

SKOPJE 2014

Mazedonische Bild- und
Identitätspolitik im Stadtraum

Freie Universität Berlin
Osteuropa-Institut
Masterstudiengang Osteuropastudien
Kerndisziplin Kultur

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades eines
Master of Arts (M. A.)

Rosanna Baltzer
Matr.-Nr.: 4442690

Erstgutachter: Prof. Dr. Georg Witte
Zweitgutachterin: Dr. Susanne Strätling

22. April 2014

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Identitätspolitik mittels Bilderbau	3
2.1. Identitätspolitik	3
2.2. Bilderbau	4
2.2.1. Architektur kommuniziert	5
2.2.2. Von der Architektur zum Bild	5
2.2.3. Stadtbild	7
2.2.4. Bildpolitik	8
2.2.5. Fassadenwettbewerb	9
2.2.6. Dekorierter Schuppen	10
2.2.7. Fehler in der Architektur	11
3. Hintergrund	12
3.1. Soziale und politische Tendenzen seit der Unabhängigkeit	12
3.1.1. Vielvölkerstaat	12
3.1.2. Klientelismus und Segregation	13
3.1.3. Ethnopolitik und Ethnonationalismus	15
3.1.4. Albaner in Mazedonien	16
3.1.5. Die Identitätsfrage	17
3.1.6. Mazedonische Geschichtspolitik	19
3.2. Auslöser: Zurückweisung	21
3.3. Voraussetzung: Vakuum	23
3.3.1. Leerstellen im Stadtzentrum	23
3.3.2. Abstrakte Formensprache in der Sozialistischen Republik Mazedonien	27
3.4. Das Ergebnis	29
3.4.1. Repräsentationen des Raumes	29
3.4.2. Mythscape	30
3.4.3. Scripted space und Disneyfizierung	33
3.4.4. Konstruierter Bildraum der Mythen	34
4. Analyse	34
4.1. Territoriale Strategie durch Monumente	35
4.1.1. Alexanderachse	35
4.1.2. Besetzen und Aneignen	48
4.2. Visuelle Strategie durch Gebäude	50
4.2.1. Vardarfront	50
4.2.2. Verdecken und Verkleiden	58
4.3. Musealisierung	59

5. Bauart, Stil und Geschmack	62
5.1. Definition des Baustils	62
5.1.1. Historismus	62
5.1.2. Postmoderner Historismus	64
5.1.3. Postmoderne Architektur	66
5.1.4. Rezeption	69
5.2. Bauweise: Turbo	70
5.2.1. Turbo-Architektur	70
5.2.2. Turbo-Urbanismus	71
5.3. Privater Geschmack im öffentlichen Raum	73
5.3.1. Wohnhäuser osteuropäischer Neureicher	74
5.3.2. Albanische Villen in Mazedonien	75
6. Fazit	77
Abbildungsverzeichnis	80
Literaturverzeichnis	84
Anhang	90

1. Einleitung

Skopje 2014 (im Folgenden *SK14*) ist ein staatliches Bauprojekt. Von der mazedonischen Regierungspartei *VMRO-DPMNE*¹ initiiert, wird es bereits seit 2008 in der Hauptstadt Mazedoniens realisiert. Erst im Februar 2010 wurde das Bauprojekt unter dem Titel *Skopje 2014* der Öffentlichkeit vorgestellt – mit einer aufwendig produzierten Videoanimation, die das Gesamtergebnis der Regierungsinitiative simuliert.²

Im Zuge von *SK14* werden architektonische wie bildhauerische Objekte im öffentlichen Raum des Stadtzentrums erzeugt – hauptsächlich auf dem Platz Makedonija (*Plošad Makedonija*) und am Ufer des Flusses Vardar.³ Hierzu gehören im architektonischen Bereich zahlreiche neue repräsentative und öffentliche Gebäude wie Ministerien und Museen, außerdem Brücken, Parkhäuser, „Galeeren“⁴ und ein Triumphbogen. Hinzu kommen Erweiterungsbauten an vorhandenen Gebäuden, wie die Ergänzung des Parlaments um gläserne Kuppeln, und die Verkleidung von Häusern aus der Zeit des Sozialismus mit neuen Fassaden, wie etwa am nationalen Regierungssitz. Im Bereich der Bildhauerei entstehen neue Denkmäler in klassischen Formaten wie Figurengruppen, Reiterstandbilder, Sitzfiguren sowie mehrere Monumentalbrunnen. Begleitet wird das Ensemble aus Bauwerken und Skulpturen von neu geschaffenen Zierrat, der die Innenstadt dekoriert: So ersetzen beispielsweise neue Geländer und Straßenlaternen – ästhetisch an den Jugendstil anknüpfend – die alten Zäune und Lampen einer Autobrücke, der *Goce Delčev-Brücke* im Stadtzentrum. Außerdem wurden in Fußgängerzonen vergoldete Mülleimer aufgestellt und Verkaufsstände mit floralen Metallarbeiten und Ähnliches errichtet.

Ogleich sie sich im Stil vergangener Epochen präsentieren, sind die *SK14*-Objekte keine Rekonstruktionen.⁵ Es handelt sich vielmehr um Neuerfindungen, die stilistisch auf Vorbildern beruhen, die zum Kulturgut (west-)europäischer Staaten gehören. So wird in Skopje mit *SK14* ein materielles ‚Erbe‘ erzeugt, das in der dargebotenen Ästhetik zuvor nicht in der Stadt präsent war. In diesem Sinne ist *SK14* in erster Näherung als *Erfinden von Traditionen*⁶ zu verstehen. Angesichts der schieren Menge an Objekten, die innerhalb einer Zeitspanne von wenigen Jahren mit großer Geschwindigkeit in Skopjes Zentrum hervorgebracht wurde,

1 *VMRO-DPMNE* ist die Abkürzung für *Внатрешна Македонска Револуционерна Организација – Демократска Партија за Македонско Национално Единство* bzw. *Innere Mazedonische Revolutionäre Organisation – Demokratische Partei für Mazedonische Nationale Einheit*.

2 Link zum Film: <http://www.youtube.com/watch?v=iybmt-iLysU>, zuletzt geprüft am 18.3.2014.

3 Weitere Objekte die in Zusammenhang mit *SK14* entstanden sind, finden sich vereinzelt in unterschiedlichen Stadtteilen Skopjes und auf Verkehrsinseln an größeren Straßen der Stadt.

4 Bei den sog. „Galeeren“ handelt es sich um im flachen Flussbett stehende, nicht schwimmfähige Stahlkonstruktionen in Form von Galeeren, die als Restaurants dienen sollen.

5 Eine Ausnahme bildet das Nationaltheater: die sogenannte Rekonstruktion beruht auf den Grundrissen eines Theatergebäudes aus der serbischen Periode. Zwar wurde es am ursprünglichen Ort errichtet, doch in den Dimensionen vergrößert und in seiner Materialität und dekorativen Gestaltung stark verändert. Siehe Kapitel 4.2.1.

6 „Invented tradition‘ is taken to mean a set of practices [...] which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past. [...] [Invented traditions] are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition“ (Hobsbawm 1996: 1).

kann das Bauprojekt zudem als *Massenproduktion von Tradition*⁷ bezeichnet werden.

Diese Arbeit soll zu einem besseren Verständnis des Bauprojekts beitragen. Hierzu werden die Prozesse um *SK14* im Detail und hinsichtlich ihres Kontexts untersucht. Fragen zur Funktion und Repräsentation, zum städtebaulichen Zusammenhang und zum Baustil sollen geklärt werden. Mit welchen Mitteln arbeitet *SK14*? Inwiefern verändert es die Stadt? Welche Ziele verfolgt das Projekt?

Da das Baugeschehen noch nicht abgeschlossen ist, liegt bislang keine fundierte Gesamtuntersuchung von *SK14* vor. Aufgrund der Aktualität des Projektes, die sich gegenwärtig in fortwährendem Baugeschehen, einer schnellen Folge von Eröffnungen von Gebäuden und Enthüllungen von Skulpturen und emotional geführten Debatten manifestiert, war es notwendig, eine Recherche vor Ort durchzuführen, um die Prozesse angemessen beurteilen zu können. Im September und Oktober 2013 war ich insgesamt sechs Wochen in Skopje. Drei wesentliche Vorgehensweisen prägten meine Recherchen: Objektstudien, Expertengespräche und Archivarbeit. Hinzu kamen Alltagsbeobachtungen. Unter Objektstudien sind Beobachtungen an den neuen und im Bau befindlichen Gebäuden und Monumenten zu verstehen, unter Expertengesprächen Formen des offenen Austauschs mit mazedonischen und albanischen Akteuren aus Architektur und Kultur, mit Angehörigen von Nichtregierungsorganisationen und Vertretern aus dem akademischen Bereich. Archivrecherche bezieht sich in erster Linie auf die Nutzung von Museumssammlungen und Bibliotheksbeständen, wobei im Zentrum des Interesses alte Fotografien, Stadtpläne und Literatur zur lokalen Architektur standen. Teilweise blieb mir die Arbeit in Stadtarchiven wie auch der Zutritt zu Neubauten verwehrt, das Fotografieren wurde bisweilen untersagt. Die Sichtung offizieller Dokumentationen der Bauten war nicht gestattet. Ebenso wenig konnte ich Gespräche mit offiziellen Befürwortern von *SK14* führen.

Das Bauprojekt ist gekennzeichnet durch einen Mangel an Transparenz, der begleitende Diskurs polarisiert politisch, der Zugang zu ‚neutralen‘ Daten ist verstellt. Daher beruhen meine Arbeitsergebnisse vor allem auf Untersuchungen der neuen Konstruktionen im Stadtraum, die ich anhand von dokumentarischem Bildmaterial mit den vorigen Stadtstrukturen vergleiche. Zur gesellschaftlich-politischen Einordnung des Projekts beziehe ich mich neben Literatur auf Aussagen meiner Gesprächspartner. Die Arbeit basiert methodisch auf der hermeneutischen Analyse visuellen Materials. Insgesamt soll eine interdisziplinäre Annäherung an *SK14* – an der Schnittstelle zwischen Kunst- und Bildwissenschaft, Architektursoziologie, visueller Anthropologie und Politologie – der Komplexität des gewählten Forschungsgegenstandes gerecht werden.

Die vorliegende Arbeit setzt sich aus fünf Teilen zusammen. Zuerst werden für die Argumentation relevante Begrifflichkeiten der Identitäts- und Bildpolitik eingeführt sowie erste konkrete Überlegungen zur Bilderarchitektur von *SK14* dargelegt (Kap. 2). Im Anschluss

⁷ Vgl. Hobsbawm (1996): Mass-producing traditions: Europe, 1870–1914, in: The Invention of Tradition.

folgt eine Beschreibung des Hintergrunds für das Bauprojekt: gesellschaftlich-politische Tendenzen in Mazedonien werden erläutert, die räumlichen, visuellen und politischen Voraussetzungen werden analysiert, und schließlich wird das Resultat, das Bauprojekt selbst, konzeptionell eingeordnet (Kap. 3). Es folgt die exemplarische Analyse dreier Objektgruppen von *SK14*. Hier werden zuerst Monumente, dann Gebäude und schließlich ein Innenraum im Detail untersucht (Kap. 4). Anschließend wird die Stilsprache der neu gebauten Objekte bestimmt und verortet (Kap. 5). Zum Schluss werden die wichtigsten Erkenntnisse dieser Arbeit in einem Fazit resümiert (Kap. 6).

2. Identitätspolitik mittels Bilderbau

In diesem Kapitel werden theoretische Überlegungen zur Identitätspolitik und zur Bilderarchitektur vorgestellt, die die Basis für meine Untersuchung von *SK14* bilden.

2.1. Identitätspolitik

Mittels Identitätspolitiken versuchen Eliten ihre Interessen durchzusetzen. Betreiber von Identitätspolitik verbreiten eine Gruppenidentität, deren Bild sie in Einklang mit ihren angestrebten politischen Zielen entwerfen. Um ihre Interessen durchzusetzen, beeinflussen und steuern sie die Wahrnehmung einer kulturellen Kategorie oder Gruppe bei Mitgliedern der Gesellschaft. Den Hintergrund für Identitätspolitik bildet oftmals ein „Szenario kultureller Bedrohung“, schreibt der Kulturwissenschaftler Wolfgang Kaschuba (2001: 21): Aufgrund der vermeintlichen Existenz einer sozioökonomischen wie politischen Umbruchphase und Krisensituation komme die allgemeine Wahrnehmung einer Gefährdung der Identität zustande. Vor diesem Hintergrund sei eine Rückkehr von scheinbar antiquierten nationalen und ethnischen Argumente in aktuelle Identitätspolitiken zu verzeichnen (vgl. ders.: 29). Sie seien

„ein Versuch der Rückbesinnung auf nationale und ethnische Begründungen ‚gesellschaftlicher Gemeinschaft‘ [...], um durch die symbolische Autorität von Geschichte und Kultur die [angeblich] gefährdete Identität und Authentizität wiederzugewinnen“ (ebd.).

Dementsprechend ist das Hauptziel von Identitätspolitik, „in als krisenhaft empfundenen Zeiten besondere soziale Loyalitäten zu erzeugen, deren Sinn und Berechtigung nicht hinterfragbar ist“ (ders.: 32).

Geschichtspolitik stellt eine Form der Identitätspolitik dar. Im Sinne der Geschichtspolitik gilt Geschichte als formbare Materie, mit der sich neue Deutungen schaffen lassen, die explizit und eindeutig sind. Der Zweck von Geschichtspolitik liegt in der Legitimierung des gegenwärtigen Handelns derjenigen Interessengruppe, die diese Art der Politik betreibt. Grundmotive, die in der Geschichtspolitik regelmäßig Verwendung finden, sind die historische „Schicksalsgemeinschaft“ und die ethnische „Abstammungsgemeinschaft“ (vgl. ders.:

25 f.). Die Indienstnahme von Geschichtspolitik ist in zweierlei Hinsicht von Nutzen für ihre Betreiber:

„[...] einerseits durch das politische Kalkül der historischen Neudeutung, das durch Uminterpretation und Umbenennung auch neue symbolische Repräsentanzen nationaler Geschichte und Kultur schafft; andererseits aber auch durch den politischen Akt des Verfahrens selbst als symbolischem Zeichen des Veränderungswillens [...]“ (ders.: 33).

Eine wichtige Strategie zur Umsetzung von Identitätspolitik ist das Operieren mit Mechanismen der Inklusion und Exklusion: Im Sinne einer erfolgreichen Identitätspolitik müssen nach innen homogene Konventionen geschaffen und nach außen Grenzen gesetzt werden. Diese Politik der Differenz lässt sich über die Konstruktion „kulturell gezeichneter Eigen- und Fremdbilder“ (ders.: 27), in Form nationaler und ethnischer Zuschreibungen vollziehen. Kulturelle Kodierungen sind in der Lage, „in wenigen Zeichen und Signalen komplexe gesellschaftliche Semantiken und Gruppenhorizonte aufzurufen und zu mobilisieren“ (ebd.). Dies gelingt natürlich nur, wenn sie „an historisch eingeübten, kollektiv verfügbaren und zugleich aktuell gültigen Denkweisen und Symbolen des Nationalen anknüpfen“ (ebd.). Die Instrumentalisierung ‚kultureller Argumente‘ für die Durchsetzung eigener Interessen bzw. im Dienste einer kulturellen Identitätspolitik wird „Kulturalisierung“ genannt. Ähnlich ist die sogenannte „Ethnisierung“ zu verstehen, die sich in der Reduzierung von Unterschieden auf ethnische oder kulturelle Unterschiede äußert. Elementar für die bewusst gesetzte Grenzziehung zwischen ‚dem Eigenen‘, also dem, das dazu gehört, und ‚dem Anderen‘, also dem, das ausgeschlossen ist, ist die Festschreibung des Anderen auf seine Andersartigkeit bzw. des Eigenen auf seine ursprüngliche Wesenheit, wobei Binnendifferenzen eingegeben werden. Ergebnis der Differenzpolitik ist ein „Prozeß der ‚Kulturalisierung‘ sozialer Beziehungen und Wahrnehmungen [...], in dessen Rahmen das öffentliche Argumentieren mit ‚Kultur‘ [...] politisch instrumentalisiert wird“ (Kaschuba 2001: 27).

Bestimmte „Identitätsfaktoren“ sind dazu geeignet, die äußere Differenz zu vergrößern und damit die Verhandlungsposition der betreffenden Akteure zu stärken (vgl. Riedel 2005: 252). Die Faktoren werden von den Betreibern der Identitätspolitik oftmals willkürlich und beliebig weit in die Vergangenheit zurück projiziert, außerdem wird Kontinuität suggeriert, um die Reichweite der Aussagen und somit ihre Wirkung zu vergrößern (vgl. dies.: 247). Zu den in Südosteuropa relevanten Identitätsfaktoren zählt die Politikwissenschaftlerin Sabine Riedel die Merkmale Abstammung, Geschichte, Sprache und Religion (vgl. dies.: 246).

2.2. Bilderbau

Realisiert werden Identitätspolitik durch die bewusste Herstellung von öffentlichen (Wir-)Bildern mit „Motiven der Abstammungs-, Kultur-, und Wertegemeinschaft“ (Kaschuba 2001: 21), die Ausdruck kultureller Authentizität sein wollen. Die Erzeugung der Bilder zielt darauf ab, homogene Gruppenidentitäten zu bilden, die sich selbst ethnisch bzw. kulturell definieren und sich so von ‚den Anderen‘ ideologisch abgrenzen. Die Bilder, die im Zuge der Identitätspolitik entstehen, werden im Sinne einer erfolgreichen Instrumentalisie-

rung in den Alltag einbezogen, und nehmen aufgrund ihrer Neuartigkeit und Gemachtheit zugleich eine besondere, autonome Position ein. Aus dieser Gleichzeitigkeit von Veralltäglic-lichung und (kultureller) Überhöhung ergebe sich eine große Wirkungskraft, schreibt Kaschuba (vgl. ders.: 21 f.). Die Bilder, mit denen im Dienste von Identitätspolitik operiert wird, können ideeller wie visueller Art sein. Im Rahmen von *SK14* werden identitätspoliti-sche Bilder über Architektur erzeugt. Grundlage für diese Annahme bilden die folgenden theoretischen Überlegungen.

2.2.1. Architektur kommuniziert

Mit dem Begriff Architektur meine ich die Gestaltung und Schaffung von Bauten und die Resultate dieser Prozesse, die Bauwerke. Entscheidend für meine Argumentation ist die Annahme, dass Architektur kommuniziert. Architektur besitzt aufgrund ihrer unvermeid-lichen Präsenz in der Umwelt des Menschen einen maximalen Öffentlichkeitsfaktor. In der Architektursoziologie gilt Architektur als ein „grundierendes Kommunikationssystem der Gesellschaft“ (Fischer 2009: 10) – es ist „das Kommunikationsmedium des sozialen Rau-mes und darüber konstitutiv für Vergesellschaftung“ (Delitz 2009: 399). Durch jede Dest-ruktion, Um-, Neu- und Rekonstruktion verschiebe sich etwas im Kommunikationssystem der Baukörper und damit auch im Verhältnis der Bewohner zu einander, erläutert Joachim Fischer (vgl. 2009: 10). Bereits 1967 weist Renato De Fusco der Architektur die Rolle eines „schweren Massenmediums“ zu. Die Aufgabe von Massenkommunikationsmitteln sei es, „die größtmögliche Zahl von Nutznießern zu erreichen, zu bedienen und [...] zu überreden und zu nivellieren“. Er stellt fest: „Dasselbe scheint auf Architektur, Städtebau und Design zuzutreffen, die durch die Vereinheitlichung und Standardisierung ihrer Produkte jede Art und Menge von Nutznießern ohne Unterschied erreichen können“ (Fusco 1972: 55).

Ich begreife Architektur als ein Medium, mit dessen Hilfe Ideen mit Folgen für die Gesell-schaft ‚stumm‘ übermittelt werden. Diese Form der Darstellung von Ideen durch Bauwerke kann durchaus bewusst produziert und programmatisch angewandt werden. Die Hauptfunk-tion eines Bauwerks liegt dann nicht in der Nutzbarkeit seiner Innenräume, sondern in der Kommunikation nach außen.

2.2.2. Von der Architektur zum Bild

Entscheidend für die Vermittlung von Ideen durch Bauwerke sind leicht zugängliche Bilder. Auch so können Bauwerke interpretiert werden: als sichtbare, im Raum befindliche Bilder. Ein Werk der Architektur muss, wie Dagobert Frey in seiner *Wesensbestimmung der Archi-tekturen* (1925) feststellt, „keineswegs architektonisch betrachtet werden“. Ganz im Gegenteil sei es sogar „bezeichnend, daß der Laie vielfach mehr zu einer malerischen Auffassung neigt, daß er mehr [...] die bildmäßigen Ausschnitte, die ‚malerischen Winkel‘ sucht und bevorzugt“ (Frey in Janson 2008). Nehmen wir nun an, dass die meisten Mitglieder einer Gesellschaft Architektur-Laien sind, die sich gezwungenermaßen zwischen Gebautem be-

wegen und mit Gebautem leben, so scheint diese These begründet. Für einen Großteil der Gesellschaft erzeugen Bauten – für sich und im Zusammenspiel – je nach Blick und kulturellem Verständnis unterschiedliche Bilder. Dieses Bilder-Sehen kann verstärkt werden, indem beim Entwurf eines Bauwerks der Oberfläche, der Front, der Fassade mehr Aufmerksamkeit zu Teil wird als der Nutzbarkeit. Wie viel Bild enthält also Architektur? Die Gestaltungshoheit hat der Auftraggeber oder der ausführende Architekt.

Winfried Nerdinger bemerkt, dass bei dem wohl ersten historischen Versuch, eine konkrete (staats-)politische Idee durch Architektur auszudrücken, eine neue Verbindung von Bild und Architektur verwendet worden sei. Dabei verweist er auf den Wettbewerb für eine neue nationale Säulenordnung im Frankreich des Jahres 1671. Der Sieger schrieb zur Verherrlichung der Monarchie ihr Symbol ins Kapitell, so dass der gewünschte Inhalt direkt ablesbar und verständlich wurde. Nerdinger betont weiter, dass eben dieser Versuch staatlich-politischer Selbstdarstellung in der Architektur parallel mit der Entstehung der modernen Staaten einherging und nennt den Vorgang eine „politische Architektur-Illustration“ (vgl. Nerdinger 2004: 19).

Ikonische, symbolische oder Bildsysteme gehören somit zur Architektur (vgl. Fusco 1972: 135). Zwei Momente bildhafter Architektur sind zu unterscheiden: Bildwerdung und Bildsein. Ersteres trifft zu, wenn Bildlichkeit situativ aktualisiert über die Betrachterperspektive entsteht. Von Bildsein hingegen ist die Rede, wenn eine vorgegebene, vordefinierte Bildlichkeit besteht (vgl. Beyer, Burioni, Grave 2011: 19). Vor dem Hintergrund, dass Akteure mit Gestaltungshoheit die Möglichkeit haben, bildliche Bedeutungssysteme der Architektur für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, nehme ich in Bezug auf *SK14* an, dass ein Bildprogramm der neuen Bauten in der mazedonischen Hauptstadt von der Architektur vorgegeben wird. Demzufolge handelt es sich bei der *SK14*-Architektur weniger um Bildwerdung als vielmehr um Bildsein.

Bilder sind ein vitaler Teil der Wirklichkeit, wir verstehen die Welt über das Bildhafte. In Jacques Rancières (2005) Worten sind Bilder Vehikel eines stummen Diskurses oder von verstummtem Sprechen. Sie können als Ersatz für oder Erweiterung von Sprache fungieren. Bildern werden rhetorische Eigenschaften zugesprochen:

„Die Rhetorik eines Bildes [...] ist sein kommunikatives, auf mentalen Wechsel beim Adressaten gerichtetes Beeinflussungspotenzial. [...] Dem rhetorischen Verständnis des Bildes liegt der allgemeintheoretische Ansatz zugrunde, der von produktionstheoretischen Überlegungen ausgeht und auch Bildtexturen [...] als Ergebnis von Beeinflussungskalkülen sieht. Sie regieren aus rhetorischer Sicht die Produktion eines Bildes ganz oder teilweise. Rhetorische Kalküle sind Botschaftskalküle. Sie sind auf die Konstruktion von Aspekten der Bildsemantik orientiert, die den abgebildeten Sachverhalten eine Tendenz geben [...]. Damit sind sie in der Lage, eine Bewusstseinsdifferenz beim Adressaten zu evozieren“ (Knape 2013).

Vom Wesen her sind Bilder stets zweifach, sie haben eine doppelte Funktion: die des Trägers („picture“) und die der Bedeutung („image“) (vgl. Mitchell 2008). Rancière spricht auch von zwei Vermögen des Bildes: der „rohen sinnlichen Präsenz“ und dem „Diskurs, der Geschichte verschlüsselt“ (2005: 17). So sind Bilder beides: materiell und fiktional. Der

Bildträger kann als Instrument der Distanz zwischen Bild und Realität wirken. Die Bedeutung bzw. der Inhalt werden durch den Kontext, das heißt die Summe aller Elemente auf der Bildfläche, durch den Kontext, also alle relevanten Aspekte der physischen Umgebung, und durch die Typikalität beeinflusst. Zu den beiden Grundbestandteilen Bildträger und Bildbedeutung kommt von außen eine dritte Komponente, die im Rahmen der Untersuchung von *SK14* beachtet werden muss: die Bildreferenz. Hiermit sind in erster Linie Bildzitate gemeint: Kulturelles Material wird transferiert und gemäß den Anforderungen und Bedürfnissen des neuen Kontextes, in dem dieses Material wirksam werden soll, transformiert (vgl. Sachs-Hombach 2013). Gemeinsam modifizieren Transfer und Transformation bei dieser Art der Bildproduktion den Ort, an dem sie wirksam werden, erläutert Laura Bieger und nennt dies einen „Aneignungsvorgang“ (2007: 52).

Neben der Betrachtung von Bildlichkeit spielen natürlich Körper, Bewegung und Raum eine große Rolle. Allerdings stören Bilder die leibliche Erfahrbarkeit von Architektur:

„Das Sehen, insbesondere die Bild-Schau, impliziert [...] eine Distanzierung, wenn nicht gar eine Opposition, die einem ‚Darin-Sein‘ oder einem Eintauchen zuwiderläuft. [...] Architektur als Bild zu sehen, aufzufassen oder aber zu entwerfen und zu bauen [...] liefe dann auf eine ‚Entleiblichung von Mensch und Raum‘ hinaus. Aus dieser Perspektive müssen bildliche Architekturen als Ausdruck einer zunehmend rein visuellen Sinnlichkeit gelten, die sich nicht zuletzt in den Dienst einer gesellschaftlich und politisch besser kontrollierbaren Zurichtung von Architektur stellen lässt“ (Beyer, Burioni, Grave 2011: 17 f.).

In jüngster Zeit ist von unterschiedlichen Autoren die allgemeine Tendenz festgestellt worden, dass Architektur von ihren Gestaltern vermehrt über Bilder gedacht und realisiert wird. „Im Zuge der Übermacht von Bildern, die nach Marktgesetzen zu Konsum- und Unterhaltungszwecken produziert werden [...] sind auch Architekten immer mehr zu Bilderproduzenten geworden“, fasst Nerdinger die Situation zusammen (2012: 191). Wie später erläutert wird gibt es viele Hinweise, dass im Fall *SK14* die auftraggebenden Eliten den Fokus auf die Bildlichkeit legen und Raumerfahrung sowie räumlichem Kontext wenig Beachtung schenken. Architektur, die schon von ihren Gestaltern als Bild(er) gedacht wird, wird im Folgenden als *Bilderarchitektur* bezeichnet.

2.2.3. Stadtbild

Im architektonischen Zusammenhang ist der Bildbegriff nirgends geläufiger als im *Stadtbild*. In der Regel kommt das Stadtbild zur Sprache, wenn von der Gestalt von Gebäuden in Beziehung bzw. im Verhältnis zueinander die Rede ist (vgl. Meier 2011: 93). Der Stadtbildbegriff bezieht sich sowohl auf sichtbare räumlich-materielle Konfigurationen als auch auf innere Bilder. Er „dient häufig der Abgrenzung von dem, was gemeinhin als ‚moderne Architektur‘ bezeichnet wird“ (ders.: 95 f.). Der Urbanist Kevin Lynch hat den Begriff des Stadtbildes 1960 in *The Image of the City* eingeführt. Hierin definiert er Stadt mit einem deutlichen Gewicht auf der bildhaften Repräsentation – Stadt ohne Raum quasi. Der Autor entwickelt die Kategorie der „imageability“ („Bildhaftigkeit“ bzw. „Einprägsamkeit“) der

Stadt und meint damit jene

„[...] Eigenschaft eines Gegenstandes, die mit großer Wahrscheinlichkeit in jedem Beobachter ein lebendiges Bild dieses Gegenstandes hervorruft. Bestimmte Formen, Farben und Anordnungen helfen dem Beschauer, sich ein zweckmäßiges und [...] ausgezeichnetes Bild von der Umwelt zu machen. Man könnte auch ‚Ablesbarkeit‘ oder [...] ‚Greifbarkeit‘ sagen; damit ist gemeint, daß Gegenstände sich den Sinnen klar umrissen und intensiv darstellen“ (Lynch 2010: 20).

„Ablesbarkeit“ sei für das Bild der Stadt ausschlaggebend, schreibt er (vgl. ders.: 12).

Hans-Rudolf Meier konstatiert in Bezug auf Lynch: „Das Bild der Stadt bekommt normative Züge. Es erscheint als Gestalt dort prägnant und gut, wo die Stadt größtmögliche Ordnung und Regelmäßigkeit aufweist“ (2011: 103). Bildhafte Ähnlichkeit trete als Alternative zur Bewahrung, als Argument gegen den Erhalt von bestehender Substanz in den Vordergrund. Die Folge sei, dass Bewohner zu Betrachtern würden (vgl. ders.: 104 ff.). Tom Holert weist darauf hin, dass sich hinter der Vorstellung des Bildes der Stadt bereits bei Lynch die Idee der pädagogischen Kontrolle des Blicks verberge: Denn der US-amerikanische Stadtplaner meinte, man müsse

„[...] das ‚mentale‘ Bild der Stadt auch durch eine Art ästhetischer Erziehung erzeugen. Den Bewohnern solle beigebracht werden, ‚ihre Stadt zu betrachten‘. Zu diesem Zweck könne man die Bürger durch die Straßen führen und die Städte zu ‚animierten Museen unserer Gesellschaft und ihrer Hoffnungen‘ machen“ (Holert 2006: 109).

Da es eine „nützliche Basis“ für die Entwicklung der Gesellschaft sei, plädiert Lynch deutlich für ein „klares Bild“ der städtischen Umwelt:

„Ein lebendiges und vollständiges Milieu, das ein scharfumrissenes Bild liefert, spielt auch im Sozialleben eine Rolle. Es kann das Rohmaterial für die Symbole und die Kollektiverinnerungen der Gruppenkommunikation bilden. Eine eindrucksvolle Landschaft ist das Gerüst, auf dem [...] Völker ihre für das Gesellschaftsleben wichtigen Mythen aufbauen“ (Lynch 2010: 14).

Diese Aussage deutet an, dass das Bild der Stadt in einem konstitutiven Verhältnis zu Gesellschaft, Nation und Identität steht.

2.2.4. Bildpolitik

Bilder haben eine politische Dimension. Historische Bilderkämpfe erinnern an die realpolitische Wirkung von Bildern, die ein „Krisenherd in Friedenszeiten“ sein können, wie Boehm anmerkt (vgl. 1994: 330 f.). Der Terminus Bildpolitik beruht auf der Vorstellung, bildliche wie auch gesellschaftliche Prozesse seien prinzipiell planbar. Die neuen Bildräume in Skopje zeichnen sich durch ihre Konstruiertheit aus: es sind Räume, die einer spezifischen Bildpolitik verpflichtet sind. Mit Bildpolitik meine ich in Bezug auf *SK14* die bewusste Schaffung einer Bilderarchitektur. „Der Begriff Bildpolitik wendet sich [...] an die gestalterische Funktionalität und die beabsichtigte Wirkung [der] Räume“ (Bieger 2007: 16). Bei Bildpolitik geht es um Gebrauchsweisen und Instrumentalisierungen von Bildern, um die gezielte Erzeugung derselben und deren intentionale Nutzbarmachung als Mittel der Kommunikation. Im Vordergrund steht die „Gemachtheit der Bilder, die das Produkt technischer Planung und gestalterischer Kompetenzen sind“ (Holert 2000: 9). Doch wer

hat die Deutungshoheit über Bildregime? Holert nennt diejenigen, die die Bilder steuern, „Sichtbarkeitspolitiker“. Um die Interessen einer sozialen Gruppe zu vertreten oder zu bekämpfen, bedienen sie sich eines bestimmten visuellen Repertoires, erläutert er.

„Dieses Repertoire soll die betreffende Gruppe wiederum adäquat [oder auch verzerrend, stereotypisierend, verklärend] darstellen, das heißt: ‚repräsentieren‘, und nicht zuletzt ein Bild geben, das ‚Identität‘ stiftet. Repräsentation ist damit eine Funktion bei der Herstellung der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Anderen. In den meisten Fällen kollektiver Repräsentationen handelt es sich um eine Darstellung, die willkürlich oder mehr oder weniger willkürlich gewählt wurde, um damit anderes zu bezeichnen und um soziales Handeln zu steuern‘ [...]. Mit der ‚Willkür‘ [von kollektiven Bildern oder Symbolisierungen] kommen Setzungsmacht und das Kontrollieren der Bildproduktion ins Spiel, aber auch die Zufälligkeit und Unberechenbarkeit von ‚Repräsentations-Effekten‘“ (ebd.).

Bilder konkurrieren um ihre „Bildfähigkeit“, sie sollen möglichst sichtbar sein. In einer mediatisierten Gesellschaft werde Sichtbarkeit laufend hergestellt bzw. unterdrückt, konstatiert Holert (vgl. 2000: 13 ff.). Sie sei eng mit Wissen, Macht und Institutionen verbunden und „[...] stets ‚produziert‘, nie umstandslos gegeben. Was aktuell sichtbar und damit ‚evident‘ ist, wirft immer die Frage auf, an die Stelle welcher früheren und möglicherweise außer Kurs geratenen Sichtbarkeit es getreten ist“ (ders.: 20). Architektonische Räume können „[...] einen spezifischen, disziplinierenden Typ der Sichtbarkeit und Sichtbarmachung hervorbringen“ (ebd.).

2.2.5. Fassadenwettbewerb

Bereits in den Ausschreibungen der Architektur-Wettbewerbe zu einzelnen Neubauten und Fassadisierungen von SK14 wird den Bewerbern nahegelegt, eine historistische Fassadengestaltung einzuhalten. Begründet wird dies mit einem einheitlichen und harmonischen Stadtbild im Sinne eines kontextuellen Urbanismus⁸, obgleich ein solcher Kontext zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht geschaffen und seine architektonischen



1 | Fassadenempfehlung aus einem Architekturwettbewerb

Bestandteile teilweise noch nicht einmal ausgeschrieben waren. Diese expliziten Empfehlungen an die zukünftigen Architekten werden schriftlich dargelegt und wurden zu Beginn des Projekts zusätzlich mit Bildbeispielen verdeutlicht. So geht aus der Ausschreibung zum Bau eines Hotels auf dem Ploštat Makedonija vom Frühjahr 2009 hervor:

„Die Stilsprache der Fassadengestaltung sollte mit den umliegenden [...] Gebäuden übereinstimmen, deren stilistischer Ausdruck größtenteils dem Akademismus entspricht. [...] Die Implementierung eines bestimmten Rhythmus der Fensteranordnung ist erwünscht, um einen Ausgleich mit den Elementen zu finden, die dem Eindruck stilistischer Einflüsse entgegenwirken, indem sie eine flexible Gestaltung der Fassade anstreben. In diesem

⁸ Die Architektur des kontextuellen Urbanismus (eng.: „contextualism“) orientiert sich in der Gestaltung an der Formensprachen der traditionellen europäischen Stadt und argumentiert hier v. a. mit Begrifflichkeiten wie „einheitliches Erscheinungsbild“ oder „Harmonie“.

Sinne empfiehlt sich eine bescheidene, aber funktionale Fassadendekoration, die dort, wo dies möglich ist, angebracht werden soll. Eine Reduzierung plastischer Effekte produziert ein vereinfachtes Erscheinungsbild der Architektur, das dank der Komposition der Elemente den Eindruck europäischer Architektur erweckt“.⁹

Der Ausschreibung wurden zur ästhetischen Orientierung Zeichnungen der Fassaden des Außenministeriums beigelegt. Es sollte als Referenzobjekt dienen, obgleich zu diesem Zeitpunkt noch nicht offiziell bekannt war, dass der Neubau eines Außenministeriums geplant war.

2.2.6. Dekorierter Schuppen

„Las Vegas [...], eine ganz und gar künstliche Stadt, [ist] nicht eine Stadt wie die anderen, die kommunizieren, um funktionieren zu können, sondern eine, die funktioniert, um zu kommunizieren“,

vermerkte Eco 1973 in seinem Essay *Reise ins Reich der Hyperrealität* (1986: 78). Um dieselbe Zeit, zu Beginn der 1970er Jahre, prägten die Architekten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour mit der Veröffentlichung von *Learning from Las Vegas* (1972) den Begriff des *dekorierten Schuppens* (*decorated shed*). In ihrer Argumentation übernimmt Architektur die Funktion eines Kommunikationssystems aus architektonischen und grafischen Symbolen im urbanen Raum. Dieses Phänomen zeichnete sich damals am deutlichsten am Las Vegas Strip ab. Der dekorierte Schuppen als eine typische Ausprägung jener Architektur meint dabei eine „zweckrationalistische Grundform mit appliziertem Bild“ (Paul 2004: 310) – der „Schuppen“ dient lediglich als Unterlage, auf die die gewünschte Botschaft angebracht wird. Im Sinne des *decorated shed* fungiert Architektur als Trägermaterial eines Bildes, das konzeptionell von dem Baukörper losgelöst ist. Dem Bauwerk ist ein übersteigerter Kontrast zwischen Zweck und äußerer Ästhetik inhärent, wobei die Oberfläche bevorzugt behandelt wird. Konkret formuliert, wird Architektur dann für jede Funktion – ausgenommen die eigene Selbstdarstellung – unbrauchbar (vgl. Nerdinger 2012: 192). Die Funktionalität und das Design des Innenraums werden nichtig, was zählt ist die bildliche Erscheinung nach außen. Das Prinzip des dekorierten Schuppens wird für Zwecke der Vermarktung und Werbung verwendet.

Die regierende *VMRO-DPMNE* ist eine der landesweit größten Auftraggeber für Werbung in Mazedonien.¹⁰ Während sich die Kampagnen zu Beginn der Regierungszeit auf das internationale Ausland konzentrierten, liegt ihr Fokus mittlerweile im Inland (vgl. Karajkov 2014). Die Fassadisierungspraxis von *SK14* deutet darauf hin, dass das Bauprojekt Schema-

9 Originaltext: „Фасадното обликување во контекст на доминантниот стилски израз треба да биде во согласност со околните [...] објекти кои ја имаат стилската изразеност претежно на академизмот. [...] Пожелно е имплементирање на утврдена ритмичност во поставување на отворите спроведено заради урамнотежување со елементите кои го отклонуваат впечатокот за стилски предзнак во контекст на едно послободно обликување. Во таа смисла се препорачува скромна но функционална фасадна декорација изведена како апликација во одредени зони ко тоа го дозволуваат. Редукција на пластични ефекти во корист на еден прочистен израз кои според начинот на композираните елементи делува во духот на определбите на една европска архитектура“.

10 Aktuelle Schätzungen zu den jährlichen Ausgaben für Werbung aus Regierungsmitteln liegen zwischen 20 und 39 Millionen Euro (vgl. Karajkov 2014).

ta des decorated shed nutzt, um möglicherweise für die Regierung zu werben. So betrachtet erweitert *SK14* das bestehende Werbeinstrumentarium der Regierung.

2.2.7. Fehler in der Architektur

Wenn der architektonische Fokus auf dem Bild und der Sichtbarkeit, auf der Fassade und dem äußeren Schein liegt, ist auch vermehrt mit Fehlern in der Planung und mit Einschränkungen der Funktion zu rechnen – so verhält es sich zumindest in Skopje. Dem Projekt *SK14* scheint das Erscheinungsbild wichtiger zu sein als seine architektonischen Funktionen. Da die Nutzbarkeit bei zahlreichen Neubauten von *SK14* limitiert ist, kann die neue Architektur in Skopje auch als dysfunktionale oder fehlerhafte Architektur bezeichnet werden. Als erster Punkt wäre hier zu nennen, dass es funktional kaum Bedarf an neuen Repräsentativbauten gab, zumal vor allem während der jugoslawischen Phase zahlreiche Gebäude errichtet wurden, die weiterhin genutzt werden, wie Theater, Verwaltungsgebäude und Museen. Die Tatsache, dass viele moderne Bauten aus dem Sozialismus momentan mit neuen Fassaden verkleidet werden, verdeutlicht den hauptsächlich visuellen Sinn der Bauvorhaben.¹¹ Nach nicht von offizieller Seite bestätigten Vermutungen von Experten erfüllen die fertiggestellten Gebäude nicht oder nur teilweise ihren Zweck. So ist beispielsweise von Wasser- und Feuchtigkeitsproblemen die Rede, da die Bauten unmittelbar am Flussufer auf einem Grund stehen, der als Bebauungsfläche äußerst ungünstig ist. Lokale Architekten, mit denen ich über das Projekt sprach, wiesen darauf hin, dass dort nur gebaut werden könne, wenn technisch höchst aufwendige Maßnahmen getroffen würden, die jedoch nicht geleistet worden seien. So stehe beispielsweise das *Archäologische Museum* unter Wasser, was die Eröffnung verzögere, und dem *Museum des mazedonischen Kampfes* wird wegen großer Feuchtigkeit in der Bausubstanz eine Rattenplage nachgesagt. Andere Dysfunktionen zeigen sich darin, dass viele administrative Bauten so dicht nebeneinander stehen, dass sie zur ‚Spionage von Fenster zu Fenster‘ geradezu einladen.¹² Außerdem sind manche Gebäude so eng oder schmal, wie die *Agentur für elektronische Kommunikation*, dass das Arbeiten in den Innenräumen schwer fallen dürfte. Nach dem Archäologen Nikos Chausidis scheint das Archäologische Museum viel zu klein, um der vorgesehenen Beherbergung einer Sammlung aus dem *Mazedonischen Museum* gerecht zu werden.¹³ Des Weiteren ist von zahlreichen anderen Mängeln in Konzeption und Konstruktion die Rede, die eine Nutzung der Bauten stark einschränkt, wie mangel-



2 | Agentur für elektronische Kommunikation

11 Siehe hierzu Kapitel 4.2.2.

12 Hierauf wies u. a. der Architekt Jane Stojanoski in einem Gespräch am 16.10.2013 hin.

13 Vgl. Gesprächsnotizen v. 8.10.2013.

hafte Klimatisierung, düstere Innenräume, ungewöhnlich niedrige Decken, fehlende oder falsch gesetzte Ein- und Ausgänge etc. Die hier exemplarisch beschriebene Dysfunktionalität der Architektur in Skopje verdeutlicht, dass die Neubauten primär mit dem Ziel errichtet wurden, Bilder zu sein, und aufgrund mangelhafter Nutzbarkeit ex negativo als Bilderarchitektur begriffen werden können.

3. Hintergrund

3.1. Soziale und politische Tendenzen seit der Unabhängigkeit

In diesem Kapitel möchte ich einige politische und gesellschaftliche Hintergründe des jungen Staates Mazedonien erläutern, die zum Verständnis der aktuellen Phänomene in der Stadtlandschaft Skopjes beitragen.

Die Republik Mazedonien gilt als ein multinationaler Staat mit fehlenden staatlichen Traditionen (vgl. Willemsen 2010: 968). Im Folgenden sollen Aspekte der Multinationalität in Mazedonien erläutert und Konsequenzen der mangelnden ‚Staatlichkeit‘ genauer beleuchtet werden. Das heutige Mazedonien ist seit 1991 unabhängig. In der Zeit von 1944 bis 1991 war es als Teilrepublik Makedonien Bestandteil des sozialistischen Jugoslawiens, dessen wirtschaftlich schwächstes Glied es zugleich darstellte. Den Weg der staatlichen Selbstständigkeit ging Mazedonien infolge der Desintegration Jugoslawiens eher unfreiwillig als freiwillig (vgl. ders.: 967). Ein politisches Aufbegehren vonseiten der Bevölkerung blieb aus: „Nicht Runde Tische oder Demonstrationen auf der Straße haben die Veränderung des politischen Systems bewirkt, sondern der wirtschaftliche Niedergang Jugoslawiens und die Krise des föderalen Systems“ (ders.: 971). In diesem Sinne ist der Staat Mazedonien aus einer durch äußere Umstände auferlegten Sezession hervorgegangen. Ist er aufgrund seiner Entstehungsgeschichte also lediglich ein territoriales Überbleibsel mit fehlender Zivilgesellschaft, das in der post-sozialistischen Transformationsphase verharrt?

3.1.1. Vielvölkerstaat

„In a region that has traditionally existed and developed within supranational political and socio-cultural entities and frameworks such as multilingual empires or a multi-ethnic federation, the ethno-cultural or religious aspect has always existed as a prominent dimension of the socio-political reality“ (Spaskovska 2013: 108 f.).

Die Region Mazedonien ist seit jeher geprägt von der ethnischen Vielfalt ihrer Bewohner und dem zumeist friedlichen Miteinander zwischen unterschiedlichen Volksgruppen. Insbesondere die fünf Jahrhunderte währende Herrschaft des Osmanischen Reiches, die die Entwicklung Mazedoniens nachhaltig geprägt hat, wird von internationalen Wissenschaftlern immer wieder als Phase großer Toleranz in der Region Mazedonien beschrieben. Der Fortbestand jener mazedonischen multikulturellen Tradition sei jedoch gefährdet, da die

Staatspolitik gegenwärtig ausschließlich die negativen Aspekte der Diversität in Mazedonien herausstelle, erläutert der Sozialanthropologe Goran Janev (vgl. 2009: 7).

Den letzten offiziellen Angaben aus dem Jahre 2002 zufolge setzt sich die 2,1 Millionen Einwohner umfassende Bevölkerung Mazedoniens zu 64,2 Prozent aus Mazedoniern, zu 25,2 Prozent aus Albanern und außerdem aus Mitgliedern anderer Minderheiten wie Türken (3,9%), Roma (2,7%) und weiteren zusammen. Demnach stellen Mazedonier die Titularnation und die Mehrheitsbevölkerung dar, während Albaner die größte Minderheit in Mazedonien bilden. Allerdings fehlen aktuellere Daten zur demografischen Struktur Mazedoniens, da der für 2011 anberaumte Zensus vor Beendigung der Befragung abgebrochen wurde. Die Ursache hierfür war wohl weniger technischer als ethnisch-politischer Art: „In the field, the census apparently turned into havoc. Albanians tried to maximise their numbers, Macedonians responded, and soon the process stopped“ (Karajkov 2011). Da die Regierungspartei den Stopp der Volkszählung als patriotischen Akt darstellte, ist anzunehmen, dass das Hauptmotiv für den Abbruch der Zählung die Befürchtung war, das Ergebnis würde zeigen, dass mehr Albaner in Mazedonien leben, als für die Zwecke der mazedonischen Regierung dienlich. Die Tatsache, dass die Erhebung aktueller Daten zur Bevölkerungsstruktur des Landes bewusst verhindert wurde, bezeichnete der albanisch-mazedonische Intellektuelle Ramadan Ramadani als ein von staatlicher Seite symbolisch vollzogenes „emptying of people“, das zur allgemeinen politischen Apathie der Menschen in Mazedonien beitrage, denen so ein Spiegel ihrer eigenen (politischen) Nicht-Existenz vorgehalten würde. Er sieht die Motivation für den Abbruch der Zählung in der Angst der mazedonischen Elite, die ethnische Mehrheit nicht nur angesichts der albanischen Bevölkerung zu verlieren, sondern ebenso aufgrund der zahlreichen Türken, Serben, Bulgaren und anderer Minderheiten im Land.¹⁴

3.1.2. Klientelismus und Segregation

In Parlament und Verwaltung ist eine zunehmende Polarisierung der politischen Interessenvertretung entlang ethnischer Zugehörigkeit zu beobachten. Die auf Differenz setzende Identitätspolitik beider Konfliktparteien – der Mazedonier und Albaner – verhindert bereits auf unterster kommunaler Ebene die Entstehung einer nationalen Identität im politischen Sinne (vgl. Riedel 2005: 122). Ein Klientelsystem bildet sich heraus, „[...] in dem sich die politischen Interessenvertreter mehr der eigenen ethnischen Gruppe als dem Gemeinwohl auf nationaler Ebene verpflichtet fühlen“ (ebd.). Kaum verwunderlich, dass auch Mazedoniens Gesellschaft ethnisch fragmentiert und durch mazedonisch-albanische Segregation gekennzeichnet erscheint. Es mangelt schlicht an interethnischer Kommunikation. So warnt Dušan Reljić, eine ethnische Spaltung rücke immer näher: „Vertieft sich der ohnehin klaffende Graben zwischen Albanern und Makedoniern weiter, wird der makedonische Staat dies kaum aushalten“ (Reljić 2011: 34). Heinz Willemsen hingegen meint, es bestünden bereits zwei nationale Teilgesellschaften anstelle einer Gesellschaft (vgl. 2010: 968). Auch er kommt zu dem Schluss, dass das große Maß an ethnischer Distanz und die weitgehende

14 Vgl. Gesprächsnotizen v. 19.10.2013.

Segregation der nationalen Gruppen auf der gesellschaftlichen Ebene mit ethnisch-paternalistischen Politikmustern korrespondierten (vgl. Willemsen 2001: 5). Der alles beherrschende Klientelismus verhindere, dass die politischen Strukturen mit wirklichem Leben gefüllt werden, erklärt der Autor: „[Die] ethnisch-paternalistischen Verhältnisse stellen ein Hindernis für jegliche, auch politische Modernisierung dar“ (Willemsen 2010: 996). Einen überparteilichen mazedonischen Staat gibt es nicht.

Die Koppelung politischer und ökonomischer Macht, die Formen der Patronage und die daraus resultierenden Konflikte verweisen auf historisch bedingte Probleme der Staatsbildung auf dem Balkan (vgl. Hensell 2003: 144). So lassen sich auch die Pfade von Segregation und Klientelismus weiter zurückverfolgen als in die chaotischen 1990er – die ersten Jahre der mazedonischen Transformation. Bereits während der durch rasche Modernisierung geprägten sozialistisch-jugoslawischen Jahrzehnte schritt in der Republik Mazedonien die Trennung der beiden Bevölkerungsgruppen, der slawischen Mazedonier und der Albaner, entlang unterschiedlicher sozialer und ökonomischer Linien voran.

„Ethnische Zuschreibungen bringen diese Trennungen symbolisch zum Ausdruck und entscheiden zugleich über den Zugang zu den Patronagenetzwerken des Staates, mit dem die slawischen Mazedonier politische und ökonomische Chancen monopolisieren“ (ders.: 133 f.).

Seit Beginn der 1990er Jahre wandelt sich diese Form patrimonialer Herrschaft:

„Die Demokratisierung des Systems führt zur politischen Mobilisierung der Albaner, die eine verstärkte Partizipation einfordern. Albanische Gruppierungen werden daraufhin in das staatliche Patronagesystem integriert. Angesichts einer verfallenden postsozialistischen Ökonomie und verringerter öffentlicher Ressourcen bleiben jedoch die Möglichkeiten der Distribution und damit der Ausdehnung der klientelistischen Netzwerke begrenzt. Mit der nur selektiven Inklusion albanischer Gruppen kommt es zur Fraktionierung des albanischen Lagers in Patronagenetzwerke auf der einen und Nicht-Integrierte auf der anderen“ (ders.: 134).

Vor dem Hintergrund der oben beschriebenen gesellschaftlichen und ethnischen Ungleichheiten kam es im Sommer 2001 zu schweren Konflikten im Land. Damals brachen in Mazedonien bewaffnete Auseinandersetzungen zwischen albanischen Guerillas und der Staatsmacht aus, die nach massiver politischer Intervention durch die internationale Staatengemeinschaft verhältnismäßig schnell wieder beendet werden konnten. Nach Einstellung der Kampfhandlungen trat das *Ohrid Framework Agreement*, ein Friedensplan, der grundlegende politische Reformen zur Besserstellung der albanischen Minderheit vorsah, offiziell in Kraft. „[T]he Framework Agreement established that [...] ,the multi-ethnic character of Macedonia’s society must be preserved and reflected in public life“ (Spaskovska 2013: 101). Die Betonung liegt hier auf dem Wort *offiziell*, da der Umsetzung der Vertragsregelungen des *Ohrid Agreements* realpolitisch oftmals nur äußerlich und unzureichend nachgekommen wird. Merita Maksuti weist darauf hin, dass die Satzung von 2001 weniger implementiert als vielmehr in Form von PR-Kampagnen abgehandelt würde. Das Agieren der politischen Elite in Mazedonien widerspreche dem Sinn des Reglements von Ohrid; es sei eine Praxis der Doppelstandards, dass in Mazedonien gegenwärtig wortreiche Öffentlichkeitsarbeit konkretes Handeln bzw. Ergebnisse ersetze.¹⁵ Diese Beobachtungen teilt auch

15 Vgl. Gesprächsnotizen v. 24.10.2013.

die Historikerin und Menschenrechtsexpertin Ljubica Spaskovska:

„A decade [after the Ohrid Agreement], the political elites seem to have internalised the discourse of multi-ethnic democracy and publicly endorse and espouse the ‚Macedonian model‘ as a successful and viable form of liberal consociationalism. However, there has been an apparent tension between this elite-driven discourse and the still existing inner frictions and contestations which mostly run along ethnic lines, to be found both at the level of the society at large and within the realm of party politics“ (2013: 99).

Hierzu passt außerdem Jochen Töpfers Einschätzung des mazedonischen Politikstils: Anstatt integrative Politik zu betreiben handele die jetzige Regierung in erster Linie symbolisch, schreibt der Politikwissenschaftler. Dabei bediene sie vermeintliche Forderungen der ethnisch mazedonischen Gruppe, sei damit auf Separation angelegt und lasse langfristige Folgewirkungen außer Acht. Die Politik des mazedonischen Staats erfülle diverse typische Merkmale symbolischen Regierens wie exklusive Politik, Populismus, Selbstherrlichkeit bzw. Narzissmus, der in die Personifizierung von Politik und die Festlegung von Scheinthemen münde (vgl. Töpfer 2012).

3.1.3. Ethnopolitik und Ethnonationalismus

„Mit der Konstituierung des neuen makedonischen Staates entstand [...] ein Nationalstaat, der sich gegenüber der bestehenden [...] Vielfalt seiner Bevölkerung nicht neutral zeigte, sondern der makedonischen Nation [...] die Rolle einer staatstragenden Nation zusprach. Mit Hilfe einer Identitätspolitik, die sich selektiv [...] bedient, sollte dieser Status legitimiert werden“ (Riedel 2005: 121).

Im heutigen Mazedonien wird Nationalität größtenteils nicht politisch-ideologisch, sondern ethnokulturell definiert – es kommt zu einer Ethnisierung und Kulturalisierung der politischen Prozesse. Spaskovska schreibt:

„[...] there is minimal convergence in socio-cultural terms [media, education, cultural productions], total absence of ideologically [as opposed to ethnically] based political parties or platforms and there are diverging symbolic ideological strategies of various elites, as well as permanent contestation of the existing political system“ (Spaskovska 2013: 100).

Eine bewusste Verbreitung von Stereotypen und die Berichterstattung über Vorfälle ethnischer Animositäten in den Medien schürt zudem die ethnische Intoleranz im Land (vgl. ECRI 2010: 8).

Wachsender Nationalismus ließ die nationalkonservative Partei *VMRO-DPMNE* in den 1990ern zur stärksten Oppositionsmacht werden. Zur tatsächlichen „nationalistischen Wende“ kam es dann 1998; seitdem regiert die *VMRO-DPMNE* – mit einer vierjährigen Unterbrechung von 2002 bis 2006 (vgl. Alagjosovski 2012: 174).

„Die Partei sieht sich als [...] Hüterin der Nation: Da diese über die Jahrtausende der Unterdrückung durch äußere und innere Feinde ausgesetzt war, ist es ein zentrales Anliegen der *VMRO-DPMNE*, den Versuch zu unternehmen, die Nation ‚auferstehen‘ zu lassen“ (Töpfer 2012).

Angeführt wird die Partei von Nikola Gruevski, der seit 2006 als Premierminister amtiert und über die Politik hinaus als einflussreichster und mächtigster Mann des Landes gilt. Gruevski wirbt mit *SK14* als seiner eigenen Idee.¹⁶ Er ist die Leitfigur einer vergleichsweise

16 Siehe Nachricht v. 7.1.2012: „PM Gruevski: Yes, Skopje 2014 was my Idea“, <http://macedoniaon->

jungen Generation mazedonischer Politiker, die Janev „Ethnonationalisten“ nennt. Diese konnten ihre Werte und Ideale in der mazedonischen Gesellschaft in den letzten Jahren erfolgreich verbreiten: „Ethnonationalist politicians have managed to create and to actively cultivate political representations of Macedonian society as deeply divided, irrevocably proceeding down the path of dissolution along ethnic lines“ (Janev 2009: 7). Ethnopolitik dominiert folglich auch die öffentliche Sphäre in der Republik Mazedonien (vgl. ebd.). Die gesellschaftliche und politische Debatte wird von dem Bemühen um eine Affirmation der mazedonischen Nation und der ständigen Betonung nationaler Exklusivität überlagert (vgl. Willemsen 2010: 996).

Der politische Nationalismus wirkte sich überdies auf die Kulturszene und deren Produzenten aus: „Macedonian visual arts and culture ended up deploying ethnic stereotypes“, beschreibt Alagjosovski den Wandel. „[A]rtists eventually became assimilated into the cultural policy of the state and began to sing from the same hymn sheet as the political leadership vis-à-vis the power of visual images“ (2012: 171). So machten sich Reproduktionen des mazedonischen Nationalismus schließlich auch im öffentlichen visuellen Erscheinungsbild bemerkbar:

„The nationalist turn also meant programmatic change of the visual outlook within the state and the public space. The colors of the different logos became red and yellow, the specific Old Slav and Byzantine fonts were used for the letters, the lion became the visual symbol of many companies and ministries, and over 25 crosses were erected immediately throughout the country“ (ders.: 183).

3.1.4. Albaner in Mazedonien

Die größte Herausforderung des heutigen Mazedoniens besteht laut Janev in der Implementierung politischer Bestrebungen der albanischen Minderheit (vgl. 2009: 7). Riedel meint, die Tatsache, dass die albanische Minderheit trotz mazedonischer Staatsbürgerschaft ihre ethnische und nationale Identität nicht als mazedonisch, sondern als albanisch bezeichnet, müsse als eines der Hauptprobleme des neuen mazedonischen Staates betrachtet werden (vgl. 2005: 121). Zudem zeichnet sich die politische Situation dadurch aus, dass die albanischsprachige Minderheit – ähnlich wie die mazedonische Mehrheit – statt eines Ethnien übergreifenden politischen Nationsverständnisses gleiche (Kollektiv-)Rechte für ihre ethnische Gruppe bzw. Nation anstrebt (vgl. dies.: 106). Eine typische Situation, denn „[...] to the host state’s hegemonic and aggressive nationalism, minorities usually respond with various sorts of defensive and peripheral [...] nationalism, equally exclusive and intolerant“ (Dimitras, Papanikolatos in Spaskovska 2013: 104).

Das Bild der Mazedonier über in Mazedonien lebende Albaner hat sich seit der Selbstständigkeit des Landes massiv verschlechtert. „Already at the very early point after Macedonia’s independence, ‘the Albanian’ became a negative ‘icon’ in the mindset of the Macedonians“ (Alagjosovski 2012: 175). Dieses Image trübte sich infolge der Auseinandersetzungen von 2001 unweigerlich weiter. In der Mehrheitsgesellschaft herrscht allgemein die Vorstellung

line.eu/content/view/20045/45/, zuletzt geprüft am 11.4.2014.

vor, mazedonische Albaner seien „entrapped in unsophisticated traditional modes of behavior, [...] unsophisticated and violent, with weapon fetishism as an alarming ingredient“ (ders.: 176). Viele Albaner in Mazedonien hingegen attribuieren den Mazedoniern „a sense of paranoia with respect to other cultures, allegedly because they – the Macedonians – lacked a strong cultural identity“ (ebd.).

3.1.5. Die Identitätsfrage

Neben ‚den Albanern‘ in Mazedonien sagen auch zahlreiche Wissenschaftler der Mehrheitsnation ein Identitätsproblem nach. Zwar verlangte insbesondere die Unabhängigkeit Mazedoniens nach einer Antwort auf die Frage nach der mazedonischen Identität, doch konnte diese bis heute nicht befriedigend geklärt werden. „Macedonians are represented, and often see themselves, as people without history and, as such, without ground to formulate an ‚identity““, schreibt die Sozialanthropologin Ilka Thiessen (2007: 165). „It appears that people are not decisive about their own identity and cultural heritage [...] This indecision suggests that the state has not succeeded [...] in forging a distinct Macedonian culture into an object of consumption“ (dies.: 60). Aus einer aktuellen Untersuchung des *Institute of Social Sciences and Humanities Skopje* geht hervor, dass unter Mazedoniern ein schamhaftes Gefühl der Minderwertigkeit vorherrscht:

„ [...] ‚inferiority,‘ ‚weakness,‘ ‚not knowing who we are,‘ ‚lack of assertiveness and self-respect,‘ ‚lack of education‘ and ‚higher awareness‘ [by which, it is obviously, meant adherence to what is habitually considered European values] are presented not only as the shameful aspect one would hide, but also as the ‚defining essence‘ of the Macedonian identity“ (ISSHS 2013a: 6).

Aus historischer Perspektive erklärt Keith Brown die identitäre Situation so:

„In the 1990s, Macedonians speak a language codified in 1946, spoken by less than two million people, and with a very slender literature. They are members of an Orthodox Church whose authority was established by a socialist political regime in 1968. They are heirs to a 1903 revolution that until the 1940s was described by almost all sources as being Bulgarian. They are descendants from people who were called, and at times called themselves, Serbs or Bulgarians. They have no modern history of independent statehood; the last period that they can claim as boasting a Macedonian regime was in the 11th century. The Republic of Macedonia, established by consensus authorized by a referendum, has no internationally agreed name [...]. Yet its Slavic inhabitants have no doubt that they are Macedonians, and that the territory they occupy has always been and should always be occupied by Macedonians. The question that baffles many Western observers is simple: how do these people know who they are?“ (Brown in Troebst 2003).

Der Historiker Stefan Troebst beantwortet Browns Frage ex negativo: „[...] it is substantial that they know who they don't want to be, namely, neither Bulgarians nor Serbs, and, least of all, Greeks or Albanians“ (Troebst 2003). Da Mazedonien eine Vergangenheit als Nation nur schwer nachweisen kann, basiert seine Identität auf der Abgrenzung von Bulgaren, Serben, Albanern und Griechen, die Ansprüche auf die Region Mazedonien stell(t)en. Internationale Analysten scheinen sich einig:

„it were the neighbors' contestations of the legitimacy of the Macedonian statehood as well as the struggle for more rights by the ethnic Albanian minority that finally also fuelled the nationalist sentiments of the ethnic Macedonian majority“ (Alagjosovski 2012: 174).

Aus historischen Gründen sind die Beziehungen Makedoniens zu allen vier Nachbarstaaten Serbien, Griechenland, Albanien und Bulgarien belastet – ein Problem, das den jungen Staat bis heute einengt. Es sei nicht leicht, auf den stark abgenutzten historischen Grundlagen eine neue, sich selbst tragende Erzählung der eigenen Vergangenheit zu etablieren, um die fragile staatliche Unabhängigkeit zu rechtfertigen, meint Todor Kuljić (vgl. 2010: 59). Seit der Unabhängigkeit fand sich Mazedonien immer wieder in seiner Eigenständigkeit als Akteur der internationalen Gemeinschaft eingeschränkt oder gar blockiert, da die benachbarten Regierungen diverse Anforderungen stellten und teilweise noch immer stellen, die den Handelsspielraum des jungen Staats begrenzen:

„Greece had blocked the country’s recognition by the EC in 1991, twice imposing an economic embargo and unofficially vetoing Macedonian entry into NATO in 2008. The Greek arguments perpetuated that the newly independent state had misappropriated Greek historical and cultural heritage and thus could not accept an independent state carrying the same name as one of its own regions, accusing it also of territorial claims. [...] Bulgaria recognized the Macedonian state but, regarding it to be of Bulgarian origin, denied recognition of its nation and language. [...] the Serbian Orthodox Church blocked the ecumenical recognition of the Macedonian Orthodox Church. [...] the Albanian population within the country [...] renounced its minority status and instead claimed full recognition of its language and nationality as equal on all levels alongside the Macedonian majority“ (Alagjosovski 2012: 174).

Es trägt nicht zum Abbau der hier aufgelisteten Probleme bei, dass die meisten historischen Symbole, die Mazedonien mittlerweile im Kontext der eigenen Geschichtspolitik und im Rahmen von *SK14* verwendet, schon seit längerer Zeit von seinen Nachbarstaaten beansprucht werden.

Die Bezeichnung *mazedonisch* gewann als ethnonationale Kategorie erst nach dem Zweiten Weltkrieg an Bedeutung (vgl. Troebst 2003). Damals wurde die slawische Bevölkerung der sozialistischen Republik Mazedonien zu einer separaten Nation erklärt, nachdem die jugoslawischen Kommunisten in der Region einen von den Bulgaren getrennten Nationenbildungsprozess eingeleitet hatten (vgl. Willemsen 2010: 968).

„Der mit dem ‚nation-building‘-Prozeß einhergehende makedonische Nationalismus hatte integrierende Funktion. Er zielte eher nach innen als nach außen und sollte eine Bevölkerung, die in der Zwischenkriegszeit dem jugoslawischen Staat ablehnend bis feindlich gegenüberstand, mit dem neuen titoistischen Jugoslawien versöhnen“ (Willemsen 2001: 7).

Ob die „bis heute sehr stark ausgeprägte Identifikation [...] mit dem zweiten, sozialistischen und föderativen Jugoslawien“ (ders. 2010: 968), die Willemsen der makedonischen Mehrheitsbevölkerung bescheinigt, der Verleihung nationaler Identität vonseiten der SFRJ zu verdanken ist, sei dahingestellt, zumal der Prozess des mazedonischen Nation Building nicht bewusst erinnert wird.

Indes befindet sich Mazedonien weiterhin im Prozess der Findung und Formulierung einer eigenen nationalen Identität. In dieser Phase des Suchens hat sich das ethnische Nationskonzept der Mazedonier bisher auf Geschichtsmymen und daraus abgeleitete identitätspolitische Annahmen gestützt (vgl. Riedel 2005: 115). Oder anders formuliert: „The contested Macedonian national identity is at the core of the dispute over Macedonian history“ (Janev 2009: 9).

3.1.6. Mazedonische Geschichtspolitik

Momentan ist Mazedonien intensiv darum bemüht, eine möglichst bruchlose Nationalgeschichte nachzuweisen, um den eigenen Staat sowohl nach außen als auch nach innen zu legitimieren. Dabei setzt die Republik auf eine nachdrückliche Erinnerung der ethnonationalen Erfolge und Leiden. Hier äußert sich die Problematik einer stark ethnozentrisch ausgerichteten Erinnerungskultur, die für das gesamte ehemalige Jugoslawien symptomatisch sei, wie Kuljić findet. Eine pluralistische Erinnerungskultur, welche die Gemeinsamkeiten der Geschichte betont und damit Toleranz sowie Miteinander begründen würde, sei in der Region nur unzureichend ausgeprägt (vgl. Kuljić 2010: 47). Dabei ist Geschichtspolitik ein „wesentliches Element der Nationsbildung, denn die Bildner der Nation müssen die präsumptiven Mitglieder der Nation von der gemeinsamen Vergangenheit überzeugen“ (Brunnbauer 2010: 7). Politischer Wandel sei in der Regel auch mit neuen hegemonialen Geschichtsdeutungen verbunden, während die Kämpfe um die Deutungshoheit der Vergangenheit in historischen Umbruchszeiten besonders intensiv seien und die Nutzung der Geschichte als politische Machtressource augenscheinlich werde, erklärt der Historiker Ulf Brunnbauer. Im post-jugoslawischen Raum stehe heutzutage eine doppelte historische Entlegitimierung im Vordergrund: die des Sozialismus sowie Jugoslawiens, schreibt er – sowohl die unabhängige Staatlichkeit als auch die postkommunistische politische Ordnung suchten nach historischer Legitimität. Hinzu käme oftmals die historische Abwertung der Minderheiten (vgl. ders.: 7 f.).

„As a consequence of late nation-state formation, Macedonians are denied their historical presence“, konstatiert Janev (2009: 9). Die Abwesenheit der Mazedonier vom Geschichtsdiskurs und somit von der Vergangenheit gefährde sowohl die Nation als auch den Staat, schreibt er weiter; ohne Geschichte könnten Mazedonier nicht als Nation bestehen (vgl. ebd.). Hier wird also ein Mangel evident, den es auszugleichen gilt; eine Leerstelle offenbar, die gefüllt werden will.

Eine symbiotische Zusammenarbeit zwischen politisch aktiven Historikern und professionellen Politikern soll zur Lösung des Problems beitragen. Sie ist symptomatisch für die mazedonische Wirklichkeit, in der sich Vertreter beider Gruppen gemeinschaftlich und äußerst intensiv der Erarbeitung einer strategisch wirksamen Nationalgeschichte widmen. Das Ausmaß der Kollaboration und gegenseitigen Abhängigkeit von Geschichtsschreibung und Politik in Mazedonien sei selbst für südosteuropäische Verhältnisse exzeptionell, bemerkt Troebst (vgl. 2003). Bereits zu jugoslawischen Zeiten fand die Verflechtung von Politik und Geschichtsschreibung, die dem Projekt der mazedonischen Nationenbildung dienlich sein sollte, in der Republik Mazedonien große Unterstützung. Infolge der Unabhängigkeit wuchs das Ausmaß der Verstrickung – die mazedonische Geschichtswissenschaft wurde weiter politisiert. „The polarisation of the political system and the media in the 90s opened up new possibilities to the historians from Macedonia, and gave them a multitude of new impulses“ (ebd.). Diese Art der Praxis von Geschichtspolitik setzt sich nicht nur bis heute fort, sondern erfährt gerade in den letzten Jahren eine Steigerung, die fast absurd anmutet.

In ihrer Funktion richtet sich die Verbreitung der neuartigen Narration sowohl nach außen wie auch nach innen, wobei eine Verschiebung zu beobachten ist: Waren zu Beginn die Nachbarländer Mazedoniens Hauptzielgruppe der Geschichtsbotschaften, denen die Existenz der mazedonischen Nation vorgeführt werden sollte, so scheint die jüngere Geschichtspolitik mehr und mehr die eigene Bevölkerung zu adressieren:

„[...] the Albanian Macedonians in the new Macedonia, who for the greatest part are Muslims, were supposed to be qualified as an historically autochthonous group, as a tolerated community from ‚abroad‘, which, when it ‚misbehaves‘ politically (or in another way) should go back to ‚where it came from‘“ (ebd.).

Die vorherrschenden politisch-historischen Narrative missachten, wie oben bereits angedeutet, die multikulturelle Wirklichkeit Mazedoniens:

„All the various modes of conviviality and cross-cultural communication that have emerged bottom-up through centuries [...] are marginalized [...], nationalist feelings are heated, and this in turn shrinks the public and political space to leave little room for the ideas of multiculturalism to flourish in this country despite its remarkable ethnic mixture“ (Janev 2009: 7).

Die momentan wohl prominenteste Form mazedonischer Geschichts- und Identitätspolitik tendiert zur sogenannten Antikisierung. Emsig arbeitet der Staat an der Konstruktion seiner antiken makedonischen Existenz. Im Rekurs auf die Antike greift man vor allem auf die legendäre Herrscherfigur Alexander den Großen, Sohn von Philipp II., zurück. Dieser Trend löst die Betonung des (Süd-)Slawischen ab, die zu jugoslawischen Zeiten dominierte. So wird der Ursprung der Mazedonier einfach umgewidmet: von „slawisch“ zu „antik“ – eine nicht-slawische Abstammungslinie vom Altertum bis zur Gegenwart wurde geschaffen. Offiziell ist von einer Slawisierung und späteren Christianisierung der antiken Mazedonier die Rede (vgl. Kuljić 2010: 60). Diesen Schritt könnten die Albaner im Land kaum nachvollziehen, berichtete Maksuti. Sie seien aufgrund der plötzlichen Änderung der Herkunft ihrer Mitbürger verwirrt; aus albanischer Perspektive seien Mazedonier eben slawischen Ursprungs.¹⁷ Die Idee, das moderne Mazedonien als Nachfolger des antiken Mazedoniens zu betrachten, ist zwar nicht ganz neu, wie Vangeli zeigt.¹⁸ Doch wurde die Antike in Mazedonien noch nie so wichtig empfunden wie zur Zeit. Seit Gruevskis Amtsantritt als Premierminister 2006 hat die politische Klasse das Potenzial der Antikisierung neu entdeckt und zum Instrument offizieller Politik gemacht:

„Contemporary antiquization [...] has been revived as an efficient tool for political mobilization. It is manifested as a belated invention and mass-production of tradition, carried out through the creation of new ceremonies, interventions in the public space and dissemination of mythological and metaphysical narratives on the origin of the nation. [...] On the political level, the process of antiquization reinforced the political primacy of its promoters, the ruling [...] VMRO-DPMNE, but had a negative impact on the inter-ethnic relations and the international position of the country“ (Vangeli 2011: 13).

Der gesamte mazedonische Altertums-Diskurs ist als Spielart und Erweiterung des Ethno-

17 Vgl. Gesprächsnotizen v. 24.10.2013.

18 „The background of the contemporary Macedonian ‚antiquization‘ can be found in the nineteenth century and the myth of ancient descent among Orthodox Slavic speakers in Macedonia, adopted partially due to Greek cultural inputs. The idea [...] has also been included in the national mythology during the Yugoslav era. An additional factor for its preservation has been the influence of the Macedonian Diaspora“ (Vangeli 2011: 13).

nationalismus zu verstehen und funktioniert nach ganz ähnlichen Mustern:

„The projection of a Golden Age of the historic Macedonian nation in the era of Alexander's reign provides the moral norm and historical grandeur for all ethnic Macedonians, but also serves to grant their autochthony, authenticity and historical rights over neighboring peoples and peoples that live in the same country. It compensates for the frustration of post-communist transition and serves as an effective distraction from major political questions“ (ders.: 26).

Eine solche Politik, die sich nicht auf die Lösung sozioökonomischer Probleme konzentriert, sondern von diesen ablenkt, indem sie politische Bestrebungen auf die Außenwirkung der Nation verlagert, ist als Kulturalisierung der politischen Praxis zu betrachten. Die Kulturalisierung der mazedonischen Politik wird in der häufigen Verwendung des Begriffes „Image“ – auf Mazedonisch „imidž“ – evident. Diesem Begriff bescheinigt der Sprach- und Kulturanthropologe Andrew Graan eine exponierte Stellung in Politik und Gesellschaft. Er beobachtet ein intensives Bestreben, die Außenwirkung der mazedonischen Nation zu verbessern. Graan berichtet von dem weit verbreiteten Glauben, dass das „imidž“ Mazedoniens ausschlaggebend für die Entwicklung der wirtschaftlichen und politischen Situation des Staates sei (vgl. Graan 2010: 836). „Europa“ spielt hierbei eine zentrale Rolle:

„Macedonian actors concerned with imidž imagined a ‚European‘ public – one conceived within a grand narrative of civilization and presumed to hold negative impressions about a ‚backward‘ Macedonia – as the prime addressee of their imidž-conscious practices. [...] [T]he discourse on imidž provided Macedonian political actors with an idiom in which to imagine, respond to, and capitalize on the larger political forces located in constructs of Europe and the international community“ (ders.: 838 f.).

3.2. Auslöser: Zurückweisung

Als Auslöser für den Bauprozess in Skopje beschrieben mehrere meiner Gesprächspartner die Zurückweisung Mazedoniens beim NATO-Gipfel im Frühjahr 2008 in Bukarest. Dieses politische Ereignis gilt als Höhepunkt nationaler Frustration. Risto Karajkov schildert die damalige Stimmung im Land wie folgt:

„[D]uring the NATO summit in Bucharest, Macedonia hoped until the very last moment that something – help from allies, or a sheer miracle – would allow it into the NATO alliance despite Greece's objection. The miracle did not materialize, and Greece effectively exercised its power and kept Macedonia from joining NATO. Many in Macedonia were disappointed. The country entered a period of political crisis, which in turn led to early national elections. The stock market declined seriously in response to the excessive political gloom. The VMRO government of Prime Minister Nikola Gruevski, reconfirmed in a snap vote, reemerged with a cruder, nationalist face“ (Karajkov 2009).

Der Journalist spricht in diesem Zusammenhang vom „Bucharest Summit Syndrome“ – eine Anspielung auf Mazedoniens ‚krankhaften‘ Zustand, der zugleich die Möglichkeit der Heilung impliziert. So verstanden, ist *SK14* eine Reaktion auf den Ausschluss aus der europäischen und internationalen Gemeinschaft, auf Zurückweisungen, die seit der Unabhängigkeit 1991 vor allem durch Griechenlands Veto-Politik Mazedonien gegenüber zustande kamen. Nicht nur in den Augen des *SK14*-Kritikers Chausidis ist der Bauboom Ausdruck eines Minderwertigkeitskomplexes der mazedonischen Nation.¹⁹ Selbst der seit 2009 amtie-

19 Vgl. Gesprächsnotizen v. 8.10.2013.

rende Präsident des Landes, Gorge Ivanov, deutet in einem Interview mit der Journalistin Renate Flottau Ähnliches an:

„[...] da spielt schon etwas Trotz und Revolte mit. Die Bevölkerung auf dem Balkan ist temperamentvoll, in der Politik überwiegen die Emotionen. Aber wenn Sie diese Frustration und Depression erlebt hätten nach dem Nato-Gipfel im April 2008 in Bukarest, als wir uns bereits als sicheres Nato-Mitglied feierten – und dann die kalte Dusche. Wieviel Geld und Ressourcen haben wir investiert, um Nato-kompatibel zu sein? Wir haben alle Reformen erfüllt, unsere Menschen planen die Zukunft, ausländische Investitionen waren angekündigt. [...] Man hat uns weiß Gott nicht fair behandelt“ (Flottau 2009).

Auslöser für *SK14* ist neben dem beschriebenen krankhaften Mangel an Zuspruch auch eine krisenhafte Situation politischer Unsicherheit und somit Instabilität. Dieses Phänomen ist nicht exklusiv mazedonisch. Ähnliche Ungewissheiten waren etwa in der Geschichte der USA Motiv für den Bau des Kapitols in Washington, wie Bieger darlegt:

„Weil das angestrebte Staats- und Gesellschaftsmodell [...] in dieser Zeit als ein denkbar unsicheres Projekt erschien, wollte man diesen Mangel an Stabilität durch die Adaption antiker Monumentalbauten symbolisch und bild-räumlich kompensieren“ (2007: 45).

Diese These scheint auch auf das zeitgenössische Mazedonien zuzutreffen, das sich in einer ähnlich frühen Phase der Nationenbildung befindet, wie westliche Staaten im 19. Jahrhundert. In Folge einer politischen und identitären Krise probt der Staat die eigene Neuerung. So schreibt Ognen Marina:

„[SK14] is neither a proposal for a new city nor a utopian vision for a transformation of an existing city, but a clear consequence and materialization of the social disambiguation and disappointment in the power of politics to cope with the needs and challenges of society [...]“ (Marina 2013: 78).

Die Feststellung Vangelis, seit 2008 hätten Antikisierungsbestrebungen zugenommen (vgl. 2011: 18), stützt die These des unmittelbaren Zusammenhangs zwischen Frustration und Baubeginn, zwischen blockierter Außen- und ‚heilender‘ Innenpolitik.

Skopjes Umgestaltung der Innenstadt erfolgte zunächst zusammenhanglos und ohne übergreifendes Marketing. Die Bezeichnung *Skopje 2014* kam erst im Februar 2010 in Verbindung mit der Veröffentlichung einer Videoanimation hinzu, welche die baulichen Visionen von *SK14* dreidimensional illustrierte. Die Bauvorhaben wurden somit nachträglich unter einem ‚visionären Projekt‘ zusammengefasst.

Meine Gesprächspartner vertraten mehrheitlich die Meinung, die ersten anvisierten Konstruktionen wie beispielsweise der Neubau einer orthodoxen Kirche auf dem zentralen Platz der Stadt seien der Erfüllung persönlicher Wünsche Gruevskis geschuldet, und nicht konzeptionell miteinander verbunden. Dessen Regierung und Klientel habe erst später festgestellt, dass ideeller wie auch finanzieller Profit mit einem allumfassenden Baugeschehen möglich sei, und daher die nationalen Baumaßnahmen zu einem Großprojekt ausgeweitet. Mittlerweile scheint *SK14* zu einer Art Selbstläufer geworden zu sein: Immer wieder werden neue „Teilprojekte“ angekündigt, die das Pensum der Vision von 2010 bereits deutlich überschritten haben. Ein Ende der ‚Bauwut‘ ist auch 2014, dem Jahr, in dem das Projekt beendet und alle Subprojekte laut Programm fertiggestellt sein sollten, nicht in Sicht.

3.3. Voraussetzung: Vakuum

In diesem Kapitel erläutere ich die politisch-gesellschaftlichen und visuell-räumlichen Gegebenheiten, die zu einer verhältnismäßig schnellen und widerstandslosen Implementierung von *SK14* beitrugen.

„Gewisse Umgebungen widersetzen sich dem Vorgang der Bildgestaltung – oder erleichtern ihn“, schreibt Lynch (2010: 17). Skopje scheint insofern eine Stadt zu sein, die der zweiten Kategorie zuzuordnen ist, als vor allem das schwere Erdbeben von 1963, aber auch politische und wirtschaftliche Umstände viele freie Räume im Innenstadtbereich hinterließen.

Zoran Petrovski wies in einem Gespräch darauf hin, dass die *VMRO-DPMNE* bei Regierungsantritt 2006 „beste“ Bedingungen vorgefunden hätte, um ihre Stadtideen zu realisieren. Zu diesen Voraussetzungen zählt der Direktor des Kunstmuseums ein nur rudimentär entwickeltes Demokratieverständnis, eine extrem schwache und zersplitterte Opposition und ein allgemeines politisches Vakuum, das sich auch in der Landschaft der Hauptstadt widerspiegelt habe, in der seit den 1980ern keine öffentlichen Bau- bzw. „Verschönerungs“-Maßnahmen im Sinne der Bewohner mehr stattgefunden hätten. Die Bevölkerung sei in den ersten Jahren der Transformation lediglich mit leeren Worten der politischen Klasse abgespeist worden. Die Gruevski-Regierung fand eine Situation vor, von welcher sich durch jedwede sichtbare Veränderung im Stadtbild politisch profitieren ließ.²⁰

Auch der Politikwissenschaftler Florian Bieber macht in Zusammenhang mit *SK14* auf den unbesetzten Raum in Politik und Stadt aufmerksam. Die jetzige Regierung habe zu Beginn ihres Bauvorhabens eine „leere Leinwand“ übernommen, da das Stadtzentrum, wie vieles mehr, in den ersten Jahren des Postsozialismus vernachlässigt worden war – „this neglect provides probably the most potent justification for the project: ‚at least something is finally being done‘“ (Bieber 2014).

3.3.1. Leerstellen im Stadtzentrum

Skopje, eine Stadt mit offiziell ca. 600 000 Einwohnern, fehlt bis heute eine klare symbolische Ordnung. Diskontinuitäten im Skopjoter Stadtbild verursachten in der Vergangenheit osmanische, serbische, bulgarische und jugoslawische Herrschaft. Die geopolitischen Machtverhältnisse verschoben sich permanent: allein im vergangenen Jahrhundert war die Stadt Bestandteil sechs unterschiedlicher Staaten und nahm mit diesen jeweils neue Identitäten an (vgl. Marina 2013: 77). Ognen Marina und Divna Penčić bescheinigen Skopje eine historische Kontinuität unsteter und unausgewogener Stadtplanung. Aufgrund ihrer Bezugslosigkeit zum Ort hätten die meisten Stadtkonzepte das schrittweise Entstehen einer zusammenhängenden urbanen Form gestört bzw. verhindert und oftmals *tabula rasa* in der Stadt hinterlassen (vgl. Marina, Penčić 2009: 9). Historisch betrachtet, ist Skopje eine traditionelle „Balkan-Stadt“ mit fragmentierter Stadtform. Bis zum Abzug der Osmanen aus Skopje 1912 war die Stadtstruktur orientalistisch geprägt – „consisting of an organically shaped street

20 Vgl. Gesprächsnotizen v. 10.10.2013.

network framed with urban blocks that followed the natural or geographical logic of the site of occurrence“ (Marina 2013: 76). Im 20. Jahrhundert unterzog sie sich unterschiedlichen Transformationsprozessen, die dem Bemühen um Modernisierung und Verwestlichung geschuldet waren (vgl. dies.: 3). Unter serbischer Herrschaft wurden in der Zeit zwischen den Weltkriegen die „Europäisierung“ der Stadt und ein unitärer Urbanismus forciert. Man erweiterte Skopje um Elemente bürgerlicher Architektur, konstruierte administrative und institutionelle Gebäude in historistischem Stil – insgesamt hielt eine neue, westlichere Ikonografie Einzug. Ab 1945 wurden anhand einer modernistischen Stadtplanung Ideen des Sozialismus und der „internationalen Stadt“ implementiert und eine neuartige Struktur geschaffen, die dem städtischen Chaos einer sich rapide entwickelnden Gesellschaft Einhalt gebieten sollte (vgl. Marina, Penčić 2009: 2 ff.).



3 | Ristić-Palast in den 1930ern



4 | Nationalbank (links) und Offiziershaus in den 1930ern

Doch nicht nur ideologischer und gesellschaftlicher Wandel hinterließen Spuren in Skopje. Ursache für das neuere Erscheinungsbild der Stadtlandschaft ist im Wesentlichen das letzte große Erdbeben, das im Juli 1963 circa achtzig Prozent der Gebäude in Skopje zerstörte²¹, wobei das Stadtzentrum um den Vardar eines der am stärksten betroffenen Gebiete war.²²

Betrachtet man alte Bilder und Postkarten Skopjes fällt auf, dass drei repräsentative Bauten besonders häufig abgebildet wurden, die das Stadtbild vor dem Erdbeben bestimmten: die *Nationalbank* und das *Offiziershaus* am rechten Vardarufener, und links des Flusses das *Nationaltheater*. Zudem trug der *Ristić-Palast*, das 1926 errichtete Privathaus eines serbischen Geschäftsmannes, zum bürgerlichen Bild des Platzes bei. Es ist das einzige der genannten prägenden Gebäude ‚europäischen‘ Stils, welches das Erdbeben überlebte. Erbaut wurde diese Repräsentativarchitektur während der Herrschaft des



5 | Vom Erdbeben zerstörtes Offiziershaus

21 „Out of the total building area, including dwelling houses [some 1,630,609 m²], 80.7% was destroyed or heavily damaged and about 75.5% of the inhabitants were left homeless. Only 19.7% remained non- or slightly damaged, which, in accordance with the damage and usability criteria were usable immediately after the earthquake“ (Petrovski 2004: 4).

22 „[...] [The] most intensive damage and destruction [was] in the centre of the city, protruding to the north, towards the left bank of the Vardar“ (Petrovski 2004: 6).

Königreichs Jugoslawien, als Serben das politische, wirtschaftliche und kulturelle Leben in Skopje dominierten. Vor diesem Hintergrund sind die historistischen Wahrzeichen der Stadt, die heute große Wertschätzung in der Bevölkerung erfahren, ursprünglich Ausdruck serbischer Macht und Symbol kultureller Überlegenheit der Serben.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde der Hauptplatz unter dem Namen *Plošad Maršal Tito* ideologisch rekonstruiert; Ermis Lafazanovski beschreibt den Prozess als „an establishment of socialist and communist content [celebrations of the masses] in a bourgeois setting [the surrounding architecture as a symbol]“ (2006: 67). Demnach wurde der sozialistische und kommunistische Inhalt der Skopjoter Innenstadt, den Lafazanovski beschreibt, performativ erzeugt und war nicht plastisch-objekthafter Art.

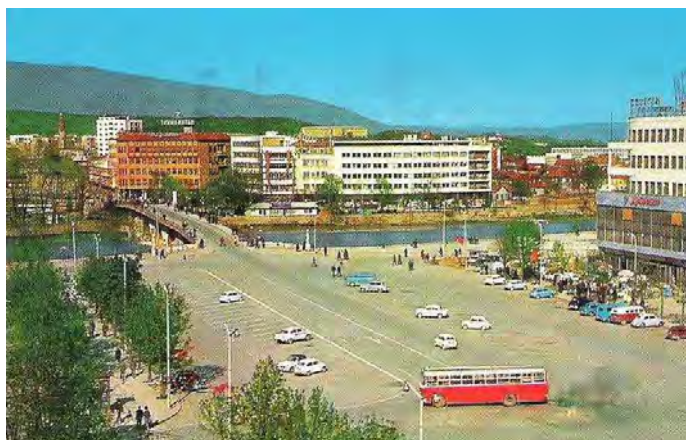
Aufgrund der Zerstörung der Bausubstanz im Zuge des Erdbebens von 1963 kam es schlagartig zu einer radikalen Änderung des Bildes von Skopje. Der Stadtkern samt zahlreicher repräsentativer Bauten war, wie erwähnt, besonders stark von der Zerstörung betroffen:

„Many important, representative and monumental buildings were either destroyed, or so heavily damaged that they had to be pulled down later [...]: the National Bank, the Macedonian National Theatre, the Building of the Central Committee of the Macedonian Communists Union, the City Hall of Skopje, the Army Club [...]“ (Petrovski 2004: 6).

Diese Tatsache lässt Lafazanovski schlussfolgern, dass das Zentrum seine Bedeutung und repräsentative Qualität einbüßte. Insbesondere der Hauptplatz litt unter dem Verlust. „Emptied of meaning, symbols, anthropological places and substance, Skopje Square acquired a new representative image – that of emptiness“ (Lafazanovski 2006: 68). Den Wiederaufbau Skopjes nach dem Erdbeben bestimmten Lafazanovski zufolge zwei ideologische Prinzipien: die jugoslawische Devise „Brüderlichkeit und Einheit“ und das moderne Leitbild einer Globalisierung des Raums. Interessanterweise wurde darauf verzichtet, auf dem zentralen Platz der jugoslawischen Republikhauptstadt neue architektonische Sym-



6 | Plošad Maršal Tito, 1959



7 | Plošad Maršal Tito, 1966

bole zu errichten. Dies sei der damaligen Überzeugung geschuldet, behauptet Lafazanovski, Skopje als internationalistische Stadt wiederaufstehen zu lassen (vgl. 2006: 69). Weitere Gründe für die Aussparung des Platzes bei der repräsentativen Neubebauung sieht der Au-

tor in dem politischen Bestreben, die „nostalgischen“ Orte der Vergangenheit vergessen zu machen, um den Blick in die Zukunft zu richten, und zu signalisieren, dass die Macht nun in Belgrad, dem Zentrum des sozialistischen Jugoslawiens, konzentriert sei (vgl. ders.: 72). „The international solidarity shown after the earthquake was without precedent. Over 80 countries-governments [sic], citizens and humanitarian organizations contributed to the reduction of the earthquake's consequences“ (Petrovski 2004: 11). Im Diskurs um den Wiederaufbau Skopjes nach 1963 nimmt der Begriff der „Solidarität“ – vor allem im symbolischen Kontrast zum herrschenden Kalten Krieg – eine prominente Stellung ein. Die Katastrophe in Skopje wurde von der internationalen Gemeinschaft und den Vereinten Nationen als Möglichkeit genutzt, um Solidarität zu demonstrieren. Dies war möglich, da Jugoslawien zu den blockfreien Staaten gehörte. Politische und intellektuelle Vertreter aus Ost und West, zeigten sich gleichermaßen betroffen und boten finanzielle, materielle und personelle Unterstützung. Zügig wurden Pläne zum Wiederaufbau der Stadt auf internationalem Niveau entwickelt. Begründen lässt sich das außergewöhnliche Engagement für Skopje großenteils mit einer weltpolitischen Situation der Konfrontation, in der diverse staatliche Akteure Interesse an öffentlichkeitswirksamen Hilfsaktionen hatten. So glaubt auch Marina:

„The reconstruction of the city after the 1963 earthquake has obviously gone beyond the importance of the physical renewal of the city. Often it has been used as a symbol of international cooperation, solidarity and ultimately as a showcase of the potential and power of politics to produce new vision of a better society“ (2013: 79).



8 | Kenzo Tanges Team, 1965



9 | Kenzo Tanges Wettbewerbsmodell (Ausschnitt)

Den international ausgeschriebenen Wettbewerb zur Entwicklung eines Masterplans für das Stadtzentrum gewann zu sechzig Prozent der japanische Stararchitekt Kenzo Tange, dessen Design stilistisch dem Brutalismus und Strukturalismus zugeordnet wird. Er entwarf ein sozialutopisches Stadtmodell, eine „eigenartige Spielart moderner Architektur“, die aus einer „Mischung aus Internationalismus und regionaler Prägung“ hervorgeht, wie die Architektin Maren Harnack beschreibt (vgl. 2009). Tanges siegreicher Entwurf für das neue Zentrum von Skopje weise zeittypische Schwächen auf: Er zeige Großstrukturen, mache aber über die Räume dazwischen kaum Aussagen. Zu den Stärken des Entwurfs gehöre, dass er viele historische Elemente aufnehme (vgl. ebd.). Neben der städtebaulichen Neuplanung wurden viele ambitionierte Bauwerke realisiert, die teilweise Schenkungen anderer Staaten an die Stadt Skopje waren. Vielfach wurden die Neubauten von mazedonischen Architekten errichtet, die im Ausland studiert und in renommierten internationalen Büros gearbeitet hatten. „Die Mischung von sozialistischem Planungsverständnis und international orientier-

ter Architekturauffassung ließ in Skopje eine ganz eigene Art von barockem Brutalismus entstehen“, meint Harnack (ebd.).

Der Wiederaufbau von Skopje nach dem Erdbeben von 1963 gilt als eines der ehrgeizigsten Modernisierungsprojekte Jugoslawiens, das – wie die meisten anderen seiner Art – unvollendet blieb. Ein Grund für die nur partielle Realisierung war, dass „es sich bei diesen Projekten naturgegeben um langfristige Unternehmungen handelte und diese auf architektonischer wie auf politischer Ebene von ideologischen Umwälzungen eingeholt wurden“ (Kulić in Vöckler 2008: 14); ein anderer, dass die Gesellschaft des sozialistischen Jugoslawiens zwar ein Konstrukt aus progressiven Ideen darstellte, sich zugleich jedoch durch ein Missverhältnis zwischen Ansprüchen und tatsächlichen Möglichkeiten des unterentwickelten Landes auszeichnete, sodass das Verhältnis zwischen der Architektur und den Ambitionen der politischen Elite als zwiespältig zu bewerten ist (vgl. Mrduljaš in Vöckler 2008: 18).

3.3.2. Abstrakte Formensprache in der Sozialistischen Republik Mazedonien

Chausidis merkte in einem Gespräch an, dass während des gesamten 20. Jahrhunderts nur sehr wenige (National-)Denkmäler in Skopje errichtet worden seien.²³ Dies ist sicherlich den häufigen Machtwechseln in der Stadt geschuldet und der Tatsache, dass die fremden Herrscher kaum Interesse daran hatten, den Mazedoniern eine charakteristische visuell-repräsentative Identität zu verleihen. Zwar findet man vor allem im Stadtpark und im Frauenpark Skulpturen aus der sozialistisch-jugoslawischen

Periode, doch sind diese zumeist nicht gegenständlich oder figürlich, sondern in abstrakter Formensprache gehalten. Generell kennzeichnet Monumente aus der Zeit des Zweiten Jugoslawiens eine teilweise futuristisch anmutende Abstraktheit und Bildlosigkeit, denn „[...] der zugrunde liegende Anspruch war, zeitlose Denkmäler zu schaffen, die den Wandel der Ideologien überdauern würden“ (Vöckler 2008: 26). Den Sozialrealismus aus der ersten Phase



10 | Denkmal im Frauenpark

der Nachkriegszeit hatte man in den jugoslawischen Republiken schnell überwunden. In Folge der distanzierten Haltung Titos zur Sowjetunion und der Erkenntnis, dass gebaute Modernität auch den Staat modern präsentiert, war ein Einfluss durch den Sozialrealismus auf die Kulturproduzenten kaum gegeben.

In Skopje hatte man lediglich zwei figürliche, konkret mazedonische Monumente – abgesehen von einigen kleinen Büsten – aufgestellt, die nach wie vor abseits des Stadtkerns stehen. Die Statue des Revolutionärs Goce Delčev befindet sich am Eingang des Stadtparks – sie wurde 1946 vom bulgarischen Künstler Ljubomir Dalčev geschaffen und war ein Geschenk der Stadt Sofia an Skopje. Im Rahmen von *SK14* wurde eine Darstellung desselben Na-

23 Vgl. Gesprächsnotizen v. 8.10.2013.



11 | Goce Delčev



12 | Die Befreier von Skopje



13 | Reiterdenkmale Petar I. und Aleksandar I.



14 | Tito-Statue

tionalhelden Goce Delčev in Form eines Reiterstandbildes auf dem Ploštad Makedonija direkt vor der Steinbrücke – dem zentralen, aus der osmanischen Zeit stammenden Übergang zwischen den Stadtteilen links und rechts des Flusses – errichtet. Das zweite, explizit mazedonische Denkmal aus der Zeit vor SK14 ist das der *Befreier von Skopje*²⁴. Es wurde 1949 von dem mazedonischen Bildhauer Ivan Mirković gestaltet und befindet sich vor dem Regierungsgebäude des Landes. Die Statuengruppe, ein typisches sozialrealistisches Partisanendenkmal, ist dem mazedonischen Befreiungskampf während der Besatzung 1941-44 gewidmet.

Der Hauptplatz von Skopje war bis 2010 figurenlos gewesen. Lediglich Ende der 1920er bis Anfang der 1940er Jahre wurde der Aufgang zur Steinbrücke von zwei Reiterstandbildern flankiert: Wo seit 2010 Dame Gruev und Goce Delčev zu Pferd sitzen²⁵, standen damals Abbildungen der serbischen Könige Petar I. und Aleksandar I. Sie wurden 1937 von dem bekannten kroatischen Bildhauer Antun Augustinčić geschaffen und bereits im Zweiten Weltkrieg zerstört. Zu keinem Zeitpunkt in der sozialistisch-jugoslawischen Periode befand sich auf dem Maršal Tito Ploštad eine Statue für Tito oder ein anderes Monument. Mir wurde lediglich von großformatigen Postern berichtet, die das Konterfei des jugoslawischen Staatschefs zeigten. Eine Statue von Tito tauchte erst im Dezember 2013 im Innenstadtbe-

24 Orig.: *Ослободители на Скопје*.

25 Mehr zu diesen Denkmalen in Kapitel 4.1.1.

reich auf – und zwar unter mysteriösen Umständen vor einer nach ihm benannten Schule. Diese Figur kann aufgrund des Zeitpunkts ihres ‚Erscheinens‘ als Ausdruck einer Gegenposition zu *SK14* und seiner anti-jugoslawischen Geschichtsschreibung gedeutet werden.

3.4. Das Ergebnis

In den vorherigen Abschnitten habe ich die politischen und sozialen, nationalen und internationalen sowie räumlichen und ikonischen Gegebenheiten geschildert, die Skopje vor dem Beginn von *SK14* geprägt hatten. Diese Eigenschaften sind einerseits Voraussetzung für die Entstehung und ‚erfolgreiche‘ Umsetzung von *SK14* gewesen, und wurden andererseits mittlerweile überlagert oder verstärkt. Auf dem Grund dieser politischen, gesellschaftlichen und räumlich-visuellen Charakteristika jedenfalls ist in kürzester Zeit ein Bauvorhaben gewachsen, das ich im Folgenden versuchen werde, begrifflich zu fassen und konzeptionell einzuordnen. Hierzu stelle ich mehrere theoretische Ansätze vor.

3.4.1. Repräsentationen des Raumes

Das von Henri Lefèbvre in *La Production de l'espace* (1974) entwickelte Raummodell versteht Raum als Produkt sozialer Praxis – Raum ist hier also ein gesellschaftliches Produkt. Dabei wirken drei Raumtypen zusammen, die Erfahrung, Wahrnehmung und Vorstellung betreffen. Der erste Typ sind die *räumlichen Praktiken* einer Gesellschaft; es geht darum, wie ihre Mitglieder Räume im Alltag wahrnehmen. Die zweite Kategorie, *Repräsentationen des Raumes*, bezeichnet erdachte und konstruierte Räume. Unter dem dritten Teil des Theorems, den *Räumen der Repräsentation*, versteht Lefèbvre das Imaginieren neuer Räume und Bilder und die Modifizierung der Lesearten von Raum. Im Fokus meiner Untersuchung lag der Raum als Wissensbestand, und weniger der erlebte Raum – die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Primat des Raumes, nicht mit der praktischen Aneignung des Raumes im Alltag auseinander. Daher werde ich aus heuristischen Gründen die Repräsentationen des Raumes von räumlichen Praktiken und Räumen der Repräsentationen trennen, obwohl sie nach Lefèbvre eigentlich sich gegenseitig konstituierende Momente der Produktion des Raums bezeichnen. Repräsentationen des Raumes sind konstruiert und nicht unbedingt gelebt. Sie sind Räume des Zeichens, des Wissens und der Codes, die von Eliten und „Raumspezialisten“ produziert werden. Die Repräsentationen des Raumes verknüpfen Wissen und Ideologien des Raumes mit sozial-räumlicher Praxis. Sie sind der herrschende Raum einer Gesellschaft. Die Produzenten der Repräsentationen des Raumes identifizieren aufgrund von Wissensbeständen und intellektuellen Zielsetzungen, was räumlich gelebt und wahrgenommen wird und entwickeln auf dieser Grundlage Raumkonzepte.

„Die so produzierten Repräsentationen des Raumes [...] spielen eine entscheidende politische und soziale Rolle: Denn durch sie werden die etablierten Beziehungen zwischen Objekten und Menschen scheinbar einer rationalen Logik untergeordnet“ (Noller 1999: 111 f.).

3.4.2. Mythscape

Mythen sind Narrationen, die dazu dienen, komplexe und widersprüchliche Strukturen, die naturgemäß die Umwelt prägen, zu verflachen und stattdessen eine stark vereinfachende und eindimensionale ‚Geschichte‘ darzubieten. Neben der Simplifizierung sind Mythen vor allem durch eine Dramatisierung der Erzählung gekennzeichnet. Mythen sind konstruiert – willkürliche Manipulation und wissentliches Handeln formen sie (vgl. Bell 2003: 75). Dementsprechend ist es möglich, Mythen mittels Bauten eine Gestalt zu geben. Die Begrifflichkeit *Mythos* ist scharf zu trennen von dem Phänomen *Erinnerung*: „The memories that are privileged in the minds of individuals [whether they like it or not] or are recalled through ceremonies of collective remembrance may not be the ones that are privileged in mythology“ (ders.: 76). Mythen müssen außerdem unbedingt von *Geschichte* unterschieden werden, obgleich klar ist, dass Geschichte eine entscheidende Rolle bei der Erfindung der herrschenden Mythen spielen kann (vgl. ders.: 77). In Skopje werden derzeit explizit nationale Mythen geformt. Die Wesensart nationaler Mythen beschreibt Duncan Bell wie folgt: „We should understand a nationalist myth as a story that simplifies, dramatizes and selectively narrates the story of a nation’s past and its place in the world, its historical eschatology: a story that elucidates its contemporary meaning through (re)constructing its past“ (2003: 75).

Die Etablierung des mazedonischen Mythos durch die Realisierung von *SK14* muss als Versuch der regierenden Partei betrachtet werden, der Vergangenheit, der Nation und der Geschichte eine definite Bedeutung zuzuschreiben. Die im Stadtzentrum dargestellten Mythen können unter der Devise „westliche Zivilisation“ zusammengefasst werden. Nicht zufällig werden Besucher des Landes bei Grenzübertritt per Kurznachricht informiert „Welcome to Macedonia, the cradle of civilization!“²⁶ Kommunistisches und Muslimisches sind in der neuen Stadtlandschaft von Skopje nicht repräsentiert. Die mazedonische Regierung versucht ihre Nation als Volk des Okzidents darzustellen, das die historisch-traditionellen Schemata der für Westeuropa angeblich typischen Kulturgeschichte nicht nur erfüllt, sondern gar als der Ursprung westlicher Zivilisation gelesen werden kann.

Die raumgreifenden Mythen von *SK14* umfassen drei Identitätsfaktoren: Abstammung, Geschichte und Religion. Die Genese der mazedonischen Nation wird ins Altertum datiert – Monumente, die eindeutig Alexander den Großen oder dessen Vater Philip II. abbilden, illustrieren die angeblich antike Herkunft der Mazedonier. Die Abbildungen in der Stadt suggerieren eine lineare Kontinuität der mazedonischen Nation über mehr als zwei Jahrtausende, indem sie die ‚Lücken‘ zwischen makedonischer Antike und dem Heute füllen. Außerdem wird Mazedonien trotz eines bedeutenden muslimischen Bevölkerungsanteils als ausnahmslos christliches Land dargestellt. Im ‚neubebilderten‘ Stadtraum spielen unterschiedliche Darstellungen des Kreuzes eine wichtige Rolle wie auch die „Heilige Schrift“,

26 Der gesamte Text der Kurznachricht lautet: „Welcome to Macedonia, the cradle of civilization. During Your stay we Strongly Recommend That you Visit the Museum of the Macedonian Struggle and the Memorial House of Mother Teresa in Skopje, the Memorial Center of Toshe Proeski in Krushevo, the Museum on Water in Ohrid and the Ancient Observatory in Kokino. T-Mobile WELCOMES you to the Republic of Macedonia! For Assistance Please call 38970122. Have a pleasant stay in our country!“

Gesten der Dreifaltigkeit und andere Momente christlicher Ikonografie.

Die Herstellung historischer Kontinuität und die Verchristlichung der Gesellschaft basieren auf Mechanismen äußerst selektiver Repräsentationsmodi, der Aussparung bestimmter Erkenntnisse internationaler Geschichtsforschung und der Markierung von Objekten mit Symbolen. Die drei genannten Prinzipien sollen im Folgenden exemplarisch verdeutlicht werden.

Zur Auswahl des Dargestellten: Die Macher von *SK14* verhindern das Aufstellen von Statuen, die albanische Persönlichkeiten wie Josip Bageri, Pjetër Bogdani und Nexhat Agolli abbilden, obwohl die Figuren bereits gefertigt wurden, wie Ramadani in einem Gespräch erläuterte.²⁷

Zum Auslassen von Fakten: Eine bronzene Informationstafel, die vor dem kolossalen Abbild des thronenden Zaren Samuil aufgestellt ist, verschweigt, dass es sich bei der historischen Figur um den Herrscher des bulgarischen Reichs handelt. Der Begriff „bulgarisches Reich“ fällt erst gar nicht; stattdessen wird von „Samuils Staat“ und dem „mittelalterlichen Staat“ geschrieben, sowie Samuils Wirken in Ohrid (heutiges Mazedonien) betont, ohne darauf hinzuweisen, dass der Ort damals als Hauptstadt des bulgarischen Reichs fungierte.



15 | Goldene Larnax



16 | Eingangsbereich der Finanzpolizei



17 | Schachtdeckel



18 | Südliche Fassade des Außenministeriums

Zur Markierung mit Symbolen: Der *Stern von Vergina* ist ein sechzehnstrahliges Sonnensymbol, das von einigen als das Emblem der makedonischen Königsdynastie interpretiert wird, nachdem es Ende der 1970er Jahre bei archäologischen Ausgrabungen im heutigen Griechenland auf dem Deckel einer Larnax in einer Grabkammer makedonischer Könige entdeckt worden war (vgl. Müller 2009: 366). Diese spezifische Darstellung der Sonne markiert seit dem Beginn von *SK14* diverse Objekte im Stadtzentrum: Sie schmückt Fassaden neuer Gebäude, Schilde von Standbildern, Fußböden, Schachtdeckel etc. Über dieses Sym-

27 Vgl. Gesprächsnotizen v. 19.10.2013.

bol und seine Verwendung gab es mit Griechenland seit 1992 einen Streit, woraufhin der griechische Staat bei der *World Intellectual Property Organisation* 1995 das Exklusivrecht auf den „Stern von Vergina“ beanspruchte. Die junge Republik Mazedonien ließ im selben Jahr acht Strahlen von ihrer Staatsflagge entfernen (vgl. ders.: 373 f.).



19 | Grabbeigabe Eichenlaubkranz



20 | Sockel des Alexanderbrunnens

Andere (dekorative) Elemente, die mittlerweile den Stadtraum von Skopje prägen, scheinen ebenfalls der Larnax von Vergina entlehnt. Neben der sechszehnstrahligen Sonne ist die aus Gold gefertigte Schatulle mit Streifen vegetabiler Ornamente und Reihen von Rosetten verziert. Beide Muster finden sich beispielsweise auf der Fassade des neuen Außenministeriums wieder. Ein Eichenlaubkranz, der neben Gebeinen Inhalt der Larnax war, und der Löwe, der an der Schatulle in Gestalt von vier tragenden Löwenfüßen in Erscheinung tritt, sind weitere Merkmale des königlichen Sargs, die sich in den Formen und Oberflächen der *SK14*-Erzeugnisse wiederholen.

Mythscape, ein von Bell eingeführter Terminus, bezeichnet „[...] the temporally and spatially extended discursive realm wherein the struggle for control of peoples' memories and the formation of nationalist myths is debated, contested and subverted incessantly“ (Bell 2003: 66). Der *mythscape* ist institutionell verankert und wird durch Machtverhältnisse gebildet. „It is a space in which political actors are engaged constantly“ (ders.: 76). Raum und Zeit konstituieren einen nationalistischen Diskurs, in dem die Mythen der Nation kontinuierlich erfunden, übermittelt, rekonstruiert und verhandelt werden. Die zeitliche Komponente kennzeichnet eine historische Spanne: „a narrative that is most likely to include inter alia a story of the origins of the nation and of subsequent momentous events and heroic figures“ (ders.: 75). Diese Narration wird in einem oftmals idealisierten, eng gefassten Territorium verhandelt (vgl. ders.: 76).

„Time and place combine and are encoded in nationalist representational strategies, shaping the feelings of community and the construction of an inside/outside distinction, framing national identity in terms of a story about history and [a specific, often imagined] location“ (ebd.).

Da *SK14* den mazedonischen Mythos unter Beanspruchung von Raum, das heißt der innen-

städtischen Landschaft, und Zeit, das heißt einer nationalen Narration konstruiert, scheint es sinnvoll, den Begriff *mythscape* zu verwenden.

3.4.3. Scripted space und Disneyfizierung

In den 1990er Jahren führte der Stadthistoriker Norman Klein das Konzept des *scripted space* in die Raumtheorie ein; es bezeichnet eine manipulative Raumgestaltung, die ihre ‚Nutzer‘ auf eine imaginäre Reise schickt. Scripted spaces nach Norman Klein sind „[...] walk-through or click-through environments [a mall, a church, a casino, a theme park, a computer game]. They are designed to emphasize the viewer’s journey [...]“ (Klein 2004: 11). Laut Bieger geht es dabei um eine nostalgische Fiktion, die mit architektonischen Mitteln eine verlorene Vergangenheit bzw. einen imaginären Ursprungspunkt herbeiholt und in dem von ihr bereitgestellten Erlebnisraum erfahrbar macht (vgl. Bieger 2007: 44). Zentral für den *scripted space* ist die Produktion von kontrollierter Fantasie – Unterhaltungsindustrie nutzt Mechanismen des Raumes und Erkenntnisse der Psychoanalyse, um Konsum zu stimulieren.

Das architektursoziologische Konzept der *Disneyfizierung* referiert ursprünglich auf US-amerikanische Kulturpolitik und bezieht sich im engeren Sinne auf reale städtebauliche Projekte des Disney-Konzerns. Dieser hat nicht nur Themenparks errichtet, sondern sich überdies Wohnsiedlungen und der Platzgestaltung von Innenstädten gewidmet. Das Theorem der Disneyfizierung wird – in abstrahierter Form – auch in Bezug auf europäische Strategien der Stadtplanung angewandt. Der Begriff beschreibt dann „einen Prozess der Homogenisierung und Überschreibung von städtischem Raum mit [...] Narrativen“ und steht für „eine Verknüpfung von historisierender Fassadenarchitektur mit [...] Vermarktungsstrategien“ (Gau, Schlieben 2003: 10 f.). Im Zuge der Disneyfizierung wird die Stadt zum „Pool zentral gesteuerter Bildproduktion“ (Röbl 2003). Denn die stadtplanerische Praxis der *Disneyfizierung* gründet auf Strategien zur Konstruktion und Produktion von Bilderarchitekturen.

„Architektur erscheint in diesem Kontext als Fassade, deren Oberfläche losgelöst von der tatsächlichen Nutzung als Projektionsfläche für verschiedene Imaginationen und Inszenierungen dient [...]. Lokale Realitäten werden durch das Ineingreifen von realer und [...] inszenierter Architektur im Prozess der globalen Mediatisierung von Images überlagert, die zu einer Verschiebung in der Wahrnehmung städtischer Räume führen“ (Gau, Schlieben 2003: 13).

Roost sieht hierin eine Entwicklung der Städte zu „Landschaften der Simulation“ (2000: 156). Der Autor verweist auf die sozialen Konsequenzen der Disneyfizierung, die zum Instrument von Ausgrenzung und Segregation werde, zumal sie sich im großmaßstäblichen „Umbau innerstädtischer Viertel zu exklusiven, nach privatrechtlichen Regeln organisierte[n] Vergnügungslandschaften“ äußere. Typisch seien „touristengerecht inszenierte Altstadtquartiere“ und „großzügig dimensionierte Unterhaltungseinrichtungen“, die zumeist historisierend gestaltet werden (vgl. ders. 2003: 18 f.). Diese Neuinszenierung des Stadtraums vollzieht sich nach Verwertungskriterien. Nur bestimmte – zumeist konsumfreudige

– Menschen sind erwünscht (vgl. ebd.).

In einem wesentlichen Punkt weicht das mazedonische Bauprojekt von dem Konzept des *scripted space* ab und unterscheidet sich klar vom disneyfizierenden Umbau anderer Innenstädte: Die Initiatoren und Interessenten von *SK14* sind überwiegend keine privatwirtschaftlichen, sondern staatliche Akteure. Nicht Unternehmen vermarkten und inszenieren den urbanen Raum, sondern eine mazedonische Partielite. Zwar strebt diese auch eigene finanzielle Gewinne an, aber eben nicht so prioritär und unmittelbar wie Konzerne der Unterhaltungs- und Freizeitindustrie dies tun würden. Die bildhafte Inszenierung fordert nicht zum Konsum von Waren auf – vielmehr wird Passanten ein Konstrukt aus Abstammung, Geschichte, Religion, Ethnizität etc. aufgedrängt – Konsum der Nation also?

3.4.4. Konstruierter Bildraum der Mythen

Unter Zuhilfenahme der drei hier vorgestellten theoretischen Ansätze – *Repräsentationen des Raumes*, *mythscape*, *scripted space* und *Disneyfizierung* – können die Ereignisse im Innenstadtraum von Skopje konzeptuell eingeordnet werden. Die Akzente der Theoreme liegen auf jeweils unterschiedlichen Annahmen, die jedoch gemeinsam ein annähernd vollständiges Bild der vielfältigen Aspekte von *SK14* zeichnen. Lefébvres Konstrukt der Repräsentativstrategie gewährleistet eine übergeordnete Perspektive auf die Produktion von Raum im Allgemeinen und verdeutlicht, dass Orte der Repräsentation, um Gesellschaft zu formen, durch Machtbeziehungen strukturiert werden. Bell zeigt auf, dass Räume vorwiegend mythologisiert werden. Kleins Blick reflektiert zeitgenössische Mechanismen einer konsumorientierten Gesellschaft, die auf Grundlage der Gemachtheit narrativer Illusionsbildung durch den Raum gelenkt wird, um konsumatorisches Begehren zu erzeugen. Roosts Perspektive betont die sozialen Ausschlussmechanismen disneyfizierender Stadtgestaltung. Die für diese Arbeit elementare Komponente der mazedonischen Stadterneuerung, die des Bildes, ist für keines der genannten Konzepte zentral. Daher möchte ich die in diesem Kapitel skizzierten Theorien um ein ikonisches Moment erweitern. So nenne ich *SK14* nicht ausschließlich Repräsentationen des Raumes, *scripted space*, disneyfizierend oder *mythscape*, sondern definiere das Projekt konzeptionell als einen *konstruierten Bildraum der Mythen*.

4. Analyse

Worin besteht der *konstruierte Bildraum der Mythen* konkret? Welche Bilder, Symbole, Zeichen und Flächen bringen ihn hervor? *SK14* manifestiert sich mittels unterschiedlicher visuell-räumlicher Strategien im öffentlichen Raum. Im Folgenden werde ich die Mechanismen anhand dreier Beispiele, die repräsentativ für das Bauprojekt sind, vorstellen. Hierzu untersuche ich zunächst Monumente, dann Gebäudefassaden und schließlich das Innere

eines Bauwerks.

4.1. Territoriale Strategie durch Monumente

„By erecting memorials in a public space, attempts are made to define the historical figures and events that become the formative events of national identity“ (Rowlands, Tilley 2006: 504).

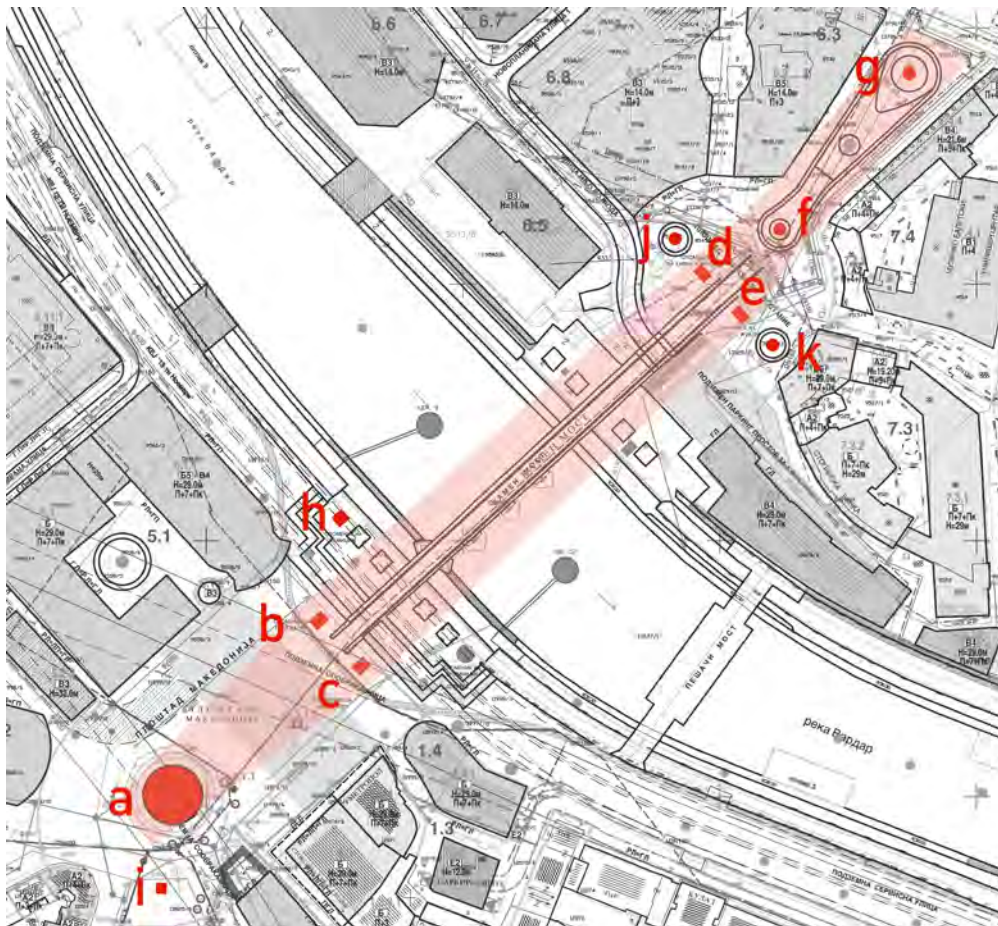
Monumente und Denkmale dienen dazu, bestimmte Fragmente der Geschichte festzuhalten. Durch ihre Präsenz in der Landschaft suggerieren sie Beständigkeit und eine gewisse Stabilität des jeweiligen Gesellschaftssystems (vgl. Rowlands, Tilley 2006: 500). Monumente sind von Natur aus politisch, schreibt der Kunsthistoriker Kirk Savage, weil sie behaupten, die Wahrheit darzustellen. Sie geben vor, schon immer Teil der Landschaft und des gemeinsamen Erbes gewesen zu sein (vgl. Savage 2009: 15). Sie haben eine erzieherische Funktion in der Gesellschaft, denn sie bringen ihren Mitgliedern bei, welches gemeinsame Erbe zu pflegen sei. So fordern sie zum kollektiven Erinnern an bestimmte Ereignisse oder Persönlichkeiten auf. Eine wichtige Funktion von Monumenten liegt im Porträt: Die Mitglieder der Gesellschaft sollen in den plastischen Abbildern der dargestellten Helden deren Ähnlichkeit erkennen, um ihnen im Namen der Gemeinschaft nachzueifern (vgl. Savage 2009: 10). Denkmale werden auf unterschiedliche Weise rezipiert: sie sind materiell vor allem visuell und taktil erfahrbar, und funktionieren zugleich als soziale Symbole und Zeichen (vgl. Rowlands, Tilley 2006: 500). Alois Riegl sprach Denkmälern einen Stimmungswert zu – in *Der moderne Denkmalkultus* (1903) konstituierte der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger „eine veritable Erlösung des Menschen durch die Stimmung der Denkmale“ (Euler-Rolle 2005: 29). Dabei werde die Stimmungswirkung vor allem durch den Alterswert, das heißt die Geprägtheit durch Spuren der Alterung, hervorgebracht. Denkmäler, schrieb Riegl zu Beginn des 20. Jahrhunderts, seien allen Menschen auch ohne Wissen und Bildung wie ein religiöser Gefühlswert gleichermaßen zugänglich (vgl. ders.: 30). Durch die Betonung der Stimmungswirkung von Denkmälern wird deren emotionale Dimension hervorgehoben, und deutlich gemacht, dass Denkmale für jeden erfahrbar sind.

4.1.1. Alexanderachse

Um den strategischen Einsatz von Monumenten zu untersuchen, konzentriere ich mich auf einige Skulpturen und Brunnen, die am zentralen Punkt der Stadt errichtet wurden und eine zusammenhängende Reihe über ungefähr 800 Meter bilden. Sie ist eine skulpturale wie visuelle Verbindungslinie zwischen dem rechts des Flusses Vardar gelegenen neueren Teil der Stadt, der mehrheitlich christlich sowie ethnisch mazedonisch geprägt ist, und der links gelegenen, ‚albanischen‘ bzw. ‚muslimischen‘ Seite, dem alten osmanischen Zentrum, der *Stara Čaršija*. Die Skulpturenreihe stellt eine Sichtachse dar, die lediglich durch die Wölbung der Steinbrücke unterbrochen wird. Die Brücke bildet das mittlere Drittel der Skulpturenreihe. Sie stammt aus früher osmanischer Zeit, vermutlich aus dem 15. Jahrhun-

dert, und verkörpert somit das mit Abstand älteste Element der Linie. Im Folgenden nenne ich die linear angeordnete Monumentengruppe *Alexanderachse*, da ihr ideell bedeutendster wie materiell eindrucksvollster Bestandteil eine Darstellung von Alexander dem Großen zu Pferd ist, dem sich die anderen Objekte der Gruppe unterzuordnen scheinen. Die linienförmige Denkmalgruppe enthält, vom rechten zum linken Ufer gelesen, plastische Abbildungen von Alexander dem Großen [a], dessen Statue offiziell *Krieger zu Pferde (Войн на коњ)* heißt, von den makedonisch-bulgarischen Revolutionären Dame Gruev [b] und Goce Delčev [c], von den heiligen Brüdern Kyrill und Method [d] und den Heiligen Kliment und Naum [e], und von Olympias [f] und Philip II. (offiziell: *Krieger (Войн)*) [g], Eltern Alexanders des Großen.

Weitere Objekte, die ich zum Ensemble zähle, sind Sitzfiguren von Justinian I. [h] und Zar Samuil [i], die jeweils auf dem Makedonija-Platz westlich des Vardars thronen, sowie östlich des Flusses ein Pferde- und ein Löwenbrunnen [j und k] auf dem neu errichteten *Platz des Karpoš-Aufstandes*²⁸.



21 | Skizze der Alexanderachse

Der Monumentalbrunnen für Alexander den Großen bildet seit 2011 den zentralen Punkt des Ploštad Makedonija. Er besteht im Wesentlichen – von unten nach oben beschrieben – aus einem Wasserbecken, das mit einem inneren Kreis aus acht Soldaten und einem äußeren

28 Orig.: *плоштад Карпошово востание*.

aus acht Löwen gesäumt ist. Aus diesem ragt eine 10 Meter hohe zylindrische Säule mit Reliefdarstellungen hervor, auf deren oberem Ende eine Reiterfigur mit einer Höhe von 14,5 Metern steht. Zu dem runden, weiten Wasserbecken, dessen Boden mit floralen Mosaiken verziert ist, besteht Zugang über niedrige Stufen, die auf ein marmornes Plateau führen. Vier bronzene Löwen sitzen auf Podesten am äußeren Rand der Plattform und sind – ruhig und friedfertig im Ausdruck – den Passanten zugewandt. Weitere vier Löwen von 2,5 Metern Höhe befinden sich in alternierender Anordnung zu den äußeren Löwenkulpturen in einer weitaus aggressiveren Pose am Rand des Wasserbeckens. Auf allen Vieren stehend und mit weit aufgerissenen Mäulern, sind sie nicht nur ‚brüllend‘ der Säule zugewandt, sondern zugleich Teil des Wasserspektakels: sie speien in regelmäßigen Abständen in die Mitte.



22 | Krieger zu Pferd

Im Zentrum findet sich ein Sockel von sieben Metern Durchmesser, auf dem die vier Meter dicke Säule ruht. Der Säulenfuß ist vollständig von bronzem Eichenlaubrelief umgeben, das an den Eichenlaubkranz aus der königlichen Grabkammer von Vergina erinnert. Auf der Basis stehen die acht Krieger mit einer Höhe von jeweils drei Metern. Sie sind mit Helm, Brustpanzer und Beinschienen wie griechische Hopliten gekleidet. Sie tragen große runde Schilde – mit dem Motiv des Sterns von Vergina verziert – und sind mit langen Stoßlanzen sowie mit Kurzschwertern bewaffnet. Die Soldaten stehen in Verteidigungshaltung mit dem Rücken zur Säule und wirken äußerst kampfeslustig.

Hinter ihnen finden sich in Form eines bronzenen Basreliefs auf dem Schaft der Säule Variationen der ‚mazedonischen Sonne‘. Darüber finden sich drei Reihen von Reliefdarstellungen, die durch zwei schmalere verzierte Bronzeringe voneinander getrennt werden. Der

Reliefschmuck auf dem Säulenschaft erinnert an ästhetische Prinzipien der Trajanssäule in Rom. Zwar sind die Bildreliefs nicht fortlaufend und spiralförmig ansteigend, doch weisen die weiße Farbigkeit – die hier nicht durch gemeißeltes Marmor, sondern durch Polyesterharz-guss zustande kommt – und die Motivik von Schlachtenszenen und Triumphen Ähnlichkeiten zur römischen Siegestsäule und deren militärgeschichtlicher Propaganda auf.

Das ‚Kapitell‘ wiederum besteht aus Bronze und zeigt Rosetten, die von der Larnax bekannt sind. Den Abschluss des Kapitells bildet eine runde Platte, die mit Marmor verkleidet ist. Auf ihrer unteren Seite sind Lichtstrahler eingelassen. Abends wird das Wasserspiel des Brunnens von diesen Lampen im Wechsel bunt beleuchtet. Auf dem Abakus steht die Skulptur des sich aufbäumenden Pferdes mit seinem Reiter Alexander dem Großen, der mit erhobenem Schwert in seiner rechten Hand gen Nordost deutet. Mit seiner Linken hält er die Zügel. Die Reiterfigur ist in den Ausmaßen enorm und im Ausdruck dynamisch. Das Pferd ist in der Position der Levade auf der Hinterhand aufgerichtet dargestellt; technisch hätte dies zu der Zeit, als Reiterdenkmäler in Europa besonders verbreitet waren, eine sehr große Herausforderung bedeutet, sodass diese schwierigste Figur der hohen Reitschule in der Plastik aus statischen Gründen nur selten gewagt wurde (vgl. Keller 2008: 307).



23 | Fries aus der Grabkammer in Vergina (Ausschnitt)



24 | Mosaik aus Pompeji

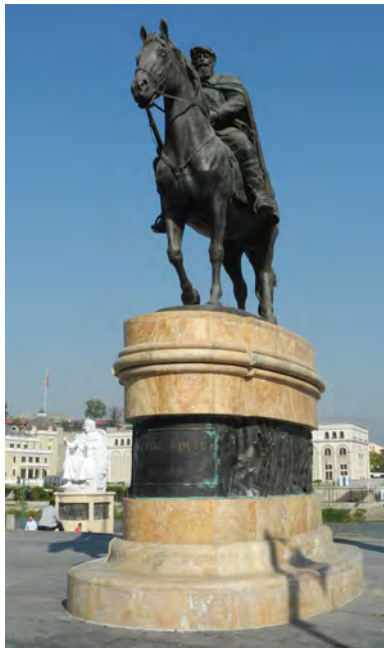


25 | Reiterstatuette

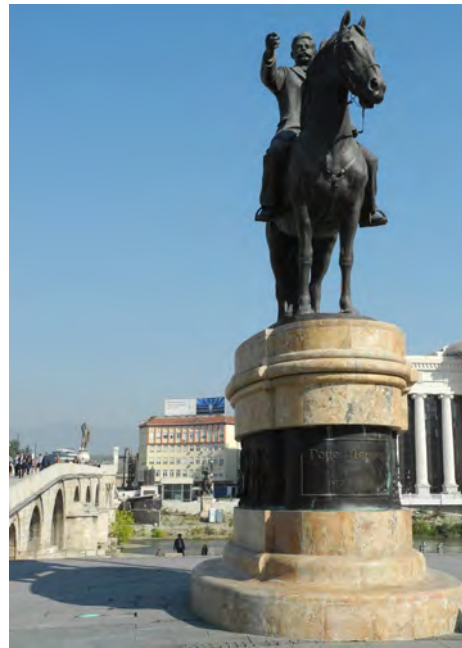
Die Repräsentation Alexanders des Großen mit einem Pferd ist üblich – über sein bekanntes Leibpferd Bukephalos existieren zahlreiche Legenden und Mythen. Als kunsthistorische Vorbilder, die den reitenden Alexander den Großen zeigen, können unterschiedliche aus der Antike überlieferte Darstellungen gedient haben: Eine Abbildung von Alexander zu Pferd fand sich in einem Fries in der Grabkammer Philipps II. aus dem 4. Jh. v. Chr., eine andere im Mosaik „Alexanderschlacht“ (2. Hälfte 2. Jh. v. Chr.), das 1831 bei Ausgrabungen in Pompeji entdeckt wurde, auch eine Bronzestatue aus den 1. Jh. v. Chr. könnte Vorlage für das *SK14*-Monument gewesen sein. Die im Rahmen von *SK14* zur Darstellung des *Kriegers zu Pferde* gewählte Kombination aus kolossaler Reiterfigur und Monumentalbrunnen mit Elementen der reliefbestückten Siegestsäule hat keine Vorbilder in der europäischen Kunstgeschichte. Besonders untypisch ist überdies die ausladende Plattform als Abschluss der Säule, auf der die Reiterfigur steht.

Dame Gruev (1871-1906) und Goce Delčev (1872-1902) waren bulgarisch-mazedonische

Revolutionäre, die aus dem Untergrund gegen die osmanische Zentralgewalt in Makedonien agierten. Sie waren wichtige Akteure der 1893 gegründeten *Inneren Makedonischen Revolutionären Organisation*, deren großer Aufstand in Thessaloniki, dem damaligen Zentrum des osmanischen Restbesitzes in Europa, im August 1903 zwar in einer militärischen Niederlage für die makedonische Bewegung endete, jedoch zur gewünschten internationalen Medienberichterstattung führte (vgl. Troebst 2007: 26 f.). Gruev und vor allem Delčev sind heute nicht nur Nationalhelden in Mazedonien, sondern werden gleichermaßen in Bulgarien verehrt.



26 | Dame Gruev



27 | Goce Delčev

Die Organisatoren des antiosmanischen national-revolutionären Kampfes werden auf dem Ploščad Makedonija als ‚klassische‘ Reiterstandbilder präsentiert, obgleich sie zu Lebzeiten und auch später nie zu Pferd dargestellt wurden und das nationale Bildgedächtnis bisher nur in Gestalt gutbürgerlicher Denkerfiguren prägten. In diesem Sinne hat *SK14* einen neuen Repräsentationsmodus für die regional-historischen Helden erschaffen. Historisch betrachtet gilt Reiten als Herrschervorrecht und Adelsprivileg, nicht aber als Gewohnheit von Aufständischen. Da virtuoseres Reiten früher als politische Verpflichtung galt, ist ein Reiterstandbild aus ikonografischer Perspektive typischerweise als Ausdruck der Souveränität eines Herrschers zu lesen (vgl. Keller 2008: 306). „Seither zur politisch nur noch schwach besetzten Touristenattraktion degeneriert, ist die Reiterstatue trotzdem der einzigartige Fall eines Machtsymbols, das über bald zwei Millennien hinweg zur Propagierung der verschiedensten Herrschaftsinteressen genutzt wurde“ (ders.: 304).

Starke Verbreitung erfuhren Reiterdenkmäler insbesondere im 19. und frühen 20. Jahrhundert, wobei es zu dieser Zeit oftmals um „dekorative Stadtmöblierung“ und weniger um Herrschergesten ging, „denn mit der Demokratisierung der Gesellschaften und der Technisierung des Kriegs- und Transportwesens verloren der Besitz und das Regieren von Pferden ihre einstige politische Signifikanz [...]“ (ders.: 308).



28 | Reiterstandbild des Marc Aurel

Die neuartige Skopjoter Darstellung der bulgarisch-makedonischen Rebellen in leichter, unpräntiöser Kleidung, ohne Uniform, Stab oder ähnliche Herrschersymbole, sowie die schmucklose Präsentation des Pferdes nur mit dem nötigsten Zaumzeug und die ruhige, fast statische Pose von Pferd und Reiter erinnern weniger an pompöse Reiterdenkmäler, die im 19. Jahrhundert gängig waren, als vielmehr an den Typus der römischen Reiterstatue des Kaisers Marc Aurel. Wenig typisch ist die Gestaltung der beiden Marmorpostamente, auf denen die bronzenen Statuen stehen: in den Schaft ist je ein Bronzerelief eingelassen, das den abgerundeten Sockel ununterbrochen umfließt. In diesen Halbre-

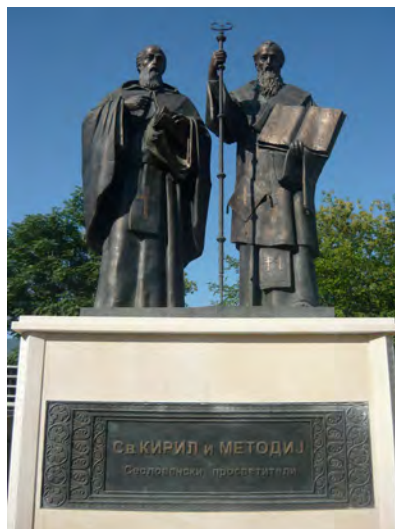
liefs sind nicht nur Name und Lebzeit eingeschrieben, sondern – biblischen Darstellungen gleich – Szenen aus dem Leben und Schaffen der beiden früh verstorbenen Nationalhelden illustriert.

Während sich Gruev, der links des Brückenaufgangs steht, den Passanten, die sich auf die Steinbrücke zubewegen, leicht zuzuwenden und auf sie hinunter zu schauen scheint, wirkt Delčev, rechts der Brücke, steif und abwesend in die Ferne starrend. Auch die Pferde selbst erscheinen unbeteiligt und wenden sich von den Passanten ab. Zugleich markieren die monumentalen Reiterbilder der mazedonischen Freiheitskämpfer unübersehbar den zentralen Fußgängerweg vom christlich-mazedonisch geprägten Stadtteil zum alten osmanischen Stadtzentrum. Im Kontext der geteilten Stadtopographie Skopjes wirken die Reiterbilder in ihrer klassischen Monumentalität wie eine letzte warnende Instanz des Mazedonischen, bevor das überwiegend von ethnischen Mazedoniern bewohnte und frequentierte ‚Territorium‘ verlassen wird.

Will ein Fußgänger den Fluss von der muslimischen Seite aus überqueren, so kommt es auch am nordöstlichen Brückenaufgang zu einer Begegnung mit bronzenen Figuren: Rechts der Brücke stehen die heiligen Brüder Kyrill und Method auf einem marmornen Sockel,



29 | Kliment und Naum



30 | Kyrill und Method

von links schauen die Heiligen Kliment und Naum auf die Passanten hinunter.

Die Gestaltung der beiden Figurengruppen ist der Ikonografie historischer Fresken entlehnt. Die Heiligen tragen die für sie charakteris-

tischen Attribute: Kyrill zeigt mit seiner linken Hand ein aufgeschlagenes Buch mit runden glagolitischen Schriftzeichen – der ältesten slawischen Schrift, die wahrscheinlich der Mönch Kyrill Mitte des 9. Jahrhunderts entwickelte. Er umschließt mit der rechten Hand einen Stab – mit einem Kreuz und zwei Schlangen in der Bekrönung – wie ihn hohe orthodoxe Geistliche tragen. Method hält links ein lockeres, leicht fallendes Bündel Papier mit glagolitischen Buchstaben. Kliment präsentiert sich ähnlich wie Kyrill mit einem aufgeschlagenen Buch, das auf dem linken Unterarm steht. Den rechten Daumen und Ringfinger führt er zum orthodoxen Segensgestus zusammen, während der Zeigefinger aufrecht steht sowie der Mittelfinger und der kleine Finger leicht nach innen gekrümmt werden, um so die griechischen Buchstaben IC-XC für „Jesus Christus“ zu bilden. Naum hält mit seiner linken Hand eine Buchrolle fest umschlossen.

Kyrill und Kliment sind der orthodoxen Kleiderordnung zufolge ‚besser‘ gekleidet, Method und Naum hingegen in verhältnismäßig einfachen Gewändern dargestellt. So trägt Kyrill ein Omophorion über seiner Sakkos. Kliment ist mit einem Epitrachelion um den Nacken, darüber einem Phelonion um die Schultern und einem Orarion über den linken Unterarm geschmückt. Das Epitrachelion ist mit kleinen Lazaruskreuzen verziert, das Phelonion mit großen Prankenkreuzen. Die Kleidung von Kyrill und Method ist mit einfachen lateinischen und griechischen Kreuzen bestückt.

Die Kombination der Heiligenattribute Kreuz, Stab, (Heiliges) Buch und (Thora-)Rolle, die die vier Heiligen präsentieren, der Segensgestus und der Blick von oben herab, lassen sich an diesem Ort, einem öffentlichen und säkularen Stadtraum, als missionarischer Gestus deuten. So berichtete der muslimische Intellektuelle Ramadani in einem Gespräch von der Erfahrung der unfreiwilligen ‚Segnung‘ und dem forcierten Versuch der ‚Bekehrung‘ durch die Bronzeskulpturen der Heiligen der orthodoxen Kirche am Brückenaufgang – als wolle man muslimische Bürger, die die Brücke überqueren, christianisieren und ihnen den ‚richtigen mazedonischen‘ Glauben aufzwingen.

Auf dem Karpoš-Platz zwischen Steinbrücke und Čaršija befindet sich seit 2013 ein Brunnen, der mit vier bildhauerischen Varianten des Motivs ‚Mutter mit Kind‘ bestückt ist. Der Brunnen ist Olympias (ca. 375 – 316 v. Chr.) gewidmet, der Prinzessin von Epirus, die die



31 | Heiliger Naum, Ikonmalerei, 17. Jh., Skopje



32 | Heiliger Kyrill, Fresko, 14. Jh., Istanbul

Frau von Philipp II. und Mutter Alexanders des Großen war.

Die vier bronzenen Sitzfiguren befinden sich auf den Treppenstufen eines Podests im Inneren des nierenförmigen Wasserbeckens. Sie sind mit dem Rücken zur marmornen Säule im Zentrum des Brunnens gewandt. Die Säule selbst weist Reliefs mit antikisierenden Architekturelementen wie Pilastern und Bögen auf. Nach oben hin weitet sie sich zu einer überhängenden runden Schale, aus der Wasser hervorsprudelt, dessen Überschuss dann vom Rand, an den Skulpturen vorbei, wasserfallartig ins Becken hinabfließt.



33 | Olympias Brunnen



34 | Olympias Brunnen (Detail)

Olympias wird zu vier unterschiedlichen Zeitpunkten ihres Lebens gezeigt. Dies kommt durch die Lebensphase des mit der Frauenfigur dargestellten Kindes – vermutlich Alexander – zum Ausdruck, das auf ihrem Schoß sitzt (bzw. sich in ihrem Bauch befindet). Chronologisch gelesen wird Olympias zuerst in hochschwangerem Zustand präsentiert, mit den Händen ihren Bauch haltend. Auf der gegenüberliegenden Seite ist die junge Mutter mit entblößter linker Brust zu sehen, an der schlafend ein Säugling ruht. Eine dritte Figurengruppe zeigt Alexander im Kleinkindalter auf dem Schoß der Mutter – sie betrachten sich gegenseitig. Während sie den Jungen in ihren Armen hält, legt er seine linke Hand sanft an ihre rechte Wange. Die letzte Mutter-Kind-Phase des Brunnens präsentiert Alexander in seiner frühen Kindheit. Mutter und Kind sitzen eng umschlungen, ihre Wangen aneinander drückend. Die Figuren sind in Tücher gehüllt nur leicht bekleidet – teils barfuß, teils mit Sandalen an den Füßen. In ihrer Mimik und Gestik wirken die Figuren sehr fried- und liebevoll.

Der Olympiasbrunnen ist das einzige Monument des *SK14*-Projekts, das einer Frau gewidmet ist. Die antike Prinzessin Olympias wird hier auf ihre Mutterrolle reduziert und



35 | J. Thorak: Mutter mit Kind



36 | Mutterbrunnen, Freiburg

als Gebärerin des späteren Kriegsherren Alexander präsentiert. Ihre vierfache Darstellung in Skopje hat wenig Ähnlichkeit mit überlieferten historischen Ikonografien der antiken Persönlichkeit. Sie ist stark idealisiert und in klassischer Schönheit dargestellt. Es ergibt sich eine Objektsprache, die an Darstellungen der Frau als „Mutter“ im Nationalsozialismus erinnert. Dies wird bei einem Bildervergleich mit dem 1934 in Freiburg errichteten *Mutterbrunnen* und der Skulptur *Mutter mit Kind* von Josef Thorak, die erstmals 1942 in der Großen Deutschen Kunstausstellung in München präsentiert wurde, evident.

Der Brunnen für Philipp II. (ca. 382 - 336 v. Chr.), 2012 errichtet, stellt das dritte Glied in der Reihe monumentaler Säulenbrunnen, die Alexander dem Großen und seiner Familie gelten. Mit einer Gesamthöhe von ungefähr 29 Metern ist dieses Werk noch höher als der Brunnen *Krieger zu Pferde* auf der anderen Seite des Vardars. Die Bronzestatue von Philipp II. hat eine Höhe von ca. 15 Metern und steht auf einer ähnlich hohen Säule. Diese befindet sich in einem Wasserbecken mit tropfenförmigem Grundriss und besitzt drei Ebenen mit Skulpturen. Unten, auf dem Postament, findet sich ein skulpturales Familienporträt: Alexander, dargestellt im mittleren Kindesalter, wird von seiner Mutter Olympias und seinem Vater Philipp flankiert, sitzend halten sie sich an den Händen. In ihrem Rücken zeigt ein Bronzerelief, das den unteren Säulenschaft umläuft, die Struktur eines antiken Tempels. Auf der anderen Seite der Säule liegen zwei aus Bronze gefertigte Löwen auf demselben Postament – sie scheinen die Familie zu bewachen. Über den Köpfen der Skulpturengruppe befindet sich eine ausladende Brunnenschale, die den Schaft umläuft. Hierauf finden sich mehrere Fontänen und drei Statuen leicht bewaffneter Krieger, die auf mittlerer Höhe die Säule zu bewachen scheinen.



37 | Krieger-Monument

Den oberen Abschluss des Monumentalbrunnens bildet das Standbild Philipps II. Er hält in der linken Hand ein Schwert in der Scheide und hat die rechte zu einer Faust geballt, die er gen Süden, also ungefähr in Richtung des Alexanderbrunnens, erhebt. Dem Stadtteil Čaršija wendet er den Rücken zu. Diese Gestik, die sowohl als Zeichen des Triumphs wie auch

als Drohbärde interpretiert werden kann, ist wegen der enormen Höhe und Größe des Monuments auch aus relativ weiter Distanz noch sichtbar.

Die Darstellung von Philipp II. auf dem Skopjoter Brunnen ist weitestgehend typisch: der Kopf des Herrschers ist der antiken Ikonografie entlehnt. Dies zeigt der Bildvergleich mit einem Porträtkopf aus dem 3. Jh. v. Chr. Der in Skopje gewählte Brunnentypus erinnert in seinem dreischichtigen Aufbau an historistische Zierbrunnen, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts in deutschen Städten, beispielsweise in Braunschweig (*Heinrichsbrunnen*, 1874), errichtet wurden.



38 | Heinrichsbrunnen in Braunschweig (um 1889)

Die Alexanderachse endet mit dem Brunnen für Philipp II. Die Skulpturenreihe stellt ein Übergreifen vom neuen Stadtteil auf die Seite der osmanischen Altstadt dar, wofür die Chronologie des Errichtens der Denkmale von Süd nach Nord spricht



39 | Porträt Philipp II., 3. Jh. v. Chr.

und die Tatsache, dass nur ethnisch-mazedonische Interessen repräsentiert werden, die dem osmanischen Erbe, zum Beispiel dem Hamam des Davut Pascha aus dem 15. Jahrhundert, ein neues Bildprogramm entgegensetzen. Die Achse als Verbindungslinie zu interpretieren, die beide Stadtteile zusammenführt, ist aus den genannten Gründen weniger plausibel. Die *Alexanderachse* wirkt in sich geschlossen, da Philipp II. und sein Sohn Alexander, die Anfang und Ende der Linie verkörpern und zugleich die höchsten Ausmaße der gesamten Monumentengruppe vorweisen, zueinander gerichtet sind.

Links der Steinbrücke am Rande des Makedonija-Platzes thront seit 2011 eine monumentale Sitzfigur aus weißem Marmor, die Justinian I. zeigt, wie die Inschrift im Sockel besagt. Justinian I., Kaiser des Byzantinischen Reiches von 527 bis 565, wurde im heutigen Mazedonien geboren; sein Geburtsort Tauresium, das heutige Taor, liegt 20 Kilometer südöstlich von Skopje. Diese Tatsache erweist sich als die einzige historische Verbindung zwischen dem römischen Kaiser und der heutigen Republik Mazedonien.

Ein Thronbild ist – ähnlich wie ein Reiterstandbild, obgleich statischer – eine anschauliche visuelle Formel für den Begriff der Monarchie und der Herrschaft. So wird der Herrscher bereits dadurch als privilegierte Person hervorgehoben, dass er auf einem erhöhten Thron sitzt (vgl. Matsche 2008: 157). Zugleich wird mit dieser Art der Darstellung oftmals göttliche Erhabenheit assoziiert, nicht zuletzt da bereits im 5. Jahrhundert vor Christus der griechische Gott Zeus im Zeustempel von Olympia eben so repräsentiert wurde wie Jahrhun-



40 | Justinian I.

derte später dann auch Jesus in der christlichen Kunst des Mittelalters oftmals auf dem Thron sitzend abgebildet wurde. In Gemälden des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erfreuten sich Thronbilder neuer Beliebtheit²⁹ und auch im Stadtraum wurden monumentale Thronbilder weltlicher Herrscher errichtet, wie die *George Washington Statue* (1841) in Washington, D.C.³⁰ Die Figur Justinians I. in Skopje ist dem Zentrum des Platzes zugewandt; hinter dem Denkmal fließt der Vardar. Mit einer Höhe von ungefähr fünf Metern sitzt der Kaiser frontal ausgerichtet – was einen sehr statischen Eindruck hinterlässt – auf einem herrschaftlichen, reich verzierten Thron, der

auf einem 3,5 Meter hohen Postament aus beigem Marmor ruht. In den Sockel sind bronzene Relieftafeln eingelassen, die verschiedene Lebensstationen des Kaisers illustrieren. Halbreiefs mit ähnlichen Darstellungen finden sich auch an den Seiten des marmornen Throns.



41 | George Washington Statue (um 1899)

Justinian präsentiert mit der linken Hand ein dickes, nicht gekennzeichnetes Buch, das auf seinem linken Oberschenkel steht. Hierbei könnte es sich um die von ihm in Auftrag gegebene Kompilation des römischen Rechts, das später *Corpus Iuris Civilis* genannte Gesetzeswerk, handeln. Weniger wahrscheinlich ist, dass das Buch auf ein Evangeliar referiert, wie es in der bekanntesten Darstellung Justinians und seines Gefolges in einem Mosaik aus



42 | Kaiser Justinian mit Gefolge, Mosaik, Ravenna



43 | Porträtkopf Justinian

29 Siehe. z. B. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Napoleon I. auf seinem kaiserlichen Thron*, 1806.

30 Weitere Beispiele für Throndenkmale sind das *Maria-Theresien-Denkmal* (1888) in Wien oder die *Queen Victoria Statue* (1901) in Manchester.

der Zeit um 547 in der Kirche San Vitale in Ravenna von einem Diakon, der den Kaiser begleitet, präsentiert wird. In der rechten Hand hält Justinian in der Skopjoter Darstellung einen bronzenen Stab, von dessen oberem Ende ein Wimpel mit dem Zeichen XP herabhängt. Dieses Attribut scheint dem Justinianmosaik aus Ravenna entlehnt, auf dem die Leibwächter des Kaisers einen großen Schild mit eben diesem Christusmonogramm zeigen. Überdies ist die Figur in Skopje so gekleidet, wie sie auf dem Mosaik erscheint: Sie trägt eine Tunika und einen Mantel, der auf der rechten Schulter von einer perlenbesetzten Fibel gehalten wird; und an den Füßen edelsteinbesetzte Schuhe. Das Haupt samt Diadem des SK14-Justinians jedoch erinnert nicht an die Ikonografie des Mosaiks, sondern an einen aus Porphyr gefertigten Porträtkopf des byzantinischen Kaisers aus dem 6. Jahrhundert.

Die skulpturale Darstellung von Justinian I. in Skopje repräsentiert den Kaiser als Figur, die sowohl über die Kirche – verkörpert durch das Christogramm am Stab – als auch über den Staat – repräsentiert durch den Kodex des Rechts – herrscht.



44 | Zar Samuil

Die Kolossalstatue des Zaren Samuil, die seit 2011 auf der gegenüberliegenden Seite des Plošad Makedonija, an der Ecke zur Makedonija-Straße steht, ähnelt im Aufbau und der Gestaltung stark dem oben beschriebenen Justinian-Monument. Samuil, Zar des ersten bulgarischen Reiches von 997 bis 1014, der Ohrid (im heutigen Mazedonien) zur Hauptstadt seines Herrschaftsgebiets und zum Sitz des bulgarischen Patriarchats erklärte, thront – zur Mitte des Platzes in Richtung Alexanderbrunnen blickend – auf einem gewaltigen Postament hoch über den Passanten.

Die Frontalität des Denkmals ist ebenso ausgeprägt wie bei Justinian I. Auch die Dimensionen mit einer Gesamthöhe des Monuments von ca. 9 Metern sind die gleichen. Ebenso wenig ist eine Differenz in der Materialität festzustellen: Sockel und Thronfigur sind aus Marmor gefertigt, die eingelassenen Reliefs und das Zepter ebenfalls aus Bronze. Lediglich die Farbigekeit unterscheidet sich insofern, als das Samuil gewidmete Monument im Gegensatz zur Skulptur des Justinian ganz in Weiß gehalten ist.

Als Herrscherinsigne hält Zar Samuil in seiner rechten Hand ein Zepter mit Ringkreuz als Bekrönung. Das Motiv des Ringkreuzes ist nicht typisch für die Repräsentation Samuils – es findet sich jedoch in einem bekannten Porträt Zar Si-



45 | Dimitar Gjudženov: Zar Simeon, 1927

meons, eines anderen bulgarischen Herrschers. Insgesamt verweist der Repräsentationsmodus der Skopjoter Abbildung Samuils nicht unbedingt auf die gemeinte historische Figur, und entspricht vielmehr einer Bildsprache, die im Laufe der Geschichte zahlreichen unterschiedlichen bulgarischen Zaren zugeeignet war.

Auf der westlichen Seite des Karpoš-Platzes findet sich ein Springbrunnen mit Pferden. Wie bereits erwähnt, gelten Pferde als Macht- und Statussymbole – in der europäischen Tradition werden sie allgemein mit den Eigenschaften Vitalität und Eleganz assoziiert. Für die Akteure, die die heutige mazedonische Nation als Nachfolgerin des antiken Königreichs



46 | Pferdebrunnen

Makedonien verstanden wissen wollen, nimmt das Pferd Alexanders des Großen, Bukephalos, eine besondere symbolische Stellung ein. Springbrunnen, die mit Skulpturen springender Pferde bestückt sind, sind in Europa vor allem in barocken und neobarocken Kompositionen zu finden.³¹

In Skopjes Pferdebrunnen kommen die vorderen Körperhälften von vier wild galoppierenden Pferden aus einem pyramidenförmigen Sockel hervor. Mit großer Expressivität streben die Bronzetierte nach außen, in die vier Himmelsrichtungen. In der Mitte des kreisrunden Wasserbeckens befinden sich Säulenfragmente, die mit ornamentalen Reliefs in Form unterschiedlicher Ranken sowie weiblicher Gesichter und Figuren verziert sind. Dabei mutet der untere Säulenteil mit den Porträtköpfen barock, der obere mit den Frauenkörpern antikisierend an. Ungewöhnlich wirkt das obere Ende der Brunnen Säule, da sie flach abschließt und keine weitere Skulptur trägt. In regelmäßigen Abständen tritt hieraus ein Wasserstrahl hervor.

Dem Pferdebrunnen gegenüber, im östlichen Teil des Karpoš-Platzes, steht ein Zierbrunnen, den vier bronzene Löwen dominieren. In Dimension, Aufbau und Ästhetik entspricht der Löwenbrunnen dem Pferdebrunnen, lediglich die Motivik unterscheidet sich: Im unteren Relief sind verschiedenen Tiere porträtiert, auf dem oberen Teil der Säule ist eine Szene dargestellt, in der Männer mit Löwen kämpfen, um sie von einer jungen Frau fernzuhalten. Als Symboltier versinnbildlicht der Löwe Macht und Herrschaft. Außerdem ist er ein klassisches Brunnenmotiv – nicht zuletzt bezeichnet der Begriff „Löwenbrunnen“ eine eigene Gattung.

31 Vgl. z. B. *Trevi-Brunnen* (1732-1762) in Rom oder *Fontaine Bartholdi* (1888) in Lyon.

„Da die Sonne zur Zeit der Nilüberschwemmung ins Sternbild des Löwen tritt, brachte man den Löwen in Ägypten auch mit Wasser in Verbindung, ein Aspekt, der von Griechen und Römern übernommen wurde. Löwendarstellungen dienten deshalb oft als Wächterfiguren bei Quelfassungen“ (Hartmann 1996).



47 | Löwenbrunnen

Der Löwe ist ein Symbol, das schon in der Bildsprache des antiken Königreichs Makedonien vorkommt. Archäologen fanden hierauf Hinweise in der Grabkammer von Vergina und bei Ausgrabungen in Pella. Aus der Zeit des Mittelalters stammen Quellen, die zeigen, dass der goldene Löwe zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert als Wappentier für ‚Mazedonien‘ verwendet wurde. Der Löwe gilt heute – neben dem sechzehnstrahligen Stern von Vergina – als inoffizielles Symbol der mazedonischen Nation. So gibt es seit der Unabhängigkeit des Landes politische Bestrebungen, das Tier als Staatssymbol zu etablieren und gegen das bisher verwendete Wappen, das noch aus jugoslawischen Zeiten besteht, auszutauschen. Das Logo der mazedonischen Regierungspartei *VMRO-DPMNE*, also derjenigen Organisation, die das Projekt *SK14* vorantreibt, besteht aus einem goldenen bzw. gelben Löwen auf rotem Grund, und nimmt damit Bezug auf das historische Löwenemblem aus dem beginnenden 20. Jahrhundert, das die *Innere Mazedonische Revolutionäre Organisation (VMRO)* verwendete, als deren Nachfolger sich die heutige *VMRO-DPMNE* versteht.

Der Löwe ist ein Symbol, das schon in der Bildsprache des antiken Königreichs Makedonien vorkommt. Archäologen fanden hierauf Hinweise in der Grabkammer von Vergina und bei Ausgrabungen in Pella. Aus der Zeit des Mittelalters stammen Quellen, die zeigen, dass der goldene Löwe zwischen dem 14. und 18. Jahrhundert als Wappentier für ‚Mazedonien‘ verwendet wurde. Der Löwe gilt heute – neben dem sechzehnstrahligen Stern von Vergina – als inoffizielles Symbol der mazedonischen Nation. So gibt es seit der Unabhängigkeit des Landes politische Bestrebungen, das Tier als Staatssymbol zu etablieren und gegen das bisher verwendete



48 | Logo der VMRO-DPMNE

4.1.2. Besetzen und Aneignen

Die Skulpturenreihe bringt Phänomene unterschiedlicher Epochen in einen Gesamtzusammenhang. Die enge Aneinanderreihung diverser Figuren, die zu ganz verschiedenen Zeiten lebten – zwischen dem 4. Jh. v. Chr. und dem 20. Jh. n. Chr. – verdeutlicht, dass man versucht, mitten im Zentrum der mazedonischen Hauptstadt historische Kontinuität zu erzeugen. Die Alexanderachse verkörpert eine visuelle Präsentation des heutigen Mazedoniens als Erbfolger vor allem des antiken Makedoniens (über Philipp II., Alexander den Großen, Olympias), aber auch des byzantinischen Reichs (über Justinian I.), des bulgarischen Zarenreichs (über Zar Samuil), des christlich-orthodoxen Glaubens- und Lehrsystems (über die Heiligen Kyrill und Method, Kliment und Naum) und des Kampfes gegen die Osmanen (über Goce Delčev und Dame Gruev). Zwischenzeitliche Völkerwanderungen und andere natürliche historische Brüche ausblendend, suggerieren die monumentalen Skulpturen im Stadtraum, dass nur eine Lesart der mazedonischen Geschichte möglich sei: die der Kon-

tinuität zwischen dem heutigen Nationalstaat und dem Reich Alexanders des Großen. Die *SK14*-Skulpturen beanspruchen längst vergangene Kulturen für die gegenwärtige mazedonische Nation, obgleich die Figuren, welche die Alexanderachse beinhaltet, tatsächlich von transnationaler bzw. pränationaler Bedeutung sind.



49 | Illumination des Brunnens Krieger zu Pferd

Abends finden Lightshows statt, welche die Brunnen abwechselnd in unterschiedliche Farben tauchen. Durch das Spektakel, das die eigentlich statischen Objekte umgibt, entstehen neben starken visuellen Eindrücken zusätzlich Effekte performativer Art, welche die Attraktivität der neuen Ensembles potenzieren, insofern „etwas passiert“. Außerdem trägt die Performanz von Wasser, Licht und Musik zur Erhöhung des „Stimmungswerts“ der Monumente bei.

Die Alexanderachse verdeutlicht exemplarisch das ‚Füllen‘ und ‚Vollstellen‘ von innerstädtischem Raum mit historisierenden Objekten – ein Mechanismus, den *SK14* insgesamt stark praktiziert. Es handelt sich um ein materielles Besetzen dieses Raums per Skulpturenbau, um die Aneignung eines ideell wie geografisch zentralen Territoriums, das von großer Bedeutung für die Bewohner ist. Dieses Vollstellen des öffentlichen Raums mit Objekten, die eine einseitige Geschichtspolitik verkörpern sowie propagieren, führt dazu, dass für alternative Sichtweisen auf Geschichte und Nation nicht nur sinngemäß, sondern auch im wortwörtlichen Sinne kein Platz übrig bleibt.

Das materielle ‚Besetzen‘ von Territorium wird durch eine ikonische und symbolische Aneignung des Raums gesteigert, wie anhand der Analyse der Alexanderachse deutlich wird: Hier werden Zeichen der Macht und Überlegenheit zur Schau gestellt, eine Bildsprache des Kampfes und der militärischen Stärke verwendet und eine Symbolik des antiken Ma-

Die Alexanderachse trivialisiert die regionale Geschichte, indem sie diese auf personalisierende und spektakularisierende Art und Weise ausstellt. Mit Personalisierung beziehe ich mich auf die hohe Dichte an idealisiert dargestellten Figuren, die mittlerweile die Innenstadt Skopjes ausfüllen. Sie dienen als Identifikationsmomente mit der nationalen Geschichte. Insbesondere die antikisierenden Körper entsprechen dem gängigen Schönheitsideal: Sie sind jung und schön, schlank, muskulös und ‚zeigen viel Haut‘. Mit Spektakularisierung meine ich die unterhaltsame Inszenierung von Geschichte einerseits mittels aufwendiger Wasserspiele, die sich in regelmäßigen Abständen in den Monumentalbrunnen ereignen, und von klassischer Musik begleitet werden. Andererseits

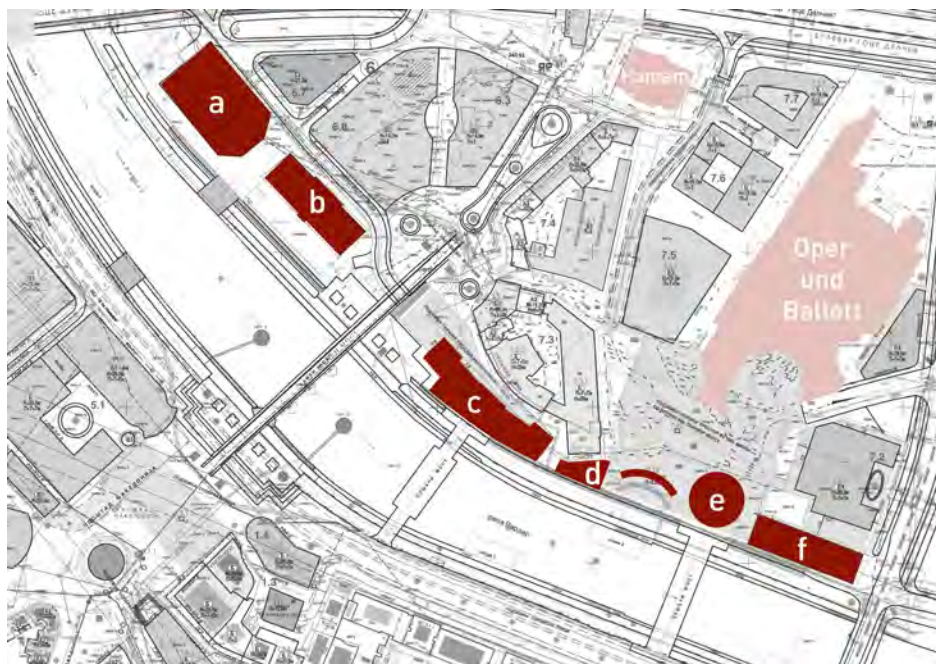
kedoniens sowie des (orthodoxen) Christentums demonstriert. Die Zeichen der Herrschaft kommen durch die Überhöhung und Dimensionierung der Figuren zustande und dank der Verwendung von Repräsentationsmustern auf dem Thron oder zu Pferd, die von der besonderen Stärke der Dargestellten zeugen sollen. Die vielfache Präsentation von Krieger, Waffen und Kampfgeräten versinnbildet Mechanismen von Angriff und Verteidigung und deutet die vermeintliche Existenz von Bedrohung und Gefahr an, die durch die Präsenz der Bronzelöwen untermauert wird. Die Löwen verkörpern zugleich inoffizielle Symbole des Mazedonischen, wie auch der Stern von Vergina. Das Bildrepertoire des antiken Makedoniens wird zudem über Ornamente auf das Zentrum des heutigen Mazedoniens projiziert, wie die Verwendung von bestimmten Rosetten, Eichenlaub und Ähnlichem zeigt. Ikonische Prinzipien des Christentums werden über religiöse Insignien und Gesten in den öffentlichen Stadtraum geholt.

4.2. Visuelle Strategie durch Gebäude

Nachdem das Prinzip der Monumente von *SK14* untersucht wurde, konzentriert sich der zweite Teil der Analyse nun auf die Architektur. Hierzu analysiere ich eine Auswahl von sechs neuen Bauten am linken Ufer des Flusses, die repräsentativ für die Baupolitik von *SK14* sind.

4.2.1. Vardarfront

Im Folgenden nenne ich die Auswahl *Vardarfront*, da diese Bauten längs des Flusses eine fast geschlossene neue Front bilden, die das Innenstadtbild innerhalb weniger Jahre maßgeblich verändert hat. Die Gebäudereihe liegt quer zur oben untersuchten Alexanderachse und kreuzt diese nördlich der Steinbrücke.



50 | Skizze Vardarfront

Von West nach Ost betrachtet finden sich am Flussufer das *Nationaltheater* [a], das *Museum des mazedonischen Kampfes* [b], das *Archäologische Museum* [c], welches zugleich das Verfassungsgericht und das Nationalarchiv beherbergen wird, die *Agentur für elektronische Kommunikation* [d], das Gebäude der *Finanzpolizei* [e], das zugleich die Staatsanwaltschaft beinhaltet, und das *Außenministerium* [f]. Die zwei westlichen Bauten haben demzufolge eine kulturelle Funktion, das mittlere hat einen kulturellen sowie administrativen Zweck, die drei östlichen Gebäude dienen administrativen Zwecken.

Zwischen der Agentur für elektronische Kommunikation und der Finanzpolizei befindet sich noch ein Durchbruch, der momentan bebaut wird: In der Lücke entsteht die Kolonnade *Unabhängiges Mazedonien* mit neun Standbildern von Musen zwischen den Säulen und zwei Löwenkulpturen an den beiden oberen Enden des Säulengangs.

Zur Beschreibung der sechs Bauwerke werde ich mich auf deren Außen- und Oberflächenwirkung beschränken. Dies ist zum einen der Tatsache geschuldet, dass die Fassaden die wirkungsvollsten Komponenten der Bauten darstellen, zum anderen, dass die meisten von ihnen nicht oder noch nicht öffentlich begehbar sind. Ich betrachte die architektonischen Objekte dementsprechend aus der Perspektive, aus der sie auch Passanten wahrnehmen. Dabei konzentriere ich mich auf die Gebäudeseiten, die am besten zu sehen sind – dies sind ausnahmslos die Fronten mit südwestlicher Ausrichtung, die aufgrund der unbebauten Freifläche, die durch den Fluss Vardar entsteht, von vielen Standorten auf der ‚mazedonischen‘ Seite vollständig einzusehen sind.

Das Nationaltheater ist eine sogenannte Rekonstruktion des 1963 vom Erdbeben zerstörten Theaters, das zwischen 1921 und 1927 unter serbischer Herrschaft errichtet worden war. Bis zu seiner Zerstörung prägte das Theater das Bild der Innenstadt von Skopje (vgl. Grčev 2004: 60) – es war eines der beliebtesten Postkartenmotive. Die mazedonischen Architekturhistoriker Kokan Grčev (vgl. ebd.) und Mihail Tokarev (vgl. 2006: 47) bezeichnen das Theater aus den 1920er Jahren stilistisch als typisches Beispiel des „Akademismus“, den die serbischen Machthaber aus Belgrad präferiert hätten.



51 | Altes Theater



52 | Neues Theater

Das neue Theater wurde zwischen 2007 und 2013 am originalen Standort gebaut, und ist an die ästhetische Gestaltung seines Vorbilds angelehnt, unterscheidet sich jedoch in zahl-

reichen Punkten wie Ausrichtung, Dimension, Aufbau, Materialität, Farbigkeit und Verzierung von dem Original, wie der Bildvergleich verdeutlicht. Das Portal wurde von Nordwest nach Südost verlegt, und damit die gesamte Gebäudestruktur gespiegelt, eckige Pfeiler und Dächer wurden abgerundet, Bauplastiken und Giebelfenster vermehrt, die Gesamtausmaße vergrößert etc.

Das neue Nationaltheater ist, wie sein Vorgänger, eklektizistisch im Design und ästhetisch etwa zwischen Neorenaissance und Neobarock anzusiedeln. Dekorative Merkmale der Architektur, wie horizontale Scheinrustika am ‚Mauerwerk‘, bauchige Balustraden, goldene Masken an der Außenwand, Ochsenaugenfenster im Dach, weibliche Zierfiguren unterstreichen diesen Eindruck. Die Grundfarbe des Bauwerks ist ein ins Olivgrüne spielendes Beige, von dem sich weiße und goldene Zierelemente klar absetzen.

Neben dem Nationaltheater befindet sich das Museum des mazedonischen Kampfes, das von 2008 bis 2011 erbaut wurde. Die vollständige offizielle Bezeichnung lautet *Museum des mazedonischen Kampfes für Eigenstaatlichkeit und Unabhängigkeit – Museum der Inneren Mazedonischen Revolutionären Organisation und Museum der Opfer des Kommunistischen Regimes*.³²



53 | Museum des mazedonischen Kampfes

Das Museum – von ähnlicher Länge wie das benachbarte Theater, jedoch schmaler – besteht aus einem einzigen quaderförmigen Baukörper, der im mittleren Eingangsbereich bauchig hervortritt und mit einer Kuppel im Zentrum des Flachdachs abschließt. Die Kuppel wirkt im Kontext des langen Flachdachs ungewöhnlich.

Die Fassade des Gebäudes erinnert an den Palazzo-Stil des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der sich wiederum an Palazzi wohlhabender italienischer Familien der Renaissancezeit orientierte. Hierauf weist die Verwendung bestimmter dekorativer Elemente in der Außengestaltung des Museums hin, die charakteristisch für das Design italienischer Palazzi waren: Der Einsatz von halbrunden und runden Formen, die sich auch in den Fenstern

32 Orig.: *Музеј на македонската борба за државност и самостојност – Музеј на Внатрешната Македонска Революционерна Организација, Музеј на жртвите на комунистичкиот режим.*

und Fenstergewänden im Rundbogenstil wiederfinden, das obere Mezzaningeschoss, das auskragende Dachgesims und die Flachheit des Daches, sowie die Form der applizierten Bögen und Pilaster und die Gesamtausrichtung der Gestaltung auf die Mitte des Gebäudes hin. Insgesamt wirkt die Fassade relativ schmucklos und zurückgenommen, besonders im Vergleich mit den anderen Bauten der Vardarfront. Die Wände erscheinen sehr dünn, die Fassadengestaltung ist flach, grafisch und von geringer Plastizität.

Das Gebäude des Archäologischen Museums, das neben der archäologischen Sammlung auch das Verfassungsgericht und das Nationalarchiv beherbergen soll, befindet sich östlich der Steinbrücke. Der Bau begann 2009 und ist noch nicht abgeschlossen. Das Museum verkörpert aufgrund seiner zentralen Lage, seiner Größe und exaltierten Formensprache das dominanteste der insgesamt sechs Bauten der Vardarfront. Der Zugang zum Gebäude wird von der Flussseite erfolgen. Hierzu wurde eine neue Brücke, die sogenannte *Augenbrücke* (*Oko most*) errichtet, die rechts und links von Skulpturen gesäumt ist, die Herrscher und Heilige der Antike und des Mittelalters darstellen.



54 | Archäologisches Museum

Das Gebäude ist in der Gestaltung klassizistisch, insofern es Elemente antiker Tempel enthält, in der Materialsprache jedoch (post)modern, was insbesondere durch den Einsatz einer abgedunkelten Glasfassade zum Ausdruck kommt. Ionische Säulen umlaufen einen Raum, der vollständig in dunkles Glas gefasst ist. Die Art des Säulenumlaufs deutet auf eine Orientierung an der Bauart des Peripteros hin, eine spezifische Form des griechischen Tempels. Die Front des Archäologischen Museums ist stark in die Breite gezogen, die Tiefe des Baus hingegen erweist sich als verhältnismäßig gering. Zentral ist eine Art Portikus, der den Eingang bildet. Die beiden Seitenteile des Gebäudes – zwei Baukörper, die Rundbauten gleichen – sind jeweils mit einem Kuppeldach ausgestattet. Der Grundriss verläuft leicht bogenförmig, wobei der Scheitelpunkt auf Höhe des Portikus, zum Fluss hin, liegt.

Das der Ästhetik antiker Tempel nachempfundene Gebäude kombiniert die dorische mit der ionischen Ordnung: Ein Unterbau ist nicht sichtbar, stattdessen stehen die Säulen auf ungewöhnlich großen, würfelförmigen Basen, was weder ein Spezifikum der dorischen noch der ionischen Bauart ist. Die Säulen erscheinen aufgrund ihrer Kapitelle ionisch, da diese charakteristische Voluten zeigen und über einem Wulstkörper miteinander verbunden sind (vgl. Koepf 1974: 210). Zugleich verjüngt sich der Schaft der Säulen nach oben hin und zeigt eine Schwellung (Entasis), wie in der dorischen Säulenordnung üblich. Auf den Kapitellen ruht der Architrav, der sich – bezeichnend für die ionische Ordnung – in drei Faszien gliedert, die oben leicht vorspringend angeordnet sind. Der dreifach unterteilte Architrav wird darüber von einer vorspringenden Leiste, einer Taenia abgeschlossen, an deren Unterfläche, wie in der dorischen Ordnung üblich, über jeder Säulenmitte Regulae (kleine Leisten) mit je sechs tropfenartigen Guttae an der Unterseite angebracht sind. Die nächste horizontale Gebälkzone ist eine Art dorischer Triglyphenfries, denn der Fries weist über den Regulae Triglyphen, d. h. Dreischlitzplatten auf, zwischen denen sich leere Metopen befinden. Über dem Triglyphon folgt ein weitausladendes Kranzgesims mit Zahnschnitt, welcher wiederum auf die ionische Ordnung referiert. Den oberen Abschluss des Gebälks bildet ein Fries mit der Inschrift *ΑΡΧΕΟΛΟΓΙΚΗ ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΗΝ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ* (*Archäologisches Museum von Mazedonien*). Darüber befindet sich eine aufgebogene Rinnleiste, die Sima, auf welche ein Tympanon mit Basrelief folgt. Abgebildet sind fünf antikisierende Figuren, die von Reb- ranken umgeben werden. In der Mitte steht eine männliche Figur, die eine Weintraube haltend, von zwei knienden weiblichen Figuren flankiert ist. Sie strecken jeweils eine Hand nach der Traube. Die linke Frau stützt sich auf eine Lanze oder einen Thyrsos, die rechte präsentiert Ziegenhörner. Außen sitzen zwei weitere junge Frauen, die rechte von ihnen hat eine kleine Harfe im Schoß. Möglicherweise handelt es sich bei dem Halbre relief um eine Darstellung des griechischen Weingotts Dionysos, der von seinen Mänaden begleitet wird.

Die Agentur für elektronische Kommunikation verkörpert das kleinste der insgesamt sechs Bauwerke der Vardarfront. Die Fassade ist historisch im Stil der Palazzo-Architektur gestaltet und enthält Elemente der Neurenaissance sowie des Neobarock. Es handelt sich um ein viergeschossiges Gebäude, dessen Stockwerke sich äußerlich durch markante Gurtgesimse klar voneinander abgrenzen. Zahlreiche Fenster prägen die Fassade, deren Mittelachsen in allen Geschossen übereinander liegen, und so eine Fensterachse schaffen, die der Fassade eine starke vertikale Bindung verleiht. Das Gebäude ist in einem hellen, leicht gelblichen Pastellton gehalten, der stellenweise von weißen



55 | Agentur für elektronische Kommunikation

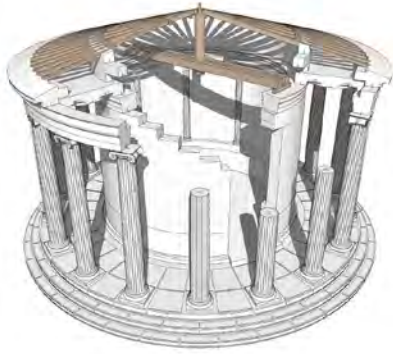
dekorativen Gliederungselemente überlagert und kontrastiert wird.

Die Außenwand des Erdgeschosses ist, wie im Barock üblich, reliefhaft gekerbt mit der Andeutung von horizontalen Quaderschichten. Sie ist – ähnlich der Renaissancearchitektur – mit dorischen Pilastern verziert und enthält hohe Rundbogenfenster, die in acht Teile gegliedert sind. Mittig befindet sich der bogenförmige Haupteingang, der durch ein stilisiertes lateinisches Kreuz geteilt ist und von zwei überlebensgroßen antikisierenden Bronzestatuen flankiert wird. Das erste Obergeschoss zeigt kleine, rein dekorative Balustraden und ionische Pilaster – ein weiteres Schema, das auf Bauformen der Renaissance verweist. Die beiden mittleren sechsgeteilten Rechteckfenster sind von einer Laibung umlaufen, die äußeren vier haben einen einfachen Sturz. Über den Fenstern findet sich eine Reminiszenz an die Fensterverdachung, wie sie in der Renaissance verbreitet war: Das erste Stockwerk trägt oberhalb der Rechteckfenster kleinere Fenster, die an Dreiecks- und Segmentgiebel erinnern. Zwischen Haupt- und Oberfenster befinden sich barocke Dekorelemente aus Stuck. Das zweite Obergeschoss ist niedriger als das Erdgeschoss und der erste Stock und das schmuckloseste der insgesamt vier Geschosse. Es ist mit sechs gleichen, sechsgeteilten Rechteckfenstern in einfacher Rahmung ausgestattet. Wie das Erdgeschoss weist auch das zweite Obergeschoss eine horizontale Scheinquaderung auf. Zudem wird es an den Kanten von Rustika-Bossen aus Werksteinimitat eingefasst, was der Fassade eine Rahmung verleiht. Das letzte Stockwerk bildet ein Mezzanin mit quadratischen Fenstern und kannelierten ionischen Pilastern. Ein weit vorspringendes Dachgesims, Balustraden und antikisierende Dachplastiken in Form von kaum bekleideten, dynamisch gedrehten Standfiguren, die abwechselnd in weiblicher und männlicher Ausführung auf quaderförmigen Zwischenstücken der Balustraden stehen, schließen die Fassade oben ab. Auf dem Flachdach befindet sich mittig außerdem ein rechteckiger Aufbau mit relativ kleiner Grundfläche – eine Art historistisches ‚Penthaus‘, das durch Balustraden und Plastiken von außen verdeckt wird und aus dem Blickfeld des unten stehenden Betrachters beinahe verschwindet.

Das neue Gebäude der Finanzpolizei und Staatsanwaltschaft bietet einen weiteren Bezug zum antiken Tempelbau und orientiert sich architektonisch, wie das Archäologische Museum, am Klassizismus. Das Bauwerk weist deutliche Parallelen mit dem antiken Rundtempel auf: es handelt sich um einen Rundbau mit Säulenkranz, dessen pseudoantike ionisch-dorische Ordnung sowie die abgedunkelte Glasfassade im Inneren der Ästhetik des Archäologischen Museums entspricht. Das Bauwerk imitiert eine Peripteraltholos mit Kuppeldach. Es ähnelt dem



56 | Finanzpolizei und Staatsanwaltschaft



57 | Rekonstruktion des Philippeions

Philippeion von Olympia aus dem 4. Jh. v. Chr., dessen Bau vermutlich von Philipp II. gestiftet wurde, um der siegreichen Schlacht bei Chaironeia (338 v. Chr.) über Griechenland zu gedenken. Vollendet wurde die hellenistische Tholos wahrscheinlich unter Alexander dem Großen (vgl. Löcht 2009: 5).

Zum Eingangsportal des Gebäudes am Vardar führt eine eigene Fußgängerbrücke, die neu errichtete *Kunstbrücke* (*Most na umetnosti*) mit 29 Standbildern mazedonischer

Künstler. Den Haupteingang bildet ein großes rechtwinkliges Stufenportal, das oben von einem ausladenden Konsolengeison abgeschlossen wird; darunter finden sich ein Zahnschnitt und ein Fries mit Basrelief, das die historische Entwicklung des Gerichtswesens seit der Antike darstellt. Tholoi hatten keine dominanten, vorgesetzten Portale. Rechtwinklige Portale sind aus der Architektur der Antike überliefert, bogenförmige Stufenportale waren in der Romanik und Gotik verbreitet. Es gibt also keine direkten historischen Vorbilder für die Gestaltung des Skopjoter Hauptportals des Gebäudes der Finanzpolizei und Staatsanwaltschaft. Im Neoklassizismus findet man ähnliche Formen und Dimensionen für Eingänge, wie die Basilica dei Santi Pietro e Paolo in Rom zeigt. Auch die Eingangsfassade des Philippsgrabs in Vergina weist einen ähnlichen Aufbau auf, wie die Abbildung zeigt.



58 | Eingangsfassade des Grabs von Vergina

Das letzte Bauwerk der Vardarreihe ist das Außenministerium, ein pastellfarbenes viergeschossiges Bauwerk.

Der Gebäudeeingang in Form eines überdimensionalen Portikus liegt ungewöhnlicherweise am kurzen östlichen Seitenflügel des quaderförmigen Baukörpers, zum vielbefahrenen *Boulevard Philipp II. von Makedonien* hin. Der Portikus an der Ostseite mutet klassizistisch an. Er besteht aus sechs quadratischen kannelierten Säulen mit korinthischen Kapitellen, einem einfachen Architrav mit umgekehrten, stilisierten Triglyphen und einem Dreiecksgiebel, in dessen Zentrum das Wappen Mazedoniens prangt.

Die südliche Schauffront am Vardar hat eine große Ähnlichkeit mit historistischen Bauformen der Neorenaissance, mitunter finden sich auch Zierelemente, die für den Neobarock charakteristisch sind. Die Fassade ist fenster- und pilasterreich. Sie enthält neben verschiedenartigen Elementen schmückender Ornamentik bedeutsame Embleme, die auch an anderen Objekten von *SK14* erscheinen, wie den Stern von Vergina, die Rosette und das Eichenlaub aus Philipps Grabkammer. Reich verzierte Gesimse trennen das Erdgeschoss vom ersten Stockwerk und das zweite vom dritten Obergeschoss. Ein ausladendes Kranzgesims mit Palmettenfries und Zahnschnitt schließt die Fassade ab. Das Dach ist flach und begehb-

bar. In der Mitte befindet sich eine Kuppel.

Eine Vielzahl an figürlichen Bauplastiken, die Teil der Architektur sind, kennzeichnen das Ministerium: Auf den Balustraden des ersten Obergeschosses stehen prototypische Frauenstatuen, die, in unterschiedlichen Trachten gekleidet, jeweils eine Nation repräsentieren. Kupferschilder, die für das bloße Auge aufgrund der Höhe, auf der sie sich befinden, kaum zu entziffern sind, zeigen an, um welche Nation es sich jeweils handelt. So steht auf den Schildern unter den einzelnen Plastiken beispielsweise: „weibliche Figur – Moldawien“³³ oder „Frauentracht – Andorra“³⁴. Im mittleren Teil der Schaufront findet sich auf Höhe des ersten Obergeschosses ein Balkon, der von sechs Standbildern ‚bevölkert‘ wird: von drei Frauenfiguren in „regionaltypischer“ Kostümierung und drei Männern in unterschiedlichen Uniformen.



59 | Außenministerium

An den Rändern des Flachdachs stehen weitere überlebensgroße Plastiken. Es handelt sich um ca. dreißig Darstellungen historischer männlicher Persönlichkeiten der internationalen Politik und Diplomatie im weitesten Sinne: Monarchen, ‚Staatsmänner‘, Aufklärer, Friedensnobelpreisträger. Unter den abgebildeten Persönlichkeiten finden sich Karl der Große, George Washington, Mustafa Kemal Atatürk, Nelson Mandela, Konrad Adenauer, Dag Hammarskjöld, Mahatma Gandhi, Hugo Grotius, Simón Bolívar, Sun Tzu, Peter der Große, Jitzchak Rabin etc. Von unten betrachtet sind die Personen wegen der großen Sehdistanz zum Dach des Gebäudes zum Teil nur schwer zu identifizieren.

Zwischen den Säulen des Portikus stehen vier weitere überdimensionale Statuen, zwei Frauen und zwei Männer, die in gutbürgerlicher Kleidung, wie sie in europäischen Städten um die Jahrhundertwende getragen wurde, präsentiert sind. Bronzeschilder an den Sockeln erklären, dass es sich um für die „Altstadt“ typische Kostüme – um „Altstadttrachten“³⁵ – handelt.

33 Orig.: *женска фигура – молдавија.*

34 Orig.: *женска носија – андора.*

35 Orig.: *староградска носија.*

4.2.2. Verdecken und Verkleiden

Die oben beschriebenen sechs Gebäude – das *Nationaltheater*, das *Museum des mazedonischen Kampfes*, das *Archäologische Museum*, die *Agentur für elektronische Kommunikation*, die *Finanzpolizei* und das *Außenministerium* – bilden gemeinsam eine geschlossene Fassadenreihe. *SK14* lässt in der Innenstadt Fassaden entstehen, die antike Tempel oder Palazzi der Renaissance imitieren. Über diese Bilderarchitektur wird versucht, eine neue, bisher im Stadtraum nicht präsente Lesart der Nationalgeschichte zu etablieren, zu verfestigen und zu legitimieren – eine Geschichte, die Mazedonien als Erbe antiker und westeuropäischer Werte darstellt.

Die neue Bilderarchitektur verändert das Stadtbild Skopje. Eingriffe in die Stadttopographie geschehen nicht über Sanierung oder Abriss historischer Bauwerke, sondern mittels Verdecken und Überlagern alter Stadtbilder. Die Vardarfront verdeutlicht diesen Prozess.



60 | Mazedonische Oper und Ballett (um 1980)

Hinter ihren Fassaden verschwindet die osmanische sowie sozialistische bzw. jugoslawische Bausubstanz. Eine bauliche, gleichermaßen bildhafte Grenze ist entstanden, die den Blick der Innenstadtbesucher neu lenkt. Historische Wahrzeichen der Stadt wie die Festung Kale, die Čaršija, das Hamam und der modernistische Opern- und Ballettkomplex liegen nun versteckt hinter Bauten wie dem Außenministerium oder dem Museum des mazedonischen Kampfes.

Die Strategie des Verdeckens von architektonischen Strukturen, die nicht in das ‚imidž‘ Mazedoniens passen, das die Initiatoren von *SK14* repräsentiert wissen wollen, zeigt sich ebenso an der architektonischen Verkleidungspraxis, die die Machtelite betreibt: vor ältere Bauwerke aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts werden neue Fassaden im historischen Stil gesetzt. Diese buchstäbliche Fassadisierung vollzieht sich in erster Linie rund um den Platz und die Straße Makedonija. Auch etwas abseits dieses Stadtgebietes finden sich eindeutige Beispiele der Fassadisierungspraxis, die zur Zeit umgesetzt werden, wie das 1970 nach dem Architekten Petar Muličkoski errichtete Regierungsgebäude³⁶ – ehemaliger



61 | Regierungssitz (Erscheinungsbild vor 2013)



62 | Rendering: neue Fassade des Regierungssitzes

36 Orig.: *Vlada na Republika Makedonija*.

Sitz der kommunistischen Partei Mazedoniens – oder das Ende der 1980er Jahre durch Zoran Štaklev erbaute *MEPSO*-Gebäude. Beide Gebäudekomplexe, die durch ihre Größe und aufgrund ihrer zeittypischen Architektur hervorragen, werden nun im klassizistischen Stil ummantelt, wie die Abbildungen zeigen. Auch das städtische Einkaufszentrums *GTC*³⁷,



63 | MEPSO-Gebäude im Jahr 2013



64 | Rendering: neue Fassade des MEPSO-Gebäudes

1973 nach Živko Popovski und anderen Architekten erbaut, soll verkleidet werden. Seit die Pläne zur Umbauung des stark frequentierten, riesigen Konsumkomplexes im Sommer 2013 bekannt wurden, finden Bürgerproteste statt. Das Projekt zur Fassadisierung des *GTC* stieß von allen *SK14*-Initiativen auf den bisher größten Widerstand der Stadtbevölkerung.

4.3. Musealisierung

Zum Schluss werde ich den Innenraum eines im vorherigen Kapitel äußerlich beschriebenen Gebäudes untersuchen. Das *Museum des mazedonischen Kampfes* ist eines der wenigen bereits fertiggestellten Bauwerke von *SK14*, das nicht nur öffentlich zugänglich ist, sondern den Besuch seiner Räumlichkeiten ausdrücklich erwünscht.³⁸ Es präsentiert eine Dauerexposition über zwei Etagen, die sich den Themen „Innere Mazedonische Revolutionäre Organisation“ und „Opfer des Kommunistischen Regimes“ widmet.

Eine Führung ist für alle Besucher des Museums obligatorisch – ohne eine solche dürfen die Ausstellungsräume nicht betreten werden. Die Führungen werden auf Mazedonisch und Englisch angeboten, dauern jeweils ungefähr eine Stunde und bestehen aus dem zügigen Vortrag einer im Wortlaut offensichtlich vorgeschriebenen, sehr einseitigen Darlegung der mazedonischen Geschichte durch den jeweiligen Führer. Wachpersonal achtet darauf, dass keiner der Besucher die geführte Gruppe verlässt und sich die Ausstellung allein anschaut.

Die Ausstellungsräume sind sehr dunkel, Ausstellungsobjekte werden separat und schwach beleuchtet, sodass eher der Eindruck eines Gruselkabinetts als der eines Museums entsteht. Während der Führung wird die Gruppe zu unterschiedlichen Wachfiguren und Historien gemälden geleitet, anhand derer die Geschichte veranschaulicht wird. In der Ausstellung

37 Orig.: *Gradskiot trgovski centar*.

38 Hierauf weist ein Auszug aus der Willkommens-SMS hin: „[...] During Your stay we Strongly Recommend That you Visit the Museum of the Macedonian Struggle and the Memorial House of Mother Teresa in Skopje“. Zudem werden Gruppenreisen zu dem Museum aus dem mazedonischen Umland organisiert.

finden sich neben den Figuren und den Gemälden auch originale Artefakte wie Briefe, Fotografien, Waffen. Diesen wird in der Führung allerdings nur sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Der Fokus liegt deutlich auf den Wachsfiguren, die sitzend oder stehend in unterschiedlichen Szenerien angeordnet sind, und auf großen Historienbildern. Auf der Website des Museums³⁹ wird zuallererst mit eben diesen Objekten geworben:

„In der Museumsausstellung präsentieren sich 109 Wachsfiguren und 16 Porträtmalereien der bekanntesten mazedonischen Aktivisten, Revolutionäre und Intellektuellen, 80 Massenszenen-Gemälde bedeutender Ereignisse aus der mazedonischen revolutionären Vergangenheit [...]“.⁴⁰

Die Wachsfiguren wurden in der Ukraine hergestellt. Auch die Historienbilder sind keine historischen Relikte, sondern neue Produktionen. Zwar lassen der akademische Duktus, die traditionelle Motivik und die Beschilderung der Ölgemälde auf den ersten Blick glauben, die Werke stammten aus dem 19. oder 20. Jahrhundert. Tatsächlich handelt es sich jedoch um neue Auftragsarbeiten, die vor allem von russischen und ukrainischen, aber auch von serbischen, bulgarischen und mazedonischen Malern ausgeführt wurden. Verteilt wurden die Aufträge großenteils über das Moskauer *Atelier der Kriegskünstler M. B. Grekov*⁴¹, das nach eigenen Angaben Künstler engagiert, um Meisterwerke des monumental-historischen Genres von patriotischem Wert zu schaffen.⁴² Irreführend an der Beschilderung der Ölbilder im Museum des mazedonischen Kampfes ist, dass zwar der Künstler und dessen Herkunft, nicht aber die Jahreszahl genannt wird, in der das jeweilige Gemälde entstand, sondern nur die, zu der sich das Abgebildete ereignete.



65 | Riženko Pavel Viktorovič:
Die Folter von Mirka Ginova in
einem griechischen Gefängnis 1946



66 | Samsonov Aleksandr Maratovič:
Die Februarexpedition der Nationalen
Befreiungsarmee in Mazedonien 1944

In den Ausstellungsräumen des Museums wiederholen sich Prinzipien, die auch den neu geschaffenen Außenraum der Skopjoter Innenstadt prägen.

Quantität ist die erste Strategie, die sowohl auf das Innen als auch auf das Außen von *SK14* zutrifft. Wie schon die Nennung der hohen Anzahl auf der Website des Museums andeutet,

39 Siehe <http://mmb.org.mk/w/>, zuletzt geprüft am 11.4.2014.

40 Der Originaltext lautet: „Во музејската поставка се презентирани 109 восочни фигури и 16 уметнички слики-портрети на најпознати македонски дејци, револуционери и интелектуалци, 80 уметнички слики-масовни сцени на значајни настани од македонското револуционерно минато [...]“, <http://mmb.org.mk/w/>, zuletzt geprüft am 11.4.2014.

41 Orig.: *СТУДИЈА ВОЕННЫХ ХУДОЖНИК имени М.Б. ГРЕКОВА*.

42 Siehe <http://www.grekovstudio.ru/>, zuletzt geprüft am 12.4.2014.

sind die Ausstellungsräume eng befüllt mit Szenen aus dem Leben der mazedonischen Persönlichkeiten und ihrer Angehörigen, mit riesigen Gemälden, Schaukästen etc. Das Prinzip des ‚Vollstellens‘, das in Kapitel 4.1.2 für *SK14* in Bezug auf den urbanen Raum erläutert wurde, wird in diesen Innenräumen ein weiteres Mal evident.

Kontrolle ist eine weitere Strategie, die draußen wie drinnen angewandt wird. Sie wird innerhalb des Museums durch die Notwendigkeit der Teilnahme an einer eindimensionalen, tendenziösen Ausstellungsführung und durch die hohe Präsenz an Wachpersonal garantiert. Außerhalb ist die kontrollierende Komponente von *SK14* weniger offensichtlich: hier entsteht sie durch die Dominanz und Konstruiertheit der monoethnischen Erzählung. „As much as any other political statement, [...] constructed cultural landscapes can be seen [...] as a mode of social control and repression“, schreiben Kliems und Dmitrieva in Bezug auf die postsozialistische Stadt (2010: 18). Das Kontrollieren von Raum dient dem Machterhalt derjenigen, die es betreiben. Im Umgang mit ethnonationaler und kultureller Differenz werden Strategien der Kontrolle laut Ulrich Schneckener dazu genutzt,

„[...] bestimmte Gruppen systematisch von der Teilhabe an politischer und ökonomischer Macht auszuschließen. Der dominierende Bevölkerungsteil ist primär an der Absicherung seiner Machtposition interessiert und nicht an Aufhebung oder Nivellierung kultureller Grenzen. [...] [D]ie kulturellen Trennlinien [sind] konstitutiv, ihre Aufrechterhaltung ist daher [...] ein Instrument zur Herrschaftssicherung“ (Schneckener 2008: 22).

Überdies haben die Wachfiguren im Museum eine ähnliche Funktion wie die einzelnen Statuen außerhalb des Gebäudes: Sie bieten Identifikationsmomente mit der Nation, geben der Geschichte menschliche Gesichter, erheben durch ihre Präsenz und als ‚Zeugen‘ Anspruch auf Wahrhaftigkeit etc.

Zudem dienen die Historienbilder im Museumsgebäude ebenso wie die Bilderarchitektur von *SK14* als authentischer, materieller Beweis für das Vorhandensein hoher zivilisatorischer Standards, nationaler Geschichte und kulturellen Erbes und legitimieren somit die neue national-mazedonische Lesart der Vergangenheit.

Zugleich demonstriert die Praxis des Museums, Originale als zweitrangig zu betrachten, die Trivialisierung von Geschichte und die Doppelstandards von *SK14*, die auch den Außenraum prägen. Man bevorzugt es, materielles ‚Erbe‘ neu zu erzeugen bzw. Traditionen zu erfinden. Der unachtsame Umgang mit authentischem Architektur- und Kulturerbe zeigt, dass dieses als weniger wertvoll erachtet wird. Bereits existierende kulturelle und soziale Institutionen und Strukturen innerhalb Skopjes seien in miserablen Zustand und erhielten nicht ausreichend Unterstützung zur Instandhaltung, schreibt Herold (vgl. 2010: 41 ff.). Das tatsächliche historische und archäologische Erbe der gesamten Region wird vernachlässigt: „[...] around 70 per cent of historic monuments in Macedonia are in critical condition [...] the situation is deteriorating fast because of the lack of a state strategy for heritage“ (Ilievski 2011).

Die Parallelen zwischen den Innen- und Außenräumen deuten zudem darauf hin, dass *SK14* den öffentlichen Stadtraum musealisiert. Die inneren Prinzipien des Museum spiegeln nicht nur Raum- und Bildstrategien des Außenraums wider, sondern können umgekehrt als Me-

chanismen musealer Innenräume betrachtet werden, die auch den innenstädtischen Außenraum prägen. Holert weist auf die manipulative Wirkung von Musealisierung hin: „Die Musealisierung der Stadt stiftet einen moralisch-pädagogisch-politischen Zusammenhang – abhängig davon, wie und was vermittelt und anschaulich gemacht wird“ (Holert 2006: 110).

5. Bauart, Stil und Geschmack

Die zeitgenössische Architektursprache in Skopje negiert in aller Deutlichkeit den jugoslawischen Modernismus. *SK14* ist eine Vision, die, wie bereits angedeutet, Erzeugnisse einer ‚westlichen Hochkultur‘ imitiert. Nur so erklärt sich, weshalb neue Bauten, die sich alt geben, nutzbaren modernistischen Gebäuden überlegen sein sollten: Sie entsprechen vermeintlich höheren zivilisatorischen Standards.

Doch wie sind die Ausdrucksform und die Machart des Bauprojekts zu beurteilen? Wie lässt sich *SK14* stilistisch einordnen?

5.1. Definition des Baustils

Der neue Baustil in Skopje offenbart den Versuch einer Selbsthistorisierung der de facto sehr jungen mazedonischen Nation. Dabei treffen Bauarten des Historismus und architektonische Versatzstücke des Postsozialismus auf Elemente postmoderner Gestaltung. Barockähnliches, Klassizistisches, Renaissanceartiges greifen ineinander und bilden nur schwer durchschaubare Eklektizismen, die kaum historische Vorbilder in der Region haben. Hier wird der Bezug zwischen Architektur, dem Zusammenbruch eines politischen Systems, neu erwachtem Nationalbewusstsein und neuer Geschichtswertung deutlich.

Die Architektursprache von *SK14* ordne ich zunächst dem *postmodernen Historismus* zu, einem von der Architekturhistorikerin Katharina Bricchetti entwickelten Begriff. Bricchetti nimmt mit dem Terminus Bezug auf einen zeitgenössischen Trend zum Historismus, der global beobachtbar sei (vgl. 2009: 136).

Bevor ich den postmodernen Historismus nach Bricchetti erläutere, werde ich mich zuerst einem seiner Bestandteile, dem Historismus in der Architektur, widmen.

5.1.1. Historismus

Historismus ist eine „Sammelbezeichnung für die im 19. Jh. übliche Nachahmung früherer Stile“ (Hartmann 1996) – ein Stil, der „aus dem Fundus der Kunstgeschichte lebt“ (Koch 1994: 265). Im engeren Sinne werden nur die eklektizistischen Stilformen des 19. Jahrhunderts als Historismus bezeichnet. So ist auch von pluralistischem Historismus die Rede,

wenn mehrere alte Stilrichtungen zu einem Mischstil vereint sind (vgl. ebd.). Der Klassizismus kann als frühe Form historistischer Architektur gelten. Historistische Architektur zeichnet sich durch „stilistisches Chaos“ und „funktionale Ungereimtheiten“ aus (vgl. ders.: 266 ff.). Ein weiteres Merkmal historistischer Bauten ist deren bildhafte Wirkung (vgl. Nerdinger 2012: 194). Wenn Herrschaftsansprüche künstlerisch artikuliert bzw. legitimiert werden sollen, aber die Kraft fehle, eine eigene Herrschaftssymbolik auszuformen, schreiben Reinhard Bentmann und Michael Müller, versuche man

„[...] durch Form- und Stilübernahmen aus geschlossenen, ‚heilen‘ Epochen mit offensichtlich intakten Herrschaftsverhältnissen wenigstens äußerlich die Teilhabe an Geist und Lebensgefühl der ‚guten, alten Zeit‘ zu gewinnen. Dabei erscheint in den Augen der herrschenden Auftraggeber-Schicht die ‚alte‘ Zeit a priori auch als ‚gut‘, weil in ihr die Herrschaftsverhältnisse offenbar fraglos und konfliktlos garantiert waren. Zugleich empfindet man die ästhetische Produktion solch vergangener, ‚heiler‘ Epochen als ‚schön‘ und macht sie in historischer Sicht zur normativen Grundlage der eigenen Ästhetik“ (2012: 92 f.).

Zu ihrer Entstehungszeit wird historisierende Architektur weniger als Zeichen mangelnden Erfindungsgeistes, vielmehr als „Ausdruck der Ehrfurcht vor der vaterländischen Geschichte“ und als „Symbol spezifischer Geisteshaltungen“ verstanden (Koch 1994: 268 ff.). „Bei der Wahl der Stile wird diesen gern eine moralisch-assoziative Bedeutung beigemessen“ (ders.: 375). Die Diskussion um den politischen Ausdruck von Architektur sei im 19. Jahrhundert von einer historischen Argumentation beherrscht worden, konstatiert Winfried Nerdinger. Das heißt, man verknüpfte eine historische Architekturform mit dem politischen System zur Zeit ihrer Entstehung und erklärte sie dann als dessen architektonischen Ausdruck. Diese Art des historischen Kurzschlusses habe in zahlreichen Ländern die endlose Suche nach einem Nationalstil, das heißt nach dem Selbstaussdruck der Nation durch Architektur, bestimmt, erklärt der Architekturhistoriker weiter. Doch

„[i]m großen Streit der Historisten um den richtigen und zeitgemäßen Stil zeigte sich [...], daß mit historischen, aber auch konstruktiven Argumenten fast jedes politische System mit jedem historischen Stil verknüpft werden kann“ (Nerdinger 2004: 20 f.).

In seiner Funktion gilt der Historismus vor allem als „repräsentatives Legitimationsvehikel“ (Koch 1994: 265) politischer Ansprüche bzw. „Legitimationsgehilfe der Macht“ (Nerdinger 2012: 24). Überall solle letztlich die neue Staatsform durch Architektur und Geschichte legitimiert werden, bemerkt Nerdinger (vgl. 2004: 22) – da scheint es nur nützlich, dass der Historismus eine Synthese aus beiden Variablen bildet.

Der Historismus des 19. Jahrhunderts wird als ein Stil angesehen, der „vom Volk getragen wurde“, welches sich mit dessen ästhetischer Ausdrucksweise wohl mehrheitlich identifizieren konnte (vgl. Koch 1994: 268).

Aussagen, die aus der Beschreibung des Historismus hervorgehen, treffen in vielerlei Hinsicht auf die neue Architektur in Skopje zu. Es ist nicht die Art der Konstruktion, die historische Baumuster der ‚westeuropäischen‘ Zivilisationsgeschichte imitiert, sondern die Art der Dekoration der Bauwerke. Architektonische Elemente wie Kuppeln und Portiken, Gesimse, Säulen, Pilaster, Balustraden und Bauplastiken zeigen an, dass die Fassaden von *SK14* weitestgehend Stilen des Historismus verpflichtet sind. Die Architektursprache von

SK14 ist eklektizistisch, bildhaft und chaotisch, wie im vorherigen Kapitel gezeigt wurde.

Diese ästhetischen Eigenschaften der *SK14*-Objekte lassen annehmen, die mazedonischen Eliten perpetuierten mit *SK14* einerseits Prozesse der „Europäisierung“ der Städte, wie sie in Skopje unter serbischer Besatzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts begonnen hatten und imitierten andererseits Phasen der westeuropäischen Nationenbildung des 19. Jahrhunderts. Das beharrliche Nachholen von Legitimität wird im Stadtraum evident und pervertiert so möglicherweise die Daseinsberechtigung des jungen Staates.

Dennoch weicht *SK14* natürlich auch vom ‚klassischen‘ Historismus ab, zumal sich die heutige Bauweise von der damaligen erheblich unterscheidet und der weltpolitische Kontext in der jüngsten Entstehungszeit Herausforderungen ganz anderer Art als um die Jahrhundertwende birgt. Insofern scheint ein Blick auf den zeitgenössischeren *postmodernen Historismus* nach Brichetti lohnenswert, um den Bezugsrahmen der neuen mazedonischen Architektur zu präzisieren.

5.1.2. Postmoderner Historismus

Grundlage für die Entwicklung des postmodernen Historismus ist die Annahme, dass sich aufgrund schneller Veränderungen und des gleichzeitigen Verlustes von Stadtgeschichte eine kollektive Sehnsucht nach wiederkehrender, unversehrter und heilender Vergangenheit entwickelte (vgl. Brichetti 2009: 136). Wenn Überbleibsel der Geschichte das Verlustgefühl von Geschichte nicht kompensieren, kann Geschichte eben künstlich geschaffen werden. Das allgemeine Gefühl eines Identifikationsverlustes komme unter anderem durch die Universalisierungstendenz in der Architektur der Moderne zustande, berichtet Brichetti:

„Durch die städtebaulichen Modelle des 20. Jahrhunderts – wie [...] die Kahlschlagpolitik, die Auto- und Vorstadtideologie – wurden die traditionell historischen Stadtstrukturen mehr und mehr aufgelöst. Neben dem baulichen Verlust förderte die neue, universal geprägte moderne Architektursprache das Gefühl der Ortslosigkeit“ (dies.: 137).

Dies trifft auf Skopje zu. Die sozialistische Stadt wurde nach dem verlustreichen Erdbeben von 1963 zum Experimentierfeld groß angelegter Modernisierungsstrategien, wie in Kapitel 3.3 beschrieben.

Im postmodernen Historismus wird das Schwinden des Vertrauten durch Rekonstruktionen, historisierende Bauten, Stilbereinigungen, Gestaltungssatzungen und Fassadenwettbewerbe kompensiert (vgl. dies.: 142). Die neu entstehende Architektur täuscht eine lange Historie vor, so dass Restauration, Rekonstruktion und Neubau kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind. „Wichtig ist [...] nur noch [...], dass ein malerischer Eindruck vermittelt wird“ (dies.: 139). Die Verfechter von Historismen sind – ganz im Sinne von Lynchs Theorie zum Stadtbild – um die Herstellung eines Stimmungsbildes und um „Stadtbildcharakter“ bemüht. Hierzu zählt auch die Praxis des kontextuellen Urbanismus, dessen Resultate laut Daniel Levis Studie zu architektur-ästhetischem Empfinden unter den meisten Architektur-Laien auf Zustimmung stoßen (vgl. Levi 2005: 150). Doch gerade die Reproduktion von Bildern im Namen der Stadtbildpflege gefährde die bestehende Denkmalsubstanz,

warnet Bricchetti:

„Das Paradoxe ist [...], dass man in einer Phase des Historismus annehmen würde, dass sehr schonend mit Baugeschichte umgegangen werde. Umso mehr wird diese Erwartung durch die einseitige Fokussierung auf das schöne Denkmal und das malerische Stadtbild enttäuscht“ (2009: 142).

Des Weiteren ist für den postmodernen Historismus charakteristisch, dass er von einem neu erwachten Nationalgefühl, einer Suche nach Identität, bestimmt ist, und bewusst vermeintliche Traditionen in die Gegenwart zu transponieren sucht. Der neue wie auch der alte Historismus können „[...] in ihrer rückwärtsgewandten Wiederaufnahme einer konservativen und traditionellen Architektursprache als Gegenbewegungen zu gesellschaftlichen und technisch-innovativen Entwicklungen“ verstanden werden (dies.: 135).

Ähnlich wie der Historismus des 19. Jahrhunderts scheint auch der postmoderne Historismus eine kompensatorische Funktion für gesellschaftliche Instabilität zu haben: Die „künstlichen Geschichtsbeschaffungen“ stellen den Versuch dar, politischen, sozialen oder ökonomischen Krisensituationen eine (Stadtbild-)Kontinuität bzw. Identitätsgarantie entgegenzusetzen. Im postmodernen Historismus wird das Malerisch-Schöne dem Authentischen vorgezogen, wobei „Schönheit“ vor allem aus der Annahme, alt (aussehend) sei schön, resultiert (vgl. dies.: 138 f.).

Bezeichnend für den postmodernen Historismus ist zudem, dass es trotz oder gerade wegen der Bedeutung von Geschichte ebenso wie im Historismus „infolge eines angestauten Geschichtsbedürfnisses zur einseitigen Fokussierung auf einen Topos und zur Ausblendung geschichtlicher Differenzierung“ kommt (dies.: 140). Mittels Geschichts(re)konstruktion soll eine Einheit gebildet werden. Psychologisch habe der Bau von Pseudo-Historischem folgenden Hintergrund, erläutert der Architekturpsychologe Levi: „[...] neotraditional designs evoke the feeling of the past, and the designs are used to encourage emotional bonding to the place and create an increased sense of place“ (2005: 149).

Skopjes historisierende Neubauten führen dazu, dass die Zeitgrenze zwischen historischer und gegenwärtiger Bausubstanz aufgehoben wird, indem das Alte neu und das Neue alt erscheint. Wesentlich ist nur, dass das Bild „Heilung‘ von der Zerstörung verspricht“ (Bricchetti 2009: 140) – von der Zerstörung durch das Erdbeben und durch den modernistischen Urbanismus aus sozialistischen Zeiten. Heilbringende Wirkung erwarten die *SK14*-Initiatoren von historisierenden Bauten, Stilbereinigungen, ‚Gestaltungssatzungen‘ und ‚Fassadenwettbewerben‘.

Insgesamt wird deutlich, dass Bricchettis postmoderner Historismus in seiner Ausprägung dem historischen Historismus ähnelt; die wichtigste Differenz jedoch scheint in dem Zeitalter der Entstehung mitsamt seiner spezifischen wirtschaftlichen, politischen und sozialen Charakteristika zu liegen. Was *SK14* sowohl vom historischen wie auch zeitgenössischen Historismus abgrenzt, ist die Tatsache, dass sich der ‚historistische‘ Aufbau Skopjes in einer radikal übersteigerten Formensprache, in extremer Geschwindigkeit, unter Einsatz ‚billiger‘ und schlecht verarbeiteter Materialien vollzieht – kurzum seine eigene Künstlichkeit zu be-

jahren scheint. Diese architektonischen Eigenschaften offenbaren nicht nur die Intentionen der ‚Baumeister‘ des Projekts, sondern scheinen das gesamte Unterfangen unfreiwillig ad absurdum zu führen.

Gerade die – vermutlich ungewollte – Affirmation des Artifizialen, die sich vor allem über die moderne Materialsprache sowie Konstruktionsweise im Kontrast zur historistischen Ästhetik und die allgemeine Flächigkeit der Fassaden äußert, verweist in Skopje nicht nur auf die Zeit der Postmoderne, wie Brichetti es mit dem Begriff *postmoderner Historismus* andeutet, sondern vor allem auf Charakteristika des postmodernen Designs.

5.1.3. Postmoderne Architektur

„[...] [T]o say that post-socialist aesthetics [in Southeastern Europe] has moved decisively toward the bizarre [...] is not an overstatement. The colorful new cocktail of styles includes just about everything that fits under the post-modern umbrella in Western Europe and the United States and sometimes even goes beyond it“ (Hirt 2012: 52).

Als charakteristisch für die Postmoderne gelten die semiotische Mehrfachkodierung architektonischer Oberflächen, die „prinzipielle Inkongruenz zwischen diesen Oberflächen und ihren konstruktiven und funktionalen Tiefenbezügen“ (Arburg 2008: 427), radikaler Eklektizismus, eine Reduktion der architektonischen Konstruktion auf bloße Parodie und der Einsatz theatraler Effekte als Stilmittel (vgl. Bürkle 2013: 191 f.). David Harvey beschreibt die formalen Prinzipien postmoderner Architektur so: „Fiction, fragmentation, collage, and eclecticism, all suffused with a sense of ephemerality and chaos“ (Harvey in Bieger 2007: 171). Nach Kenneth Frampton zeigt sich postmoderne Architektur in der szenografischen Simulation klassischer und traditioneller Modelle, und geht mit einer Reduzierung der architektonischen Konstruktion einher – in Stefanie Bürkles Augen eine konsumorientierte Ikonographie, die sich lediglich als Kultur verkleide (vgl. Bürkle 2013: 33). Kenneth Frampton kritisiert, dass „[...] die Postmoderne ihre Legitimität ausschließlich auf formelle – um nicht zu sagen oberflächliche Argumente und nicht auf konstruktive, organisatorische oder soziokulturelle gründete“ (Frampton in dies.: 195). So entstehe nicht nur eine Diskrepanz zwischen Inhalt und äußerer Form, sondern auch die Form selbst verleugne ihren konstruktiven Ursprung, glaubt Bürkle (vgl. dies.: 196).

Ein Hauptaspekt des postmodernen Bauens ist die Fassadisierung. Dabei werden Oberflächen nicht nur betont und privilegiert; Fassaden fehlt gar der Bezug zum Gebäude. Für Fredric Jameson ist „the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms“ (Jameson in Arburg 2008: 424).

Die oberflächliche Handhabung von postmoderner Architektur kann nicht nur mit Raum, sondern auch mit Geschichte in Verbindung gebracht werden, wie Hans-Georg von Arburg auf Grundlage theoretischer Überlegungen zur Postmoderne von Jameson zeigt:

„Jameson interpretiert den [...] Verlust an Geschichtlichkeit [...] als eine allgemeine Tendenz zur Verräumlichung von Geschichte [...]. Die ‚spatial logic‘ der ‚Postmoderne‘ nach Jameson ist freilich eigentümlich paradox. Denn die diagnostizierte generelle Ver-

räumlichung drückt sich ausgerechnet in der kulturellen Einebnung von Tiefenstrukturen und der ubiquitären Inszenierung semantischer Oberflächen aus“ (Arburg 2008: 424).

Diese These einer durch die Inszenierung ästhetischer Oberflächen geprägten Verräumlichung von Geschichte scheint symptomatisch für das postmoderne Bauen. Umso weniger erstaunt es, dass die postmoderne Architektur Gedanken des Historismus wieder aufnimmt. Mit seiner eklektizistischen Oberflächenästhetik sei die Nähe zum Historismus des 19. Jahrhunderts zwar offensichtlich, konstatiert von Arburg; diese Zusammenführung von postmoderner und historistischer Architektursprache sei jedoch mit Vorsicht zu betreiben: „Mit den problembelasteten Bewältigungsversuchen einer modernen Alltagskultur durch die historistische Ästhetik hat diese ‚postmoderne‘ Feier einer architektonischen Rhetorik, in der sich ‚high‘ und ‚low‘ parolenhaft durchkreuzen und egalisieren sollen, wenig mehr gemein. [D]iese phänomenalen Gemeinsamkeiten kommen unter völlig verschiedenen Voraussetzungen zustande und erhalten von daher ihre je spezifische Gültigkeit“ (Arburg 2008: 429).

Dennoch oder gerade aufgrund dieser intentionalen Widersprüchlichkeiten formt Bricchetti mit dem postmodernen Historismus eine Synthese beider Gestaltungsprinzipien, wie oben bereits besprochen.

Die Formensprache des mazedonischen Bauprojekts weist zahlreiche Analogien zu ästhetischen Prinzipien der Postmoderne auf. Das Zusammenspiel historischer Stilelemente mit neuen Materialien sowie Bautechniken führt dazu, dass die Bauten von *SK14* nicht nur wenig nachhaltig, sondern auch artifiziell und fiktiv wirken. Sie scheinen ein affirmatives Verhältnis zur eigenen Künstlichkeit zu propagieren. Zur künstlichen Wirkung trägt die geringe Tiefe der Bauten bei. Zudem führen die Flachheit bzw. die geringe Plastizität der Fassaden zu einer grafischen, schattenlosen und bildhaften Wahrnehmung der Architektur. Die Neubauten werden fast ausschließlich visuell wahrgenommen, da sich die architektonische Gestaltung auf Fassaden, deren bildhafte Wirkung, außerdem auf ikonische Zitate, plakative Zeichenhaftigkeit, Symbolkraft und Werbewirkung konzentriert. Dies birgt den Vorteil einer leichten Kontrollierbarkeit, Reproduzierbarkeit und Verbreitung. Mehrfachkodierungen der architektonischen Oberflächen sind auf einen starken Eklektizismus zurückzuführen, der Formen wie lange Quader oder Tholoi mit Kuppeln verbindet, die dorische und ionische Ordnung kombiniert oder rechtwinkelige Stufenportale erfindet. Überdimensionale Portiken, aufgesetzte Kuppeln und eine hohe Dichte von Bauplastiken an einigen *SK14*-Bauwerken können als Beispiele für den Einsatz theatralischer Effekte gelten. Die Diskrepanz zwischen Inhalt und äußerer Form ist ein weiteres Phänomen der Postmoderne, das sich in den Bauten von *SK14* widerspiegelt – welcher Bezug besteht zwischen der mazedonischen Finanzpolizei und einem hellenistischen Rundtempel?

„[W]e have moved into a phase [...] where the dialectic between reality principle and desiring principle, object and sign has since become invalidated and absorbed by an encompassing system of simulation. [...] Progressively less anchored by any reference [...] signs have become increasingly interchangeable“ (Klingmann 2000: 120).

Eine Vorstellung, die das postmoderne Bauen prägt, ist die Hyperrealität. Jean Baudrillard

versteht *Hyperrealität* im Umfeld von Simulation und Simulakra. Simulation bedeutet Vortäuschung: „Simulieren heißt [...], etwas zu haben, was man nicht hat“ (Baudrillard 1978: 10). Unter Simulakrum versteht der Autor eine gesteigerte Form der Simulation. Der Philosoph meint, Simulation beziehe sich „nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz“. Vielmehr bediene sie sich „verschiedener Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d. h. eines Hyperrealen“ (ders.: 6 f.). Hier geht es nicht um Imitation, sondern um die „künstliche Auferstehung der Referentiale in verschiedenen Zeichensystemen“ und die „Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen“ (ders.: 9). Die Simulation dient der Gesellschaft als Strategie, um Hyperreales zu produzieren – ein Versuch, am angeblich verlorengegangenen Realen festzuhalten. Denn: „Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns. Überboten wird sie nur noch von Ursprungsmythen und Zeichen der Realität, von einer sekundären Wahrheit, Objektivität und Authentizität“ (ders.: 14 f.). Nach Baudrillard leben wir in einer Kopie unserer Welt, die uns zwar genügend Reize bietet, in der Fragen nach Realität und Authentizität allerdings redundant geworden sind.

Baudrillard sieht in Disneys gebauter „imaginärer Welt“ die Verkörperung des Hyperrealen schlechthin: „Disneyland ist ein perfektes Modell all der verzwickten Ordnungen von Simulakra“ (ders.: 24). Auch Umberto Eco nimmt Bezug auf Disneyland, das er als Heimat des „absolut Falschen“ (1986: 43) bezeichnet. Den Erfolg von Disneyland sieht Eco in der Tatsache, dass es sich „als vollkommen realistisch und zugleich vollkommen phantastisch“ präsentiert (ders.: 81). In Ecos Ausführungen ist Hyperrealität eher als falsche Authentizität und weniger radikal als bei Baudrillard zu lesen, der glaubt, Reales sei komplett ersetzt, verdrängt oder ausrangiert worden. Eco meint mit Hyperrealität vielmehr, dass die Imitation bevorzugt würde, da sie perfekter als das Original erscheine und stets verfügbar sei. Der „krampfhaft Wunsch nach dem Quasi-Echten“ und das absolut Falsche, schreibt Eco, entstünden aus einem Vakuum. Sie seien eine „neurotische Reaktion auf Erinnerungsleere“ und Resultat des „unglücklichen Bewußtseins einer Gegenwart ohne Substanz“ (ders.: 67). Der Autor befindet: „die amerikanische Einbildungskraft [will] das Wahre und Echte haben [...] und, um es zu bekommen, [muss sie] das absolut Falsche erzeugen“ (ders.: 41).

Das Bauvorhaben – zumindest dessen vorläufiges Ergebnis – wirkt hyperreal, da es weniger auf eine ihm vorausgehende Realität rekurriert, sondern eher auf ein „Zeichenuniversum, das sich seinerseits gerade nicht auf einen realen Ort bezieht, sondern auf weitere Zeichen, die sich auf weitere Zeichen beziehen“, wie Bieger es definieren würde (2007: 168). In Bezug auf Skopje beschreibt der Begriff *Hyperrealität* den paradoxen Versuch eines Staates, in einem Prozess der Imitation Authentizität und Identität zu finden. Einerseits werden hier global austauschbare Zeichen verwendet, andererseits werden die neuen Objekte als ‚historisch‘ und ‚ortstypisch‘ dargestellt.

Um sich ihrer selbst zu versichern, errichten die Verantwortlichen der mazedonischen Nation einen Komplex eigenen Scheins. Die *SK14*-Konstruktionen sind „samples of psycho-historical material“: „they are not ‚real‘ in the sense of historically transmitted material but in

terms of historically transmitted ideas“ (Betz-Bornstein 2012: 13).

5.1.4. Rezeption

Der Psychologe Levi hat 2005 im kalifornischen San Luis Obispo eine Studie zur Wahrnehmung unterschiedlicher Stile der Architektur durchgeführt. Seine ästhetische Untersuchung zeigt, dass alte bzw. alt erscheinende Gebäude der Ästhetik zeitgenössischer Bauten vorgezogen werden. Eine Erklärung hierfür sei der visuelle Reichtum historischer bzw. historistischer Gebäude:

„Older buildings tend to have more decoration and ornamentation, texture variation, natural materials, curves, and contoured walls. This increased richness, or visual complexity, is preferred to less complex architectural styles, such as modernism. In addition, historic buildings may evoke positive emotional responses due to favorable associations with the past or status“ (Levi 2005: 150).

Daher die Feststellung: „Constructing fake historic architecture [is] viewed as a sign of respect for the community’s history, rather than debasing it“ (ders.: 156). Levi kann jedoch keine Präferenz bezüglich eines spezifischen historischen Stils feststellen. Der Architekturpsychologe Riklef Rambow legt dar, dass Architektur-Laien Ordnung und mittlere Komplexität bevorzugen. Sie bewerteten Gebäude, die stark von dem gewohnten Prototyp oder Schema eines Gebäudes abweichen, zwar oft als interessant, jedoch gefielen sie ihnen nicht so sehr (vgl. Rambow 1998: 419).

Treffen Levis und Rambows generelle Einschätzungen zur Wahrnehmung von Architektursprache auch in Mazedonien zu? Wie bewerten Skopjoter die Ästhetik von *SK14*? Das *Institute of Social Sciences and Humanities Skopje* hat im September 2013 eine Studie durchgeführt, in deren Rahmen unter anderem lokale Architektur-Laien danach gefragt wurden, ob ihnen das äußere Erscheinungsbild der Gebäude und Monumente von *SK14* gefalle. Insgesamt ist das Verhältnis zwischen denjenigen, denen die Ästhetik von *SK14* zusagt bzw. teilweise zusagt und denjenigen, denen sie nicht gefällt, relativ ausgeglichen. Was den Bildungsgrad betrifft, so ist die Tendenz klar: Je gebildeter die Befragten, desto weniger gefiel ihnen die neue Ästhetik. Betrachtet man die Ergebnisse der Untersuchung aus ethnischer Perspektive, fällt auf, dass den ethnischen Mazedoniern die Objektsprache mehrheitlich zusagt: etwas mehr als der Hälfte gefällt das Dargestellte, 40 Prozent der Befragten entspricht es nicht. Bei den ethnischen Minderheiten ist unter den Albanern des Landes nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch die größte Ablehnung zu verzeichnen – wobei in Anbetracht der hohen Emotionalität, von der die öffentliche Debatte um *SK14* geprägt ist, unklar ist, wie scharf Inhalt und Stil voneinander getrennt beurteilt werden. Unter der weitestgehend marginalisierten Roma-Bevölkerung ist interessanterweise die größte ästhetische Zustimmung zu verzeichnen; sie fällt sogar höher aus als bei der ethnischen Mehrheit des Landes, den Mazedoniern (vgl. ISSHS 2013b).

5.2. Bauweise: Turbo

Das Präfix *Turbo* entstammt ursprünglich der Fremdbezeichnung für eine Musikrichtung, die in den 1990er Jahren zunächst in Serbien unter dem Namen *Turbo-Folk* populär wurde und Elemente von Folkmusik, elektronischer Tanzmusik, amerikanischem Hip-Hop mit ‚orientalischen‘ Melodien kombiniert. In der Literatur wird mit Turbo-Folk ein musikalisch niedriges Niveau, Nationalismus, die pornographische Darstellung von Sängerinnen und die Verherrlichung von Kriminalität assoziiert. *Turbo* dient mittlerweile zur Beschreibung unterschiedlicher Kulturphänomene im postjugoslawischen Raum. *Turbo* bringt den rasanten gesellschaftlichen Wandel, der sich während der postjugoslawischen Kriegs- und Transformationsphase vollzog, zum Ausdruck (vgl. Praetz 2013: 4 f.). *Turbo* macht keine Aussage zu Inhalten, und zeigt sich laut Jovanović Weiss vor allem als Überfluss, der „die habgierigsten aller Träume“ befriedigt und behaust (vgl. Jovanović Weiss 2004: 50 ff.).

5.2.1. Turbo-Architektur

Für eine im Serbien der 1990er Jahre neu aufkommende, bald überaus populäre Bauweise entwickelte Jovanović Weiss in Anlehnung an die allgemeine Kultur des *Turbo* den Begriff der *Turbo-Architektur*. Diese vermengt globale Strömungen mit regionalen Versatzstücken, sei protzig, doch konzeptionell nichtssagend, und schere sich weder um Statik noch um Kosten. Sie überlebe dadurch, dass sie „[...] alle Aspekte der Wirklichkeit verzerrt oder überzeichnet“ (ders.: 55).

„Alles in allem kam diese Architektur [...] in relativ groben Formen daher, allerdings mit runden Ecken, [...] mit verzogenen, verzerrten und manchmal aufgeweichten Volumina, sie gab sich hier als strenge geometrische Grundform, dort als Stückwerk, sie gab sich computergeneriert, gab sich unfertig und unvollkommen, dann auch wieder Mal symmetrisch, sie erzeugte Kleinkastelle und Triumphbögen, griff ungeniert zu quasi-byzantinischen oder neo-klassischen Formen, zeigte sich aufgeblasen, spiegelnd, rund, rot, gelb, gold, verkippt, üppig, glitzernd, amorph, verkrümmt, ungeschlachtet, undurchdringlich, knollig, wellig, überkuppelt, marmorn, korpulent, gekurvt, zackig oder schwebend und zierte sich mit Arkaden, Balustraden, runden Türmen und schleppenden Ziegeldächern“ (ders.: 50).

Die Turbo-Architektur des ehemaligen Jugoslawiens enthält äußerlich nichts wirklich Lokales, und bricht bewusst mit der Internationalen Moderne. Sie will leicht identifizierbar, dauerhaft und stabil sein, um der sie umgebenden politischen Instabilität Widerstand entgegenzusetzen und beweist zugleich, „dass Bauen weder von einem stabilen Markt noch von einem stabilen politischen System abhängig ist“ (ebd.). Der postjugoslawische Kitsch unterscheidet sich von global vorkommenden Pendants gerade aufgrund des politisch-sozialen Kontexts, in dem er entstanden sei, erläutert Jovanović Weiss, bzw. dadurch, dass er in die politische Debatte eingebunden gewesen sei (vgl. ders.: 53).

Turbo-Architektur wird als Beleg dafür verstanden, dass der Schwarzmarkt funktioniere (vgl. ders.: 57). Da diese Art der Architektur besonders im Milieu der organisierten Krimi-

nalität gefällt, nennt Sonia Hirt sie auch „Mafia Baroque“ (2012: 77).

Aus mehreren Gründen kann *SK14* als *turbo-architektonisch* bezeichnet werden: Der offensichtlichste Bezug zum post-jugoslawischen *Turbo* liegt in Skopje wohl in der ungewöhnlich hohen Geschwindigkeit der Bauvorgänge und der gleichzeitig erzeugten immensen Masse wie Dichte neuer Konstruktionen. Zudem zeichnet sich *SK14* durch eine stark übersteigerte Formensprache und eine Verzerrung der Wirklichkeit aus – beides Charakteristika der nach Jovanović Weiss erläuterten Turbo-Architektur. Überdies ist in Mazedonien ein politischer Kontext gegeben, der für die Entstehung von Turbo spricht: Instabilität, Krise, Konflikte etc. Es ist eine umfassende Politisierung der Kultur durch den Staat zu verzeichnen (s. Kap. 3.1).

Nicht zuletzt sprechen zahlreiche Skandale, die das Bauprojekt begleiten, für eine *turbo*-typische Verbindung von organisierter Kriminalität und Bauaktivität. Verstrickungen der staatspolitischen Elite mit Personen der Privatwirtschaft wurden im Rahmen von *SK14* schon mehrfach augenscheinlich: So konnten mittlerweile wiederholte Verletzungen des Gesetzes zur Auftragsvergabe nachgewiesen werden (vgl. Ozimec 2013) – und Projekte gingen nicht nur regelmäßig an dieselben ‚befreundeten‘ Baufirmen, sondern häufig auch an „Künstler“ und „Architekten“, die über auffällig geringe Expertise und Erfahrung verfügen (vgl. Malinovski, Taseva 2013: 2 f.). Dies führt dazu, dass die Objekte des Projekts eher die Handschrift der politischen Auftraggeber als die individuelle Signatur der Architekten und Bildhauer tragen.

Überhaupt hat sich die Rolle der Architekten nach der Auflösung Jugoslawiens verändert – viele meinen, die Profession habe insgesamt eine Degradierung erfahren, von der sie sich noch lange nicht erholt hätte. So nennt Kai Vöckler die Turbo-Form des Bauens überspitzt „improvisierte Architektur ohne Architekten“ (Vöckler 2008: 10) und Vedran Mimica findet, der Architekt in Ex-Jugoslawien sei „zum Statisten, zum freischaffenden Schauspieler ohne vorbestimmte Rolle, ohne Drehbuch“ gemacht worden (Mimica in ders.: 49). Der Turbo-Architektur wird mangelhafte Konstruktion vorgeworfen, die sich beispielsweise in dysfunktionalen Räumen ausdrückt oder in Problemen und Gefahren wie den folgenden:

„[...] gravierende Sicherheitsmängel durch eine überlastete Gebäudestatik oder durch das Verbauen von Rettungswegen, Konflikte mit den Nachbarn [...], überlastete Infrastruktur und die Aneignung und Überbauung öffentlicher Verkehrswege und Freiflächen [...]“ (ders.: 10).

5.2.2. Turbo-Urbanismus

War Stadtplanung zu jugoslawischen Zeiten ein zentrales Modernisierungsinstrument, so ist die post-sozialistische Periode von „laissez-faire planning“ gekennzeichnet – einem System, das vor allem den kurzfristigen Interessen privater Investoren dienlich ist (vgl. Hirt, Stanilov 2009: 3). Nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems wurde Stadtplanung mehrheitlich der Selbstregulierung durch das neue kapitalistische Wirtschaftssystem überlassen. Dies mündete in den meisten osteuropäischen Ländern in eine zügige Privatisierung

und Kommerzialisierung des öffentlichen, insbesondere innerstädtischen Raumes (vgl. Hirt 2012: 38).

Vor diesem Hintergrund könnte *SK14* als Gegenbewegung zu unkontrollierter Privatisierung, Ökonomisierung und Globalisierung der Stadtlandschaft, die sich in Einkaufszentren und Bürokomplexen mit weltweit ähnlich anonymen Ästhetiken und Funktionen ausdrückt, verstanden werden – als die nachträgliche Hinzufügung von Gebäuden und Objekten mit gewollter lokaler Bedeutung in eine globalisierte marktbestimmte Stadtlandschaft.

Vöckler nennt den Städtebau in Südosteuropa aufgrund seiner chaotischer Strukturen und einer massiven wie rapiden Bautätigkeit *Turbo-Urbanismus*. „Along with poverty and marginality [...], urban informality, spontaneity and illegality became the hallmarks of the transition“, konstatiert Hirt (2012: 46 f.). „[I]n large Balkan cities such as [...] Skopje [these strategies] are practiced widely, even by urban elites, with the purpose of preying on public infrastructure and deriving private profit“ (dies.: 51). Für die ersten Jahrzehnte der Transformation ist in Staaten des westlichen Balkans zwar eine umfangreiche Bauaktivität zu verzeichnen, doch gilt diese größtenteils als informell und nur schwach reguliert (vgl. Vöckler 2008: 8). „The lack of clear vision about how cities should grow [...] dominated the early years of the transition period and was used by many private developers to maximize their short term profits“, beschreibt der Urbanist Kiril Stanilov die Situation (2007: 13). Die Baubranche profitierte – so wie sicherlich auch einige politische Akteure. Für die anderen Teile der Gesellschaft allerdings führte die Gleichzeitigkeit von fehlenden Interventionen vonseiten der zuständigen lokalen wie staatlichen (Bau-)Behörden einerseits und eine starke Bauaktivität andererseits zu problematischen Konsequenzen wie unsicheren rechtlichen Bedingungen, unzureichender Versorgung mit Institutionen, Schwund von öffentlichem Raum, kaum vorhandener technischer Infrastruktur und starker sozialer Polarisierung (vgl. Stanilov 2007: 13). Der ungesteuerte und ungehemmte Städtebau in den ex-jugoslawischen Ländern ist das Resultat einer politischen und gesellschaftlichen Krise: Ausgelöst worden sei die schnell anwachsende, meist informelle Bautätigkeit

„[...] durch die veränderte politische Situation, die die Bevölkerung dazu veranlasste, zahlreiche Bauprojekte in Angriff zu nehmen. [Es gab] eine grosse Zahl von Migranten: Zuzügler aus ländlichen Gebieten, Heimkehrende, die eine Zeit lang in westlichen Ländern gearbeitet hatten, und Flüchtlinge [...]. Die Migrationsbewegungen hatten einen Wohnungsmangel zur Folge [...]. In einer wirtschaftlich unsicheren Lage stellte die erhöhte Nachfrage nach Wohnraum aber auch gute Profitmöglichkeiten in Aussicht“ (Vöckler 2008: 64).

Da die schwachen, noch im Aufbau begriffenen staatlichen Institutionen nicht imstande waren, für die Einhaltung von Gesetzen und Verordnungen zu sorgen, konnten Bauvorhaben eigentlich nur ‚informell‘ sein.

„[I]n post-socialist nations the trend has been toward resisting planning altogether. Not only did most East European nations function without national programs for housing or urban development throughout most of the 1990s, but even their state capitals proceeded

without new master plans“ (Hirt 2012: 76).

Auch heute ist in der Stadtplanungspolitik vielfach eine Unfähigkeit zur Entwicklung von übergeordneten Konzepten festzustellen. In Mazedonien wird laut aktueller Analysen weiterhin häufig „illegal“ gebaut (vgl. Dimitrievski 2014). Seit der staatlichen Unabhängigkeit seien Fragen offizieller Stadtplanung bis zur Konzeption von *SK14* ignoriert worden, merken Mijalkovic und Urbanek an (vgl. 2011: 69). Doch selbst *SK14* nimmt kaum Rücksicht auf den gesellschaftlichen und städtebaulichen Hintergrund der Stadt, und will stattdessen einen neuen Kontext schaffen, der mit ausgewogener Stadtplanung wenig gemein hat. Daher bezeichnen Kliems und Dmitrieva das Bauprojekt als „planning without a plan“ (2010: 226). Die Architekten und Aktivisten der *First Archi Brigade*⁴³ meinen gar: „[The Skopje 2014] projects made the city's malfunctioning ‚transitional architecture‘ into official policy“ (Domazetovska 2012). In diesem Sinne scheint es sich um eine Wiederholung bzw. Fortführung des für die Transformationslandschaft Südosteuropas charakteristischen Turbo-Urbanismus zu handeln. Paradoxerweise geht diese ‚neue‘ Art der Stadtbebauung auf höchste staatliche Stellen zurück, die eigentlich für das Gegenteil, die Regulierung von Bauvorhaben, verantwortlich sein sollten.

In einem Gespräch beschrieb Goran Janev die Taktik, mit der die Initiatoren von *SK14* Gesetze umgehen, um die Bauvorhaben in der gewünschten Schnelligkeit und Totalität durchzusetzen. Die Vorgehensweise zur Genehmigung des Baus der Monumente veranschaulicht, wie gesetzliche Vorgaben gezielt umgangen werden: Das Kultusministerium der Republik Mazedonien übergab Gelder aus dem Staatshaushalt an Skopjes Kommune *Centar* und ließ die Denkmale offiziell durch diese errichten. Bereits die Übergabe des Bauauftrags an die kommunale Ebene ist gesetzeswidrig, wie aus einem Bericht von *Transparency International Macedonia* hervorgeht (vgl. 2011: 2). Allerdings konnte durch dieses Vorgehen wiederum das nationale Gesetz zum Bau neuer Monumente umgangen werden, das für die Errichtung eine mehrheitliche Zustimmung im Parlament vorsieht. Die Bauvorhaben liefen unter einer Bezeichnung für Denkmale von lokaler Bedeutung (*спомен-обележје*), und wurden vor dem Gesetz nicht – wie von den Machern von *SK14* gemeint – als Monumente von nationaler Relevanz (*меморијални споменици*) behandelt, sodass sie keiner Entscheidung durch das nationale Parlament bedürften. In diesem Sinne seien alle neuen Monumente als „illegal“ zu betrachten, erläuterte Janev.⁴⁴

5.3. Privater Geschmack im öffentlichen Raum

In Südosteuropa ist ein neuer Privatismus zu verzeichnen, der sich unter anderem im Raum und in der Baupraxis ausdrückt.

„[P]rivatism is a cultural condition which comes in reaction to the perceived gross failures of the socialist and post-socialist public realm. [...] [I]t expresses itself in space much as it expresses itself in [...] corruption, law-breaking and tax-evasion – all common post-socialist social practices. Privatism [...] is the widespread disbelief in a benevolent public

43 Orig.: *Прва арху бригада*.

44 Vgl. Gesprächsnotizen v. 10.10.2013.

realm and the widespread sense that to appropriate the public may be the best way to thrive in private“ (Hirt 2012: 4).

Die Stadtplanerin Sonia Hirt beobachtet in der urbanen Struktur postsozialistischer Landschaften eine zunehmende Abgrenzung vom Öffentlichen:

„[...] urban forms constructed (or remodeled) after socialism tend to turn inwards and have little connection to their surroundings. They are, in this sense, prime examples of architectural disunity, of anti-contextualism or, [...] of stylistic secessionism“ (dies.: 170).

SK14 vollzieht ähnlich radikale Muster des Bruchs mit der Umwelt, konzentriert sich hauptsächlich auf das äußere Erscheinungsbild und widerspricht durch seine bauliche Geschlossenheit nicht nur Funktionalität, sondern auch dem demokratischen Anspruch an Transparenz, der heutzutage an moderne Staaten herangetragen wird.

Die Architektur von *SK14* nähert sich einer Bauweise an, die seit dem Zerfall Jugoslawiens bisher nur im privatwirtschaftlichen Bereich und im privaten Häuserbau Verwendung fand. Durch *SK14* scheint der bis vor Kurzem ausschließlich dem Privaten zugeordnete Baustil wieder ins Öffentliche vorgedrungen zu sein. Handelt es sich hier um eine stilistische Privatisierung des öffentlichen Raumes oder um die ‚Verstaatlichung‘ privaten Geschmacks?

5.3.1. Wohnhäuser osteuropäischer Neureicher

Die Ästhetik der staatlichen Bauinitiative findet sich nicht nur allgemein im Privaten wieder, sondern vor allem in privaten Anwesen und Residenzen (osteuropäischer) Neureicher. Das heißt der Staat präsentiert sich dem Volk in Skopje als Befürworter einer Architektursprache, die vielfach mit privatem Reichtum, und insbesondere mit Villen von Neureichen assoziiert wird.



67 | Rendering: Galeere im Vardar



68 | Galeere auf dem Anwesen von Viktor Janukovič

Der Anthropologe Steven Sampson unterteilt die „post-postsozialistischen“ Eliten Osteuropas, wie er sie nennt, in verschiedene Klassen. Eine der Gruppen besteht aus Mitgliedern, die ihre elitäre Position in der Gesellschaft anhand von Objekten offenbaren. Sie benötigen für ihre Aktivitäten „ein stabiles innenpolitisches Umfeld“, sehen die eigene Laufbahn jedoch „nicht an globale Netzwerke gekoppelt“. Die soziale Gruppe setzt sich dem Autor zufolge „aus einheimischen Geschäftsleuten, Managern oder Eigentümern von Unternehmen, Banken und Import/Export-Firmen sowie örtlich bekannten Persönlichkeiten zusammen,

deren Geschäft von lokalen Schirmherren abhängt“ (Sampson 2002: 429). Diese Klasse zeige stets auffälliges Konsumgebaren und baue sich immer größere Luxusvillen. Oftmals stellt sie ihr Vermögen, ihren Geschmack und ihr Sicherheitsbedürfnis offen zur Schau (vgl. Becker 2012: 46 f).

Diese architektonische Form des Zurschaustellens kann als Korrektiv eines Mangels an kulturellem Kapital gelten, unter welchem die junge Geldelite häufig ‚leidet‘. So meint Caroline Humphrey in Bezug auf Russlands Neureiche: „The villas of the New Russians are the ground for two specific self-images, that of an haute bourgeoisie within an imagined ‚historical‘ empire and that of sleek, efficient Europeans within a globalized vista of modern business elites“ (2002: 176). Hier wird die kompensatorische Funktion von vorzeigbaren Besitzobjekten deutlich. Das Streben nach Imitation herrsche immer dort vor, schreibt Umberto Eco, wo Reichtum keine Tradition hat (vgl. Eco in Botz-Bornstein 2012: 12). Hirt glaubt, die Motivation Neureicher⁴⁵, eklektisch-historisierend zu bauen, sei eine Form der nachträglichen Rechtfertigung für den Wohlstand:

„[...] the association of classical splendor with tradition, legitimacy and authority is hard to deny. [...] Indeed, what else does a newly built house say, with its marvelous Baroque gates, but ‚It’s not what you think. I am not new. The wealth of the family that owns me goes back centuries““ (2012: 184 f.).

Grundsätzlich scheint das Zurschaustellen des (neuen) privaten Reichtums über Wohnhäuser auf die Kompensation eines Mangels an Tradition und das Nachholen von Legitimation abzu zielen.

5.3.2. Albanische Villen in Mazedonien



69 | Privathaus in dem Dorf Lubaništa



70 | Privathaus in dem Dorf Velešta

In Mazedonien wird die ‚Neureichen-Architektur‘ in erster Linie mit angeblich kriminellen Albanern assoziiert – jedenfalls von ethnischen Mazedoniern. Schon in Skopje berichteten mir einige meiner mazedonischen Bekannten von albanischen Dörfern im Westen Mazedoniens, in denen großer Reichtum, der auf kriminellen Machenschaften beruhe, zur Schau gestellt werde. Als ich später durch die Ortschaft Velešta in der Nähe von Struga fuhr, konnte ich mir selbst ein Bild von den albanischen Villen machen. Meine mazedo-

45 Sonia Hirt hat sich vor allem mit Neureichen in Sofia, Bulgarien, beschäftigt, sieht hier jedoch Parallelen mit anderen südosteuropäischen und osteuropäischen Ländern.

nische Begleitung machte mich auf den spezifischen Baustil aufmerksam, der mir typisch *turbo-architektonisch* erschien und mich an Häuser erinnerte, die ich bereits in anderen südosteuropäischen Ländern wie Bulgarien oder Serbien gesehen hatte. Meine Begleitung erläuterte mir, dass es sich bei den Besitzern der Wohnhäuser aufgrund des dargebotenen ‚Prunks‘ nur um Albaner handeln könne. An der Art der Häuser werde sichtbar, dass diese ihr Geld nicht durch ehrliche Arbeit verdienten. Die Residenzen in Velešta seien ein Beweis dafür, dass Albaner sich in Mazedonien über das Gesetz stellten und anstrebten, das Land zu kontrollieren.

Mit den Worten der mazedonischen Anthropologin Rozita Dimova, die das albanisch-mazedonische Verhältnis anhand von Konsumobjekten analysiert hat, ist die mazedonische Reaktion auf albanische Villen so zu erklären:

„According to Macedonians, Albanians are [...] not only threatening, but also responsible for Macedonians having lost their former class privileges. By bridging the cultural gap through economic upward mobility, Albanians have reformulated [...] class differences in a neoliberal context leading to the Macedonians' loss of cultural hegemony“ (2010: 863).

Dimova verweist hier auf Privilegien, die ethnische Mazedonier in der Zeit vor 1991 durch den Staat genossen, sodass sie innerhalb der sozialistischen Republik einen komfortableren Lebensstil pflegen konnten als ihre albanischen Mitbürger. Nach dem Zerfall Jugoslawiens allerdings verloren die meisten Mazedonier ihre staatlichen Privilegien und erlebten gleichzeitig den finanziellen Aufstieg vieler Albaner im Land, die aufgrund der wirtschaftlichen Öffnung des jungen Staates und familiärer Unterstützung aus dem westlichen Ausland nun kleine bis mittelgroße Unternehmen erfolgreich gründen und führen konnten.

„This ability has erased what was once a visible boundary between the two ethnic groups. When Macedonia was part of Yugoslavia, ethnic Macedonians considered themselves more ‚modern‘ than Albanians, who were then considered ‚backward and poor.‘ The concurrent blurring of the class boundaries between Albanians and Macedonians has caused a reconfiguration of the social relations between the two groups“ (Dimova 2013: 13). „[The] new wealth enjoyed by some ethnic Albanians has transformed the social and physical space between ethnic Macedonians and ethnic Albanians in contemporary Macedonia, which in turn has engendered strong ethnic tensions“ (ebd.).

Physisch äußerte sich der Aufstieg einiger Albaner teilweise in ‚Protzbauten‘ in exponierter Lage, die sich äußerlich durch den großzügigen Einsatz von Säulen, Portalen, Zierrat, goldenen Zäunen, marmornen Balustraden und Pastellfarben auszeichnen. „For many households [...], the access to wealth and the increased consumption power has been manifested through conspicuously decorated and large houses“, schreibt Dimova (2013: 115). Die materiellen Güter, die einige Albaner mittlerweile besitzen und auch zeigen, verstärken allein durch ihre Präsenz das Verlustgefühl zahlreicher Mazedonier, die finanziell nicht in der Lage sind, die eigenen Häuser neu herzurichten. „This reversal of shopping capacity has been a major factor leading to many Macedonians blaming Albanians for their loss of class privileges“ (dies.: 58). In Folge der Unabhängigkeit Mazedoniens wurde laut Dimova die Annäherung der Lebensstile zweier zuvor ungleich behandelte Volksgruppen sichtbar. Diese Annäherung, die materieller wie ästhetischer Art ist, wird von vielen Mazedoniern jedoch als ungerecht empfunden. Das Teilen eines ähnlichen Geschmacks wird weniger als

Gemeinsamkeit verstanden, sondern vielmehr als Versuch der (visuellen und materiellen) Unterdrückung interpretiert.

Auf der Grundlage meiner eigenen Beobachtungen und der dargelegten Erkenntnisse von Dimova, meine ich, dass *SK14* nicht nur den Versuch darstellt, Bauweisen, die in Südosteuropa bisher dem Privaten und Neureichen zugeordnet wurden, auf den öffentlichen Raum zu übertragen, sondern überdies den Geschmack und Architekturstil, den viele Mazedonier mit wohlhabenden Albanern assoziieren, dem Volk visuell zur Verfügung zu stellen.

6. Fazit

Über neu konstruierte Architektur erzeugt *SK14* in der Stadtlandschaft von Skopje identitätspolitische Bilder. Die Identitätspolitik basiert auf den Merkmalen Abstammung, Geschichte und Religion und vollzieht sich über Mechanismen von Homogenisierung und Differenzierung, über Inklusion und Exklusion. Die Regierungspartei *VMRO-DPMNE*, Vertreterin einer national-mazedonischen Identitätspolitik, kreiert öffentliche Bilder, die die genannten Identitätsmerkmale thematisieren. Die *SK14*-Architektur ist intentional bildhaft, das heißt sie vermittelt spezifisch konstruierte Bildprogramme im Raum. In Skopje bestimmen nicht die Architekten, sondern die politischen Auftraggeber das Erscheinungsbild der Bauwerke und nehmen deutlich Einfluss auf die Oberflächengestaltung. Die Konzentration bei Entwurf und Ausführung auf eine vordefinierte Bildlichkeit führt zu Mängeln in der Nutzbarkeit der Innenräume. Zugleich stellt sich *SK14* über den gegebenen Kontext des Außenraums – es überlagert und überschreibt ihn mit neu erzeugten Stadtbildern. In Zusammenhang mit *SK14* wird Urbanität auf ein visuelles Programm reduziert, das in einfacher und leicht konsumierbarer Form dargeboten wird. Die Skopjoter Bilderarchitektur greift in der Fassadengestaltung auf bekannte Schemata des Historismus und der ‚europäischen‘ Repräsentativarchitektur zurück. Ihre Objekte tragen keine individuell künstlerischen Handschriften. Bei dem Versuch, ein ‚nationalmazedonisches‘ und ‚europäisches‘ Bild im Innenstadtraum zu kreieren, bleiben soziale Aspekte unbeachtet – der äußeren Gestalt wird ein vielfach höherer Stellenwert beigemessen als Faktoren wie Stadtverträglichkeit oder Nutzbarkeit.

Das Vorgehen in Skopjes Innenstadt beruht auf Strukturen und Prozessen, die die Politik und Gesellschaft Mazedoniens seit der Unabhängigkeit des Staates prägen: Ethnonationalismus, Klientelismus, fortschreitende Segregation und einseitige Geschichtspolitik. Mit *SK14* erfahren sie im gebauten Stadtraum eine Reproduktion, Erweiterung und Steigerung. Im Dienste parteipolitischer Identitätspolitik wird eine ‚Authentizität‘ aufgebaut, die Bilder kultureller Überlegenheit und ethnischer Geschlossenheit mazedonischer Nationalität präsentiert. Um dieses Nationalnarrativ in der Bevölkerung durchsetzen zu können, ignorieren die Initiatoren Divergenzen zwischen privat imaginierten und staatlich konstruierten Bildern.

Urbane und ethnische Vielfalt sowie Mitsprache oder Partizipation der Bürger werden misachtet bzw. unterdrückt. Künstlich Erzeugtes wird der vorhandenen Bausubstanz und dem authentischen Stadterbe vorgezogen. Das Gebaute soll als materieller Beweis hoher europäisch-zivilisatorischer Standards dienen und suggeriert ortstypisch zu sein, obgleich es keine historischen Vorbilder in der Region hat.

Die politische Machtelite des Landes bestimmt, welche identitären Vorstellungen Verbreitung finden. Sie misst sich die Autorität zu, kollektive Bilder zu kreieren und im öffentlichen Raum zu (re)präsentieren. *SK14* ist Teil einer rationalen Strategie der *VMRO-DPMNE*. Ethnizität und Geschichte sind hierbei strategische Ressourcen, die verwendet werden, um sich als politische Gruppe anderen gegenüber Vorteile zu verschaffen. Hierzu werden die ethnischen Trennlinien von Seiten der Mehrheitsnation gezielt zur politischen Machtsicherung genutzt. Zugleich hat *SK14* eine kompensierende Funktion. Das Projekt ist Ausdruck sozial-psychologischer Prozesse im Land. Es geht mit einem gesellschaftlichen Minderwertigkeitskomplex einher, der sich im Streben nach Nationenbildung, der Externalisierung von Widersprüchlichkeiten in der ‚eigenen‘ Geschichte und der Ausgrenzung der ‚Anderen‘ ausdrückt. Bezüglich *SK14* ist die rationale nicht von der psychologischen Erklärung zu trennen. Die gezielt betriebene Identitätspolitik gründet auf einer als krisenhaft empfundenen Situation der mazedonischen Gesellschaft.

Neue Monumente vermeintlicher Nationalhelden, die auf engstem Raum im Zentrum der Stadt stehen, lassen den Eindruck von Beständigkeit und Stabilität der Nation entstehen. Sie bieten dem Betrachter Identifikationsmomente mit der ‚mazedonischen Nationalgeschichte‘ und zielen darauf ab, eine emotionale Bindung an das ‚eigene Territorium‘ zu schaffen. Sie wollen nur **eine** Lesart der Geschichte vorzeigen, die über nationale Mythen im Stadtraum auf vereinfachende und dramatisierende Art erzählt wird. Exklusivität und bruchlose Kontinuität der Geschichte stehen hierbei im Vordergrund. Aufwendige Wasserspiele und Lightshows tragen zum Unterhaltungswert der neuen Inszenierung bei und lassen die eindimensionale Narration der Nation in buntem Glanz begehrenswert erscheinen.

Äußerlich wirken die *SK14*-Objekte glamourös und zeugen von vermeintlichem Überfluss und Reichtum der Nation. Ästhetisch privatisieren sie den öffentlichen Raum und stellen einer privilegierten Ethnie die Geschmacksmuster neureicher Eliten des Landes zur Verfügung. Tatsächlich sind die Objekte materiell wie auch technisch von minderer Qualität. Überdies verstößt die Realisierung zahlreicher Elemente des Projekts gegen die staatliche Baugesetzgebung. Nicht zuletzt steht ein Großteil der Bauwerke auf instabilem Grund. Entlang des Vardars stellen der starke Wasserdruck und die besonders hohe seismische Aktivität ein großes Risiko für die neuen Gebäude dar.

Die *SK14*-Bilder kreieren dichte Räume einer konstruierten Sichtbarkeit, die den Blick der Bewohner und Besucher der Stadt lenken. In diesem Szenario, in der räumliche auf bildliche Realität stößt, bekommt die Gegenwart etwas Unwirkliches. Skopjes Bildräume sind Orte einer strategischen Überlagerung von Realem und Fiktivem, die eine Ausnahmewirk-

lichkeit inszenieren. Staatliche Werbekampagnen, die innerhalb der Privathaushalte bereits die Fernsehbilder prägen und im Außenraum die Reklamebilder bestimmen, werden mit *SK14* um eine Spielart der Vermarktung ergänzt. *SK14* will Nachfrage stimulieren: Die Bilder, die das Bauprojekt erzeugt, sind Ikonografien des Begehrens, die zum Konsum nationaler Geschichte anregen.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fassadenempfehlung aus einem Architekturwettbewerb, S. 9
Quelle: Architekten der First Archi Brigade, 2009.
- Abb. 2: Agentur für elektronische Kommunikation, S. 11
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 3: Ristić-Palast in den 1930ern, S. 24
Architekt: Dragutin Maslač, 1926
Quelle: Private Bildersammlung von Blagoj Stefanovski.
- Abb. 4: Nationalbank (links) und Offiziershaus in den 1930ern, S. 24
Architekt d. Nationalbank: Bogdan Nestorović, 1927-33; Architekt d. Offiziershauses: Vilim Baumgarten, 1929
Quelle: Private Bildersammlung von Blagoj Stefanovski.
- Abb. 5: Vom Erdbeben zerstörtes Offiziershaus, S. 24
Quelle: Fotoalbum „Skopje 26. Juli 1963“ mit Fotografien von Aleksandar Vukanski, Tomislav Dimovski, Aleksandar Ivanovski, Nikola Trpčevski.
- Abb. 6: Plošad Maršal Tito, 1959, S. 25
Quelle: Private Bildersammlung von Blagoj Stefanovski.
- Abb. 7: Plošad Maršal Tito, 1966, S. 25
Quelle: <http://www.delcampe.net/page/item/id,126159579,var,Skopje--Plostad-Marsal-Tito-Place-Marechal-Tito-Marschal-Tito-Platz--Macedonia,language,E.html>.
- Abb. 8: Kenzo Tanges Team, 1965, S. 26
Quelle: Skopje resurgent: the story of a United Nations special fund town planning project. New York : United Nations, 1970.
- Abb. 9: Kenzo Tanges Wettbewerbsmodell (Ausschnitt), S. 26
Quelle: Zavod za urbanizam i arhitektura Skopje.
- Abb. 10: Denkmal im Frauenpark, S. 27
Künstler u. Jahr unbekannt; im Hintergrund: „Denkmal der gefallenen Helden“ (SK14)
Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Споменик_во_Жена_парк_-_Скопје_2.JPG.
- Abb. 11: Goce Delčev, S. 28
Quelle: http://www.build.mk/forum/forum_posts.asp?TID=528.
- Abb. 12: Die Befreier von Skopje, S. 28
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 13: Reiterdenkmale Petar I. und Aleksandar I., S. 28
Quelle: Private Bildersammlung von Blagoj Stefanovski.
- Abb. 14: Tito-Statue, S. 28
Quelle: <http://www.balkaninsight.com/en/article/tito-s-monument-catches-macedonians-by-surprise>.
- Abb. 15: Goldene Larnax, S. 31
Standort: Thessaloniki, Archäologisches Museum; Fundort: Vergina; Datierung: 4. Jh. v. Chr.
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Vergina, the royal tombs, Andronicos, M., 1984, S. 169, Abb. 136.

- Abb. 16: Eingangsbereich der Finanzpolizei, S. 31
Quelle: Verfasserin, Oktober 2013.
- Abb. 17: Schachtdeckel, S. 31
Quelle: Verfasserin, Oktober 2013.
- Abb. 18: Südliche Fassade des Außenministeriums, S. 31
Quelle: Verfasserin, Oktober 2013.
- Abb. 19: Grabbeigabe Eichenlaubkranz, S. 32
Standort: Thessaloniki, Archäologisches Museum; Fundort: Vergina; Datierung: 4. Jh. v. Chr.
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Vergina, the royal tombs, Andronicos, M., 1984, S. 215, Abb. 184.
- Abb. 20: Sockel des Alexanderbrunnens, S. 32
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 21: Skizze der Alexanderachse, S. 36
Quelle: Autorin.
- Abb. 22: Krieger zu Pferd, S. 37
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 23: Fries aus der Grabkammer in Vergina (Ausschnitt), S. 38
Fundort: Vergina; Datierung: 4. Jh. v. Christus
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Römische Malerei, Baldassarre, I., (Hrsg.), 2002, S. 21.
- Abb. 24: Mosaik aus Pompeji, S. 38
Fundort: Pompeji; Datierung: 2. Jh. v. Chr.
Quelle: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BattleofIssus333BC-mosaic-detail1.jpg>.
- Abb. 25: Reiterstatuette, S. 38
Standort: Neapel, Nationalmuseum; Datierung: 1. Jh. v. Chr.
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Paolo Moreno (Hrsg.), Lisippo. L'arte e la Fortuna, Rom, 1995.
- Abb. 26: Dame Gruev, S. 39
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 27: Goce Delčev, S. 39
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 28: Reiterstandbild des Marc Aurel, S. 40
Standort: Palazzo dei Conservatori, Rom (ursprünglich: Piazza del Campidoglio, Rom); Datierung: um 177-180 n. Chr.
Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Equestrian_statue_of_Marcus_Aurelius_full_view_front_left.jpg.
- Abb. 29: Kliment und Naum, S. 40
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 30: Kyrill und Method, S. 40
Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kiril_and_Metodij_-_Skopje.JPG.
- Abb. 31: Heiliger Naum, Ikonenmalerei, 17. Jh., Skopje, S. 41
Standort: Skopje, Galerie der schönen Künste; Datierung: 17. Jh.
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Weitzmann, Kurt u.a.: Frühe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslawien, 1965, Abb. 215.

- Abb. 32: Heiliger Kyrill, Fresko, 14. Jh., Istanbul, S. 41
Standort: Istanbul, Chora-Kirche; Datierung: 14.Jh.
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Yerasimos, Stéphane: Konstantinopel. Istanbul's historisches Erbe., 2000. S.149.
- Abb. 33: Olympias Brunnen, S. 42
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 34: Olympias Brunnen (Detail), S. 42
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 35: J. Thorak: Mutter mit Kind, S. 42
Künstler: Josef Thorak, 1942
Quelle: <http://www.akpool.co.uk/postcards/76762-postcard-hdk-416-josef-thorak-mutter-mit-kind>.
- Abb. 36: Mutterbrunnen, Freiburg, S. 43
Künstler: Carl Anton Meckel und Helmut Hopp, 1934
Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mutterbrunnen_%28Freiburg%29_1677_01.jpg.
- Abb. 37: Krieger-Monument, S. 43
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 38: Heinrichsbrunnen in Braunschweig (um 1889), S. 44
Quelle: [http://de.wikipedia.org/w/index.p?title=Datei:Heinrichsbrunnen_\(Braunschweig\)_im_Jahr_1889.g&filetimestamp=20110611121512&#amp;metadata](http://de.wikipedia.org/w/index.p?title=Datei:Heinrichsbrunnen_(Braunschweig)_im_Jahr_1889.g&filetimestamp=20110611121512&#amp;metadata).
- Abb. 39: Porträt Philipp II., 3. Jh. v. Chr., S. 44
Standort: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek; Datierung: 3. Jh. v. Chr.
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: V. Poulsen, Les Portraits Grecs, Kopenhagen, 1954, Abb. 18.
- Abb. 40: Justinian I., S. 45
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 41: George Washington Statue (um 1899), S. 45
Künstler: Horation Greenough, 1841
Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horatio_Greenough_statue_of_George_Washington.jpg.
- Abb. 42: Kaiser Justinian mit Gefolge, Mosaik, Ravenna, S. 45
Standort: Ravenna, S. Vitale; Datierung: um 545-550
Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Poeschke, Joachim: Mosaiken in Italien 300-1300, 2009. Abb. 62.
- Abb. 43: Porträtkopf Justinian, S. 45
Standort: Rom, S. Marco; Datierung: 6. Jh.
Quelle: Prometheus- Bildarchiv, dort nach: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia. Series in 4°, Vol.VI, 1975. T.16-51.
- Abb. 44: Zar Samuil, S. 46
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 45: Dimitar Gjudženov: Zar Simeon, 1927, S. 46
Quelle: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Цар_Симеон.png.
- Abb. 46: Pferdebrunnen, S. 47
Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 47: Löwenbrunnen, S. 48
Quelle: Autorin, Oktober 2013.

- Abb. 48: Logo der VMRO-DPMNE, S. 48
<http://en.wikipedia.org/wiki/File:VMRO-DPMNElogo.png>.
- Abb. 49: Illumination des Brunnens Krieger zu Pferd, S. 49
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 50: Skizze Vardarfront, S. 50
 Quelle: Autorin.
- Abb. 51: Altes Theater, S. 51
 Nationaltheater, Architekt: Josif Bukavac u. a., 1921-27
 Quelle: Postkartensammlung der Nationalbibliothek Skopje.
- Abb. 52: Neues Theater, S. 51
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 53: Museum des mazedonischen Kampfes, S. 52
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 54: Archäologisches Museum, S. 53
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 55: Agentur für elektronische Kommunikation, S. 54
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 56: Finanzpolizei und Staatsanwaltschaft, S. 55
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 57: Rekonstruktion des Philippeions, S. 56
 Rekonstruktionszeichnung nach Hajo van de Löcht
 Quelle: http://www.larahoffmann.de/projekte/philippeion/philippeion_vogelperspektive_aufgebrochen_large.jpg.
- Abb. 58: Eingangsfassade des Grabs von Vergina, S. 56
 Datierung: 4. Jh. v. Chr.
 Quelle: Prometheus-Bildarchiv, dort nach: Vergina, the royal tombs, Andronicos, M., 1984, S. 101, Abb. 57.
- Abb. 59: Außenministerium, S. 57
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 60: Mazedonische Oper und Ballett (um 1980), S. 58
 Architekten: Štefan Kacin, Jurij Princes, Bogdan Spindler, Marijan Uršič („Biro 77“), 1979
 Quelle: <http://okno.mk/node/17652>.
- Abb. 61: Regierungssitz (Erscheinungsbild vor 2013), S. 58
 Architekt: Petar Muličkoski, 1970
 Quelle: <http://www.build.mk/?p=24670>.
- Abb. 62: Rendering: neue Fassade des Regierungssitzes, S. 58
 Quelle: <http://www.build.mk/?p=24670>.
- Abb. 63: MEPSO-Gebäude im Jahr 2013, S. 59
 Architekt: Zoran Štaklev, 1987-89
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 64: Rendering: neue Fassade des MEPSO-Gebäudes, S. 59
 Quelle: http://www.build.mk/forum/forum_posts.asp?TID=456&PID=144741.
- Abb. 65: Riženko Pavel Viktorovič: Die Folter von Mirka Ginova in einem griechischen Gefängnis 1946, S. 60
 Originaltitel des Gemäldes: Мачењето на Мирка Гинова во грчки затвор;

- Standort: Museum des mazedonischen Kampfes; Datierung: fehlt (wahrscheinlich um 2011)
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 66: Samsonov Aleksandr Maratovič: Die Februarexpedition der Nationalen Befreiungsarmee in Mazedonien 1944, S. 60
 Originaltitel des Gemäldes: Февруарскиот поход на Народноослободителната војска бо Македонија; Standort: Museum des mazedonischen Kampfes; Datierung: fehlt (wahrscheinlich um 2011)
 Quelle: Autorin, Oktober 2013.
- Abb. 67: Rendering: Galeere im Vardar, S. 74
 Quelle: <http://www.skopje.gov.mk/images/Image/идејно%20решение%20за%20дел%204%20%281%29.jpg>.
- Abb. 68: Galeere auf dem Anwesen von Viktor Janukovič, S. 74
 Foto vom 24. Februar 2014, aufgenommen bei Kiew, von Yuriy Dyachyshyn
 Quelle: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/ukraine/10656023/In-pictures-Inside-the-palace-Yanukovych-didnt-want-Ukraine-to-see.html?frame=2831728>.
- Abb. 69: Privathaus in dem Dorf Lubaništa, S. 75
 Quelle: http://www.panoramio.com/photo_explorer#view=photo&position=19&with_photo_id=20779999&order=date_desc&user=3053253
- Abb. 70: Privathaus in dem Dorf Velešta, S. 75
 Quelle: <http://www.panoramio.com/photo/44846369>.

Literaturverzeichnis

- ALAGJOZOVSKI, Robert (2012): The Nationalistic Turn and the Visual Response in Macedonian Art and Cinema. In: Šuber, Karamanić (Hg.): Retracing images. Visual culture after Yugoslavia. Leiden: Brill, S. 171–194.
- ARBURG, Hans-Georg von (2008): Alles Fassade: ‚Oberfläche‘ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770-1870. Paderborn: Fink.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): Agonie des Realen. Berlin: Merve.
- BECKER, Jochen (2012): „Realistischer Sozialismus: Die blockfreie Moderne Exjugoslawiens wird archiviert und zugleich aktiviert – oder an der ‚wilden‘ Realität Belgrads abgeglichen“, in: springerin – Hefte für Gegenwartskunst Jg. 17, H. 4, S. 43–47.
- BELL, Duncan (2003): „Mythscapes: memory, mythology, and national identity“, in: British Journal of Sociology Jg. 54, H. 1, S. 63–81.
- BENTMANN, Reinhard / MÜLLER, Michael (1971): Die Villa als Herrschaftsarchitektur: Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse. Frankfurt: Suhrkamp.
- BEYER, Andreas / BURIONI, Matteo / GRAVE, Johannes (2011): Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild. In: Beyer, Burioni, Grave (Hg.): Das Auge der Architektur: Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst. München: Fink, S. 11–38.
- BIEBER, Florian (2014): „Skopje 2014 in 2014: Mission accomplished?“, online unter: <https://fbieber.wordpress.com/?s=at+least+something+is+being+done> (letzter Zugriff: 4.3.2014).

- BIEGER, Laura (2007): Ästhetik der Immersion: Raum-Erleben zwischen Welt und Bild – Las Vegas, Washington und die White City. Bielefeld: transcript-Verlag.
- BOEHM, Gottfried (1994): Die Bilderfrage. In: Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München: Fink, S. 325–343.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten (2012): „Hyperreal Monuments of the Mind: Traditional Chinese Architecture and Disneyland“, in: Traditional Dwellings and Settlements Review Jg. 23, H. 2, S. 7–17.
- BRICHETTI, Katharina (2009): „Das heilende Versprechen des postmodernen Historismus: Historismus und postmoderner Historismus im Vergleich“, in: IN SITU, Zeitschrift für Architekturgeschichte Jg. 1, H. 1, S. 135–142.
- BRUNNBAUER, Ulf (2010): Umkämpfte Vergangenheiten. In Kuljić, Todor (Hg.): Umkämpfte Vergangenheiten. Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum. Berlin: Verbrecher Verlag, S. 7–12.
- BÜRKLE, Stefanie (2013): Szenografie einer Großstadt: Berlin als städtebauliche Bühne. Berlin: Parthas-Verlag.
- DELITZ, Heike (2009): Architektursoziologie. Bielefeld: transcript-Verlag.
- DIMITRIEVSKI, Aleksandar (2014): „The power of urban mafia“, Centre for investigative journalism SCOOP-Macedonia, 18.2.2014, online unter: <http://scoop.mk/investigations/254.html> (letzter Zugriff: 2.3.2014).
- DIMOVA, Rozita (2013): Ethno-baroque: Materiality, aesthetics, and conflict in modern-day Macedonia. New York: Berghahn.
- DIMOVA, Rozita (2010): „Consuming Ethnicity: Loss, Commodities, and Space in Macedonia“, in: Slavic Review Jg. 69, H. 4, S. 859–881.
- DOMAZETOVSKA, Snežana (2012): „How Architecture Students Became Activists in Macedonia“, online unter: <http://www.thepolisblog.org/2012/03/how-architecture-students-became.html> (letzter Zugriff: 1.3.2014).
- ECO, Umberto (1986): Über Gott und die Welt: Essays und Glossen. München, Wien: Hanser.
- EULER-ROLLE, Bernd (2005): „Der ‚Stimmungswert‘ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen“, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege Jg. 54, H. 1, S. 27–34.
- ECRI (European Commission against Racism and Intolerance) (2010): „Report on ‚The Former Yugoslav Republic of Macedonia““, online unter: http://www.coe.int/t/dghl/monitoring/ecri/country-by-country/former_yugoslav_republic_macedonia/MKD-CbC-IV-2010-019-ENG.pdf (letzter Zugriff: 3.3.2014).
- FISCHER, Joachim (2009): Architektur: ‚schweres‘ Kommunikationsmedium der Gesellschaft. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): Architektur der Gesellschaft, APuZ, H. 25, S. 6–10.
- FLOTTAU, Renate (2009): Interview mit Gjorgje Ivanov, 19. Juni 2009, online unter: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/mazedoniens-praesident-ivanov-da-spielen-trotz-und-revolte-mit-a-630344.html> (letzter Zugriff: 14.4.2014).
- FUSCO, Renato de (1972): Architektur als Massenmedium: Anmerkungen zu einer Semiotik der gebauten Formen. Gütersloh: Bertelsmann.
- GAU, Sönke / SCHLIEBEN, Katharina (2003): Site-Seeing: Disneyfizierung der Städte? Berlin: Bbooks.
- GRAAN, Andrew (2010): „On the Politics of ‚Imidž‘: European Integration and the Trials of Recognition in Postconflict Macedonia“, in: Slavic Review Jg. 69, H. 4, S. 835–858.
- GRČEV, Kokan (2004): From origins to style: Macedonian architecture at the end of the 19th century and in the period between the two world wars. Skopje.
- HARNACK, Maren (2009): „Architekten, schaut auf diese Stadt: Skopje, der vergessene

- Wiederaufbau einer Hauptstadt“, in: eMagazin german-architects, H. 35, online unter: http://www.magazin-world-architects.com/de_09_35_onlinemagazin_skopje_de.html (letzter Zugriff: 4.3.2014).
- HARTMANN, Peter W. (1996): Kunstlexikon. Online unter: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_a_1.html (letzter Zugriff: 17.2.2014).
- HENSELL, Stephan (2003): „Typisch Balkan? Patronagenetzwerke, ethnische Zugehörigkeit und Gewaltdynamik in Mazedonien“, in: Internationale Politik und Gesellschaft Jg. 10, H. 4, S. 131–146.
- HEROLD, Stephanie (2010): Reading the city: urban space and memory in Skopje. Berlin: Universitätsverlag der TU.
- HIRT, Sonia / STANILOV, Kiril (2009): Twenty Years of Transition: The Evolution of Urban Planning in Eastern Europe and the Former Soviet Union, 1989-2009. Nairobi: UN-HABITAT.
- HIRT, Sonia (2012): Iron Curtains: Gates, Suburbs and Privatization of Space in the Post-socialist City. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- HOBBSAWM, Eric (1996): The invention of tradition. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLERT, Tom (2006): Zerstörung zum Bild. Medialität der Stadt und Diskurse der Verletzung. In: Dempf, Mattl, Steinbrener (Hg.): Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums. Wien: Orange Press, S. 107–115.
- HOLERT, Tom (2000): Imagineering: Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit. Köln: Oktagon.
- HUMPHREY, Caroline (2002): The unmaking of Soviet life. Ithaca: Cornell University Press.
- ILIJEVSKI, Klimentina (2011): „Skopje Revamp Devours Macedonian Heritage Funds“, in: Balkan Insight, 6. April 2011. Online unter: <http://www.balkaninsight.com/en/article/skopje-revamp-devours-macedonian-heritage-funds> (letzter Zugriff: 8.4.2014).
- ISSHS (Institute of Social Sciences and Humanities Skopje) (2013a): „Skopje 2014 Project and its Effects on the Perception of Macedonian Identity Among the Citizens of Skopje“, online unter: <http://www.isshs.edu.mk/index.php?newsinfo=77> (letzter Zugriff: 14.3.2014).
- ISSHS (Institute of Social Sciences and Humanities Skopje) (2013b): „Who owns Alexander the Great?: A question upon which EU enlargement relies“, online unter: <http://isshs.edu.mk/index.php?newsinfo=141> (letzter Zugriff: 20.2.2014)
- JANEV, Goran (2009): „Historical lessons of Macedonian multiculturalism“, MMG Working Paper 09-02. Göttingen: Max-Planck-Institut zur Erforschung multireligiöser und multiethnischer Gesellschaften. Online unter: <http://www.makedonika.org/whatsnew/Historical%20lessons%20of%20Macedonian%20multiculturalism.pdf> (letzter Zugriff: 18.12.2013).
- JANSON, Alban (2008): „Turn! Turn! Turn! Zum architektonischen Bild“, in: Wolkenkuckucksheim – Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur Jg. 12, H. 2, online unter: <http://www.cloud-cuckoo.net/journal1996-2013/inhalt/de/heft/ausgaben/207/Janson/janson.php> (letzter Zugriff: 12.2.2014).
- JOVANOVIĆ WEISS, Srdjan (2004): „Was war oder was ist Turbo-Kultur?“, in: StadtBauwelt Jg. 57, H. 163, S. 50–57.
- KARAJKOV, Risto (2009): „Macedonia name issue: The Bucharest Summit Syndrome Redux“, in: Osservatorio balcani e caucaso, 3.12.2009. Online unter: <http://www.balcanicaucaso.org/eng/Regions-and-countries/Macedonia/Macedonia-name-issue-The-Bucharest-Summit-Syndrome-Redux-47865> (letzter Zugriff: 5.4.2014).
- KARAJKOV, Risto (2010): „Census fails in Macedonia“, in: Osservatorio balcani e caucaso, 20.10.2011. Online unter: <http://www.balcanicaucaso.org/eng/Regions-and-countries/Macedonia/Census-fails-in-Macedonia-105372> (letzter Zugriff: 15.1.2014).
- KASCHUBA, Wolfgang (2001): Geschichtspolitik und Identitätspolitik: Nationale und ethnische

- Diskurse im Vergleich. In: Binder, Kaschuba, Niedermüller (Hg.): Inszenierung des Nationalen: Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts. Köln: Böhlau, S. 19–43.
- KELLER, Ulrich (2008): „Reiterstandbild“, in: Fleckner, Warnke, Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Band 2: Von Imperator bis Zwerg. München: C H Beck, S. 303–309.
- KLEIN, Norman (2004): *The Vatican to Vegas: The history of special effects*. New York: New Press.
- KLIEMS, Alfrun / DMITRIEVA, Marina (2010): *The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*. Berlin: Jovis.
- KLINGMANN, Anna (2000): „The real real: Capitalism and schizophrenia in the production of the urban landscape“, in: ETH Zürich (Hg.): *TransReal*. Zürich, S. 112–121.
- KNAPE, Joachim (2013): „Bildrhetorik“, in: *Glossar der Bildphilosophie*, Universität Tübingen, online unter: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildrhetorik> (letzter Zugriff: 2.3.2014).
- KOCH, Wilfried (1994): *Baustilkunde: Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Orbis-Verlag.
- KOEPF, Hans (1982): *Bildwörterbuch der Architektur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- KULJIĆ, Todor (2010): *Umkämpfte Vergangenheiten: Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- LAFAZANOVSKI, Ermis (2006): „Skopje: Nostalgic Places and Utopian Spaces“, in: *Ethnologia Balkanica* Jg. 10, H. 10, S. 63–75.
- LEFÈBVRE, Henri (2009): *The production of space. La production de l'espace*. Oxford: Blackwell.
- LEVI, Daniel (2005): „Does History matter? Perceptions and Attitudes toward Fake Historic Architecture and Historic Preservation“, in: *Journal of Architectural and Planning Research* Jg. 22, H. 2, S. 148–159.
- LÖCHT, Hajo van de (2009): *Das Philippeion von Olympia: Ein partieller Wiederaufbau*, Dissertation, Universität Karlsruhe, online unter: <http://digbib.ubka.uni-karlsruhe.de/volltexte/1000013447> (letzter Zugriff: 2.4.2014).
- LYNCH, Kevin (2010): *Das Bild der Stadt*. Basel: Birkhäuser, Gütersloh: Bauverlag.
- MALINOVSKI, Dragan / TASEVA, Slagjana (2013): „Second Report on the factual condition for realisation of the Skopje 2014 project through Municipality Center“, Skopje, online unter: <http://www.opstinacentar.gov.mk/resources/1/Izvestaj-%20II%20english.pdf> (letzter Zugriff: 13.4.2014).
- MARINA, Ognen (2013): „Skopje – Great, Greater, Grandeur: city between solidarity and exclusivity“, in: *MONU Magazine on Urbanism*, H. 19, S. 76–81.
- MARINA, Ognen / PENČIĆ, Divna (2009): „Urban transformations of Skopje“, online unter: http://www.academia.edu/969310/Urban_Transformations_of_Skopje_1890-1948 (letzter Zugriff: 14.4.2014).
- MATSCHKE, Franz (2008): „Monarchie“, in: Fleckner, Warnke, Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Band 2: Von Imperator bis Zwerg. München: C H Beck, S. 157–165.
- MEIER, Hans-Rudolf (2011): *Annäherungen an das Stadtbild*. In: Beyer, Burioni, Grave (Hg.): *Das Auge der Architektur: Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*. München: Fink, S. 93–115.
- MIJALKOVIC, Milan / URBANEK, Katharina (2011): *Skopje. The World's Bastard: Architecture of the divided city*. Klagenfurt: Wieser.
- MITCHELL, William J. Thomas (2008): *Bildtheorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- MÜLLER, Florian Martin (2009): *Der ‚Stern von Vergina‘: Vom Emblem der makedonischen*

- Königsdynastie zum nationalen Symbol Griechenlands? In: Walde, Elisabeth (Hg.): Bildmagie und Brunnensturz. Visuelle Kommunikation von der klassischen Antike bis zur aktuellen medialen Kriegsberichterstattung. Innsbruck: Studien Verlag, S. 364–380.
- NERDINGER, Winfried (2004): Architektur - Macht - Erinnerung: Stellungnahmen 1984 bis 2004. München: Prestel.
- NERDINGER, Winfried (2012): Geschichte - Macht - Architektur. München: Prestel.
- NOLLER, Peter (1999): Globalisierung, Stadträume und Lebensstile: Kulturelle und lokale Repräsentationen des globalen Raums. Opladen: Leske und Budrich.
- OZIMEC, Kristina, (2013) „Skopje 2014‘: At least eight million Euros could’ve been saved“, Centre for investigative journalism SCOOP-Macedonia, 29.11.2013, online unter: <http://scoop.mk/investigations/232.html> (letzter Zugriff: 2.3.2014).
- PAUL, Jürgen (2004): Nachtgedanken zur Architektur, heute. In: Riemann, Schmitz (Hg.): Dauer und Wechsel. Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag. Berlin: Lukas-Verlag, S. 305–320.
- PETROVSKI, Jakim T. (2004): „Damaging Effects of July 26, 1963 Skopje Earthquake“, in: MESF Cyber Journal Of Geoscience Jg. 2, H. 2, online unter: http://www.meseisforum.net/1963_skopje.pdf (letzter Zugriff: 4.3.2014).
- PRAETZ, Alexander (2013): „Turbofolk. Vom pop-kulturellen Symbol der ‚Ära Milošević‘ zum ‚panbalkanischen‘ Identitätsstifter?“, Working Paper 3, Repräsentationen des sozialistischen Jugoslawien im Umbruch, Berlin. Online unter: <http://yurepraesentationenimbruch.files.wordpress.com/2013/08/wp-praetz.pdf> (letzter Zugriff: 4.4.2014).
- RAMBOW, Riklef (1998): „Laienurteile über Architektur“, in: Der Architekt / Bund Deutscher Architekten Jg. 47, H. 7, S. 418–420. Online unter: http://www.psyplan.de/Architekturvermittlung_files/Der%20Architekt_7_98.pdf (letzter Zugriff: 28.3.2014).
- RANCIÈRE, Jacques (2005): Politik der Bilder. Berlin: Diaphanes.
- RELJIĆ, Dušan (2011): „Vor erneuten Grenzverschiebungen im Westbalkan“, in: Perthes, Lippert (Hg.): Ungeplant ist der Normalfall. Zehn Situationen, die politische Aufmerksamkeit verdienen. Berlin: Stiftung Wissenschaft und Politik, S. 31–35. Online unter: http://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/studien/2011_S32_lpt_prt_ks.pdf#page=31 (letzter Zugriff: 3.3.2014).
- RIEDEL, Sabine (2005): Die Erfindung der Balkanvölker: Identitätspolitik zwischen Konflikt und Integration. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- RIEGL, Alois (1903): Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung.
- RÖBL, Marie (2003): „Site-Seeing. Disneyifizierung der Städte? Ein Wiener Projekt in Ausstellung und Vorträgen“, in: Camera Austria Jg. 24, H. 81, S. 74–75.
- ROOST, Frank (2000): Die Disneyifizierung der Städte: Grossprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida. Opladen: Leske und Budrich.
- ROWLANDS, Michael / TILLEY, Christopher (2006): „Monuments and Memorials“, in: Tilley, Keane, Kuechler et al.: Handbook of Material Culture. London: SAGE, S. 500–516.
- SACHS-HOMBACH, Klaus (2013): „Bildinhalt“, in: Glossar der Bildphilosophie, Universität Tübingen, online unter: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildinhalt> (letzter Zugriff: 2.3.2014).
- SAMPSON, Steven (2002): Jenseits der Transition: Elitekonfigurationen auf dem Balkan neu gedacht. In: Hann, Christopher (Hg.): Postsozialismus. Transformationsprozesse in Europa und Asien aus ethnologischer Perspektive. Frankfurt: campus-Verlag, S. 425–453.
- SAVAGE, Kirk (2009): Monument wars: Washington, D.C., the National Mall, and the transformation of the memorial landscape. Berkeley: University of California Press.
- SCHNECKENER, Ulrich (2008): „Ethnonationale Konflikte und Modelle der Konfliktregulierung“,

- in: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): Ethnonationalismus und State Building, Band 5 der Reihe Europa, Berlin, S. 15–26.
- SPASKOVSKA, Ljubica (2013): „The fractured ‚we‘ and the ethno-national ‚I‘ – the Macedonian citizenship framework“, in: Shaw, Štiks (Hg.): Citizenship after Yugoslavia. Hoboken: Taylor and Francis, S. 99–113.
- STANILOV, Kiril (2007): The Post-Socialist City. Urban Form and Space Transformations in Central and Eastern Europe after Socialism. Dordrecht: Springer.
- THIESSEN, Ilká (2007): Waiting for Macedonia: Identity in a changing world. Peterborough: Broadview Press.
- ТОКАРЕВ, Mihail (2006): 100 ГОДИНИ МОДЕРНА АРХИТЕКТУРА: Придонесот на Македонија и Југославија (1918-1990). Skopje.
- TÖPFER, Jochen (2012): „Boxen mit Nikola: Starke Politiker im Südosten“, in: Neuland Magazin, H. 11, online unter: <http://neulandmagazin.net/artikel/boxen-mit-nikola-starke-politiker-im-sudosten/> (letzter Zugriff: 9.12.2013).
- TRANSPARENCY INTERNATIONAL MACEDONIA (2011): „Анализа на Законската регулатива и спроведените постапки за изградба на спомен обележја во рамки на проектот Скопје 2014“, online unter: http://www.transparency.org.mk/en/images/stories/analiza_na_proekt_skopje_2014.pdf (letzter Zugriff: 2.3.2014).
- TROEBST, Stefan (2003): „Historical politics and historical ‚masterpieces‘ in Macedonia before and after 1991“, in: New Balkan Politics, H. 6, online unter: <http://www.newbalkanpolitics.org.mk/item/Historical-Politics-and-Historical-%E2%80%9CMasterpieces%E2%80%9D-in-Macedonia-before-and-after-1991#.UxTFgfIe1-Y> (letzter Zugriff: 3.3.2014).
- TROEBST, Stefan (2007): Das makedonische Jahrhundert: Von den Anfängen der nationalrevolutionären Bewegung zum Abkommen von Ohrid 1893 - 2001. München: Oldenbourg.
- VANGELI, Anastas (2011): „Nation-building ancient Macedonian style: the origins and the effects of the so-called antiquization in Macedonia“, in: Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity Jg. 39, H. 1, S. 13–32.
- VENTURI, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven (1977): Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form. Cambridge: MIT Press.
- VÖCKLER, Kai (2008): Balkanology: Neue Architektur und urbane Phänomene in Südosteuropa. Basel: Merian.
- WILLEMSSEN, Heinz (2001): „Republik Makedonien: Innenpolitische Konflikte und Gefährdungen eines jungen Staates in einer instabilen Region“, Stiftung Wissenschaft und Politik, Berlin. Online unter: http://www.swp-berlin.org/fileadmin/contents/products/studien/S2001_06_willemsen.pdf (letzter Zugriff: 14.4.2014).
- WILLEMSSEN, Heinz (2010): Das politische System Makedoniens. In: Ismayr, Wolfgang (Hg.): Die politischen Systeme Osteuropas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.