

# Imaginationen des Urbanen



Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Alfrun Kliems (Hg.)  
unter Mitarbeit von Christian Dietz und Thomas Fichtner

# **Imaginationen des Urbanen**

**Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt  
in Mittel- und Osteuropa**

**Lukas Verlag**

Titelabbildung:  
Heizhaus in Sichiv, L'viv  
Foto: Christian Dietz, 2006

Gedruckt mit Unterstützung des Geisteswissenschaftlichen Zentrums  
Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. an der Universität Leipzig

© by Lukas Verlag  
Erstausgabe, 1. Auflage 2009  
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte  
Kollwitzstraße 57  
D-10405 Berlin  
*www.lukasverlag.com*

Satz und Umschlag: Susanne Werner (Lukas Verlag)  
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

Printed in Germany  
ISBN 978-3-86732-022-1

# Inhalt

|   |     |
|---|-----|
| <b>Einleitung</b>   | 8   |
| ARNOLD BARTETZKY, MARINA DMITRIEVA, ALFRUN KLIEMS   |     |
| <b>Die Städte Ostmitteleuropas als Speicher des kollektiven Gedächtnisses</b>               | 19  |
| RUDOLF JAWORSKI   |     |
| <b>Vom Vorführungsraum zum Begegnungsort</b>  | 32  |
| Die Stadt im Sozialismus und danach   |     |
| MIROSLAV MARCELLI   |     |
| <b>Stadtplanung als Glücksverheißung</b>  | 51  |
| Die Propaganda für den Wiederaufbau Warschaus und Ost-Berlins<br>nach dem Zweiten Weltkrieg |     |
| ARNOLD BARTETZKY  |     |
| <b>Ein Platz. Viele Plätze</b>  | 81  |
| Projektionen und Spurensuche am Berliner Alexanderplatz                                     |     |
| PAUL SIGEL  |     |
| <b>Der Traum vom Wolkenkratzer</b>  | 119 |
| Die Imagination des Urbanen in sozialistischen Metropolen                                   |     |
| MARINA DMITRIEVA  |     |
| <b>Prag im Wandel der Medien</b>  | 157 |
| Lyrische, akustische und »optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt«                  |     |
| ALFRUN KLIEMS   |     |
| <b>Drehort Moskau</b>   | 181 |
| Die filmische Stadt nach dem Ende der Utopie  |     |
| EVA BINDER  |     |
| <b>Agoraphilie</b>  | 205 |
| Der Platz als Stadtraum in der Sowjetkultur   |     |
| ANDREAS GUSKI   |     |
| <b>»Verbringen Sie die Nacht nicht schlafend!«</b>  | 222 |
| Urbane Räume und ihre Licht-Bilder: Budapest im 20. Jahrhundert                             |     |
| TÍMEA KOVÁCS  |     |

|  |         |
|--|---------|
| <b>Platten-Verbindungen</b>  | 246     |
| Das Motiv der Wohnsiedlung im ungarischen Film<br>GÁBOR GELENCSÉR  |         |
| <b>Die Krise der avantgardistischen Vorstellung des städtischen Raumes</b>                                   | 226     |
| Bohumil Hrabals Montage »Diese Stadt steht in der gemeinsamen<br>Obhut ihrer Bewohner« (1967)                | 266     |
| XAVIER GALMICHE  |         |
| <b>Von der »Manufaktur der Träume« zum Alptraum des Krieges</b>  | 290     |
| Vladimir Pištalos Belgrad-Imaginationen<br>ANNE CORNELIA KENNEWEG  |         |
| <b>Modernitätsbegriff und Modernitätspropaganda im polnischen<br/>Architekturdiskurs der Jahre 1945–1949</b> | 304     |
| JACEK FRIEDRICH  |         |
| <br>Autoren  | <br>329 |
| <br>Bildnachweis   | <br>331 |

## **Dank**

Das vorliegende Buch ging aus einer Vortragsreihe und aus Forschungen im Rahmen des Projektes »Imaginationen des Urbanen in Ostmitteleuropa. Stadtplanung – Visuelle Kultur – Dichtung« hervor, das seit Beginn des Jahres 2006 am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO) ansässig ist. Die Herausgeber danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die sowohl die Arbeit des Projektes als auch die Publikation des Bandes großzügig unterstützt hat.



# Einleitung

Konzeption, Reflexion und Fiktion – das sind die Begriffe, die den Rahmen unseres Buches bilden und zugleich seinen Titel – Imaginationen des Urbanen – präzisieren. Es geht um Akte der Vorstellung: um Planungen von städtischen Räumen, Artikulationen von Stadtdiskursen, Stadtbilder in Kunst, Literatur und Film. Die hier versammelten Beiträge verweisen einerseits auf die materielle Ebene von Planen und Bauen, vor allem aber verknüpfen sie diese mit reflexiven und künstlerischen Bezugnahmen auf das urbane Leben. Sie zeigen, dass Wolkenkratzer auf dem Reißbrett, gezeichnete Häuser, fotografierte Straßen oder gefilmte Wohnsiedlungen bei allem Realitätsbezug immer primär immaterielle Räume, fiktionale Orte, Topoi der Einbildungskraft bleiben. Imaginationen des Urbanen meint hier das Vorstellungsvermögen des Menschen, sich künstlerisch kreativ auf die Stadt und das Leben in ihr zu beziehen.

Streiten lässt sich darüber, inwieweit für den einen oder anderen Beitrag der Begriff der Repräsentation nicht der passendere wäre. Imagination und Repräsentation haben mit Mimesis zu tun. Beide orientieren sich am materiell Vorhandenen, ohne es eins zu eins abzubilden – und abbilden zu können. Beide funktionieren nicht im referenzlosen Raum, und beide haben mit Darstellung und Vorstellung zu tun. Darstellung in der Repräsentation heißt, dass das Dargestellte stellvertretend für etwas steht. Der so verstandene Begriff eignet sich, um zum Beispiel zu zeigen, wie Herrschaftsansprüche an Gebäuden, auf Plätzen, in Bildern und Filmen visualisiert werden. Allerdings sind auch Imaginationen, wo sie sichtbar oder vernehmbar werden, immer schon Repräsentationen, denn auch sie befinden sich ja nicht im referenzlosen Raum, wie subjektiv und autonom sie auch sein mögen.

Dass sich der Begriff Imagination für den Rahmen des Bandes als der geeignetere erweist, liegt zum einen an seinem schon etymologisch akzentuierten Schwerpunkt auf dem Bildlichen, der *imago*. Unabhängig davon, ob sie sich visueller oder sprachlicher Mittel bedienen, verbildlichen Imaginationen Vorstellungen von Orten, Räumen und Städten. Imaginationen sind Bilder, in denen der Mensch sich Orte anverwandelt und immer wieder aufruft – Bilder, die für ihn die Welt repräsentieren. Zum anderen bietet der Begriff der Imagination ein weites Spektrum, das sowohl eindeutig zweckgerichtete, einer vorgegebenen Zielsetzung dienende Inszenierungen als auch freiere, spielerischere, individuellere Darstellungen verschiedener Phänomene des Städtischen einschließt.

Das Adjektiv urban ist mindestens ebenso vielschichtig wie die Begriffe Imagination und Repräsentation. Heinz Paetzold zufolge ist dem »heutigen Wortgebrauch von urban noch der normative Klang einer kosmopolitischen Weltläufigkeit abzulauschen«. Im Stichwort *Urbanität* der »Ästhetischen Grundbegriffe« führt er dazu weiter aus, dass die Weltläufigkeit einen »ästhetischen Kern« enthalte: »das zwanglose und spielerische Umgehen des Menschen mit seinem sinnlichen und geistigen Vermögen, das durch den gesellschaftlichen Verkehr in der städtischen Lebenswelt

stimuliert wird und sich in ihr auch verkörpert«. Dass dieser dem Urbanen in Kunst und Kultur oft zugeschriebene Kern des Zwanglosen, Spielerischen und Sinnlichen auch und gerade im 20. Jahrhundert nicht immer volle Entfaltung fand, finden durfte oder konnte, zeigen etwa jene Beiträge des Bandes, in denen es um rigorose Machtausübung in der Stadtplanung und ein entsprechend ideologisch aufgeladenes Kunstverständnis geht.

Staatlich gelenkte Kampagnen zur Raumunterwerfung fanden in verschiedenen Teilen der Welt statt. In der östlichen Hälfte Europas wurden sie aber kontinuierlicher vorangetrieben als andernorts. Sie schlossen nicht nur das Planen und Bauen, sondern auch das Schreiben, Malen, Dichten und Filmen der Stadt ein. Gleichzeitig gab es aber in allen Bereichen der Stadtkreation und -imagination kleinere oder größere Spielräume, die ein Unterlaufen der Vorgaben ermöglichten.

Aus diesen Voraussetzungen ergeben sich die Leitfragen unseres Bandes: Wie wurde etwa unter den Bedingungen des Staatssozialismus Stadt als Projekt konzeptualisiert, und was hatte das für Konsequenzen? Was gab es für Vorstellungen von der Idealstadt, was wurde dabei unter Modernität verstanden, welche Erwartungen weckte die Stadt als Begegnungsort, inwieweit fungierten planerische Visionen als propagandistische Glücksverheißungen, wie wurde die realsozialistische Tristesse der urbanen Räume wahrgenommen? In welchem Maße konnten Kritik und Gegenkonzepte formuliert werden, welche Chancen hatten Alternativentwürfe? Inwieweit gingen Stadtplaner, bildende Künstler, Filmemacher und Dichter mit ihren Raumvorstellungen den politischen Umwälzungen voraus? Und schließlich: In welche Richtung haben sich die Konzepte und Ideen nach dem Ende des Sozialismus entwickelt, und wie setzt man sich mit ihnen heute künstlerisch auseinander?

Der Band widmet sich einer Zeitspanne, die von der Zwischenkriegszeit bis in die Jahrzehnte der politischen Umbrüche nach 1989 reicht. Er versammelt Beiträge, die sich mit (ost)deutschen, polnischen, russischen, serbischen, tschechischen und ungarischen Städten sowie mit allgemeineren urbanen Phänomenen befassen. Ihre Zusammenschau lässt verschiedene Prozesse kultureller Umdeutungen, Neukodierungen und Verwerfungen erkennen, die der städtischen Landschaft Mittel- und Osteuropas eingeschrieben sind. Zugleich geht es immer wieder um den Konnex von politischer Raumbesetzung und daran gebundenen utopischen Raumphantasien auf der einen Seite und den imaginativen Emanzipationsbemühungen in der Kunst auf der anderen.

Wenn Rudolf Jaworski die ostmitteleuropäischen Städte als Speicher des kulturellen Gedächtnisses beschreibt, dann heißt das nicht etwa, die Städte Westeuropas besäßen kein solches Speicherpotenzial. Angesichts der von Kriegen und ihren Folgen zerrissenen Stadtlandschaften sieht Jaworski jedoch eine ungleich stärkere Segmentierung der Stadtgedächtnisse im Osten Europas, in denen Unerwünschtes nicht erinnert wurde beziehungsweise nicht erinnert werden durfte. Hinter der Frage, warum heute Heimeligkeit und Attraktivität vor allem den historischen Zentren dieser Städte zugesprochen werden, vermutet er Mechanismen der Kompensation, die – übrigens in Ost wie West – dem Einzelnen suggerierten, man könne den Unwägbarkeiten der Moderne durch einen »originalgetreuen« Wiederaufbau der Innenstädte entgehen.

Das Bedürfnis nach Kompensation durch Erinnerung und Rückbesinnung haben nicht nur die Bewohner der Städte des östlichen Europas, sondern auch die der westlichen Metropolen. Wie sonst lässt sich die Wiederentdeckungswelle erklären, mit der Reisende aus dem Westen die »vergessenen« Orte des Ostens durchfluten? Dass deren historische Bausubstanz vor allem in den Kleinstädten dank des Geldmangels der untergegangenen staatssozialistischen Systeme in einem höheren Maße erhalten geblieben ist als im Westen, kann nicht der einzige Grund für ihre heutige Anziehungskraft sein. Ein weiterer dürfte darin bestehen, dass mit dem politischen Umbruch auch eine Pluralisierung des Gespeicherten einherging, dass die Städte heute wieder als ein Palimpsest von mehreren Geschichten, Ethnien, Sprachen, Kulturen und Konfessionen erscheinen.

Dass die politisch gewollte Segmentierung und Fragmentierung von Stadtgedächtnissen schon lange vor dem Umbruch von vielen Stadtbewohnern als ausgesprochen problematisch empfunden wurde, zeigt Xavier Galmiche am Frühwerk des tschechischen Schriftstellers Bohumil Hrabal. In »Diese Stadt steht in der gemeinsamen Obhut ihrer Bewohner«, einer Textmontage mit Schwarz-Weiß-Fotografien von Miroslav Peterka, nutzt Hrabal ästhetische Verfahren, die auf der Zerstückelung beruhen, also auf dem Fragment. Collage und Montage sind die Modi, die am ehesten das Urbane evozieren, die anarchische Morphologie des Städtischen assoziieren können. Galmiche demonstriert, wie Hrabal die avantgardistische Wahrnehmung der Stadt über einen existenzialistischen Standpunkt erweitert respektive relativiert. Hrabals Montage aus Heiligenlegenden, aus Straßengesprächen und Gerichtsprotokollen, aus Prager Mythen und Anleitungen zum Schachspiel und den Stadtfotografien zeichnet ein verfremdetes, ja verstörendes Bild der Moldaumentropole. Verstörend, weil sie auf das ehemals sprachliche, konfessionelle und ethnische Gemisch der Stadt sowie auf das daraus hervorgegangene topografische Nebeneinander unterschiedlichster Gebäude verweist. Galmiche führt vor, wie Hrabal es schafft, die Erinnerung an Prag mitsamt seiner multikulturellen Dimension aufleben zu lassen, wie er um ein Verständnis der Existenz ringt, in dem das Tragische und Vergängliche ihren wohlgeleiteten Platz haben – um ein Verständnis, das so gar nicht den damaligen Prämissen des Sozialistischen Realismus entsprechen wollte.

Hier ergeben sich Anknüpfungspunkte zu Miroslav Marcelli philosophischen Überlegungen, wie Stadt im Sozialismus eigentlich gedacht wurde und mit welchen Hinterlassenschaften man heute zu kämpfen hat. Marcelli demonstriert anhand von Bratislava, wie die dortigen Stadtplaner den Gebäuden und Plätzen ihre Herrschaftszeichen aufzwingen. So gab es einerseits die Demütigung von Baudenkmalern wegen ihrer »schandhaften« Klassenherkunft, wenn zum Beispiel Klosterschulen in Heime Landwirtschaftlicher Produktionsgenossenschaften umgewandelt wurden. Die Aufnahmen von Bratislava, aber auch die Pragbilder in Hrabals Montage zeigen andererseits, wie historische Gebäude in den Dienst sozialistischer Institutionen gestellt wurden – und wie an ihren Fassaden in die Zukunft weisende Propaganda-aufschriften mit unübersichtbaren Zeichen der baulichen Verwahrlosung koexistierten. Marcelli fragt sich, ob und wie es möglich sei, die Entwicklung umzukehren, die zu

Aufmarschplätzen umfunktionierten Stadtzentren wieder zu Begegnungsorten zu machen. Hierfür greift er auf die Stadtsemiotik Roland Barthes' zurück, will ihm folgend den Raum geöffnet sehen für Spielerei, für Ungebundenheit und Subversion. Es ist ein reformistischer, ein behutsamer Zugang, den Marcelli vorstellt. Radikale Lösungen lehnt er ab – und zwar schon deshalb, weil zerstörten Stadtkernen und uniformen Plattenbausiedlungen nicht mit einer (nächsten) baulichen Radikalkur beizukommen ist.

Was Marcelli aus philosophischer und semiologischer Sicht ausführt, zeigen die nächsten Beiträge an Gebäuden und Plätzen in den (Haupt-)Städten Polens, Ungarns, Rumäniens, der DDR, Russlands und der Sowjetunion. Agoraphilie und Agoraphobie sind zum Beispiel die Konzepte, die Andreas Guski wählte, um den Platz als Stadt-raum in der Sowjetkultur zu beschreiben. In der russischen Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts macht er einen Wechsel zwischen russischer Agoraphobie und sowjetischer Agoraphilie aus. Guski geht es um die Opposition zwischen öffentlichem Platz und abgegrenztem Raum – und um Orte des Privaten, die sich außerhalb des »Offiziellen« als Gegenräume verortet sahen beziehungsweise so wahrgenommen wurden. Er schildert die plötzliche Aufwertung der Plätze in Sowjetrußland, zeigt an Moskaus Rotem Platz, wie sie von allem Profanen, Chaotischen bereinigt wurden. Dem widersetzen sich nicht nur die Märkte, sondern auch Privaträume, darunter Wohnungen, Datschen, Häuser und Höfe. Guski analysiert in diesem Kontext eines der berühmtesten Bilder der russischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, den »Hof in Moskau« von Vasilij Polenov.

Eine solche Spaltung von offiziell vereinnahmtem Platz und privat verstandenem Markt gab es auf dem Alexanderplatz, dem zentralen Ort Berlins, nicht. Wie so viele Plätze in den Städten des östlichen Europas ist auch dieser heute auf dem Weg, ein Dienstleistungszentrum des 21. Jahrhunderts zu werden. Zudem soll er auch noch symbolhaft für die vollzogene Vereinigung Berlins stehen. Paul Sigel zeichnet die Positionen im Streit um den Berliner »Alex« nach, dessen Reputation nach der Wende auf dramatische Art und Weise zu schwinden begann. Er zeigt die Gründe auf, wie und warum der Platz nach 1990 abgewertet und zu einem »Un-Ort« sozialistischer Fehlplanung erklärt wurde. Sigel widmet sich der historischen Entwicklung des Platzes und räumt auf diesem Wege mit stereotypen Bewertungen wie der dem Platz zugeschriebenen Monotonie auf, indem er Konzeptionen und Projektionen immer in ihrer Kontextualität vorstellt. Im Ergebnis entsteht vor dem Leser das Bild einer zusammenhängenden Platzkomposition, in der auch der gescholtene Raumüberfluss im Städtebau der DDR seinen Sinn erhält. Zudem schien es immerhin eine gewisse Akzeptanz des Platzes seitens seiner Nutzer gegeben zu haben. Fast möchte man meinen, hier gebe es einen Widerspruch zu den Ausführungen Marcellis, doch bei genauerem Hinsehen sind die Beiträge im Bemühen darum vereint, weniger radikale Baulösungen für eine Neubelebung der Plätze zu suchen; sie fordern Augenmaß – auch im Hinblick auf den schwierigen denkmalpflegerischen Umgang mit der »Ostmoderne«.

Augenmaß im Umgang mit moderner Architektur zeigt ein gänzlich anders gelagerter Fall, den Marina Dmitrieva vorstellt. Sie legt die Inspirationsquellen für Wol-

kenkratzer offen, die nach dem Zweiten Weltkrieg in sozialistischen Städten entworfen und umgesetzt wurden. Reale Vorbilder für sie suchte man allerdings im östlichen Europa vergebens; um sie sehen zu können, reiste man nach Amerika. Wolkenkratzer oder Hochhäuser blieben eine der beharrlichsten Obsessionen der sozialistischen Regierungen. Dmitrieva versammelt Beispiele, in denen es um das Transponieren transatlantischer Vorlagen vor allem in den sowjetischen und russischen Architekturdiskurs geht. Sie widmet sich auch der Schnittmenge zwischen künstlerischer oder planerischer Vision und gebauter Realität. In Architekturphantasien der 1920er und 1930er Jahre von Jakov Černichov, El Lissitzky und Kasimir Malevič präsentierte sich Sowjetrussland als »Neues Amerika«. Der rege sowjetische »Amerikanismus« der Vorkriegszeit bahnte den Weg für die nach dem Zweiten Weltkrieg errichteten Hochhäuser in Moskau, ebenso wie in Warschau oder Bukarest. Dmitrieva verfolgt auch, wie der einstige Aufbruch der sowjetischen Stadtplaner heute von Künstlern der »Papierarchitektur« wie Michail Filippov, Alexander Brodsky, Ilja Utkin und Dmitrij Žukov gesehen wird. Einige der aktuellen Kunstprojekte spielen auf den gescheiterten Gigantismus spätsowjetischen Bauens an – und sind zugleich eine Persiflage auf die Unmaßstäblichkeit des Bauens im heutigen Moskau oder Sankt Petersburg.

Arnold Bartetzky stellt weniger das städtebaulich Vorhandene, seine Planungs- und Baugeschichte in den Mittelpunkt als die Bedeutung der Stadtplanung als Glücksverheißung. Er beschreibt die Propaganda, die den Wiederaufbau der kriegszerstörten Städte Berlin und Warschau begleitete. Die Großprojekte zur Umgestaltung beider Hauptstädte wurden aufwendig kommentiert und inszeniert, eine besondere Rolle spielten dabei die Stalinallee und die Wohnsiedlung Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (MDM). Bartetzky zeichnet den baupolitischen Paradigmenwechsel der Nachkriegsjahre nach, als man die Architektur der internationalen Moderne zu brandmarken und eine nationale Baukunst zu propagieren begann. Zuschreibungen an die Moderne wie kosmopolitisch, farblos, eckig, formalistisch, dekadent und menschenverachtend fanden verstärkten Eingang in die Medien. Als sozialistisches Gegenkonzept zu den neuen »Kästen« ebenso wie zu den früheren »Mietskasernen« des Kapitalismus wurden »Wohnpaläste für die Werktätigen« gefordert. Die Errichtung von Stalinallee und MDM wurde von multimedialen Kampagnen begleitet, das heißt in Spielfilmen thematisiert, in Gassenhauern besungen, in Wochenschauen gelobt, in Zeitungsinterviews verlebendigt. Leitmotive waren dabei die Heroisierung der beteiligten Werktätigen, die Glorifizierung des Massenarbeitseinsatzes, die Visualisierung aktiv mitwirkender Staats- und Parteiführer. Der Umfang dieser Performanz verdeutlicht, wie viel staatlicherseits in das Glücksversprechen der Stadtplanung investiert wurde.

Die Bedeutung der Beleuchtung von Städten als Mittel der Inszenierung zeigt Tímea Kovács am Beispiel von Budapest auf. Anthropologische Konzeptionen der städtischen Nacht interessieren sie dabei ebenso wie die Entstehung und der Wandel von »Stadt-Nacht-Räumen«. Ihren Ausgangspunkt bietet die aggressive Beleuchtungspolitik im Budapest der Zwischenkriegszeit, die nicht zuletzt den Nachholbedarf an Modernisierung übertünchen sollte. Das nachthelle Budapest verlor im Licht seinen

Ruf als Provinzstadt, wurde sozusagen über Nacht zu einer europäischen Großstadt. Kovács gibt hierzu Beispiele aus dem Feld der Leuchtreklame und der Illumination von Gebäuden und Brücken, die bei der Inszenierung von Budapest als Stadt der Lichter zusammenwirkten. Und in der Tat begann sich an die Lichtinszenierungen die Empfindung zu knüpfen, man lebe in einer Weltstadt. In den 1970er Jahren griff die ungarische Regierung auf dieselben Strategien zurück, um das städtische Image von Budapest zu verbessern. Die Lichtsymbolik der Zwischenkriegszeit lebte wieder auf; Budapest wurde erneut großflächig »neonisiert«. Kovács geht noch einen Schritt weiter und führt aus, dass die spätsozialistischen Modernisierungsbemühungen nicht beim Licht halt machten, sondern auch auf den Konsum als symbolisches Kampffeld im Wettstreit zwischen den gesellschaftlichen Systemen setzten. Allerdings waren die Neonreklamen der 1970er Jahre letztlich nur noch dazu da, den Blick auf eine allgegenwärtige Mangelwirtschaft zu verstellen.

Obwohl kaum einer der Beiträge ohne einen Verweis auf die architektonischen Konzeptionen und Vorstellungen vom urbanen Leben und Wohnen im 20. Jahrhundert auskommt, widmet sich allein Jacek Friedrich ausschließlich einem Architekturdiskurs. Er begründet dies damit, dass die Architektur des letzten Jahrhunderts eine ebenso bau- wie wortgewaltige gewesen sei. Um dies zu untermauern, stellt er Planungskonzepte im Nachkriegspolen zur Diskussion: Wie wird von und über Begriffe wie »modern«, »Modernität« und »Moderne« gesprochen? In den Theorien, Essays und Interviews geht es um die politischen Konnotationen von Sprache, um die Frage, wie und in welchem Kontext welche Wörter benutzt – oder auch vermieden – werden. So spielte das Wort »Modernität« eine große Rolle in den stadtplanerischen Aktivitäten zum Wiederaufbau Warschaws. Es gab durchaus bemerkenswerte Pläne, aus dem kriegszerstörten Warschau eine moderne Metropole zu machen, doch schon in den späten 1940er Jahren kündigte sich schleichend eine Wende im Architekturdiskurs an. Ging es unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg noch um schöpferische Freiheit, um die Suche nach einem modernen architektonischen Ausdruck, einem neuen Stil, so galt es später, die antiavantgardistischen Vorgaben sowjetischer Planer umzusetzen. Schaut man sich die von Friedrich kommentierten Zitatsammlungen an, dann wird deutlich, wie zögerlich diese Wende vonstatten ging. Zwar mögen die radikalen avantgardistischen Theorien schnell ihre polnischen Befürworter verloren haben, das hieß jedoch nicht, dass man sich sofort mit dem aus der Sowjetunion kommenden Konzept des sozialistisch-realistischen Bauens anfreundete.

Die nachfolgenden Beiträge beschäftigen sich mit Filmen und literarischen Texten zur Stadt. Unter dem Eindruck der experimentellen Großstadtfilme der Zwischenkriegszeit hat schon Walter Benjamin in seiner »Berliner Chronik« festgestellt, dass sich nur dem Film »optische Zufahrtsstraßen in das Wesen der Stadt« eröffneten. Die Filme, die hier besprochen werden, stammen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es sind zum einen Filme aus sozialistischer Zeit, die das Leben in Plattenbauten und Wohnsiedlungen zum Thema haben, zum anderen solche aus postsozialistischer Zeit, in denen es um die Umwertung von Städten wie Moskau und Prag geht. Eva Binder zeigt am »Drehort Moskau«, dass eine gefilmte oder filmische Stadt letzten

Endes vom Zuschauer immer auch mit den realen Gegebenheiten abgeglichen wird. Die Filme von Aleksej Balabanov, Petr Buslov und Timur Bekmambetov spielen im postsowjetischen Moskau und Sankt Petersburg. Sie zeigen, wie sich gesellschaftliche und kulturelle Vorstellungen von Urbanität, von einem Leben zwischen Stadt und Land verändern – und dieses Aufzeigen wird selbst Teil des Veränderungsprozesses. Funktionierte Moskau im sowjetischen Film der 1930er Jahre noch als Mythos des sozialistischen Aufbaus und als Modell einer lichten Zukunft, beerdigt das Kino der Perestrojka die sowjetische Utopie endgültig. Es arbeitet nicht mehr mit einem Einheitskörper Gesellschaft und damit Stadt; es widmet sich Menschen jenseits der Norm, nimmt marginalisierte Erscheinungen in den Blick, thematisiert Körperlichkeit. Die Domäne der von Binder ausgewählten Regisseure ist das action-betonte Genrekino. Die postsowjetischen Filme verweisen offen auf antiutopische Gesellschaftsdiskurse, machen die Städte zu Austragungsorten apokalyptischer Narrative und kultureller Gegensätze zwischen Ost und West.

Alfrun Kliems befasst sich mit dem Prag-Bild in der Lyrik, in der Musik und im Film des tschechischen Underground. Dieser produzierte unabhängig vom jeweiligen Medium eine Sicht auf die Moldaustadt, in der er städtische Lebensformen am Rande des Stadtzentrums mythisiert, was eine im Kern politische Auseinandersetzung zwischen Zentrum und Peripherie in sich birgt. Kliems untersucht den Dichter Egon Bondy, die Musik der Rockband Extempore und die Verfilmung eines Romans von Jáchym Topol. Die Künstler wendeten sich in ihren Werken gegen die von Henri Lefèbvre beschriebene »Kolonialisierung des städtischen Raumes«, indem sie Konsum, Anpassung, das Organisierte und Oktroyierte ablehnten. Das zeigt sich in der Sprache des Films »Engel Exit« auf besondere Weise, weil schon im Vorspann die romantischen Vorstellungen, die sich mit Prag als »Goldener Stadt«, als »Mütterchen« oder »magischem« Ort verbinden, ad absurdum geführt werden. Im Film, aber auch in der Lyrik Bondys und der Musik von Extempore werden realistische Details in aller Drastik und mit all ihrer Brutalität abgebildet und autonome Stadtansichten erzeugt, die wenig mit dem »realen« Prag zu tun haben, dafür umso mehr mit dem Konzept des Underground, mit seiner Empfänglichkeit für mystische Szenerien.

Gábor Gelencsér gibt einen Überblick über den ungarischen »Plattenbaufilm« im Spätsozialismus und darüber hinaus. Er untersucht die Platten-Verbindungen, die für ihn thematische, metaphorische und bildliche sind. Wohnsiedlungen stellen zum einen auf der narrativen Ebene ein die Geschichte motivierendes Element dar, zum anderen bilden sie auf der ikonischen Ebene den Ort der Handlung ab. Gelencsér zeigt, dass Wohnsiedlungen in der Regel als ein Milieu geschildert werden, das sich für die Entfaltung der Persönlichkeit und die gedeihliche Entwicklung menschlicher Beziehungen als untauglich erweist. So nutzt zum Beispiel der titelgebende Film »Platten-Verbindung« nahezu alle narrativen und visuellen Möglichkeiten dieses beengenden und einengenden Milieus, um sozialpsychologische Seinszustände in ihrer Komplexität zu schildern. Hier wie in weiteren Filmen konzentriert sich das Drama der Plattenbewohner auf die »Verplattung« der menschlichen Beziehungen, auf das Erreichen innerer Mauern. Das wird zum eigentlichen filmischen Thema, wobei Gelencsér

die Behauptung aufstellt, nicht die Eintönigkeit und Farblosigkeit der Siedlungen oder die Enge der Wohnungen seien das Problem, sondern der ursächliche Konflikt liege in den Figuren selbst. So verstehen sich auch die Feststellungen Gelencsésrs zu den Filmen, in denen Wohnsiedlungen einmal Phalanstères sind, dann wieder wie ein Labyrinth funktionieren und nach der Wende als Bild für die Welt erhalten.

Während Gelencsér urbane Räume als Schauplätze innerer Konflikte thematisiert, befasst sich Anne Cornelia Kenneweg mit den Folgen eines Krieges für die städtische Kultur, die der Dichter Vladimir Pištalo in seinen Belgrad-Imaginationen in den Blick nimmt. Kenneweg führt aus, warum Pištalos Werke im Kontext einer sich selbst als rural charakterisierenden Kultur gelesen werden müssen. Noch im 19. Jahrhundert hieß es patriotisch, wer in der Stadt lebe, der sei kein Serbe. Die neuerlichen Kriege, die den Zerfall Jugoslawiens begleiteten, führten auch zu einem Kollaps der Städte, für den der Architekt Bogdan Bogdanović den Begriff des »rituellen Städtemordens« prägte. Wie die Stadtliteratur alternative Lebensmodelle entwirft, zeigt das Prosaschaffen von Pištalo, vor allem dessen Roman »Millennium in Belgrad«, einer der ersten Texte über die Bombardierungen Serbiens durch die NATO im Frühjahr 1999. Der Dichter bevorzugt die Poetik des Traums, um Alternativen zum nationalistischen Selbstverständnis und ideologischen Ruralismus zu präsentieren. Sein Hauptproblem aber sind – und dies ist eine Parallele zu Gelencsésrs Interpretation der »Platten-Verbindung« – die Stadtbewohner selbst, die eine Verwirklichung des Ideals vom friedvollen Zusammenleben verhindern, weil sie sich weigern, die Verantwortung für ihre Stadt, ihren Wohnblock oder ihr Leben zu übernehmen.

Der eingangs zitierte Heinz Paetzold lässt sein umfangreiches Stichwort mit dem Ausspruch enden, es gebe weder »eine universale Geschichte der Stadt noch eine universale Geschichte der Urbanität. Tokios Öffnung zum modernistischen Urbanismus gleich welcher westlichen Couleur hat die eigenen kulturellen Prägungen nicht ausradieren können. Der »Mythos« Los Angeles hat Kräfte freigesetzt, von denen Le Corbusier nicht einmal träumen konnte. Urbanität bedeutet in Los Angeles etwas ganz anderes als in Paris, Rom, Berlin, Tokio oder in Amsterdam. Und kein universales Schema kann diese Verschiedenheit synthetisieren.«

Bei aller typologischen Gemeinsamkeit und allen systematischen Übereinstimmungen, die bei der Zusammenschau der Beiträge aufscheinen, dem können auch wir zustimmen: Ortsspezifische Prägungen, auch solche, die als Defizite empfunden werden, lassen sich nicht ausradieren. Um welche Städte, Plätze oder Gebäude es sich auch handelt, immer haben wir es mit Synopsen alter und neuer Pläne zu tun, immer lesen sich ihre Geschichten wie Palimpseste – und sie sind für die Gegenwart auch nur über diese Lesart zu verstehen.

Um die stadtkulturelle Situation in postsozialistischen Großstädten zu erfassen, kreierte der Rumäne Ioan Augustin das Bild der ScarCity als einer verwundeten, vernarbten Stadt mit vergifteten Orten. Die Giftorte und Giftplätze, heißt es bei ihm, hätten den genius loci zerstört, hätten die Stadtzentren ihres guten Geistes oder ihrer Ausstrahlung beraubt. Es seien immer radikale und gewaltsame Eingriffe in eine gewachsene historische Bausubstanz gewesen, aber nunmehr würden sie zur Identi-

tät dieser Städte gehören. Auch die in unserem Band behandelten kriegszerstörten, brachial überformten und ethnisch entmischten Städte sind auf jeweils verschiedene Art durchweg Narben-Städte. Nicht nur die Städte, auch die Erinnerungen an sie sind – wie jede Form des Erinnerns – bei aller Pluralisierung immer fragmentiert, Konstrukte, die auf Selektion basieren. Man muss lernen, mit einer solchen Fragmentierung und Segmentierung zu leben – sowohl des kulturellen Gedächtnisses als auch der Städte selbst.

*Die Herausgeber*