph. 2015. Graffiti in Athen: 19 Bilder, die Sie kennen müssen, um junge Griechen besser zu verstehen. *Huffington Post* 14. Juni 2015. https://www.huffingtonpost.de/2015/06/14/graffiti-in-athen-19-bilder-die-sie-kennen-muessen-um-junge-griechen-zu-verstehen_n_7579544.html. Stand: 9. März 2019.
- Athanasiou, Athena. 2014. Precarious Intensities: Gendered Bodies in the Streets and Squares of Greece. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 40(1): 1–9.
- Avramidis, Konstantinos. 2012. „Live your Greece in Myths“: Reading the Crisis on Athens’ Walls. *Professional Dreamers Working Paper* 8: 1–17. http://www.professionaldreamers.net/_prowp/wp-content/uploads/AvramidesReading-the-Crisis-on-Athens-walls-fld.pdf. Stand: 12. März 2019.
- Baudrillard, Jean. 2010 [1978]. *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve.
- Bastéa, Eleni. 2000. *The Creation of Modern Athens: Planning the Myth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berlant, Lauren. 2011. Austerity, Precarity, Awkwardness. Vortrag beim Annual Meeting der American Anthropological Association in Montréal. <https://supervalentthought.files.wordpress.com/2011/12/berlant-aaa-2011final.pdf>. Stand: 20. März 2019.
- Bleeps. o.J. *Eros kai Epanastasi* [Eros and Revolution]. <http://bleeps.gr/main/outdoor/'ερωσ-και-επανασταση/>. Stand: 9. April 2019.
- Blog des selbstverwalteten Theater Empros. o.J. <http://embrotheater.blogspot.com/>. Stand: 9. April 2019.
- Cacao Rocks. 2013. Interview mit der Autorin. <http://aestheticsofcrisis.org/2013/interview-with-cacao-rocks/>. Stand: 9. April 2019.
- Chaffee, Lyman G. 1993. *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Countries*. Westport: Greenwood Press.
- Clay-Robinson, Shelly, and Gaia. 2016. Street Art and Civic Dialogue: An Interview with Gaia. *Journal for Cultural and Religious Theory* 16(1): 89–93.
- Derwanz, Heike. 2013. *Street Art-Karrieren. Neue Wege in den Kunst- und Designmarkt*. Bielefeld: transcript.
- Deutsche, Rosalyn. 1992. Art and Public Space: Questions of Democracy. *Social Text* 33: 34–53.
- Dickens, Luke. “Finders Keepers”: Performing the Street, the Gallery and the Spaces In-Between. *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 4(1): 1–30.
- Dimara, Yianni. 1981. *Empros ston Etsi pou Charakse o Teteios* [Komm mit (auf den Pfad), den der Andere beschrieben hat]. Athen: Kaktos.
- do Mar Castro Varela, María, und Nikita Dhawan. 2017. Precarity and Subalternity Connections and Differences. *Shedhalle Zeitung* 2: 18–20.
- Eurostat. o.J. Unemployment Statistics. https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Unemployment_statistics. Stand: 26. April 2019.
- Forschungsgesellschaft Flucht und Migration e.V. o.J. City Plaza – The Best Hotel in Europe. <https://best-hotel-in-europe.eu/>. Stand: 9. April 2019.
- Foucault, Michel. 2013. *Die Heterotopien. Der utopische Körper: Zwei Radiovorträge*. Berlin: Suhrkamp.
- Franck, Georg. 2002. The Scientific Economy of Attention: A Novel Approach to the Collective Rationality of Science. *Scientometrics* 55(1): 3–26.
- Hamilakis, Yannis. 2007. *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archeology, and National Imagination in Greece*. Oxford: Oxford University Press.

- Hamilakis, Yannis. 2015. Archaeology and the Logic of Capital: Pulling the Emergency Break. *International Journal of Historical Archaeology* 19: 721–35.
- Hamilakis, Yannis. 2016. Some Debts Can Never Be Repaid: The Archaeo-Politics of the Crisis. *Journal of Modern Greek Studies* 34: 227–64.
- Hanink, Johanna. 2017. *The Classical Debt: Greek Antiquity in an Era of Austerity*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Harvey, David. 2012. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.
- Herzfeld, Michael. 2002. The Absent Presence: Discourses of Crypto-Colonialism. *The South Atlantic Quarterly* 101(1): 899–926.
- Herzfeld, Michael. 2011. Crisis Attack: Impromptu Ethnography in the Greek Maelstrom. *Anthropology Today* 27(5): 22–26.
- Keegan, Peter. 2014. *Graffiti in Antiquity*. London: Routledge.
- Knight, Daniel. 2015. *History, Time, and Economic Crisis in Central Greece*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lazzarato, Maurizio. 2012. *Die Fabrik des verschuldeten Menschen*. Berlin: b_books.
- Lefebvre, Henri. 2006. Die Produktion des Raumes. In Jörg Dünne und Stephan Gützel, Hrsg.: *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, S. 330–341. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Leontis, Artemis. 1995. *Topographies of Hellenism: Mapping the Homeland*. Ithaca: Cornell University Press.
- Leontis, Artemis. 2016. Not Another Polytechnic Occupation! Reading the Graffiti on the Athens Polytechnio, March 2015. *Cultural Anthropology* 2016. <https://culanth.org/fieldsights/not-another-polytechnic-occupation-reading-the-graffiti-on-the-athens-polytechnio-march-2015>. Stand: 9. April 2019.
- Leventis, Panos. 2013. Walls of Crisis: Street Art and Urban Fabric in Central Athens, 2000–2012. *Architectural Histories* 1(1): 1–10.
- Nick, Gabriele. 2002. *Die Athena Parthenos: Studien zum griechischen Kultbild und seiner Rezeption*. Mainz: Philipp von Zabern.
- OECD. o.J. Youth Unemployment Rate. <https://data.oecd.org/unemp/youth-unemployment-rate.htm>. Stand: 26. April 2019.
- Pangalos, Orestis. 2014. Testimonies and Appraisals on Athens Graffiti, Before and After the Crisis. In Myrto Tsilimpounidi and Alywyn Walsh, Hrsgin.: *“Remapping Crisis”: A Guide to Athens*, S. 154–176. London: Zero Books.
- Papageorgiou-Venetas, Alexander. 1994. *Hauptstadt Athen: Ein Stadtgedanke des Klassizismus*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Ragazzoli, Chloé, Ömür Harmanshah, Chiara Salvador und Elizabeth Froid, Hrsg_in. 2018. *Scribbling through History. Graffiti, Places and People from Antiquity to Modernity*. New York: Bloomsbury.
- Refur. 2013. Interview mit der Autorin. <http://aestheticsofcrisis.org/2013/interview-with-refur/>. Stand: 9. April 2019.
- Schacter, Rafael. 2014a. *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Surrey: Ashgate.
- Schacter, Rafael. 2014b. The Ugly Truth: Street Art, Graffiti and the Creative City. *Art & the Public Sphere* 3(2): 161–176.
- Theocharopoulou, Ioanna. 2017. *Builders, Housewives and the Construction of Modern Athens*. London: Black Dog Publishing.

- Tonkiss, Fran. 2013. Austerity Urbanism and the Makeshift City. *City* 17(3): 312–324.
- Tsilimpounidi, Myrto. 2015. “If These Walls Could Talk”: Street Art and Urban Belonging. *Laboratorium* 7(2): 71–91.
- Tziovas, Dimitris, Hrsg. 2017. *Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity*. London: I.B. Tauris.
- Tziovas, Dimitris. 2017. Narratives of the Greek Crisis and the Politics of the Past. In Dimitris Tziovas, Hrsg.: *Greece in Crisis: The Cultural Politics of Austerity*. S. 19–64. London: I.B. Tauris.
- Tulke, Julia. 2013. Aesthetics of Crisis: Political Street Art in Athens in the Context of the Crisis. Masterarbeit eingereicht an der Humboldt Universität Berlin, 2013. <http://aestheticsofcrisis.org/thesis/>.
- Tulke Julia. 2017. Sincerely, the Indigenous: Street Level Responses to Documenta 14 in Athens. *Aesthetics of Crisis* 24. Juni 2017. <http://aestheticsofcrisis.org/2017/sincerely-the-indigenous/>. Stand: 9. April 2019.
- Tulke, Julia. o.J. Aesthetics of Crisis. <http://aestheticsofcrisis.org/>. Stand 9. April 2019.
- Vradis, Antonis. 2012. Wri(o)ting Cities: Some Candid Questions on Researching and Writing on Urban Riots. In Gunter Grassner, Adam Kaaa und Katherine Robinson, Hrsg_in.: *Writing Cities* Vol. 2, S. 88–94. London: LSE.
- Warner, Michael. 2002. Publics and Counterpublics. *Public Culture* 14(1): 49–90.