

Materialität und räumliche Gerechtigkeit

Anna-Lisa Müller

Beitrag zur Veranstaltung »Räumliche Polarisierungen und die Politik räumlicher Gerechtigkeit« der Sektion Stadt- und Regionalsoziologie

1. Einleitung

Leitende Frage dieses Beitrags ist, welche Bedeutung dem gebauten Stadtraum und der städtischen Materialität für die Hervorbringung und Aufrechterhaltung einer heterogenen und Gerechtigkeit ermöglichenden Stadtgesellschaft zukommt und wie dies konzeptionell gefasst werden kann. Ich schlage im folgenden Beitrag vor, dazu die Wechselbeziehungen von Materialität und Sozialität in die Theoriebildung und Konzeptionalisierung von räumlichen Prozessen zu integrieren.

Dafür skizziere ich zunächst, wie sich die Beziehung von Stadt und Gerechtigkeit aus stadtplanerischer Sicht fassen lässt und auf welche Weise sich hier, aus stadtsoziologischer Perspektive, das Moment des Materiellen in die Analyse integrieren ließe. Darauf aufbauend zeige ich, wie Konzeptionalisierungen der Öffentlichkeit und des öffentlichen Raums von einer solchen expliziten Berücksichtigung des Materiellen und des gebauten öffentlichen Stadtraums profitieren können. Das beides führt mich dann zu einem Vorschlag, wie wir mit einer materialitätssensitiven Perspektive räumliche Polarisierungen untersuchen und konzeptionell fassbar machen können, um letztlich auch die Frage nach räumlicher Gerechtigkeit zu adressieren.

Mir wird im weiteren Verlauf die urbane Kunst, die *street art*, als empirisches Beispiel dienen. Ich greife auf die *street art* zurück und verstehe sie in einem sehr weiten Sinn als künstlerische Ausdrucksform von Akteuren der Stadtgesellschaft. Sozialtheoretisch ist das Beispiel in der Beobachtung verortet, dass Kunst, KünstlerInnen und Kultur in spätmodernen Gesellschaften gesellschaftsprägende Kraft aufweisen, wie verschiedentlich gezeigt (Evans und Graeme 2001; Hartley 2004; Garnham 2005; Boltanski und Chiapello 2006; Reckwitz 2012).¹

In Bezug auf das Stadtgefüge lässt sich dabei beobachten, dass der Aufstieg von KünstlerInnen zu gesellschaftlichen Schlüsselfiguren auch mit einer zunehmenden, kontrollierten Nutzung künstlerischer Ausdrucksformen im urbanen öffentlichen Raum einhergeht, beispielsweise durch Planungsinstitutio-

¹ In den letzten Jahrzehnten beobachteten GesellschaftstheoretikerInnen eine zunehmende Bedeutung der Künste und KünstlerInnen im Besonderen und der Kultur im Allgemeinen (Reckwitz 2012, 2017). Diese Entwicklungen deuten darauf hin, dass eine bestimmte, aus der Lebensweise der KünstlerInnen stammende Logik in die spätmodernen Gesellschaften Einzug gehalten hat. Luc Boltanski und Eve Chiapello (2006) konstatieren sogar einen „neuen Geist des Kapitalismus“, der sich aus der Einbeziehung der Kapitalismuskritik der KünstlerInnen in den Kapitalismus ergibt. Der Aufstieg der Kultur- und Kreativwirtschaft ist nur ein Indiz für diesen Wandel (z.B. Hartley 2004; Garnham 2005). Darüber hinaus beobachten wir eine Zunahme öffentlich präserter Kunst und eine wachsende Aufmerksamkeit für diese Kunst – *street art* ist ein Beispiel dafür.

nen, die damit urbane Prozesse initiieren oder auf Prozesse der Gentrifizierung oder Aufwertung aufspringen (Müller 2012b, 2019). Als Gegenentwicklung versuchen Menschen jedoch nach wie vor, urbane Räume jenseits dieser kontrollierten Formen künstlerisch zu nutzen, um sich Gehör zu verschaffen und mit der Öffentlichkeit zu kommunizieren (Klitzke und Schmidt 2009; Klee 2010; Lossau und Stevens 2014; McEwan et al. 2022). Und dies ist dann der Grund, warum mir die *street art* hier als Beispiel dient.

2. Die Beziehung von Stadt und Gerechtigkeit

Um meine Perspektive deutlich zu machen, greife ich auf Jane Jacobs (1992) und ihre Arbeiten über die Bedeutung von Design für eine vielfältige und im normativen Sinne „gute“ Stadt zurück. Eine solche „gute“ Stadt ist nach diesem Verständnis eine Stadt, die Gerechtigkeit und Teilhabe ermöglicht.

Mein Argument ist, dass die physische Gestaltung der Stadt dafür eine grundlegende Rolle spielt: Sie ermöglicht räumliche Gerechtigkeit und ko-konstituiert sie. Die Grundidee meines Arguments ist, dass die Stadtgestalt durch ihre physische Präsenz auf eigene Weise Akteur in einer urbanen Gesellschaft sein kann. Sie kann soziale Begegnungen ermöglichen, sie kann Interaktion verhindern, sie kann Kommunikation erleichtern. Kurzum: Die Gestalt der Stadt, das *urban design*, trägt zur Gestaltung bestimmter urbaner Öffentlichkeiten bei.

Mein Verständnis des Potenzials von *urban design*, soziale Kontexte zu verändern, ist mit einem breiteren Verständnis von Materialität als sozial aktiv verbunden. Ich beziehe mich hier auf Konzepte, wie sie von den *science and technology studies*, der Akteur-Netzwerk-Theorie und der Soziologie der relationalen Planungssoziologie vorgeschlagen werden. Danach können wir Materialität – in einem sehr weiten Sinne – als etwas verstehen, das die Beschaffenheit der Gesellschaft auf Mikro-, Meso- und Makroebene grundlegend beeinflusst. Sie rahmt soziale Interaktion und Kommunikation, erzeugt Ermöglichungsstrukturen, ist Teil individueller und kollektiver Praktiken und schafft spezifische Modi der Teilhabe (Farias und Bender 2009; Marres 2012; Müller und Reichmann 2020).

Das ist also die grundlegende theoretische Perspektive, die ich einnehme, wenn ich über Städte spreche, über Gesellschaft in der Stadt und letztlich über die gerechte Stadt.

2.1 Stadt und Gerechtigkeit

Um zu fassen, was unter einer gerechten Stadt verstanden werden kann, greife ich auf Susan Fainsteins (2010, 2014) Konzept der gerechten Stadt zurück. Fainstein (2014, S. 13) begreift drei Werte als grundlegend für die „gerechte Stadt“: Gerechtigkeit – englisch *equity* –, Demokratie und Vielfalt, und konzeptualisiert sie als eng miteinander verbunden (Fainstein 2010, S. 30). Demokratische Strukturen können nach ihrem Verständnis als Gegengewicht zu institutionalisierter sozialer Ungleichheit dienen und zu einer gerechteren Gesellschaft beitragen. Auf der Ebene der Städte bedeutet dies, dass z.B. Planungspolitiken die Entwicklung einer gleichberechtigten und gerechten Stadt voranbringen können, wenn etwa demokratische Prinzipien in Entscheidungsprozessen ernst genommen werden. Fainstein (2014, S. 14) betont in diesem Zusammenhang, dass eine demokratische Haltung und ein konsequentes „commitment to justice“ für Politik und StadtplanerInnen als Schlüsselakteure in der Stadtentwicklung notwendig seien, um eine Verschiebung der Gewichtungen zugunsten der unterprivilegierten Gesellschaftsschichten zu erreichen (vgl. auch Fainstein und Fainstein 1972, S. 3). Diese Verschiebung bedeutet anzuerkennen, dass eine Stadt von einer Vielzahl unterschiedlicher Menschen genutzt wird, und ihnen gleichberechtigten Zugang zu einer Stadt und ihren Ressourcen zu gewähren (Fainstein 2010, S. 58–67). Auch hier geht es also um Teilhabe, wenn wir von Gerechtigkeit sprechen.

Diese Bestandteile des Rufs nach der gerechten Stadt – demokratische Grundhaltung, Zugangs- gerechtigkeit zur Stadt und Vielfalt ihrer Bevölkerung – sind nun in diesem Beitrag besonders relevant. Und hier kommen auch PlanungsaktivistInnen wie Jane Jacobs ins Spiel, die die Bedeutung der visuellen Ordnung einer Stadt für die Gewährleistung ihrer Vielfalt betonen, und an deren Arbeiten die Bedeutung von Stadtgestaltung und öffentlichen Räumen in Städten sichtbar wird.

2.2 Stadt und Öffentlichkeit

Ich verstehe die Öffentlichkeit als grundlegend für urbane Vielfalt. Eine Öffentlichkeit ist eine Sphäre, in der Menschen soziale Rollen wahrnehmen: als Bürgerin, als Nachbar, als Flaneurin, als Passant, als Tourist oder als Angehörige von Gegenkulturen wie Straßenmusikanten oder Obdachlose. In dieser Sphäre begegnen Menschen anderen als Fremde, die ihre Rolle spielen, und inszenieren so die Öffentlichkeit (Simmel 2006 [1903]; Goffman 1959). Und die Öffentlichkeit ist mehrdeutig, da der Zugang nicht beschränkt ist und die Vielfalt der artikulierten Meinungen einer ständigen (Neu-)Verhandlung unterliegt. Aber obwohl die Öffentlichkeit auf diese Weise als mehrdeutig konzeptualisiert werden kann, weist sie dennoch Machtstrukturen auf, beispielsweise entlang der Linien von Klasse oder Geschlecht, wie z.B. Nancy Fraser hervorhebt (z.B. Fraser 1990, S. 59).

Diese Öffentlichkeit ist verortet und verräumlicht. Urbane Plätze sind ein gutes Beispiel für eine solche räumliche Dimension der Öffentlichkeit, die gleichzeitig an die Materialität der Stadt gebunden ist. Die Mehrdeutigkeit der Öffentlichkeit realisiert sich hier dann auch physisch. Wenn Plätze öffentlich zugängliche Bereiche sind, werden sie unterschiedlich genutzt, werden widersprüchliche und widerstreitende Handlungs- und Ausdrucksformen sichtbar, und darüber entsteht ein präsen- ter, verorteter Raum der Kontroverse. Und der Platz mit seiner spezifischen Gestaltung stellt gleichermaßen Kontext und Konsequenz der Interaktion und Verräumlichung dar.

Das ist die räumliche Dimension der Öffentlichkeit: Die Öffentlichkeit materialisiert sich an bestimmten Orten, sie findet in der gebauten Stadt statt. Aber auch hier gilt, dass sich die gesellschaftlichen Machtstrukturen auf den Zugang zum und die Teilhabe am öffentlichen Raum auswirken. Es gibt in jeder Gesellschaft vielfältige strukturelle und individuelle Gründe, die Gerechtigkeit verhindern. Und diese gelten auch für den Zugang zum öffentlichen Raum.²

Zusammenfassend lässt sich daher sagen: Öffentlichkeit ist mehrdeutig. Sie beinhaltet das Potential, kontrovers zu sein. Ihre räumliche Dimension besteht darin, dass sie von Individuen an geographisch fixierten Orten inszeniert wird und damit Räume der Öffentlichkeit an diesen Orten schafft.

3. Materialität und Gerechtigkeit

Anhand von Ergebnissen aus meiner empirischen Forschung werde ich nun verdeutlichen, warum ich glaube, dass insbesondere urbane Materialität und urbanes Design eine entscheidende Rolle für die Konstituierung einer gerechten Stadt spielen, und welche Rolle den KünstlerInnen und der Kunst dabei zukommt. Die Daten, auf denen mein Argument basiert, habe ich im Rahmen meiner Forschung zu Stadtentwicklungsprozessen erhoben. Die Daten stammen aus Interviews, ethnographischer Beobachtung und der Auswertung von Planungsdokumenten, Social-Media-Einträgen und Websites. Ich habe 19 qualitative Interviews mit StadtplanerInnen, KünstlerInnen und Kreativschaffenden in Dublin, Irland, und in Göteborg, Schweden, geführt. Darüber hinaus nutzte ich die Beobachtung als „temporary citizen“

² Zudem will oder kann nicht jeder aktiver Teil einer „Öffentlichkeit“ sein: Die einen bevorzugen ein eher privates Leben mit möglichst wenig Begegnungen mit anderen, die anderen fürchten Verfolgung, Sanktionierung oder Belästigung.

(Müller 2012a) in diesen beiden Städten, um Informationen über die alltäglichen Praktiken von AnwohnerInnen im Allgemeinen und KünstlerInnen im Besonderen zu gewinnen. Diese besondere Form der teilnehmenden Beobachtung beinhaltet längere Aufenthalte in den Städten (zwei Aufenthalte für jeweils vier bis acht Wochen in jeder Stadt im Laufe von zwölf Monaten). Bei diesen Aufenthalten nahm ich eher die Perspektive einer Bewohnerin als einer Touristin ein und konnte vertiefte Einblicke in den ortsspezifischen urbanen Kontext gewinnen (siehe auch Knoblauch 2005). Zusätzlich analysierte ich Planungsdokumente und Künstler-Websites und -Blogs in Dublin und Göteborg sowie in San Francisco, USA, und Victoria, BC, Kanada. Schließlich ermöglichte mir die teilnehmende Beobachtung (Spradley 1980) bei einem eintägigen Workshop in Köln, Deutschland, in dem mögliche Formen des Engagements in Stadt- und Regionalentwicklungsprojekten diskutiert wurden, ein vertieftes Wissen darüber zu erlangen, wie sich KünstlerInnen organisieren und miteinander kooperieren, um in die lokale Stadtentwicklung einzugreifen. Anschließend wurden die unterschiedlichen empirischen Daten interpretiert und die Ergebnisse trianguliert (Flick 2011).

Am Beispiel der urbanen Kunst wird zweierlei deutlich: erstens welche vielfältigen Stimmen es in der Stadt gibt, die Teilhabe verlangen und die Stadt mitgestalten. Und zweitens, welche Rolle die städtische Materialität für die Sichtbarmachung dieser Stimmen spielt und damit für das Hineintragen dieser Stimmen in den gesellschaftlichen Diskurs und in seine Öffentlichkeit. Zusammengenommen zeigt die urbane Kunst dann, welche Rolle Materialität für räumliche Gerechtigkeit – als Vision einer Stadtgesellschaft – aufweisen kann.

Wenn wir uns *street art* als ein Medium vorstellen, über das die Kunstschaffenden und das Publikum miteinander kommunizieren, wird deutlich, dass die Beziehung eine besondere ist: Sie ist symmetrischer als die in anderen Kunstfeldern. In der Regel wissen KünstlerInnen wenig über die, die ihre Kunst rezipieren: Sie können beispielsweise nicht vorhersehen, wer ihre Ausstellungen besuchen wird. Aber die ZuschauerInnen wissen in der Regel, wer der Künstler oder die Künstlerin ist. So ist ihre Beziehung asymmetrisch.

Bei der Kunst in der urbanen Öffentlichkeit wird das Verhältnis nun symmetrischer: Die Kunstschaffenden kommunizieren nicht nur mit „dem Unbekannten“; vielmehr wissen die EmpfängerInnen der Nachricht auch wenig darüber, wer die AbsenderInnen der Nachricht – die Kunstschaffenden – und was ihre Absichten sind. Folglich wird die für die Öffentlichkeit charakteristische Kommunikation zwischen Fremden intensiviert, wenn sie über das Medium *street art* stattfindet, weil sie eine vermittelte und keine Face-to-Face-Kommunikation ist. Sie ist eine Kommunikation zwischen fremden Abwesenden. *Street art* im öffentlichen Raum ist in diesem Sinne eine potenzierte Art, öffentliche Räume in Städten über Raum und Zeit hinweg zu produzieren (vgl. auch Volland 2010, S. 100). Und *street art* ist ein Modus, mit dem die Stimmen von Kunstschaffenden in der heutigen Gesellschaft zu potenziell mächtigen Artikulationen für z.B. Gerechtigkeit und Vielfalt eingesetzt werden.³

Wenn Menschen das städtische Gefüge nutzen und *street art* produzieren, nutzen sie ihre Kunst, um mit der „Öffentlichkeit“ zu kommunizieren. Dabei inszenieren sie die „Öffentlichkeit“ an dem Ort, an dem sie ihre Kunst positionieren oder aufführen, und produzieren so einen öffentlichen Raum an diesem besonderen Ort. Auf diese Weise gestalten sie die Stadt aktiv mit und verschaffen sich Gehör „in a complex, hybrid field of physical-aesthetic, economic, social, and cultural-symbolic forces“, wie Zebracki, van der Vaart and van Aalst es ausdrücken (Zebracki et al. 2010, S. 793; für eine kritische Würdigung von *street art* in Städten auch Austin 2002).

Unterschiedliche Formen der *street art* wie Wandbilder oder Graffiti haben nun gemeinsam, dass sie eine materielle Unterlage benötigen, um überhaupt entstehen zu können. Diese physische Basis liefern

³ Darüber kann, einen Schritt weiter gedacht, dann auch die Bildung einer kontroversen und realen öffentlichen Meinung verstärkt werden, die gerade keine „Phantom“-öffentliche Meinung ist, wie Lippmann (1993) sie kritisch nennt.

Mauern, Gehwege, Straßen, Bäume, Mülltonnen oder Ähnliches – also die Materialität einer Stadt. Die Materialität ist, obwohl ein physisches Medium und die Grundlage der Kunst, nicht passiv. Vielmehr trägt sie zum spezifischen Design und Erscheinungsbild der Straßenkunst bei und verleiht ihr eine (physische) Gestalt. Und wenn wir den Begriff des öffentlichen Raums als Sphäre der Mehrdeutigkeit und Kontroverse ernst nehmen, befinden wir uns jenseits der Diskussion um *street art* als illegaler Vandalismus oder legitimer Kunst. Vielmehr ist dann die *street art* ein Statement, das sich mithilfe der Materialität in das städtische Gefüge einschreibt, diesem in der Sphäre der Kontroverse eine Stimme verleiht und über die physische Verortung eine räumliche Dimension erhält.



Abbildung 1: Street art in Dublin 2008 (linke Seite), Göteborg 2009 (rechts oben), San Francisco 2013 (rechts unten) © Anna-Lisa Müller



Abbildung 2 (links): Street art in Kiel 2021 © Anna-Lisa Müller



Abbildung 3 (rechts): Street art in San Francisco (oben links) und Dublin 2008 © Anna-Lisa Müller

Abbildung 1 bis Abbildung 4 zeigen Beispiele aus verschiedenen Städten. Sie unterscheiden sich sowohl in Form als auch Inhalt und reichen von eher persönlichen Statements über humanistische Forderungen bis hin zu politischen Parolen, aber auch künstlerischen Umgestaltungen von Gebäuden.



Abbildung 4: Street art in Heidelberg 2021 © Anna-Lisa Müller

Das können Wandbilder sein, die die Ikonen einer Gesellschaft wie die Nationalflagge verwenden (s. Abbildung 3, links oben), oder scheinbar willkürliche Collagen verschiedener Graffiti. Was diese künstlerischen Ausdrucksformen auf der Straße gemeinsam haben, ist ihre Natur als visuelle Mittel, um mit der Öffentlichkeit zu kommunizieren. Als solche Statements können sie sehr explizit sein wie im Fall des „No to Lisbon“-Slogans (Abb. 3, oben rechts), aber auch dezenter wie in der Graffiti-Collage (Abb. 3, unten links) oder das Kommunizierte im Vagen belassen. Darüber hinaus haben diese visuellen Statements alle eine materielle Seite: Sie werden auf Wänden, Gehwegen und Markisen aufgebracht. Die Eingriffe in das Stadtgefüge sind Möglichkeiten, einen urbanen öffentlichen Raum zu inszenieren: Sie werden in öffentlich zugänglichen Stadtgebieten sichtbar und auf die Materialität der Stadt wie Gebäude oder infrastrukturelle Elemente wie eine Garage aufgebracht. Sie sind Stimmen in der Stadt, visualisiert mit Hilfe von *street art* und der Materialität der Stadt und an unbekannte Fremde gerichtet.

Wie Myrto Tsilimpounidi und Aylwyn Walsh (2011) in ihrer Studie über *street art* in Athen, Griechenland, zeigen, kann *street art* nun dazu verwendet werden, um Claims über grundlegende ethische Fragen wie die (Verletzung) von Menschenrechten aufzustellen. Basierend auf ihrer visuellen Analyse von *street art* kommen die Autorinnen zu dem Schluss:

„When human rights are being violated and the existing power elite does not allow voices from the margins to be heard, when human suffering plays mute on the news; then political street art is a powerful and ironic critique written on the wall, informing

passers-by that an alternative history is playing out.“ (Tsilimpounidi und Walsh 2011, S. 114)



Abbildung 5: Street art in San Francisco 2013 © Anna-Lisa Müller

Auf Abbildung 5 sieht man ein Beispiel aus San Francisco, USA. Es ist ein Beispiel dafür, wie Themen wie die Verletzung von Menschenrechten, in diesem Fall Polizeigewalt, mit *street art* adressiert werden.

Und dieses Beispiel zeigt auch, warum die urbane Kunst sich eignet, um sich mit der Rolle der Materialität für räumliche Gerechtigkeit zu beschäftigen: Themen, die von Street-Art-Schaffenden angesprochen werden, werden im Stadtraum mittels der Materialität dauerhaft sichtbar, sind Teil der Debatte um Gerechtigkeit in der Stadt und damit von Gerechtigkeit, Vielfalt und Demokratie als Vision für die Stadtgesellschaft.

Durch die Aneignung der gebauten Stadt und des Stadtraums als Bühne und Medium (Helbrecht und Dirksmeier 2012) der (körperlichen und verkörperten) Kommunikation hinterfragen Kunstschaffende hegemoniale Ordnungen und etablierte Nutzungsformen der Stadt. Sie stellen darüber hinaus die Frage nach dem legalen versus legitimen Zugang zur Stadt, die im Kern eine ethische Frage ist und auf die die gerechte Verteilung von Teilhabechancen verweist.

4. Fazit

Ich habe gezeigt, wie urbane Räume explizit von KünstlerInnen genutzt werden, um sich in Kontroversen nicht zuletzt über gesellschaftliche und urbane Entwicklungen Gehör zu verschaffen. Dabei spielen die

Materialität und die Räume der Stadt eine grundlegende Rolle, um eine gerechte Stadt zu konstituieren, Vielfalt zuzulassen und Teilhabe zu ermöglichen.

Dieses Verständnis des Zusammenhangs von Diversität und Stadt unterscheidet sich einerseits von Jane Jacobs' (1992, S. 150–151) Verständnis, mit dem ich begonnen habe: Für Jacobs sind die grundlegenden Bedingungen, die Diversität ermöglichen, Quartiere mit gemischter Nutzung, kurze Blocks, Gebäude unterschiedlichen „Alters und Zustands“ und eine vielfältige Bevölkerung. Also klassisch soziologische Verständnisse von städtischen Merkmalen (Wirth 1938). Aber Jacobs stellt auch fest: „The main responsibility of city planning and design should be to develop [...] cities that are congenial places for this great range of unofficial plans, ideas and opportunities to flourish“ (Jacobs 1992, S. 241). Und es sind diese „unofficial plans, ideas and opportunities“, die im öffentlichen Raum sichtbar werden und ihn zu einem Raum der Kontroverse machen. Einem Raum, in dem letztlich Gesellschaft ausgehandelt wird und eine Vision einer Stadt als gerechter Stadt zur Debatte steht. Und das Beispiel der *street art* zeigt, wie diese Debatte auch über und mithilfe der Materialität einer Stadt geführt wird. Im Zuge der Aneignung der Stadt als Bühne und Medium (Helbrecht und Dirksmeier 2012) der Kommunikation durch Kunstschaffende oder AktivistInnen stellen sie die hegemonialen Ordnungen ebenso wie die etablierten Nutzungsformen der Stadt in Frage. Dazu gehört es auch, dass sie unter Zuhilfenahme der Materialität der Stadt die räumliche Struktur einer Stadt verändern und alternative Zugangsmöglichkeiten etwa zum öffentlichen Raum schaffen.

Indem wir, so mein Vorschlag, mit einer materialitätssensitiven Perspektive räumliche Polarisierungen untersuchen und konzeptionell fassbar machen, können wir uns letztlich der Frage nach räumlichen Polarisierungen, räumlicher Gerechtigkeit und der Bedeutung von Stadt für die Aushandlung von Gesellschaft angemessen nähern.

Literatur

- Austin, Joe. 2002. *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Boltanski, Luc, und Ève Chiapello. 2006. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Hrsg. Franz Schultheis. Konstanz: UVK.
- Evans, Graeme, und Evans Graeme. 2001. *Cultural Planning: An Urban Renaissance?* London, New York: Routledge.
- Fainstein, Susan S. 2010. *The Just City*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Fainstein, Susan S. 2014. The just city. *International Journal of Urban Sciences* 18:1–18.
- Fainstein, Susan S., und Norman I. Fainstein. 1972. Introduction: Urban Politics - The View from Below. In *The View from Below: Urban Politics and Social Policy*, 1–16. Boston: Little, Brown and Company.
- Farias, Ignacio, und Thomas Bender, Hrsg. 2009. *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*. London, New York: Routledge Chapman & Hall.
- Flick, Uwe. 2011. *Triangulation. Eine Einführung*. 3., akt. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Garnham, Nicholas. 2005. From cultural to creative industries. *International Journal of Cultural Policy* 11:15–29.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin.
- Hartley, John H., Hrsg. 2004. *Creative Industries*. Malden/MA, Oxford: Blackwell.
- Helbrecht, Ilse, und Peter Dirksmeier. 2012. Auf dem Weg zu einer Neuen Geographie der Architektur: Die Stadt als Bühne performativer Urbanität. *geographische revue* 14:11–26.
- Jacobs, Jane. 1992. *The Death and Life of Great American Cities*. Vintage Books. New York: Vintage.
- Klee, Andreas, Hrsg. 2010. *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*. Wiesbaden: VS Verlag.

- Klitzke, Katrin, und Christian Schmidt, Hrsg. 2009. *Street art: Legenden zur Strasse*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Knoblauch, Hubert. 2005. Focused Ethnography. *Forum Qualitative Sozialforschung Forum: Qualitative Social Research*, 6(3). <https://doi.org/10.17169/fqs-6.3.20>
- Lippmann, Walter. 1993. *The Phantom Public*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.
- Lossau, Julia, und Quentin Stevens, Hrsg. 2014. *The Uses of Art in Public Space*. New York: Routledge.
- Marres, Noortje. 2012. *Material Participation: Technology, the Environment and Everyday Publics*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- McEwan, Cheryl, Lucy Szablewska, Kate V. Lewis, und Lilian M. Nabulime. 2022. Public-making in a pandemic: The role of street art in East African countries. *Political Geography* 98:102692.
- Müller, Anna-Lisa. 2012a. Sozialität und Materialität der Creative Cities: Die Effekte der Planung kreativer Städte am Beispiel Dublin und Göteborg. In *Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen des 35. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Frankfurt am Main 2010*, Beiband, Hrsg. Hans-Georg Soeffner, o.S. Wiesbaden: VS Verlag.
- Müller, Anna-Lisa. 2012b. Stadtgestalt und Stadtgestaltung. Design und die creative city. In *Das Design der Gesellschaft. Zur Kultursoziologie des Designs*, Sozialtheorie, Hrsg. Stephan Moebius und Sophia Prinz, 313–336. Bielefeld: transcript.
- Müller, Anna-Lisa. 2019. Street art in der Stadt – zwischen künstlerischer Ausdrucksform und planerischer Praxis. Eine relationale Analyse. In *Planung ist unsichtbar: Stadtplanung zwischen relationaler Designtheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie*, Hrsg. Monika Kurath und Reto Bürgin, 109–130. Bielefeld: transcript.
- Müller, Anna-Lisa, und Werner Reichmann. 2020. Architektur und Teilhabe. In *Teilhabe und Raum. Interdisziplinäre Perspektiven*, Hrsg. Sabine Meier und Kathrin Schlenker, 65–82. Opladen, Berlin, Toronto: Barbara Budrich.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. 2017. *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Simmel, Georg. 2006. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Spradley, James P. 1980. *Participant Observation*. London [u.a.]: Thomson Learning.
- Tsilimpounidi, Myrto, und Aylwyn Walsh. 2011. Painting human rights: Mapping street art in Athens. *Journal of Arts and Communities* 2:111–122.
- Volland, Janna. 2010. Wie politisch sind American Graffiti? Eine exemplarische Bestandsaufnahme. In *Politische Kommunikation im städtischen Raum am Beispiel Graffiti*, Hrsg. Andreas Klee, 91–108. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Wirth, Louis. 1938. Urbanism as a Way of Life. *The American Journal of Sociology* 44:1–24.
- Zebracki, Martin, Rob van der Vaart, und Irina van Aalst. 2010. Deconstructing public artopia: Situating public-art claims within practice. *Geoforum* 41:786–795.