

„I met my love by the gas works wall“ Wie das Imaginäre die gegenständ- liche Welt überlagert¹

Ein Ort, schreibt der französische Anthropologe Pierre Sansot, ist stets ein Niederschlag von Materie und *mémoire*, von Stoff und Gedächtnis.² Ich möchte diese Überlegungen noch zuspitzen und behaupten, dass der Stoff durch Erinnerungen (auch fiktiver Art), durch Erzählungen, Legenden und gelebte Erfahrungen erst seine eigentliche Form gewinnt. Eine Folge dieser Transformation kann sein, dass uns Hässliches subjektiv schön erscheint.

Das Zitat-Fragment im Titel ist ein Beispiel für das Gemeinte: Die Mauer des Gaswerks – das Gegenständliche – wird zum romantischen Erinnerungsort. Das Zitat stammt aus dem Song *Dirty Old Town* von Ewan MacColl, der 1949 geschrieben wurde und der vor allem durch die Versionen der Dubliners und der Pogues bekannt geworden ist, was nebenbei gesagt dazu führte, dass das Lied für einen irischen Folksong gehalten wird. Mit *Dirty Old Town* ist aber Salford gemeint, eine Industriestadt in Lancashire, ehemaliges Zentrum der Baumwollindustrie, für den Autor Robert Roberts, der aus Salford stammt, der „klassische slum“³. Die dortigen katastrophalen Arbeits- und Lebensbedingungen Mitte des 19. Jahrhunderts hat Friedrich Engels, selbst Teilhaber einer Baumwollfabrik (Ermen & Engels),

- 1 Dem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den ich am 21.1.2024 im Museum unter Tage (Bochum) im Rahmen der Ausstellung *Die Stadt ist anderswo* gehalten habe.
- 2 Die Passage lautet vollständig: „Un ‚lieu‘ est toujours un précipité d’espace et de durée, de matière et de mémoire, de passé et d’imprévu.“ In: Pierre Sansot: *Magnificence de la Terre, puissance et prestige des lieux*. In: Ders.: *Rêveries dans la ville*. Paris 2008, S. 31.
- 3 Robert Roberts: *The Classic Slum. Salford Life in the First Quarter of the Century*. Harmondsworth 1973.

in seiner Anklageschrift *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* beschrieben.⁴ In MacColls Lied, ein Jahrhundert nach Engels Pamphlet verfasst, wird die harsche industrielle Umwelt (Gaswerk, Industriekanal, Fabrik) durch die Romanze übertüncht: „I met my love by the gas works wall, dreamed a dream by the old canal, I kissed my girl by the factory wall, dirty old town, dirty old town.“ MacColl stammte aus Salford und sein durchaus wehmütig intoniertes Lied wurde von Kritikern als Ausdruck von Hassliebe zu seiner Heimatstadt interpretiert. Das scheint auch anderen in Salford geborenen Künstler:innen so gegangen zu sein: dem Schauspieler Albert Finney, der durch seine Rolle als junger Arbeiter in *Saturday Night and Sunday Morning* berühmt wurde, der Dramatikerin Shelagh Delaney mit ihrer Kitchen-Sink-Tragödie *A Taste of Honey*, deren Verfilmung, in Deutschland unter dem Titel *Bitterer Honig* bekannt, Salford als Drehort hatte, und schließlich der Fotografin Shirley Baker, die Salford in Fotobüchern wie *Street Photographs: Manchester and Salford* ein emphatisches fotografisches Denkmal setzte.⁵ Baker, die als ihre Vorbilder Henri Cartier-Bresson und Garry Winogrand nannte, war, laut Natasha Howes, die einzige Frau in Großbritannien der Nachkriegszeit, die sich der Straßenfotografie zuwandte.⁶ „Her work“, schreibt die Autorin und Kuratorin Lou Stoppard, „reveals an openness to the whims and habits and dreams that make us human.“⁷ Zu ihren wichtigsten Arbeiten gehört die separat veröffentlichte Serie *Manchester and Salford Children in the 1960s*, die sie verfertigte, bevor die Backsteinsiedlungen im Zuge der sogenannten *slum clearance*, der Slum-Beseitigung, abgerissen und durch Plattensiedlungen ersetzt wurden.⁸ Die Aufnahmen von Baker

- 4 Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. 1845. In: MEW Bd. 2, Berlin 1974, S. 225–506.
- 5 Finney (*1936), Delaney (*1938) und Baker (*1932) sind Angehörige einer Generation, deren gemeinsames ‚Generationsthema‘ im Sinne von Karl Mannheim der Niedergang der klassischen *working class community* ist.
- 6 Natasha Howes: Foreword. In: Shirley Baker: *Without a Trace. Manchester and Salford in the 1960s*. Cheltenham 2020, S. 5 f.
- 7 Lou Stoppard: Shirley Baker. *A Boy on a Bike*, Salford, Manchester, 1962. In: Gerry Badger (Hg.): *Another Country. British Documentary Photography since 1945*. London 2022, S. 101.
- 8 Shirley Baker: *Manchester and Salford Children in the 1960s*. London 2023.



Abb. 1 Scan von Shirley Baker „Boy on a Bike“, Salford 1962.

bezeugen das lebhaftes Straßenleben in der Siedlung, das vor allem den Kindern zugute kam, die die Straßen zu einem einzigen großen Spielplatz machten. Hervorragend eingefangen ist die Atmosphäre in der wohl berühmtesten Aufnahme der Serie, *A Boy on a Bike*, eine Aufnahme, die dem:der Betrachter:in auf geradezu panoramatische Weise ein Bild vom Straßenleben in Salford vermittelt und Bakers Fähigkeit bezeugt, das Alltagsleben in der Community außergewöhnlich erscheinen zu lassen (Abb. 1). Die Fotos von Baker widersprechen den gängigen Vorstellungen vom bedrückenden Leben im sogenannten Slum. In ihren Bildern nimmt das Leben in Salford eine andere Tönung an als in den Schauer auslösenden Schilderungen aus den Elendsquartieren. Bei allen Einschränkungen, insbesondere was die Ausstattung mit Bad und Heizung betrifft (davon zeugen die Wäscheleinen, die fast schon neapolitanisch anmutend, über die Straße gespannt sind), erweist sich das Leben in Salfords Arbeiterquartieren als durchaus lebenswert und – um einem anderen Vorurteil zu begegnen – auf Ehrsamkeit bedacht, auch dafür sprechen die allgegenwärtigen Wäscheleinen.

Die auf den Leinen flatternde Wäsche ist ein Motiv, das vor allem in der Ruhrgebietsfotografie lange Zeit Konjunktur hatte.



Abb. 2 Rudolf Holtappel „Duisburg-Hamborn vor August Thyssen-Hütte“ um 1959
© Courtesy Stiftung Situation Kunst, Bochum.

Es gerann mit der Zeit zu einem allgegenwärtigen Klischee, so dass durchaus der Verdacht aufkommen konnte, die Fotograf:innen hätten die Siedlungsbewohner:innen aufgefordert, mal ein paar Laken für die Aufnahmen aufzuhängen. Aber wenn, dann geschah das durchaus mit Bedacht, galt doch das Ruhrgebiet über Jahrzehnte als schmutzilig. Dieser Sichtweise traten Fotograf:innen mit ihren Arbeiten entgegen. Einer von ihnen war Rudolf Holtappel, dem die Stiftung Situation Kunst 2011, gemeinsam mit Arbeiten von Thomas Kläber, eine große Ausstellung widmete.⁹ Holtappel war, was das Ruhrgebiet als Motiv angeht, ein Sonntagsfotograf im wahrsten Sinne des Wortes, weil er während der Woche als Werksfotograf seinen Unterhalt verdiente. Das führte zu einer Reihe von Aufnahmen, auf denen Industriekulisse und Sonntagskleidung der Fußgänger:innen scheinbar kollidierten, tatsächlich aber den eigentlichen Reiz der Aufnahmen ausmachten und den Abgebildeten im schwerindustriellen Ambiente eine eigene Würde verliehen. Auf Außenstehende wirken die Reihen uniformer Bergarbeiterhäuser, die charakteristisch für die fotografische Dokumentation der 1950/1960er Jahre waren, womöglich wie eine Szenerie der Tristesse. Für die Menschen aber, die dort wohnten, bildeten sie kleine Lebenswelten. Das kommt bei Holtappel, wie schon bei Shirley Baker, vor allem in den Bildern von spielenden Kindern zum Ausdruck, die in der kleinen Welt der Kolonie mit ihren Gärten und Wegen hinter den Häusern offensichtlich zu Hause sind. Mein Lieblingsfoto in dieser Hinsicht ist die äußerst sachlich als *Duisburg-Hamborn vor August-Thyssen-Hütte* bezeichnete Aufnahme aus dem Jahre 1959, die sonntäglich gekleidete Kinder vor der Industriekulisse zeigt (Abb. 2). Diese Kulisse mit den Industrieanlagen, mit den Mülleimern vor schäbigem Zaun, mit dem ungepflasterten, schlackebedeckten Weg mag deprimierend wirken, aber die leichte, ja schwebende Gangart der Mädchen, die, miteinander auf symbiotische Weise durch die Henkel der Tasche verbunden, in Richtung Schrebergärten laufen, enttäuschen die gängigen Vorstellungen vom bedrückenden Leben im Schatten der Hochöfen. Ich bin davon überzeugt, dass Holtappel einen Moment von tieferer Wahrheit eingefangen hat.

9 Silke von Berswordt-Wallrabe (Hg.): Deutschland, Deutschland. Fotografien aus zwei Ländern von Rudolf Holtappel und Thomas Kläber. Bielefeld 2011.

Wie wir schon bei Shirley Baker gesehen haben, gibt es eine Schönheit, die sozialer Natur ist.

In unsere Wahrnehmung schleichen sich immer wieder Erinnerungsfetzen und mediale Spurenelemente ein, die den Orten einen uns betreffenden Sinn verleihen. Materielle Artefakte – das Gaswerk, der Kanal, die Fabrik – werden dann zu emotional aufgeladenen Zeichen. Bei mir war es lange Zeit der erste Förderturm bei Hamm, der mir bei der Heimreise signalisierte, wieder zu Hause zu sein, als eine Art symbolischer Grenzstein: Hier fängt das Ruhrgebiet an. Ganz ähnlich, nämlich als Erfahrung einer Scheidelinie, aber zugleich ganz anders ging es dem Literaturwissenschaftler Erhard Schütz bei seiner ersten Fahrt von Berlin ins Ruhrgebiet: „Ich kam spätabends mit dem Zug. Ich werde es wohl nie vergessen – irgendwo ab Hamm und nicht mehr endend, gespenstische, gewaltige Industriesilhouetten, gleißende Leuchten, in deren Lichtkegeln Rauch, und immer wieder riesige Funkengarben, Flammen, Fackeln [...] Ich war unversehens aus der Heimatkunst in den Expressionismus geraten.“¹⁰ Deutlich wird, dass die materiell-räumliche Struktur, die weit davon entfernt ist, bloß funktional zu sein, stets kulturell kodiert ist, wodurch sie den Charakter eines Gedächtnisspeichers und kristallisierter Geschichte gewinnt. Das trifft auch, ja vor allem, auf Städte zu. Die Aufladung mit Bedeutung kann so ausgeprägt sein, dass bereits die bloße Nennung des Namens einer Stadt ein ganzes Bündel an Vorstellungen und damit verbundenen Empfindungen hervorruft. Es sind kulturelle Kodierungen, die in uns Zuneigung oder Ablehnung erzeugen oder uns gleichgültig lassen, weil uns eine Stadt einfach nichts ‚sagt‘; *Öde Orte*, wie einmal der Titel einer durchaus bösartigen Essaysammlung über Städte von Ahlen bis Zweibrücken hieß.¹¹ Ein kulturell kodierter Ort spricht nicht nur für sich, sondern auch für uns und ‚an unserer Stelle‘, so dass Vorurteile, die einen Ort treffen, auch uns als Bewohner:innen treffen. Das habe ich, ob meiner Herkunft aus Bottrop, in meiner Jugendzeit am eigenen Leib erfahren müssen, beispielsweise auf Ferienfahrten, wenn man erzählte, woher man kommt. In seinem

10 Erhard Schütz: Memorabilien eines Verzogenen. In: Ders.: *Echte falsche Pracht. Kleine Schriften zur Literatur*. Berlin 2011, S. 337.

11 Jürgen Roth, Rayk Wieland (Hg.): *Öde Orte 3. Ausgesuchte Stadtkritiken von Ahlen bis Zweibrücken*. Leipzig 2003.

Essay über Bottrop, ebenfalls in der besagten Sammlung enthalten, schreibt Hans-Christian Schmitz, dass die Stadt Bottrop ein Glücksfall für viele in der Unterhaltungsbranche Beschäftigte war, wie für Jürgen von der Lippe, der mit dem Spruch „Nicht einer von den Dümmlsten ist, der Bottrop sieht und sich verpisst“ reüssierte.¹² Andere sogenannte Comediekünstler:innen begnügten sich mit der bloßen Nennung des Namens mit anschließender Kunstpause, was Lacher hervorrufen sollte. Bei Erhard Schütz findet sich ebenfalls ein Beispiel für diese Art von Vorurteilen. In einem Seminar trug eine Referentin eine Passage aus dem Krupp-Roman *Die Stoltenkamps und ihre Frauen* vor, „in der – wie in solcherlei Romanen üblich – der gute, treue Arbeiter Dialekt sprechen muss. Danach kam sie vom ‚dat‘ und ‚wat‘ nicht mehr weg. Als ich sie hinterher nach ihrer Herkunft fragte, sagte sie, stark errötend: Bochum. Aber ich will nicht, dass man das merkt!“¹³

Der Mensch lebt gleichermaßen in einem physikalischen wie in einem symbolischen Raum

Als kulturell kodierter Raum wird die Stadt zu einem Vorstellungsräum, der den physikalischen Raum insofern überlagert, als er der durch die begleitenden Bilder, Symbole und Narrative hindurch erlebte und erfahrene Raum ist. Daher können wir Ernst Cassirers Diktum, dass der Mensch gleichermaßen in einem physikalischen und in einem symbolischen Universum lebt, raumanalytisch dahingehend zuspitzen, dass der gelebte Raum stets der symbolisch durchflochtene physikalische Raum ist.¹⁴ In ihrem Gesamt bilden die mit dem konkreten Raum verbundenen Bilder, Symbole und Narrative das, was ich das *Imaginäre* der Stadt nenne. „Einen Ort in Besitz zu nehmen“, schreibt die kanadische Soziologin Anouk Bélanger, „bedeutet ja offensichtlich nicht nur, Gebäude zu bewohnen, sich in Straßen fortzubewegen, an öffentlichen Plätzen herumzustreifen: Es geht auch darum, den Ort zu erzählen, ihn in Legenden zu übertragen, seine zukünftige Gestaltung zu erträumen, ihn mit Zweifeln

12 Hans-Christian Schmitz: Bottrop. Arbiträr. In: Ebd., S. 31.

13 Schütz (wie Anm. 10), S. 345.

14 Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. 3. Teil: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt 1994, S. 235.

und Gewissheiten zu belegen und alles einzubeziehen, was ihm das kollektive Gedächtnis zuschreibt. Einen Ort in Besitz zu nehmen, bedeutet kurz gesagt, ihn in eine Erzählung zu verwandeln.¹⁵ Das Imaginäre kann sich in den unterschiedlichsten Formen, Genres und Medien artikulieren und dadurch wechselseitig verstärken: Historische Abhandlungen, Anekdoten, Dokumentationen und Reiseführer, Blogs, TV-Serien, Comics, Gedichte und Romane, Märchen und Legenden, Fotobände, Filme und Sammelalben, Popsongs und andere Formate können dazu dienen, uns Anmutungen einer Stadt zu vermitteln. Wie viele junge Menschen mögen sich allein aufgrund des Songs *Schwarz zu Blau* von Peter Fox, der die Hässlichkeit Berlins („Berlin, du kannst so hässlich sein, so dreckig und grau“) als deren Schönheit feiert, auf den Weg nach Berlin gemacht haben? Ein Paradebeispiel für meine Überlegung, dass etwas Hässliches („du bist nicht schön und das weißt du auch“) subjektiv schön erscheinen mag: „[...] und ich weiß, ob ich will oder nicht, dass ich dich zum Atmen brauch.“ *Schwarz zu Blau* ist, ebenso wie *Dirty Old Town* und Gröne Meyers *Bochum*, ein Beispiel für das, was Bélanger die Verwandlung eines Ortes in eine Erzählung genannt hat, eine Erzählung, die geteilt und weitergegeben werden kann.

Wenn es eine Stadt gibt, deren vielgescholtene Hässlichkeit so manchem geradezu als liebenswert erscheint, dann ist es Berlin. Die Behauptung, die Stadt sei hässlich, bildet eine Konstante, die bis ins tiefe 19. Jahrhundert nachzuverfolgen ist. Aber kann Hässlichkeit nicht auch ein Ausdruck von Vitalität sein? Im Fall von Berlin wird jedenfalls das Stigma der Hässlichkeit zum Charisma, zur Ausstrahlungskraft der Stadt, wovon unter anderem die vor allem in den 1990er Jahren grassierende Liebe zur Ruine, die sogenannte Ruinophilie, zeugt. *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt* lautet der Titel einer Essaysammlung des Schriftstellers Bodo Morshäuser über Berlin.¹⁶

15 Anouk Bélanger: Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire: dialectique de l’imaginaire urbain. In: *Sociologie et Sociétés* 37 (2005), S. 15. (Meine Übersetzung, R. L.)

16 Bodo Morshäuser: *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt*. Frankfurt a. M. 1998.

Von den Medien, die das Imaginäre der Stadt vermitteln, ist die Fotografie vielleicht die wirkmächtigste. Es scheint so, als habe jede Stadt ihre ‚Hof‘-Fotograf:innen, die das Bild der Stadt und ihrer Menschen prägen. Für Wien könnte man etwa Franz Hubmann mit seinen Fotos vom Böhmischem Prater oder Brunnenmarkt sowie Leo Kandl mit seiner Weinhausserie und seinen Straßensbildern anführen. Es scheint, dass die Fotografie nachgerade ein Geschöpf der Stadt ist. Éric Hazan spitzt in seiner Paris-Monografie diesen Zusammenhang dahingehend zu, dass für ihn die Verbindung zwischen Paris und der Fotografie so eng ist, „dass man fast meinen könnte, die beiden gehörten zu ein und derselben Familie“.¹⁷ Das liegt nach Ansicht von Hazan nicht nur daran, dass die Fotografie ihren Anfang in Paris nahm, sondern auch daran, dass es in der Geschichte der Stadt Momente gibt, „die eigentlich nur die Fotografie mit der Präzision der Poesie wiederzugeben vermag“.¹⁸ Dabei bezieht sich Hazan als Beispiel auf Aufnahmen von Robert Doisneau, die dieser unmittelbar nach der Befreiung von der deutschen Besatzung gemacht hatte und die für Hazan sehr viel genauer als historische Abhandlungen einen Eindruck von der Situation der Stadt in dieser Zeit vermitteln. Ein frühes Beispiel für historisch einschneidende Momente ist der Abriss des alten Paris, vor allem in der Île de Cité, nach dem Plan von Baron Haussmann, in dessen Verlauf die Stadtverwaltung entschied, die alten Pariser Gassen vor deren Zerstörung ablichten zu lassen. Die Fotografien sollten, so der Auftrag der Administration, festhalten, was man abreißen wollte, um mit diesen Bildern zu beweisen, dass „das, was verschwinden würde, nicht wert war, erhalten zu werden“.¹⁹ Die Fotos von Charles Marville, der den Auftrag übernommen hatte, hatten freilich einen geradezu gegenteiligen Effekt, zeigten sie doch, wie Hazan anmerkt, „den stillen Charme dessen, [...] was seine Auftraggeber als zwielichtig und krankhaft dargestellt haben wollten“.²⁰ Das erinnert uns an die Arbeiten von Shirley Baker, die, in einem ähnlichen historischen

17 Éric Hazan: Die Erfindung von Paris. Berlin 2020, S. 423.

18 Ebd. Hazans Äußerung ist eine bemerkenswerte Formulierung, denkt man doch bei Präzision eher an die Naturwissenschaften, die aber ganz in der Linie des poetischen Realismus liegt, wie wir noch sehen werden.

19 Hazan 2020 (wie Anm. 17), S. 437.

20 Ebd.

Moment, das Leben im angeblichen Slumviertel von Salford vor dem Abriss festhielten. Das alte Paris ist nurmehr auf Marvilles Aufnahmen präsent, mit dem Effekt, dass sie nicht Zeugen dessen sind, was zurecht abgerissen wurde, sondern davon, was durch den Abriss verloren gegangen ist, und die zur Nostalgie einladen.

Für Éric Hazan ist die Zwischenkriegszeit ein goldenes Zeitalter der Paris-Fotografie, und unter all den großen Namen ragen die der beiden Ungar, Brassai und André Kertész hervor, die jenes Fotomotiv ‚erfanden‘ (oder besser: ‚fanden‘), das das Imaginäre von Paris bis heute entscheidend mitbestimmt: das Motiv der Liebenden im Café/im Bistro. Ein Motiv, das in den 1950er Jahren in den Arbeiten von Paul Almásy (ebenfalls ungarischer Herkunft) über Cartier-Bresson bis hin zu Ed van der Elsken seinen Höhepunkt findet. Aber Brassai ist vor allem, so der Kulturhistoriker Herbert Molderings, „[d]er unbestrittene Meister des fotografischen Nachtstückes“, eine Meisterschaft, die sich im Fotoband *Paris de Nuit* von 1932 zeigt, für Molderings „das schönste Fotobuch des zwanzigsten Jahrhunderts“. ²¹ Hier sind sie alle vereint, schreibt Molderings, „die Charaktere, die die Bühne unserer romantischen Paris-Vorstellung bevölkern“: das Straßenmädchen, der Clochard, das Liebespaar, der Nachtbummler. ²²

Ein letztes goldenes Zeitalter der Paris-Fotografie bilden die 1950er Jahre, und diese Jahre sind so wirkmächtig, dass sie, wie uns auch aktuelle Fotobände bezeugen, bis heute nachklingen. Können wir uns Paris (und die Geschichte ihrer Atmosphäre wie ihrer Klischees) ohne die Fotografien von Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau oder Willy Ronis überhaupt vorstellen? Ihre Themen, ihre Motive sind die Themen und Motive, die mit dem populären Paris assoziiert werden: *la rue*, die Straße mit ihren kostenlosen Spektakeln, *les gens de peu*, die einfachen Leute mit ihren kleinen Freuden, *les aimants*, die sich in der Öffentlichkeit küssenden Paare, *le bistro*, zentraler Treffpunkt des Viertels, dem der Anthropologe Marc Augé jüngst eine Liebeserklärung gewidmet hat. ²³

21 Herbert Molderings: Nächtliches Paris als Bühne. Die berühmten Fotografien von Brassai. In: FAZ Nr. 283, 4. Dezember 1999, S. VI.

22 Ebd.

23 Marc Augé: Das Pariser Bistro. Eine Liebeserklärung. Berlin 2017.

Das wohl berühmteste Foto der Pariser Bildgeschichte *Le baiser de l'hôtel de la ville*, der Kuss vor dem Rathaus, war, wie der Fotograf Robert Doisneau eingestand, gestellt.²⁴ Obwohl es gestellt war, wurde es zu einer der meistreproduzierten Aufnahmen der Foto-geschichte,²⁵ was nicht nur bedeutet, dass das Foto unauslöschlich in das *imaginaire*, in die Vorstellungswelt von Paris eingegangen ist, sondern dass dies deshalb gelang, weil es etwas in uns hat anklingen lassen, was Bernard Cherubini das *supplément d'âme* des Imaginären genannt hat, etwas, das uns beseelt.²⁶

Der *réalisme poétique*, der poetische Realismus der humanistischen Fotografie der 1950er Jahre, als deren Hauptvertreter Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau und Willy Ronis anzusehen sind, hat sich nicht nur in das kollektive Gedächtnis eingebrannt, er inspierte auch das, was Georges Perec „fiktive Erinnerung“ genannt hat, „une mémoire qui aurait pu m'appartenir“, eine Erinnerung, die auch die meinige hätte sein können.²⁷ Belegen lässt sich die reale Wirksamkeit fiktiver Erinnerungen anhand der zahlreichen Rückmeldungen von Personen, die sich auf den Fotos von Cartier-Bresson, Doisneau und Ronis wiedererkannt haben wollen (wobei es im Falle von Doisneaus *Le baiser* zu Honorarforderungen kam, was dazu führte, dass Doisneau offenlegte, dass das Foto gestellt gewesen sei). Die fiktive Erinnerung ist ein höchst interessantes mentales Phänomen. Der Wiedererkennungseffekt kann auch auf zeitgenössische Betrachter:innen zutreffen, sind doch die von den Vertreter:innen des poetischen Realismus abgebildeten Orte und Genüsse ebenfalls ikonisch geworden. Glauben wir nicht alle, schon einmal einen *Petit Parisien* mit dem Baguette unter dem Arm auf den Straßen von Paris gesehen zu haben, wie ihn uns Willy Ronis mit seiner ikonisch gewordenen Fotografie aus dem Jahre 1952 vor Augen geführt hat?

24 Als sollte diese Aussage Bestätigung finden, ist just im Taschen Verlag ein *coffee table book* über Robert Doisneau herausgekommen, das auf dem Cover den *Kuss vor dem Rathaus* zeigt.

25 Bereits 1992 waren laut *Le Monde* über 400.000 Poster neben unzähligen Ansichtskarten verkauft, und es hat nicht den Anschein, dass die Verkaufsfrequenz danach wesentlich abgenommen hat.

26 Bernard Cherubini: *L'ambiance urbaine: un défi pour l'écriture ethnographique*. In: *Journal des anthropologues*, Nr. 61–62, Automne 1995, S. 80.

27 Georges Perec: *Le travail de la mémoire*. Paris 2003, S. 49.

Die verschiedenen Medien, die auf das Imaginäre der Stadt einwirken – Gedichte und Romane, Chansons und Popsongs, bildende Kunst, Film und Fotografie – bestätigen sich im Idealfall gegenseitig und verstärken dadurch einander, so dass, wie Daniel Kiecol am Beispiel Paris aufgezeigt hat, „ein immer dichteres Geflecht von Sprache, von Musik und Bildern [entstand], das sich wie Schlingpflanzen um die Stadt legte“.²⁸

Auf Geschichten hören

„Wir sind gut beraten“, schreibt die Stadtsoziologin Lyn Lofland, „auf die Geschichten zu hören, die sich die Menschen über ihre Städte erzählen.“²⁹ Lebensgeschichtliche Erzählungen über Städte bilden hervorragende Quellen, um mehr über das Imaginäre in Erfahrung zu bringen, und zwar durchaus in einem doppelten Sinne, geben sie doch nicht nur Auskunft über Vorstellungsbilder, sondern sind selber Teil des Imaginären. Freilich sollten wir uns davor hüten, auf sogenannte authentische Geschichten erpicht zu sein. Alle lebensgeschichtlichen Erzählungen verweben Selbsterlebtes mit Narrativen aus den unterschiedlichsten (medialen) Quellen. Das macht sie nicht weniger authentisch, im Gegenteil: Erst durch das Einverleiben der örtlichen Legende entpuppen sich die Erzählenden als wahre Bürger:innen einer Stadt, wie Pierre Sansot betonte.³⁰ Diese Erzählungen können sich auf historische Gestalten (emblematische Figuren und mythische Gründungsgestalten, Letztere vor allem für das Imaginäre amerikanischer Städte relevant) und paradigmatische Persönlichkeiten (Politiker:innen, Sportler:innen, Unterhaltungskünstler:innen, Unternehmer:innen) beziehen, auf besondere Ereignisse (Festival, Umzug, Meisterschaften), auf Institutionen, Vereine, Unternehmen, die die Stadt in der Vorstellung der Bürger:innen vor anderen Städten auszeichnen, oder ganz einfach auf ortsspezifische Legenden: Rattenfänger, Stadtmusikanten, Heinzelmännchen. In all diesen

28 Daniel Kiecol: Schmelztiegel und Höllenkessel. Berlin 1999, S. 9.

29 Lyn H. Lofland: History, the City and the Interactionist: Anselm Strauss, City Imagery and Urban Sociology. In: Symbolic Interaction 4 (1991), S. 212.

30 Pierre Sansot: Rêveries dans la ville. Paris, S. 218.

Geschichten sollte im besten Fall ein gemeinsames Sentiment zum Tragen kommen, eine emotionale Eingemeindung der Person und der Institution sowie eine bestimmte Färbung der Akteur:innen, so dass auch der Lokalpolitiker zu einer kulturellen Figur wird, die uns etwas über das Imaginäre der Stadt verrät. Ob er als Kumpel, als Macher, als Patriarch oder als Schlitzohr auftritt, ist nicht zufällig, sondern abhängig vom Auftrittsort. So gesehen ist jede:r Lokalpolitiker:in bis zu einem gewissen Grad Populist:in und spricht die Sprache, von der er annimmt, dass sie in seiner Gemeinde ankommt.

Die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann hat auf den historischen Palimpsestcharakter Berlins verwiesen und dabei vor allem die unterschiedlichen Schichten urbaner Bausubstanz in den Blick genommen.³¹ Aber die großen Städte verfügen auch über ein immaterielles Palimpsest, wie Daniel Kiecol betont: „Immer wieder neue Lagen von Texten bedeckten die alten, ohne sie jedoch gänzlich zum Verschwinden zu bringen.“³² Bezogen auf Berlin lässt sich, in großen Etappen und groben Zügen gedacht, sagen: Auf Ernst Dronke (*Berlin* 1846) folgte Karl Scheffler (*Berlin – ein Stadtschicksal* 1910), folgte Walther Kiaulehn (*Berlin – Schicksal einer Weltstadt* 1958), folgte Jens Bisky (*Berlin – Biographie einer großen Stadt* 2019). Das verleiht der horizontal gedachten Menge der Erzählungen im Sinne von Anouk Bélanger eine Tiefendimension. Die heutige mentale Topographie der Metropolen korrespondiert nach Ansicht von Kiecol in vielem mit der geographischen Topographie: „So wie immer neue Gebäude, Straßen, Plätze, Hochhäuser und Tiefgaragen für eine räumliche Verdichtung und Konzentration der Städte sorgten, bewirkten die aufeinander folgenden Schichten von Bildern, Mythen, literarischen wie bildnerischen Aneignungen und Diskursen eine immer weitergehende mentale Verdichtung der imaginären Topographie. Auch hier handelt es sich um transparente Folien, die die darunter liegenden, älteren Schichten nicht verdecken, sondern modifizieren, differenzieren und ergänzen.“³³

31 Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München 2007, S. 111–116.

32 Kiecol (wie Anm. 28), S. 8 f.

33 Kiecol (wie Anm. 28), S. 67.

Fazit

Das Imaginäre bildet die Tiefenstruktur der mit einer Stadt verbundenen Vorstellungsbilder. Geformt durch Sedimentbildungen und Traditionen wiederkehrender, gleichwohl abgewandelter Narrative und Topoi ist die Tiefenstruktur auf Seiten der Bewohner:innen wirksam als Komplex impliziten, stillschweigenden Wissens. Dieses Wissen, das eben nicht artikuliert, sondern ‚gewusst‘ wird, entscheidet über die Angemessenheit bzw. Unangemessenheit der absichtsvoll mit einer Stadt in Verbindung gebrachten, bewusst geschaffenen Bilder (*images*). Nur wenn die Bewohner:innen sich und ihre Stadt in diesen *images* wiederfinden, können diese wirksam sein, das heißt, den Bilderbestand des Imaginären ergänzen bzw. modifizieren. Ein Beispiel bilden die Repräsentationen von Städten in Filmen und Fernsehserien, in denen das Imaginäre bei der Zusammenführung von Schauplatz und Protagonist:in immer schon mitgedacht wird. Intuitiv wissen wir als Zuschauer:innen, wenn etwas am Bild der Stadt nicht ‚stimmt‘. Für diese Diskrepanz zwischen Ort und Szene, Ort und Protagonist:in gibt es einen lebendigen Ausdruck: Etwas – der:die Protagonist:in, der Plot, die Szenerie – ist offensichtlich deplaziert, *something is out of place, quelque chose est déplacé*. Es ist die kulturelle Homologie der Ausdrucksweisen – Legenden, Redensarten, Musikstile usw. –, ihr kultureller Grundbauplan, der den Eindruck von Authentizität vermittelt.

„Sehn se, det is Berlin!“