

VERSCHIEBUNGEN GEGEN DEN UHRZEIGERSINN

Architektur, Ort und Identität am Beispiel von Asmara

Text: Volgger Peter
Bilder: Paulweber Katharina

1. Einleitung: Eine parallaktische Lektüre

Vor dem Hintergrund eines Geschichtsverständnisses, das unter den Begriffen der ‚Postmoderne‘ oder der ‚Posthistorie‘ sich organisiert, werden meist unterschiedliche Aspekte der Beziehung von Ort und Identität verhandelt. Architektur als Trägerin von Erinnerung ist in der Diskussion der letzten Jahre zu einem Modethema geworden. Wie sich der Zusammenhang von Ort und Erinnerung gestaltet und in welcher Weise sich das kollektive Gedächtnis dabei auf räumliche Bilder stützt, wird besonders deutlich bei Debatten rund um die Bewahrung des architektonischen Erbes. Durch den Rückbezug auf die Vergangenheit ist Erinnerung zwar grundsätzlich retrospektiv, sie kann aber auch - sofern sie als Intention in die Zukunft gerichtet ist - prospektiv sein. Im Bewusstsein der Macht der Bilder kann das Erbe selektiv aufgegriffen und verstärkt werden. Der vorliegende Text untersucht diesen Zusammenhang am Beispiel der eritreischen Hauptstadt Asmara. In der gegenwärtigen Diskussion taucht diese Stadt als ein Exempel moderner Architektur auf, das als gut erhalten gilt. Man spricht von einem ‚*Manifest der Moderne*‘ (1), das wie in einer Zeitmaschine gefangen ist und als gut erhalten gilt. Dies führte zur Überlegung, den Bestand in das UNESCO-Weltkulturerbe aufzunehmen und ihn zu einem ‚*shared heritage*‘ zu machen, dh. zu einem gemeinsamen kulturellen Besitz der gesamten Menschheit. Die UNESCO will mit dieser Einrichtung nicht nur den dauerhaften Erhalt wichtiger Denkmäler sichern, sondern auch eine Plattform für den Dialog zwischen den Völkern schaffen. Welche Kriterien muss ein Stadtensemble erfüllen, um ‚Weltkulturerbe‘ sein zu können?

Die Maßstäbe dafür heißen Einzigartigkeit und Authentizität. Am Beispiel der eritreischen Hauptstadt soll verdeutlicht werden, dass die Frage nach der Authentizität von Architektur keine ist, die sich einfach beantworten lässt. Der Grund dafür, dass es das relativ intakte Architekturensemble heute noch gibt, liegt nicht zuletzt darin, dass das Land fast dreißig Jahre lang Krieg geführt hat. Einerseits ist die Architektur aufgrund der fehlenden Ressourcen in einem der ärmsten Länder der Erde relativ unversehrt geblieben, andererseits

hat die junge Nation Eritrea zu einer eigenen Interpretation dieses Erbes gefunden.

In der Diskussion über das Weltkulturerbe neigt man generell zur Monumentalisierung. Das ‚Weltkulturerbe‘ ist ein Bild dafür, was immer war und immer so bleiben sollte. Diese Tendenz trifft auf eine ‚restaurative koloniale Nostalgie‘, die sich nicht nur in Eritrea, sondern auch in anderen afrikanischen Ländern bemerkbar macht. Dabei wird ein Schnappschuss aus der Vergangenheit für die Gegenwart instrumentalisiert. Eine kritische Analyse der Situation in Eritrea zeigt, dass eine solche Strategie nie frei ist von Interessen lokaler und globaler Akteure. Erhalten geblieben ist in Asmara nicht nur ein Ensemble moderner Architektur, sondern auch ein modernistisches Programm im post-modernen (neo-kolonialen) Kontext. Die gegenwärtige eritreische Regierung betrachtet nämlich die Architektur der Kolonialherren als Symbol für den Aufbauprozess der noch jungen Nation. Ihr Schnappschuss ist ein nostalgischer Rückgriff auf Fortschrittsutopien der kolonialen Epoche. Es handelt sich in diesem Fall um eine restaurative Nostalgie, die ein Bild der Vergangenheit zum Symbol des Fortschritts der Nation in der Gegenwart hochstilisiert. Auf der anderen Seite steht die Absicht der ‚global players‘ - Weltbank, UNESCO oder EU -, die Eritrea zu einem Experimentierfeld für transnationale Konfliktlösung auf der Basis des kulturellen Kapitals des Landes machen möchte. In beiden Fällen ist Asmara kein Archiv der Erinnerung mehr, sondern ein Ereignis, das sich der Wiederholung der kolonialen Rhetorik verschrieben hat. Beides mal wird Erinnerung projektiv in die Zukunft gekehrt.

Das eine ist es, sagen wir, in der Disziplin der Architektur über die Geschichte eines Ortes zu sprechen, sie zu referieren mitsamt den relevanten Fußnoten. Daraus ergibt sich eine Narration, mit der man den Wahrheitsgehalt des Archivs zu erfassen und die Geschichte der Stadt ‚in flagranti‘ zu erwischen vermeint. Es ist aber etwas völlig anderes, in der Theorie zu arbeiten und das ‚Re-make‘ eines Ortes zu erzeugen: Ort, Gedächtnis, Erinnerung, Bewusstsein und Macht in eine überraschende und spannungsvolle Konstellation zu versetzen. Der vorliegende Text orientiert sich dabei am Leitmotiv des ‚Archivs‘, das nicht nur in der Gewalt einer konservativen Tendenz zur Bewahrung steht, sondern der anarchischen Tendenz zur ‚disseminativen Auflösung des Gesammelten‘ folgt (2). Das Archiv entsteht aus den Fugen des Sichtbaren heraus, die Interpretation löst sich von den ungebrochenen und expliziten Repräsentationen und sucht nach den narrativen Unbestimmtheitsstellen. Die Lücken im Archiv sind dabei das Eigentliche. Sie entstehen immer schon durch bewusste/unbewusste Zensur oder Auswahl. Wenn man das Archiv über seine Lücken betrachtet, sieht man es als Konstruktion und Fiktion. Ist die Leerstelle konstitutiv, so muss sie als Chance verstanden werden. Ohne die originäre Auslöschung der Spur, kann keine Neueinschreibung erfolgen. Das Archiv entsteht auf diese Weise als ein Kaleidoskop, weniger als strenges, architektonisch gebautes System.

Wichtig ist hervorzuheben, dass die Annäherung der angeführten Namen, Figuren, Bilder, Theoreme und Wendungen an die Sache diese selbst nicht erreicht. Die Nennungen erfassen etwas vom Sachverhalt, treffen ihn aber mit keiner Sicherheit. Das ‚Re-make‘ von Asmara fügt nichts hinzu, sondern entfernt etwas, es fügt ein gewisses ‚Nichts‘ hinzu. Dadurch wird deutlich, dass dem Archiv von Anfang an etwas gefehlt hat und das ursprünglich Vorhandene immer schon unvollständig war.

Žižek spricht von der ‚Parallaxe‘, der scheinbaren Verschiebung eines Objekts, das von zwei Punkten aus gesehen wird. Gemeint ist damit die scheinbare Änderung der Position eines Objekts, wenn der Beobachter seine eigene Position verschiebt. Das Phänomen des Aspektwechsels spielt bei der Betrachtung einer Kipp- oder Umschlagfigur eine wichtige Rolle. Žižeks ‚Parallaxen-Bild‘ ist im Grunde eine weitere Facette des oft erörterten ‚*nie aufgehenden Rests*‘ (3). Die Botschaft kann nur formuliert werden, nachdem sie mit jener Differenzialität identifiziert wurde, welche jede symbolische Ordnung erst begründet. Der Text sprengt das Kontinuum der Geschichte, allerdings nicht nur, um historische Teleologien, sondern gleich jegliche Linearität von Zeit zu verabschieden. Mit der ‚parallaktischen Lektüre‘ entsteht eine andere Beziehung, als das wissenschaftliche Schema des ‚Vor-, und des ‚Nach-, sich vorzustellen erlaubt. Die ‚parallaktische Lektüre‘ erinnert an die Arbeit des Archäologen bei Foucault, der Fragmente aus verschiedenen Schichten in einem Nebeneinander ordnet, ohne eine schon vorgegebene Geschichte.

Die ‚Parallaxen‘ arbeiten mit dem Konzept der ‚Wiederholung‘. Eine ‚starke‘ Theorie präfiguriert das Ergebnis und führt argumentativ eine scheinbar zwanghafte Selbst-Wiederholung herbei. Sie zwingt gewissermaßen zu einer bestimmten Argumentationslinie. Bei der ‚parallaktischen Lektüre‘ hingegen ist das sich Wiederholende nicht irgendein konzeptioneller Inhalt, eine fixe Idee, die sich der Lektüre aufzwingt, sondern eine ‚Figur‘, deren Struktur sich auf das Konzept und auf die Lektüre überträgt. Wichtig ist dabei, dass es dabei auch um Bilder geht. Es entsteht ein Konzept, eine Art ‚*prospektive Wiederholung*‘, die in ihrer Beziehung zum Ursprünglichen einen Bruch einführt. Die Sache selbst bleibt ein Versprechen der Bilder, die sich zwanghaft wiederholen, weil sie letztendlich immer leer ausgehen. Dieser Prozess verbindet sich mit der Vorstellung eines Raums zwischen den Festgestelltheiten. Sein Erkenntnisgewinn besteht darin, dass man des Verschwiegenen und Unbewussten ansichtig wird (4). Das Kippbild der Parallaxe entsteht aus der Umwertung des Ausgangspunktes kolonialer Identitätsstiftung durch Wiederholung der diskriminatorischen Identitätseffekte. Dieser ‚*sich verdoppelnden Diskurs*‘ zwingt den Leser zu den effektivsten Wiederholungen, die möglich sind: zu Figurationen.

Der vorliegende Text schlägt fünf ‚Parallaxen‘ vor, die aus unterschiedlichen Annäherungen an die Stadt entstehen und zu eben so vielen Mikrotexten führen. Auf diese Weise entsteht ein dynamisches Archiv, das in unsere Gegenwart hineinreicht.

Die erste ‚Parallaxe‘ entwickelt Asmara als Sehnsuchts-Motiv. Der Ausgangspunkt dafür ist nicht etwa die Stadt, sondern die Wüste. Sie ist der Ort, wo alles beginnt und alles endet. Nähert man sich Asmara von der Wüste aus, so entsteht die ‚Verdoppelung‘ des Archivs aus einer diskreditierten Nostalgie. Als klarste und stärkste Form der Abwesenheit ermöglicht sie eine vollkommene Loslösung von allem, was das Bild von Asmara beinhaltet (das stärkste Bild von Asmara als ‚*himmlisches Jerusalem*‘ hat seinen Ursprung in der Wüste). Die Wüste ist das Gegenkonzept zur Monument der Stadt. Was kann mit der Schönheit der Wüste konkurrieren? Was bedeutet die Architektur dieser Stadt angesichts des unermesslichen Raumes? Ist nicht die Wüste ein immer noch größeres Monument? Erscheint nicht mit der Wüste ein noch mächtigeres Gegen-Konzept, gegen das jede Architektur - und sei sie noch so schön - verblasst?

Die zweite Parallaxe spricht von Asmara als einer Zone der radikalen Entschleunigung. Wer nach Asmara kommt, hat den Eindruck, in einer italienischen Stadt der Zwischenkriegszeit gelandet zu sein. Er erlebt eine Suche nach der verlorenen Zeit. Asmara ist für viele Besucher Auslöser von Erinnerungen. Dort öffnet sich ein paralleles Universum, das in einer ungebrochenen Kontinuität zur vergangenen Zeit zu stehen scheint. Die Dinge, die man in eine historische Perspektive rückt, sind in einer besonders intensiven Weise gefärbt: Patina, Gebrauchsspuren, Korrosion, Brandflecken, Farb- und Putzreste, aber auch Gebäude und Straßen eignen sich dafür, um das Gefühl für eine bestimmte Zeit zu erwecken. Die in der Literatur zitierte ‚*Frozen City*‘ entsteht als ideales Archiv, das Zeitloses konserviert (5). Die ‚Parallaxe‘ verfolgt die Absicht, die vermeintlich statische Ordnung des idealen Archivs in einem Kippeffekt aufzulösen. Asmara als ‚nationales Erbe‘ und Symbol der eritreischen Nation wird dem Konzept des ‚Weltkulturerbes‘ als Testfall transnationaler Politik gegenübergestellt. Ist das, was Asmara ausmacht, in Formen des Wissens niedergelegt, die an den Diskurs Europas anschließbar sind? Lassen sich nationale und internationale Interessen unterschiedlicher Akteure als Ausdruck ein und derselben neo-kolonialen Rhetorik interpretieren? Ist die Authentizität von Asmara zuletzt ein symbolisches Konstrukt bio- und geopolitischer Überlegungen?

Die dritte Parallaxe untersucht Asmara im Zusammenhang mit dem Begriff der ‚kolonialen Nostalgie‘. Der Kippeffekt der Parallaxe entsteht diesmal durch die Unterscheidung zwischen der ‚restaurativen Nostalgie‘ - in der sich die Haltung des ‚romantischen Touristen‘ spiegelt - und der ‚reflexiven Nostalgie‘. Die Architektur nimmt dabei die Rolle einer ‚*unterstützenden Bildträgerin*‘ ein (6). Der Text entwickelt ein dreistufiges Modell der Identifikation und bezieht

sich auf Lacans Theoreme des Imaginären und Symbolischen. Die Identifikation im Bereich des Imaginären erfolgt instinktiv. Der ‚romantische Tourist‘ identifiziert sich mit dem ‚Bild‘ von Asmara, in dem ihm erscheint, was oder wo er gerne wäre. Er taucht ein in eine Welt der Blicke und des Staunens. Dieses Bild wird in einem weiteren Schritt in der Topografie des ‚totalen Tourismus‘ verankert. Die angemessene Metapher für das Internet ist nicht die Bibliothek oder das Archiv, sondern der Supermarkt. Dort zählt die Kunst des ansprechenden Bildes. Mit welchen Bildern macht Asmara in der globalisierten Welt der Bilder auf sich aufmerksam? Welche Rolle spielt dabei die ‚koloniale Nostalgie‘?

Die vierte Parallaxe entwickelt den Zusammenhang von Archiv und Psychoanalyse. Erinnerung und Verortung werden mit Hilfe von Freuds Begriff der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ analysiert. Historisch gesehen war Asmara Teil einer kollektiven Projektion, deren Transmissionsriemen in das Mutterland zurückreichten und die Kolonie als Imaginationssphäre produzierten. Der Text verquickt die koloniale Geschichte der Stadt mit den Begriffen der Psychoanalyse und öffnet eine Perspektive auf die komplexen Aneignungsstrategien des architektonischen Erbes in der Gegenwart. Vor dem Hintergrund einer traumatischen historischen Erfahrung pflegt man in Eritrea einerseits eine Rhetorik der Geschichtslosigkeit, die das Eigene und die Gegenwart im Utopischen verortet, andererseits erscheint das Land als Zone der massiven Entschleunigung, die den status quo verewigt (*‚Frozen City‘*). Ein wichtiger Aspekt dieser Wiederkehr ist die *‚imitation of the colonial master‘* (7). Die Parallaxe operiert mit den Konzepten der Mimesis/Mimikry und schließt in der Figur des *‚urban dandy‘* (*Asmarino*) Vergangenheit und Gegenwart kurz. Sie konstruiert die Stadt als tiefenpsychologisches Stück und entwickelt das Kippbild zwischen surrealer Komik und faktischer Begebenheit.

Es ließe sich nicht von einer ‚Parallaxe‘ sprechen, entstünde nicht auch auf der Ebene der Identifikation mit dem Symbolischen eine ‚Doppelung‘. Identifizieren wir uns auf der Ebene des Imaginären mit dem Bild des Anderen und auf der Ebene des Symbolischen mit dem Blick des Anderen, so kehren wir mit der letzten Parallaxe zu unserem ursprünglichen Blick zurück. Da es keine symbolische Autorität gibt, die nicht willkürlich ist, passen die Leerstelle und das, was sie ausfüllen soll, nie hundertprozentig zusammen. Aus dieser Dissonanz heraus entwickelt die letzte Parallaxe die *‚Strategien der Rückeroberung‘* der Architektur im Alltag der Bewohner (8). Wie die Konstruktionen Tinguelys funktioniert die Stadt als ein mehrere Strukturen Übergreifendes. Die Strategien der Aneignung sind eine Form der Befreiung von dem, was vergangen ist, indem sie das Vergangene mit der ‚Gegenwartsmaschine‘ in Verbindung bringen. Das Interesse gilt dabei der Aneignung der baulichen Substanz durch die Menschen in ihrem Alltag. Der vorliegende Text verweist auf Möglichkeiten der kreativen Improvisation der Architektur vor dem Hintergrund des mit Erlebnissen gesättigten Raumes.

ERSTE PARALLAXE: WÜSTE UND STADT

Die erste Parallaxe nähert sich auf unkonventionelle Weise der Stadt an. Sie beginnt ihre Reise an einem Sehnsuchts-Ort, in einer anderen Welt, in der man sich dennoch verorten kann. Diese Sehnsucht meint nicht das traumhafte Bild von Asmara - die ‚*City of Dreams*‘, sie richtet sich nicht auf die üppigen Landschaften, sondern auf die eritreische Hochebene, die dem Reisenden wie eine Geröllhalde trocken, karg und wüstenhaft erscheint. Der Kampf um das ‚*himmlische Jerusalem*‘ – die Stadt Asmara – hat seinen Anfang hier genommen. Am Rande der Stadt breitet sich ein riesiger Panzerfriedhof aus. Die schweren und vor sich hin rostenden Kriegsgeräte wirken wie Trophäen, die man dem Sieger vor die Füße geworfen hat. Der Krieg erreichte Asmara allerdings nie. Gerade deshalb konnte die Wüste zur Projektionsfläche für alles werden, für was man kämpfte. In der Wüste entstand das geheimnisvolle Bild von Asmara als einer ‚*Stadt über den Wolken*‘ (9).

Die Befreier sahen sich selbst am Ende der Geschichte angekommen und für dieses Ende stand ‚*bella Asmara*‘, das Symbol für die Modernisierung des Landes. Asmara ‚*seemed to be, (...) Eritrea focused on a mountain top*‘ (10). Paradoxiertweise führten die Befreier den Kampf um die Stadt, die von den italienischen Kolonialherren errichtet worden war, um der einheimischen Bevölkerung den Eindruck ihrer Rückständigkeit und Minderwertigkeit zu vermitteln. Je mehr man sich der Stadt der Verheißung näherte, umso mehr verwandelte sich das Umland in eine Landschaft der Verwüstung: ‚*Asmera’s debacle and ruin is most certainly a continuum from the destruction and ruin of the untold number of villages and their inhabitants, which were sacrificed at the altar of the ‚city in the hill‘ during the long war for ‚liberation*‘ (11). Asmara wurde von den Befreierern als ‚*himmlisches Jerusalem*‘ gesehen, obwohl der Krieg um Asmara die Stadt selbst nie erreichte. Die Wüste war Projektionsfläche für alle Versprechungen der Revolution: ‚*The myth of their famous hospitals, factories and schools in the valleys of Sahel was exposed for the farce it was; it did not materialize to satisfy the huge needs of Asmera after the siege*‘ (12).

Sich der Stadt von der Wüste aus zu nähern, bedeutet, sich dem Mythos anzuvertrauen. Die Eritreer waren ursprünglich Hochlandnomaden. Später zogen sie in die Stadt, die ihnen die Europäer zurückließen. Am Ende dieser Episode werden sie vielleicht wieder dorthin zurückkehren, wo sie herkamen. Das ist der Mythos. Es ist die Narration des Nomaden, der den ‚*glatten Raum*‘ bewohnt. Nicht nur ist die Stadt als das vom Rest des Landes Eingeschlossene, sondern das Land ist das von der Stadt Ausgegrenzte. Asmara ist eine

,'walled city', die aus der scharfen Trennung von Stadt und Land entsteht: 'The self-reliance mantra that defines the ideology (...) has its genesis in the urban area, where a whole generation felt completely unnecessary to know anything outside their self-sufficient city - outside their complete selves. The ghedli generation (Anm.: die Generation des Befreiungskrieges) felt that all they needed was in the city, and that there was nothing that rural Eritrea or outside world could offer them' (13).

Die ausländische Presse feierte damals den Umstand, dass die Gebäude Asmaras trotz der kämpferischen Auseinandersetzungen intakt geblieben seien. Dass die „Befreiung Asmaras“ aber tausende der eritreischen *,'hidmos'* und *,'tukuls'* zerstört hatte und auf Kosten der Landbevölkerung stattgefunden hatte, verschwieg man (14). *,'And since it is this temekro mieda, with its self-reliance philosophy at its core, that is destroying the nation's economy, we can clearly identify the generational component of this modernity malady. Twice uprooted by the lure of 'Asmara civilization' and 'ghedli civilization', the ghedli generation was willing to go through 50 years of hell to dissociate itself from its (...) roots.'* (15) Ghebrehiwet vergleicht die Folgen des Befreiungskrieges mit den katastrophalen Auswirkungen, die das imperiale koloniale Projekt der Faschisten auf die ländlichen Gebiete in Italien hatte. *,'Just like the grandiose project of Fascist Italy in its adventures on Africa and elsewhere, the foolhardy plan of 'liberation' under the auspices of ghedli required a terrible toll on many villages and towns in Eritrea (16).'* Damit entsteht die Argumentationsfigur der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘: *,'It is indeed a paradox of the ultimate sort that the structure of Shaebia's army that marched to Asmara looked like a colonial army, with the urban elite replacing the Italian positions at the top and the peasants accorded their old place of askaris at the bottom – this was how they came to colonize Asmara (17).'*

Die Wüste ist aber nicht einfach ein Traum, eine Sehnsucht. Sie ist ein permanentes Gegenkonzept, etwas, das sich gegen das Erscheinungsbild der Dinge stellt. Sie ist die extremste Form der Gegensätzlichkeit und die Nivellierung von allem. Man verschwindet in der Weite der Wüste aus der Zeit. Alles dort wirkt, als existierte es schon seit Ewigkeiten. In der Wüste spielt die eigene Abwesenheit durch. Es kommt einem der Gedanken in den Kopf: Wie sah das Land aus, bevor es ein Menschen betreten hat?

Das Leben in Eritrea ist unvorstellbar hart. Außerhalb der Stadt trifft man auf Menschen, die etwas Unzeitmäßiges, ja Phantomhaftes haben. Man denkt an Kulturen, die verschwunden sind, deren Zeichen aber noch da sind. Die Wüste rund um Asmara ist nicht einfach leer. Dort herrscht nicht einfach Unkultur. Das Gebiet ist nicht reine Geologie. Dort findet man Objekte, die man ordnen und denen man eine temporäre Struktur geben kann. Mit ihrer Entdeckung befindet man sich plötzlich wieder in der Zeit. Eritrea, das kleine Land am Horn von Afrika mit seinen weniger als 125.000 Quadratkilometern ist archäologisch unglaublich reich (man spricht von wenigstens 20.000 sites). Man befindet sich an der ‚Wiege der

Menschheit (18).'

Dort trifft man auf das Gegengewicht zur europäischen Zivilisation, die überladen ist, voller Referenzen, Landschaften, Deutungen. Die Landschaft mit ihren indifferenten Oberflächen ist das Gegenstück zu jeder Architektur. Die Wüste als klarste, schönste, hellste, stärkste Form der Abwesenheit ermöglicht eine vollkommen losgelöste Reise. Sie führt zum Nachdenken über die Zivilisation. In ihr gibt keine Gedächtnislandschaft mehr, nur noch Formationen, kein Hier oder Dort, kein Davor und Danach. Die Wüste führt einen zur Spekulation. Nähert man sich der Stadt von der Wüste aus, so spielt man die Monumentalität des Raumes gegen die Dimension der Zeit aus (19). Die Stadt wird mit Ursprungsdenken und (europäischer) Erinnerungstradition assoziiert. Als bedeutungsvoller Ort ist sie ein Monument. In der Wüste aber werden die unermesslichen Weiten selbst zum Monument. Kann man sie überhaupt in eine europäische Genealogie einschreiben? Ist diese Stadt ein emergentes Phänomen, dh. aus Europa entstanden und dennoch nicht einfach eine Folge davon? Welche Rolle kann die Stadt im Verhältnis zur Monumentalität dieses Landes spielen? Ist das kulturelle Gedächtnis der jüngsten afrikanischen Nation angesichts des geologischen Alters gar eine vernachlässigbare Größe?

Foucault verwendet das ‚Archiv‘ als theoretisches Fundament (20). Die Arbeit des Archäologen ist mehr als die Stimulation von leblosen Fragmenten, sie ist fantasievolle Konstruktion. Die Beobachtung der Tätigkeit des Archäologen kann uns weiter führen. Der Archäologe sucht, findet und deutet, arbeitet irgendwo im Niemandsland der Vor-Geschichte. Er ordnet die Fragmente, die er findet, nicht in eine vorgegebene Narration ein, sondern sortiert sie in einem Nebeneinander. An jedem dieser Fragmente hängt eine Hypothese. Welche Geschichte kann aus ihnen entstehen?

ZWEITE PARALLAXE: NATIONALES UND INTERNATIONALES ERBE

Asmara beherbergt weltweit eines der größten geschlossenen Ensembles der Architektur der Zwischenkriegszeit mit ca. 400 Gebäuden. Etwa die Hälfte davon ist in der Formsprache des ital. ‚*razionalismo*‘ (21) in der kurzen Phase zwischen 1935 und dem Abzug der italienischen Kolonialmacht 1941 fast explosionsartig entstanden. Das Wachstum der Stadt wurde durch einen faschistischen Masterplan geregelt, um das Leben der Bevölkerung zu kontrollieren. Fuller hebt den italienischen Charakter der Stadt hervor: ‚*Asmara’s colonial architecture and urban layout are so unchanged today that they remain uncannily close to Italian image in which they were designed. Many visitors intuitively take this as evidence of an unproblematic colonial past; but are they correct?*‘ (22). Tatsächlich können ältere Gäste aus Italien ein Déjà-vus erleben, eine Art Rückkehr in ihre eigene Kindheit, die sich bis ins kleinste Detail eines

Lichtschalters oder der Inschrift eines Kanaldeckels in Erinnerung bringt. Die Dinge, die man in eine historische Perspektive rückt, haben es an sich, dass sie in einer besonders intensiven Weise gefärbt sind. Erinnerungen sind indirekt in Form von materiellen Spuren und Zeichen eingelagert. Sie können bereits beim Entwurf eines Bauwerkes als stilisierte Botschaften eingelagert worden sein, so zum Beispiel in den Fasces-Bündeln aus Stein, welche den Eingang zur ‚*casa degli italiani*‘ flankieren. Als Zeichenträger erinnert uns Architektur an etwas, das wir selbst nicht erlebt haben. An die Dinge, die man erblickt, lagert sich assoziativ Erinnerung an. Das betrifft nicht nur die individuelle Erinnerung, sondern genauso die kollektive (23). Schaut man sich historische Fotos von Italienern an, die auch auf dem gleichen Weg nach Asmara kamen, ein privilegiertes Leben genossen in komfortablen Umständen, schicker Kleidung, einem großen Haus, Dienstpersonal und Symbolen der Macht, so vermitteln diese Fotos die Erinnerung an eine italienischen Familie, an ein längst vergangenes Lebens. Dadurch, dass sich diese Erinnerung mit der öffentlichen Geschichte verschneidet, bezieht sie sich auf weitreichendere Narrative. So kann die selbe Familiengeschichte, sobald sie nach Italien gebracht wird und sobald der familiäre Kontext zu einem archivarischen und institutionalisierten Kontext wird, Teil des kolonialen Archivs werden und verwurzelt sein in der Erinnerung einer ganzen Nation. Der palmengesäumte Corso in Asmara birgt eine unmittelbare kollektive Erinnerung und verweist auf die soziale Praxis der ‚*passeggiata*‘. Dort begegnet man den vornehm gekleideten und ihre Anzüge nicht ganz ausfüllenden älteren Herren mit Gehstock, Hut und Krawatte, die freundlich auf Italienisch grüßen, von der ‚*città ridente di quell’ epoca*‘ schwärmen und einen Tost auf König Vittorio Emanuele aussprechen (24).

Im Rezeptionsprozess von Architektur erfolgt laufend eine Ergänzung und Anpassung. Damit lässt sich leicht ein Set von Klischees heraufbeschwören, die bis in die Mikrotextur der Stadt reichen - in die Welt der Geräusche und Gerüche. Hier verschmelzen die *Espresso-Maschine* für den *Cappuccino*, das *Cinquecento-Taxi*, die abendliche *passeggiata* der *Asmarinos* zum vordergründig kosmopolitischen Ambiente und zu einer ganz besonderen Atmosphäre (25). Es entsteht eine fast kindliche Vision der ehemaligen Kolonie, eine Sicht durch die rosa Brille, durch die man auf direktem Wege zur Mythenproduktion der ‚guten alten Tage‘ gelangt. Mancher Italiener, der in Asmara aufgewachsen ist, geht noch immer im ‚*Viale Mussolini*‘ einkaufen, obwohl die Straße längst anders heißt.

Denison charakterisiert Asmara als ‚*nice*‘, ‚*pleasant*‘, ‚*safe*‘ und ein ‚*convival urban idyll*‘. Besonders auf den Straßen mit hauptsächlich jungen Leuten, auf denen es keine Raubüberfälle, Schlägereien, Trunkenheit oder Störungen gibt, scheint alles in Ordnung zu sein (was nicht zuletzt damit zu tun hat, dass man sich in einer Militärdiktatur befindet). Er hebt Asmaras ‚*Un-Africanness*‘ hervor und sieht hier ein Stück Europa in Afrika verwirklicht, was besonders in der Architektur zum Ausdruck komme (26). Die vorherrschende

‚restaurative Nostalgie‘ erzeugt - bei Einheimischen wie bei Touristen - einen Schnappschuss aus der Vergangenheit. Das Interesse für Asmara scheint daher zu stammen, dass man sich vorstellt ‚*how it must have been when the Italians were still here*‘ und ‚*a splash of paint would make a world of difference.*‘ (27) Viele Besucher stellen sich vor, wie es wäre, einem italienischen Kolonialherren mit Tropenhelm zu begegnen, dem Hotel-Boy, dem Butler oder bei einem der Autorennen am ‚*circuito*‘ dabei zu sein, der Asmara berühmt gemacht hat. Asmara wird heute vielfach als die ‚*Frozen City*‘ bezeichnet, als Zeitmaschine (28), die Vergangenheit konserviert hat. Welchen Schnappschuss liefert die Stadt tatsächlich? Handelt es sich um die gleiche Nostalgie, die entsteht, wenn wir nach Venedig reisen? Ist es etwas Ursprüngliches, Authentisches, das nur wiederholt werden sollte?

Es wird häufig vergessen, dass die Stadt in ihrer Entstehungsphase die Zukunftsvision der europäischen Stadt in sich trug. Die ‚Neu-Entdeckung‘ der Stadt seit den 90er Jahren sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei der Erinnerung an das historische Erbe um eine Rückkehr zur europäischen Architektur und Zeit handelt. Entstanden im Labor europäischer Modernefantasien steht sie für das Beispielhafte der Moderne, als typische oder rekurrente Gestalt, als eine ‚*Sammlung von Solitären um einen kapitalen Punkt*‘, Gebäude, die jeweils die zeitlose Utopie tragen als Erinnerung oder als ‚*Versprechen*‘ (29). Die Moderne produzierte in der Kolonie Identitäten, indem sie diskriminierte – den ‚*affenartigen Neger*‘ –, oder die universale Geltung ihrer Prinzipien unterstellte. Ihr bloßer Einsatz in der Wildnis ist ein Akt der ‚De-platzierung‘, der verrät, wie ambivalent sie wirklich ist, gespalten in ihren autoritativen Anschein und ihre Artikulation als Wiederholung und Differenz.

Die Europäer zogen nach Afrika, um sich, losgelöst von der übermächtigen Tradition im eigenen Land, in der kolonialen Sphäre neu zu erfinden. Fern von der Heimat schien ein Leben möglich, dass sich allen Konventionen entzog. Von dieser Bewegung erhält die Geschichte von Asmara ihre Richtung. Sie hat eine ambivalente Dimension, weil der Ort jenseits der europäischen Ordnung als ein ‚*anderes Kap*‘ entsteht (30). Die Verzeitlichung der Differenz zwischen Afrika und Europa führte immer dazu, dass Europa für Afrika nicht anders als in der Zukunft liegen konnte, während Europa - das gilt noch bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts - in aller Zukunft nur sich selbst sah. Gemessen am europäischen Fortschrittsbegriff war Europa - zumindest im eigenen Selbstverständnis - eine Vorwegnahme von Afrika. Das war aber nicht immer so. Gerade Kolonialstädte wie Casablanca oder Asmara zeigen, dass dort die Entwicklung zwischen den Kriegen jener von Europa voraus war (31).

Asmara entwickelt heute die Zukunftsvision quasi ex-post. Rausch weist darauf hin, dass ‚*the appeal of the modern architectural heritage of Asmara appears to be nostalgia for colonial*

utopias of progress'. Es setzt sich bei den Verantwortlichen in Asmara der Glaube durch, mit Hilfe des *'kulturellen Kapitals'* die Stadt wieder zur *'most modern and sophisticated city'* zu machen (32). Asmara soll das werden, was es war. Die *'Asmara modernity'* wurde nach der Unabhängigkeit des Landes im Namen der Nation instrumentalisiert. Verbunden mit der politischen Rhetorik, die ihre Wurzeln im eritreischen Befreiungskampf hat, erhält die Beschreibung der paradigmatischen Modernität Asmaras einen propagandistischen und zugleich resignativen Ton, obwohl die Diagnose im Kern identisch bleibt: die Geschichte ist zu Ende und Asmara ist die Stadt, die dieses Ende realisiert. So gesehen befindet sich die Stadt bereits im Zustand der Posthistorie.

Das systematische Desinteresse für die eigene eritreische Kultur und jener der Außenwelt, den Verlust aller internationalen Anbindungen - des ökonomischen, diplomatischen, institutionellen und politischen Layers - all das hat zu tun mit einem *'confused understanding of modernity'*. Spezifisch afrikanisch nennt Ghebrehiwet die Modernisierung, welche an den materiellen Fortschritt glaubt, aber jede Tendenz zur Emanzipation im Keim erstickt. Von *'minimal modernity'* spricht er, wenn einzelne Projekte in der Hauptstadt realisiert werden und der Rest des Landes in einer konstanten Stagnation belassen wird. Sein Vorwurf: Moderne ist in Eritrea auf die Metropole beschränkt und wird mit dem ideologisch verbrämten Bild der *'Asmara modernity'* verknüpft. Die moderne Architektur übernimmt die Rolle einer Bildträgerin für ein Projekt, das die Zukunft verspricht, tatsächlich aber restaurativ ist. Asmaras Ikonen sind nicht gedacht für die Jahre 1935 bis 1941, sondern sie markieren nach dem Willen der Mächtigen das Ende der Geschichte.

Die *'Asmara modernity'* ist eine *'surface modernity'*, die in ihren Konsequenzen die schlimmste Form der Modernisierung ist, weil sie verkennt, woraus die Faszination für blinden Fortschritt entsteht und auf wessen Kosten (33). Um den Anspruch auf Modernität einhalten zu können, verpflichtet die eritreische Regierung die Jugend des Landes zum *'national service'*, der den Fortschritt des Landes garantieren soll, von ausländischen Beobachtern aber als Frondienst für den Staat gesehen wird, dem niemand entkommen kann. Man benutzt das moderne Bild der Hauptstadt, um sich in Manier der ehemaligen Kolonialherren von der vermeintlichen *'Primitivität'* des ungeliebten Nachbarn Äthiopien zu unterscheiden und letztlich auch von den *'invisible peasants'* des eigenen Landes. Die *'Asmara modernity'* scheint sich zur historischen Erinnerung querzulegen. Die koloniale Herrschaft scheint in ihren Schattenseiten nicht nur vergessen zu sein, sie wird in Eritrea zum Objekt der Mimesis der urbanen Eliten (34).

Unmittelbar nach der Unabhängigkeit des Landes entstand das Interesse für die einzigartige Architektur von Asmara. Scheinbar wie aus dem Nichts tauchte mit der jungen Nation auf afrikanischem Boden plötzlich auch eine Architektur auf, von der man bis dahin nur wenig wusste und deren Einzigartigkeit man für schützenswert hielt. Bald schon wurde das

Programm für den Erhalt dieser Architektur formuliert:

„The Cultural Assets Rehabilitation Project (CARP) came into being in 1997, when the State of Eritrea invited the World Bank to collaborate with it in formulating a strategy for the preservation of Asmara’s architectural heritage. A historic perimeter was established immediately, covering an area of 5 square kilometers. A moratorium on new buildings within the historic perimeter was proclaimed. The moratorium has remained in force until the completion of a detailed development plan and is expected to be lifted this year (2007) (35).“

Das CARP wurde mit einem fünf Millionen Dollar hohen Kredit von der Weltbank unterstützt.

„The project generated much attention and global support, particularly after an addition of the so-called „historic perimeter“ of Asmara to the tentative UNESCO World Heritage List (36).“

Die EU schloss sich an und verfolgte damit ein *„flagship project in an internationally renowned setting (37).“* Damit schien der Idee eines ‚geteilten Erbes‘ geboren. Tatsächlich schien der Vorstellung der UNESCO, eine Plattform für den Dialog zwischen den Völkern zu schaffen, nichts mehr im Wege zu stehen. Damals wurde Eritrea als afrikanisches Musterland gehandelt. Entscheidend dafür war damals auch der Umstand, dass die Entdeckung einer ‚Trophäe der Moderne‘ in Eritrea mit der prinzipiell positiven Haltung der einheimischen Bevölkerung dieser Architektur gegenüber zusammenfiel. Diese Akzeptanz bot einen geeigneten Nährboden für ein groß angelegtes Projekt.

Gebremedhin, einer der Initiatoren des CARP, weist auf die wichtige Rolle der einheimischen Bevölkerung bei der Errichtung der Stadt hin und erklärt, dass die Bewohner von Asmara sich prinzipiell mit der Architektur ihrer Stadt identifizieren: *„Eritreans played a significant role, perhaps the main role in building the city of Asmara. Had it not been for the labor of thousands of Eritreans, many of whom perished without recognition, and equally many who labored under duress, Asmara would not have been built (38).“* Der selbstbewusste Eritreer behauptet, sich nur das Beste von seinem Kolonialherren geholt und dabei stets das Eigenständige bewahrt zu haben. Trotz der negativen Erfahrungen mit dem Rassismus der Kolonialzeit sind die Einheimischen heute stolz auf ihr Erbe und nennen es stolz *„our history“*. Wer sich als Fremder mit italienischem Pass ausweist, hat in dieser Stadt sofort Freunde, was nicht zuletzt damit zu tun hat, dass die Einheimischen meinen, ‚ihre‘ Architektur den *„good colonizers“* zu verdanken. Ältere Bewohner sprechen noch immer fließend Italienisch und erzählen stolz von der guten alten Zeit. Gebremedhin bringt es auf den Punkt: *„Eritreans, however they have no quarrel with the buildings. They have instead, successfully adopted the modernist architecture of Asmara and reinvented its life space in their own manner. They cannot understand those who argue against such a bold and mature stance. One Eritrean commentator said it aptly: Asmara is our Jerusalem, the goal of our pilgrimage (39).“*

Doch genau darin liegt die ganze Ambivalenz Asmaras. Bald schon entstand eine Doppelstrategie rund um *„bella Asmara“*, die der Leiter des CARP-Programms

zusammenfasst: *„There were two reasons why to preserve heritage (...). The number one reason is that you preserve heritage because it is an affirmation of national identity. (...) The second reason is very practical, in the sense that heritage preservation can be linked very strongly to economic development. And the World Bank was adamant in making sure that this link was made clear, operational and measurable (40).“*

Die Parallaxe wäre unvollständig, gäbe es nicht die Verschiebung des Beobachterstandpunktes. Von außen betrachtet erscheint Eritrea als isoliertes Land, welches seine Hauptstadt wie einen Augapfel behandelt und dabei übersieht, dass das *„nationale Erbe“* bröckelt. Auf dem ersten Blick scheint sich das Rückzugsgefecht der eritreischen Regierung auf das Eigene grundsätzlich vom Vorhaben der globalen Institutionen zu unterscheiden. Wie sind die Interessen der internationalen Institutionen (Weltbank, EU und UNESCO) zu beurteilen? Welcher Logik folgen die *„global players“* bei der Jagd nach den *„Trophäen der Moderne“* (41) in Afrika?

Rausch nennt Gründe dafür, wie das Kulturerbe zum Gegenstand unterschiedlicher Strategien für die internationalen Organisationen auf der einen und für die nationale Regierung von Eritrea auf der anderen Seite werden konnte. Auf beiden Seiten stellt er eine Form der *„kolonialen Nostalgie“* (42) fest, die er erläutert:

Die Weltbank verfolgte ab den späten 80er Jahren in Afrika eine Strategie, in deren Mittelpunkt das Kulturerbe (*cultural capital*) als Werkzeug für die Entwicklung eines Landes und dessen *„postconflict reconstruction“* betrachtet wurde. Die Absicht, allgemeine Entwicklung und insbesondere ökonomisches Wachstum durch Pflege des kulturellen Erbes zu erzielen, fällt bei vielen internationalen Organisationen (Weltbank, EU, UNESCO) zusammen mit einem plötzlich entstandenen Interesse für Kolonialarchitektur in Afrika. Man sieht das *„Weltkulturerbe“* als Möglichkeit, die afrikanischen Länder an die internationale Entwicklung anzubinden und dabei die eigenen Akteure zu positionieren. BOYM spricht in diesem Zusammenhang von einer *„institutionalized nostalgia“*, deren Zweck es sei, mittels Architektur und Städtebau Sicherheit und Kontrolle ins Land zu bringen (43).

Sicherheit und Kontrolle des Landes will natürlich auch die nationale Regierung, die Rede vom *„shared (colonial) heritage“* beinhaltet allerdings eine politische Schlagkraft, lenkt sie doch die Aufmerksamkeit auf ein Land, das man bis dahin kaum beachtet hatte und das geopolitisch gesehen interessant ist (44). Betrachtet man die Architektur als ein gemeinsames Erbe, so öffnet man damit ein transnationales Feld. Gerade aus dieser Haltung der *„global players“* ist der Vorwurf entstanden, hinter dem Interesse für das Architekturerbe stehe der Versuch, neokoloniale Interessen im großen Maßstab in Afrika durchsetzen zu wollen. Bezeichnend dafür ist das Vorgehen der Weltbank, die in einem Schreiben Eritrea als *„natürliches Experiment“* für ihren neuen Ansatz bezeichnete und sich damit in das rhetorische Fahrwasser der Kolonialherren begab, die Afrika als *„tabula rasa“* sahen (45).

Rausch zitiert dann auch die zentrale Textstelle dafür aus der Einleitungspassage der UNESCO-Liste: *„Italian architects could practice and realize (...) modern ideals‘ wie auf einer ‚ideal blank canvas‘. Sie hätten die Stadt umgewandelt ‚from a relatively minor town into Africa’s most modern and sophisticated city at that time (46).‘*

Die eritreische Regierung lehnte das Konzept des *‚shared heritage‘* nach und nach ab. Nach Jahrzehnten des gewaltsamen Konflikts erklärte das Land zum Erstaunen der internationalen Beobachter und ohne Unterstützung des Auslandes (?) seine Unabhängigkeit und war nun wild entschlossen, Asmara zum Symbol für die neu gewonnene nationale Souveränität zu machen. Nachdem das Land ständige bewaffnete Überfälle von der vom Westen finanzierten äthiopischen Armee abwehren musste, wurde es nun zu einer der strategisch kritischsten Regionen in der Welt. Natürlich erinnert man sich heute an die unterbliebene Hilfeleistung. Die Amerikaner sahen das Land, das sich mehr und mehr auf sich selbst zurückzog, als Teil der *‚Achse des Bösen‘*. Präsident Isaias und seine *‚Maoist People’s Front‘* lehnten jede Einmischung von außen ab. Über Nacht sah sich die eritreische Regierung *‚at the center of international attention (...) full of conspiracy theories about everybody who is advertising for cultural heritage abroad.‘ (47)* Die ursprüngliche Offenheit des Landes wich nach einer Kehrtwende der Abschottungspolitik. Sämtliche Organisationen mussten das Land verlassen, darunter auch jene, die für das CARP arbeiteten. Eine Mitarbeiterin des CARP bringt die Lage auf den Punkt: *‚(The Eritrean) government wanted to see something physical, they wanted us to restore a building. Now, the purpose behind that was political. They wanted to restore cinema Asmara and cinema Capitol. But, the problem was: We got a huge, huge problem with procurement. (...) So we wasted a long time. Also, the (Eritrean) government didn’t want foreign companies to bid (48).‘*

Diese eritreische Kehrtwende rund um das architektonische Erbe kann verallgemeinert werden, wenn man die Instrumente der *‚Gouvernementalität‘* und der *‚Biopolitik‘* sorgfältig beleuchtet. Kontrolle und das Umgehen mit Information ist zuvorderst die Frage nach dem Archiv, die von Foucault völlig neu gestellt wurde, indem er den Begriff des Archivs neu fasste (49). Rabinow – der sich auf Foucault stützt - hat in seiner Analyse der Urbanisierungsprozesse der Franzosen in den nordafrikanischen Kolonien, die zum Laboratorium der biopolitischen Experiments wurden, gezeigt, dass die moderne Regierungskunst intrinsisch mit den Technologien der sozialen Kontrolle verwoben ist und wie diese mit Architektur und Städtebau zusammenhängt (50). Fuller hat seine Erkenntnisse auf die italienische Kolonialpraxis in Architektur und Städtebau übertragen (51). Nun geht es darum, den nächsten Schritt zu wagen:

Die biopolitische Perspektive ermöglicht über die historische Perspektive hinaus eine Analytik der Gegenwart, sie liefert die *‚Kunst der Durchquerung des Gegenwärtigen mittels der Geschichte‘*. Krieg und Faschismus sind dann nicht mehr bizarre Eruptionen, sondern

Fortsetzungen eines ‚modernistischen Programms‘, das in Eritrea wie in kaum einem anderen Land noch heute dominiert. Gerade in Asmara wird deutlich, wie das konzeptionelle Vokabular für die biopolitische Strategie von einer zur nächsten politischen Formation weitergeben wurde. O’Kane und Redeker-Hepner zeigen in ihrem Buch, wie nach der Befreiung des Landes die Mobilisierung der Massen für Entwicklung und Verteidigung mit militärischer Logik erfolgte. Heute ist daraus die militärisch geprägte Ideologie des Staates geworden. Gebetsmühlenartig wird dieses Programm von ‚Eri-TV‘ in allen öffentlichen Lokalen verbreitet (52). Das ‚*nation building project*‘ bedient sich der Rhetorik der Kolonialherren. Ästhetische und moralische Differenzierungen und unterschiedliche materielle Investitionen in verschiedene urbane Orte werden verknüpft mit dem Diskurs über Modernität und Fortschritt. Modernistische ‚*Reinheit der Form*‘ bedeutet - ideologisch übersetzt - die Ausschaltung Andersdenkender. Treiber zeigt die Strategie der Aneignung des öffentlichen Raumes und die Konzeptionalisierung der ‚*symbolic pollution*‘ anhand der Bars von Asmara. Gegenwärtig verfolgt die Regierung eine Instrumentalisierung der modernistischen Ästhetik – die ‚*cleanliness*‘ oder ‚*clearcut ideals*‘ der Moderne - zur Erzeugung exklusiver Milieus. Die ‚*Reinheit der (renovierten) Architektur*‘ wird im Kontext des ‚*nation building projects*‘ mit der ‚*Reinheit der Nation*‘ identifiziert (53).

Die ‚*no-peace-no-war situation*‘ führt in Eritrea zu einer wenig hoffnungsvollen Situation. Der nationale Befreiungskampf mit all seinen Folgen hat das Land in eine tiefe Letargie versetzt, in eine Mischung von kollektiv verordneter Utopie und erfahrbarer Dystopie. Das Versprechen von Rationalität, Übersichtlichkeit und Kontrollierbarkeit und das Metanarrativ eines ‚Projekts der Moderne‘, das zu einem Ende führt, an dem alle Konflikte aufgehoben sind, wird in Eritrea zu einer Pseudogeschichte aufgespielt und real zum Alptraum. Eritrea betreibt heute eine ‚*restaurative Nostalgie*‘ dh. einen Bezug auf die Geschichte, bei dem die Vergangenheit einen Wert an sich darstellt (54). Konkret hat die Regierung den privaten Wohnbau für die Dauer von zehn Jahren gestoppt und die Bewerber vertröstet, man arbeite an neuen Richtlinien. Man darf dabei nicht vergessen, dass auch nach der Unabhängigkeit der Bürgerkrieg im Hintergrund weiter ging. Die Regierung war ultramarxistisch ausgerichtet und die privaten Interessen sollten den kollektiven weichen.

Das ursprünglich im CARP-Programm beabsichtigte ‚*empowerment of people*‘ wurde von der Regierung unterwandert. Bürgerbeteiligung und Initiativen von unten - die Bildung von sozialem Kapital im Rahmen der Konservierung des Bestandes - sollte es keine geben. Dazu kam die Nationalisierung des Baugewerbes, die in einem Monopol enden sollte, das allerdings an den Vergaberegeln der Weltbank scheiterte. ‚*Life is not only economy. Our community ties, that’s what makes us strong*‘, sagt Samson Haile Rausch in einem Interview. Asmara ist das Symbol der Einheit in einem Land, in dem die soziale Kohäsion durch Hungersnöte und Verarmung täglich gefährdet ist (55). Gleichzeitig ist die Stadt nationales

Symbol, von dem man sich die Kohäsion des Landes erwartet (*„It's our heritage!“*). Behauptet die Weltbank heute, *„culture should be recognized as a unifying force in a post-conflict situation“*, so kann das - in die Sprache der eritreischen Regierung übersetzt - heißen: die Auslegung der Kultur dient dem politischen Programm der Nation ⁽⁵⁶⁾.

2007 lief das Darlehen für das CARP-Programm aus und die ursprüngliche Absicht wurde angesichts der sich veränderten politischen Lage von der Weltbank als nicht mehr durchführbar erachtet, obwohl man im Nachhinein das Bemühen, Asmara in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufzunehmen, positiv bewertete. Die EU legte, nachdem die Weltbank abgesprungen war, ein *„national (!) heritage programme“* auf, mit dem die Restaurierung der Bauwerke in Asmara vorangetrieben werden sollte. Die Maßnahmen waren punktuell und Eritrea ist heute immer noch eines der ärmsten Länder der Welt.

Der Kurswechsel vom *„shared heritage“* zum *„national heritage“* führte zu einer völligen Neubewertung des architektonischen Erbes. Die Architektur von Asmara spielte von da an für die eritreische Regierung eine Rolle für die Re-territorialisierung der nationalen Souveränität und Sicherheit innerhalb der Grenzen der ehemaligen italienischen Kolonie. Man machte aus Asmara das *„goal of our pilgrimage“*, ein Symbol der nationalen Einheit und nimmt dafür bis heute die Verarmung des Landes in Kauf. Wer heute in Teile der Stadt kommt, die außerhalb der Touristenrouten liegen, spürt wenig von der kolonialen Nostalgie und sieht Zustände, die gemeinhin das Bild Afrikas bestimmen. Es entsteht bei aller Nostalgie der Eindruck einer *„prekären Idylle“* ⁽⁵⁷⁾ und eines Zustandes, der jederzeit kippen könnte. Die Anrufung an den *„Herrensingulanten“* (Žižek) der Nation scheint dann am besten zu funktionieren, wenn sie mysteriös, unsinnig oder unvollständig ist, wenn es eine Kluft gibt, die etwas zugänglich macht und die gefüllt werden kann. Die Betonung der Schönheit der Asmara-Architektur ist ein Teil dieser Anrufung.

Bei der symbolischen Identifikation spielt die kollektive Erinnerung eine maßgebliche Rolle. *„Bella Asmara“* ist ein Bild, das die kollektive Mentalität nachhaltig prägt und zum Bezugspunkt einer ganzen Nation wird. Auf der Ebene des Symbolischen findet die Identifikation nicht mehr mit dem Bild, sondern mit dem Blick des Anderen statt. Ausgehend von der These, Eritrea habe ein modernistisches Programm konserviert, ist *„bella Asmara“* Inbegriff für das Eigene, das kein Außen kennt. Das Symbol kann aber als leeres Zentrum der Macht von nationalen wie internationalen Akteuren besetzt werden.

Das Symbolische ist aber nicht die letzte Ebene der Identifikation. Wie vieles im Leben bleibt auch Asmara hinter den Erwartungen zurück, manches erweist sich als Enttäuschung. Infolgedessen müssen wir einspringen, einen Platz einnehmen und etwas vervollständigen, was uns Asmara nicht sagen kann. Die Funktion von Asmara besteht weniger in irgendeiner einzelnen Botschaft oder Bedeutung, sondern im Vermögen, all die unterschiedlichen Ängste und Phantasien zu absorbieren. Asmara ist lediglich ein Gewebe von Differenzen, es ist nicht

das, was verschiedenen Interpretationen tatsächlich beschreiben, sondern das, was Asmara im Nachhinein auszufüllen scheint. Jeder Versuch, das Archiv zu übernehmen, bedeutet, an die Stelle eines ‚leeren Signifikanten‘ zu treten, von dem aus jeder andere Signifikant seine Bedeutung erhält. Es gibt immer wieder Versuche, das Archiv zu ‚hegemonialisieren‘ (58).

Dabei entsteht ein Zirkel, der die Definitionsmacht ermöglicht. Deshalb können problemlos alle Eigenschaften der Nation zu Eigenschaften der Architektur werden und umgekehrt. ‚Ich glaube an das nationale Ding‘ wird identisch mit ‚ich glaube, dass andere Mitglieder meiner Gruppe an das Ding glauben‘. Durch die Identifikation mit der Nation signalisiert jeder seine Akzeptanz von dem, was die anderen akzeptieren: mit einem ‚Herrensignifikanten‘, der als Versammlungspunkt für alle anderen dient (59).

Denison hält dieser Erklärung ein einfaches Motto entgegen: ‚buildings will be around longer than any government! (60)‘ Das tröstet zwar über die momentane Vernachlässigung der Gebäude durch die Regierung hinweg - im Internet tauchen vermehrt Bilder zu ‚Asmara’s Crumbling Buildings‘ auf (61) – könnte aber auch gleichzeitig eine Nostalgie wecken, die sich an der Patina erfreut. Dazu gehört die Vorstellung des Archivs als Produkt rein restaurativer Nostalgie. Hegel bemerkt, dass sich Geschichte wiederholt. ‚Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als große Tragödie, das andre Mal als lumpige Farce (62).‘

DRITTE PARALLAXE: RESTAURATIVE UND REFLEXIVE NOSTALGIE

Wenn Marx behauptet, Revolutionen seien die Lokomotiven der Geschichte, so gilt das für Eritrea nicht. Seine Lokomotiven gelten als Sinnbild für den radikalen Prozess der Entschleunigung. Wer mit der Dampflok von Massawa nach Asmara fährt, kann diese Erfahrung machen. 1995 begann der unabhängige eritreische Staat mit dem Wiederaufbau der Strecke. Es handelt sich dabei um eine symbolische Geste für den Wiederaufbau des ganzen Landes. Zahlkräftigen Touristen sollte die Fahrt mit einer Lokomotive aus dem vorletzten Jahrhundert ein außerordentliches Erlebnis bieten. Dabei geht es um das authentische Erlebnis. Touristen, die mit Dampftechnik und mit einer Geschwindigkeit von 5 km/h die Bergwelt Eritreas bereist haben, beschreiben im Internet die außerordentliche Fahrt in einem der ‚letzten Dampflok-Reservate der Erde‘ als eine ‚Zeitreise mit der ‚stählernen Schlange‘ (63).

Davon ist heute nicht mehr viel geblieben. Nur ausnahmsweise können sich die Betreiber der Eisenbahn dazu aufraffen, eine der Loks in Bewegung zu setzen. Geblieben ist allerdings die Faszination der ‚Zeitreise‘. Was bedeutet diese Fahrt in die Vergangenheit?

Die Moderne war in ihrer Neuerungstendenz angelegt als ein ‚Projekt des Vergessens‘: sie basiert auf dem Bruch mit dem Tradierten. Andererseits ist Erinnerungssehnsucht auch

modernespezifisch, weil die Moderne selbst das Bedürfnis nach Erinnerung aufkommen lässt. Der Erhaltungswert eines Architekturensembles entsteht dort, wo es Zerstörung gibt. Der Verlust des Vertrauten inmitten beschleunigter Zivilisationsprozesse führt zur Suche nach Erinnerungsfixpunkten. *„The rapid pace of industrialization and modernization increased the intensity of people’s longing for the slower rhythms of the past, for social cohesion and tradition. Yet this obsession with the past revealed an abyss of forgetting and took place in reverse proportion to its actual preservation. [...] It is as if the ritual of commemoration could help to patch up the irreversibility of time (64).“*

Der Fotograf Edward Denison hat schon früh auf das große Potential der Architektur Asmaras hingewiesen: *„When the modern heritage of Asmara is continuously credited with high potential for international tourism, this may be the result of nostalgia for a colonial age of travel and adventure (...) embodied in (the) new architectural forms of Asmara (65).“* GEBREMEDHIN heuerte DENISON und seine Frau mit dem Auftrag an, die weltweite Aufmerksamkeit auf Asmara zu lenken, obwohl das ursprünglich nicht das primäre Ziel des CARP war. Das neue Ziel war *„to celebrate Asmara“ (66)*, die bewusste Hervorhebung der schönen Architektur. Das Buch liest sich wie ein Aufruf zur weltweiten Unterstützung des Landes und der Lockvogel dafür sollte das in schönen Bildern vermittelte architektonische Erbe sein. Mit dem Erbe der *„Dream-City“* schien ein geeigneter Attraktor für die globalen Tourismusströme gefunden zu sein. Die Zukunftsformel lautete am Beginn der 90er Jahre vielversprechend: *„heritage and tourism!“ (67)*

Asmara kann mit seiner Architektur ein markantes Selbst- und Außenbild vorweisen. Vieles von dem, was man dort erlebt, entsteht aus einer Kombination von romantischer Entdeckungslust, der Erkundung von Traumlandschaften eines fremden Landes und dem Bewusstsein, dass sich dort einmal Avantgardistisches ereignet hat. Der romantische Tourist sucht das *„longing for a different place“* und *„yearning for a different time (68).“* Viele sehen Asmara als einen Ort, wo Schnappschüsse aus der Vergangenheit möglich sind. Man trifft auf die freundlich gelassene Stimmung eines Luftkurortes und eine für Afrika tatsächlich auffallend sichere und saubere Stadt. Warum nutzt man dort nicht längst schon das enorme touristische Potential, wird man sich fragen. Die Antwort auf diese Frage muss differenziert ausfallen. Nach der Unabhängigkeit Eritreas schien alles dafür zu sprechen, dass sich das Land dem Aufbau widmet. Schon bald sprach man vom der Erfolgsstory eines Musterlandes mit geringer AIDS-Rate und schnell wachsender Wirtschaft. Zum Fortschritt gehört natürlich die Nutzung des kulturellen Kapitals für den Tourismus.

Andererseits muss dem Besucher auch klar sein, in einer Militärdiktatur angekommen zu sein. Eritrea rangiert in der Kategorie der Länder mit problematischem politischen Hintergrund im Bereich von Nordkorea. Das Deutsche Auswärtige Amt rät zur Vorsicht und lehnt eine Anreise auf dem Landweg kategorisch ab. Die Sorge ist berechtigt, wegen der

negativen Schlagzeilen, die im Ausland über ein Land kursieren. In vielen Rankings scheint Eritrea als Schlusslicht auf.

Wer sich in Asmara an ‚*Asmara: Africa’s Secret Modernist City*‘ orientiert, wird vielleicht enttäuscht sein von der sichtbaren Armut und vom Verfall der Häuser. Vielleicht findet jemand auch zur Einstellung, die BOYM ‚*reflexive Nostalgie*‘ nennt?

In der ‚*Frozen City*‘ (69) vergeht physikalische Zeit zwar weiter, aber es ereignet sich nichts, was Geschichte machen könnte. *Africa’s Secret Modernist City* ist ein Buch mit vielen Bildern, die diesen Eindruck kraftvoll in Szene setzen. Das Buch hat die Eindrücke der Stadt verpackt für den internationalen Konsum. Wo auch immer ihr Ursprung liegt, das Buch bestätigt ein Set konsistenter Tropen. ‚*Asmara, the Frozen City*‘ hat dieses Set angereichert durch die imitative Ästhetisierung einer ‚*gefrorenen Zeit*‘. Der Film ‚*City of Dreams*‘ (70) reiht sich in diese Tradition der romantischen Nostalgie ein und steigert das imaginäre Erlebnis noch, indem er die Stadt als Traum-Zustand vorstellt. Abseits aller romantischen Verklärung erhält die ‚*Frozen City*‘ heute eine Bedeutung, die sich nicht einfach mit der Nostalgie für das Koloniale erklären lässt (71).

Asmara wird im Medienzeitalter in die Topografie eines globalen Raumes eingeschrieben mit den Begriffen eines ‚*romantischen Tourismus*‘ (72). Die schwere Erreichbarkeit des Ortes trägt mit zu dieser Aura bei. Sie führt zu einer paradoxen perzeptiven Territorialisierung, da einerseits der Ort abseits der großen Touristenströme liegt, andererseits diese Exponiertheit das Interesse des Reisenden für das Außergewöhnliche steigern kann. Was dem Tourismus gemeinhin schadet – die schwere Erreichbarkeit – wird in der Bilderwelt zu Asmara zum Alleinstellungsmerkmal. Dort scheint sich noch etwas entdecken zu lassen. Obwohl man leicht und angenehm mit dem Flugzeug nach Asmara gelangt, kann sich der Tourist nichts Aufregenderes wünschen als die Anreise mit einer Dampflok. Dadurch wird die Reise, die im Zeitalter des Massentourismus zuweilen profan und langweilig sein kann, geheimnisvoll und exotisch. Der Topos von der Vernichtung von Raum und Zeit, an dessen Anfang die Eisenbahn steht, scheint hier durch das gleiche Instrument rückgängig gemacht zu werden. Fotos, die man macht, werden im Internet als ‚*perfect snapshots of the past*‘ angepriesen. Das Foto des Touristen hält die Vergangenheit nicht in ihrer Dauer fest, sondern als ‚*original image*‘ (73). Es hält Authentisches fest.

Asmara entsteht bildhaft als eine Stadt, die man ‚entdecken‘ und aus ihrem Dornröschenschlaf erwecken kann. Es wird einem der Eindruck vermittelt, an etwas Ursprünglichem zu rütteln. Der Tourist erwartet sich, auf lokale Kleinode zu stoßen, die man nirgendwo sonst findet. Man sucht nach den Besonderheiten und findet sie in einer eigentümlichen europäischen Stadt inmitten von Afrika. Der romantische Tourist sieht die Stadt als Summe touristischer Sehenswürdigkeiten. Sein Blick ist nicht utopisch, sondern konservativ. Er sieht als Durchziehender Asmara nicht in seiner Veränderung und will es

auch nicht. *Africa's Secret Modernist City* hält die Stadt nicht in ihren Grauzonen und Verfallsstufen fest, sondern in stilisierten Bildern. ‚*Der romantische Tourismus ist eine Maschine zur Verwandlung des Vorläufigen ins Endgültige, des Zeitlichen ins Ewige, des Vergänglichen ins Monumentale* (74).‘ Er schafft ein monumentales Bild von Asmara, weil er die Stadt in einer gewissen Erstarrung sehen will. Das, was er findet, ist eine Summe von Bauten, die für ihn immer schon da waren und immer da sein werden. Der Tourist schafft die Utopie dadurch ab, indem er sie realisiert. Seine Nostalgie ist restaurativ, sein Blick schafft das Monument (75).

Ist diese Bildsprache noch kompatibel mit den globalen Bildströmen des Internet und den Erfordernissen des ‚*totalen Tourismus*‘? Im Kontext eines post-romantischen Tourismus, der konservierte Architektur- oder Kunststile, lokale Mythen und Bräuche nicht mehr zu überwinden versucht, sondern reproduziert und weltweit verbreitet, konterkariert den ursprünglichen Anspruch, der mit der Moderne in Asmara formuliert wurde. Heute können sich kulturelle Formen im Internet verbreiten, ohne dass man damit den Anspruch auf Universalität erhebt (76). Boym charakterisiert diese Nostalgie: ‚*Nostalgia like progress is dependend on the modern conception of unrepeatabe, irreversible time. (...) Nostalgia remains unsystematic and unsynthesizeable, it seduces, rather than convinces* (77).‘ Die Geschichte Asmaras beginnt mit einer Utopie und endet mit Nostalgie. Letztere schlägt die Brücke zwischen dem Bild einer längst vergangenen Zeit und der Gegenwart. Die ‚*koloniale Nostalgie*‘ die so alt ist wie die moderne Massengesellschaft, führt nicht nur zur Ent-Ortung im Raum, sondern auch zu einer neuen Konzeption von Zeit. Das ‚*longing for a different place*‘ und ‚*yearning for a different time*‘ muss dem kritischen Umgang mit dem, was heute dort passiert, aber nicht ausschließen. ‚*Reflective nostalgics*‘, so Boym, ‚*are aware of the gap between identity and resemblance; the home is in ruins or, on the contrary, has just been renovated and gentrified beyond recognition. This defamiliarization drives (reflective nostalgics) to tell their story, to narrate the relationship between past present and future* (78).‘

VIERTE PARALLAXE: FAKTEN UND SURREALER CHARME

Die vierte ‚Parallaxe‘ nähert sich der Stadt aus der ‚*anti-dromologischen Perspektive*‘ (*Virilio*). In der ‚*Kriegsmaschine*‘ hausen noch immer Menschen, in bizarren Skulpturen aus Stahl, löchrigem Wellblech, schiefen Eisenträgern und Skeletten, die in den Himmel ragen. Stapel von Panzern und Kriegsgerät aus dem Krieg gegen Äthiopien verzahnen sich zu unentwirrbaren Ballungen, die nur bei näherer Betrachtung dechiffrieren lassen. Es ist die zum Stillstand gekommene Kriegsmaschine. Hirten treiben ihre Schafe und Ziegen durch die Maschine hindurch und nehmen das Trinkgeld der staunenden Touristen entgegen.

Jenseits der kohärenten Narration gilt es Momente des Nichtdagewesenen, des

Wahrnehmungsverlustes mit einem seismografischen Gespür für unsichtbare Figurationen innerhalb der Stadt, das andere Konstruktionsregeln freilegt als die bloß funktionale Evidenz. In dieser Perspektive wird die Stadt traumatisch, dh. erst nachträglich wirksam, als Verkreuzung von vertrauten und unvertrauten Wahrnehmungen desselben Gegenstandes. ‚Pyknoleptiker‘ oder ‚Epileptiker‘ - so Virilio – wissen nach der Absenz nichts mehr von dem, was mit ihnen geschehen ist (79). Beide begegnen in traumatischen Momenten der funktionslos gewordenen ‚Kriegsmaschine‘ und als dem Resultat einer Zwangsläufigkeit, die mit oder ohne Architekt so werden konnte, wie sie geworden ist (80). Zum Teil können die Muster der ‚Kriegsmaschine‘ aus den Plänen herausgelesen werden, zum Teil müssen sie analytisch-hypothetisch entworfen werden, als ‚surreale Collage‘ verschiedener Realitäten. Es geht um eine Pathologie der Szenen, die ohne Rücksicht auf formale Ordnungsstrukturen die Stadt in ihre organhaften Fragmente zersprengt, um sie neu zusammen zu setzen, aber immer nur zu einer fraktalen Existenz. Im Gegenzug zur Abstraktion mit ihrer rationalen Autonomie, Analytik und Konstruktion behauptet sich die eine neue Sichtweise der Stadt.

Asmara wurde von den Modernisten als Rettung in das Zivilisatorische interpretiert. Die ‚Tagliero Tankstelle‘ – die bekannteste Ikone der Stadt – steht da wie eine Arche-Noah, in die sich die Vernünftigen retten können. Die Avantgarde platziert ihre ‚merkwürdigen Werften und Archen‘, von Land umschlossen (81). Tankstellen schauen aus wie Flugzeuge oder U-Boote. Überall dominieren Motive aus dem Schiffsbau. Die Sintflut konnte sich jederzeit ereignen. Die Stadt ist die verzögerte Katastrophe. Asmara entstand historisch unter der unbewiesenen Hypothese, dass ein Konflikt immer stattfinden kann. Der Konflikt wurde hypothetisch angenommen, die Eskalation war in der paranoisch-kritische Aktivität ständig präsent: die vielseitig geschürte Angst vor Terrorismus und Kriminalität, die Angst, dass hinter jeder Ecke ein Komplott lauern könnte.

Die ‚Kriegsmaschine‘ territorialisierte, differenzierte und segregierte die Stadt und sie tut es immer noch. Die ‚frontage regulations‘ der eritreischen Regierung zum Beispiel berufen sich auf ein Gesetz der Faschisten, das eine Mauerhöhe bei Umfriedungen von 1,2 m vorsah, die nicht überschritten werden durfte. Die Regierung will alle Mauerhöhen, die im Krieg aus Verteidigungsgründen erhöht wurden, reduzieren, um eine ‚offene Stadt‘ zu schaffen. In Wirklichkeit lassen sich dadurch polizeiliche Razzien besser durchführen. So kann die Regierung die koloniale Rhetorik von ‚Sicherheit‘ und ‚Schutz‘ gegen die eigene Bevölkerung anwenden. Damit wird das Architektur-Ensemble von Asmara eine ‚anti-politics machine‘, die alles entpolitisiert zugunsten der politischen Ideologie (82).

Asmara ist nicht die heimliche ‚Hauptstadt der Moderne‘, weil sie die ‚europäische Idee der Moderne‘ in aller Klarheit zum Ausdruck bringt, sondern weil sie beide Komponenten in sich vereint, die gebaute Utopie der Moderne und das kollektive Unbewusste, die verwirklichte Sehnsucht der Europäer im exotisierten Raum der kolonialen Sphäre. Die permanente und

immer krisenhafter werdende Simulation eines ‚Urzustandes‘ der Einheimischen und die regressive Triebenergie gehören dazu wie ihr Gegenteil, die kulturelle Sublimation im europäischen Rationalismus. Die italienischen Architekten schufen in der Ferne eine Spielwiese für ihre Moderne-Phantasien. Als größtenwahnsinniges Projekt der europäischen Avantgarde trug diese Projekt von Anfang an die Katastrophe in sich. Die Stadt entstand aus der Verzahnung zweier Komponenten, einer ‚Kriegsmaschine‘ und einer ‚Wunschmaschine‘. Sie ist das Produkt einer paranoischen Logik, des hellsten Bewusstseins und zugleich der unverhohlenen Obsession. Vieles von dem, was im Mutterland nicht möglich war, schien erst in den Kolonien ein operationelles und experimentelles Potential entwickeln zu können. So produzierte Asmara sein eigenes Paradoxon: einerseits enthielt die Stadt immer eine Vision für die Zukunft, andererseits war sie selbst das unzivilisierte Andere.

Derrida meint, das Archiv sei immer schon dem Untergang geweiht, man zerstöre es (*mise en abime*), um es neu zu bilden. Wir können das Archiv nur retten, wenn wir seine inhärente Unmöglichkeit in Rechnung stellen. Dadurch führen wir nämlich eine Kluft oder Leere ein in die Wirklichkeit. Vielleicht gelingt uns damit eine bahnbrechende Geste. Das Archiv steht nicht nur in der Gewalt einer konservativen Tendenz zur Bewahrung, sondern es steht immer auch schon in der Gewalt einer anarchischen Tendenz. Im Buch *Mal d'Archive* setzt sich aber nicht weitergehend mit dem Archiv Foucaults auseinander. Stattdessen breitet er seinen Begriff des Archivs vor allem anhand der Psychoanalyse aus und bezieht ihn vornehmlich auf seine Konzepte der ‚Konsignation‘, der ‚Einschreibung‘ und des ‚Gespenstes‘. Derrida entwickelt den Zusammenhang von Erinnerung, Gedächtnis und (historischem) Bewusstsein auf der Grundlage von Freud, der sich zuerst der Frage nach der Arbeit des Archivs angenommen hatte, der den Prozess der Auslöschung der Spuren als ‚Verdrängung‘ beschrieb und in den Lücken zu lesen begann. Freud liefert ein Modell für eine neuartige Anordnung von Erinnerung, Bewusstsein und Erfahrung. Er stellt die Frage, warum Unfallopfer den traumatischen Vorfall im Traum wiederholen, der ihnen bei Bewusstsein nicht gegenwärtig ist. Die *Dream-City* erhält auf paradoxe Art und Weise die Rolle der Vermittlerin zwischen dem Bewusstsein und der Erinnerung. Die Erfahrung des Schocks, der in der Erinnerung wiederholt auftritt, während er dem Bewusstsein verschlossen bleibt, bringt Freud zur Einsicht, dass das Bewusstsein nicht länger der Vermittler ist zwischen der Erfahrung und der Erinnerung. Bewusstsein entsteht vielmehr anstelle von Erinnerung. Bewusstsein ist im Falle des Schocks eine Art Reizschutz. Mit Hilfe des Traumes soll eine Möglichkeit von Erfahrung, eine Verbindung von Bewusstsein und Erinnerung wieder hergestellt werden (83).

Derrida schließt sich diesem Gedanken an und verquickt das Archiv vielfältig mit Begriffen der Psychoanalyse. Er öffnet damit eine Perspektive auf die komplexen

Aneignungsstrategien des architektonischen Erbes. Die ‚Ökonomie des Archivs‘ arbeitet nach den Mechanismen der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘ und der ‚Identifikation mit dem Angreifer‘, zwei zentralen Denkfiguren, die aus Freuds Psychoanalyse abgeleitet werden können (84). Gegen die Annahme eines Widerspruchs zwischen dem Gedächtnis- oder Archivierungsakt auf der einen und der Verdrängung auf der anderen Seite statuiert Derrida rhetorisch: *‚Als ob man nicht eben genau das, was man verdrängt, erinnern und archivieren könne, es archivieren könne, indem man es verdrängt (denn Verdrängung ist eine Archivierung), das heißt anders archivieren, das Archiv verdrängen, indem man die Verdrängung archiviert; anders, gewiss, und darin liegt das ganze Problem, als nach den Weisen der geläufigen, bewussten, anerkannten Archivierung (85).‘*

Plötzlich entfaltet sich die Stadt zu einem sadistischen Universum, das keine Unterscheidung mehr zulässt zwischen Freund und Feind. Zerstückelungsphantasien des faschistischen Städtebaus kennzeichnen eine Intimität von Wahn und Wissen. Das koloniale Unternehmen entpuppt sich als Glücksspiel, bei dem man leicht auf die falsche Karte setzen kann. In diesem Fall handelt es sich um einen ödipalen Wunsch, die Verbindung des vermeintlichen ‚Über-Ich‘ der kolonialen Herren-Rasse mit dem konstruierten Primitiven (‚Es‘) der Afrikaner. Entsprechend gelten im Kolonialismus Architektur und Urbanistik als Schlüsseltechniken für die Assimilation der Kolonien in die westliche Zivilisation der Moderne. Im Namen von Fortschritt und Freiheit muss das modernistische Programm ständig sein Anderes simulieren, den barbarischen Urzustand, der nur krisenhafter werden kann.

Das koloniale Subjekt wird nicht nur eingeschrieben in eine Matrix von Macht und Gewalt (Kriegsmaschine), sondern auch in eine Ökonomie von Lust und Begierde. Das Konzept der ‚Wunschmaschine‘ dient dazu, die städtebauliche Raumäußerung als Artikulation kolonialen Begehrens bzw. durch Operationen von Perversionen zu erklären. Dabei ist es wichtig, nicht nur die allgemeinen Interrelationen von Sexismus und Exotismus im Prozess kultureller Repräsentationen, sondern auch deren spezifische Wirkung auf die phallogozentristische Codierung der urbanistischen Moderne zu berücksichtigen.

Die Arbeiten von Barrera und Locatelli analysieren zwei Aspekte der ‚Wunschmaschine‘: erstens ihre Auswirkungen auf die kollektive Imagination in Italien und zweitens auf das Verhältnis der Kolonialherren zur afrikanischen Frau. Die Autorinnen sehen das Phänomen ‚Asmara‘ in der *‚porno-tropics tradition‘*. Männer, die nach Eritrea kamen, erwartete ein Leben im *‚Inneren der Phantasie‘*, sie brachen auf in das *‚virgin land of virgins‘*. Diskursiv werden koloniales Territorium und weiblicher Körper synonym gebraucht: das Territorium als Frauenkörper wird zum umfassenden kulturellen Symbol eines der männlichen Penetration freigegebenen Harems. Es ist dieses Motiv westlicher Omnipotenz, das eine nahezu uniforme Assoziation von Afrika und Sex etabliert. Rassismus und Sexismus sind *‚systemische Elemente‘* des kolonialen Projekts. Das Bild der sexuellen Abenteuer offen

stehenden afrikanischen Frauen wird erzeugt und instrumentalisiert als ambivalentes Bild von Erotizismus, Amazonen und der Gefahr von Krankheiten (86).

Diese Konstruktion einer kollektiven Imagination erfolgt durch neue mediale Hilfsmittel (Fotografie, Kino). Afrika wurde so zum sinnlichen Paradies und zugleich zum schizophrenen Zustand: im Land der Bewährung für das europäische Ich darf dieses seine Souveränität nie verlieren. Fotografie und Kino erzeugen die koloniale Sphäre als kollektive Projektion. Asmara galt als großes Bordell, das die Verzahnung von Sexualitätsdispositiv, Biopolitik und kolonialem Rassismus verdeutlicht. Neben der Medizin, der Hygiene und dem Städtebau ist die Sexualität zu einem Feld von strategischer Bedeutung für die Bio-Macht/Bio-Politik geworden (87).

Und wieder wiederholt sich das Moment der Wendung von einem zum anderen, die ‚Verdoppelung‘ in der Parallaxe erfolgt durch die Imitation des Kolonialherren in der Gegenwart. In Asmara begegnen sich Wiederholung und Komik – die Wiederkehr des Verdrängten als Farce - in zwei Punkten: zum einen im fehlenden Original, zum anderen in der Mechanik der Wiederholung. In der komplexen Wiederholung der Geschichte liegt immer die Differenz einer wesentlichen Zerstreung und Dezentrierung, welche die Wiederholung notwendig verschiebt und verkleidet (88). Es zeichnet sich eine Welt von ‚Trugbildern‘ ab, welche die Ordnung der Repräsentation und des gesunden Menschenverstandes unterlaufen. Die schlimmste Gefahr dabei verdeutlicht Žižek am Beispiel Fellinis, der seiner Meinung nach am Ende nur noch Fellini-Filme gedreht habe. Ihre Bilder hätten keinen eigentlichen Inhalt mehr perspektiviert, sondern nur noch den typischen Fellinistil reproduziert. Fellini hatte seine Kunst überlebt, schuf sie nach, er war in den Augen Žižeks sein eigener Doppelgänger. Gibt es heute einen solchen Asmara-Stil, der sich damit beschreiben ließe?

Asmaras wechselvolle Geschichte kann man am besten nachempfinden, wenn man sich auf dem zentralen Boulevard bewegt, der ‚*Harnet Avenue*‘. Wenige Straßen dieser Welt sind so oft umbenannt worden: am Beginn der kolonialen Herrschaft hieß sie ‚*Corso Vittorio Emanuele*‘, als Mussolini seinen Traum vom Imperium unter afrikanischer Sonne träumte, wurde daraus der ‚*Viale Mussolini*‘ und kurz nach dem bösen Erwachen, als 1941 die Engländer das Land besetzten, der ‚*Corso Italia*‘. Nach der gewaltsamen Vereinigung des Landes mit Äthiopien 1952 wurde daraus zu Ehren des Kaisers die ‚*Haile Selassie Avenue*‘. 1991 rollten schließlich die Panzer der Eritreischen Volksbefreiungsfront (EPLF) über die kurzzeitig umbenannte ‚*Liberation Avenue*‘ (89).’

Auf diesen Straßen vollzieht sich das Schauspiel der ‚*passeggiata*‘. Hier wird die ‚*imitation of the colonial master*‘ durch eine urbane Elite, welche Asmara als ihr exklusives Eigentum betrachtet und sich in den Schatten ihrer eigenen Formel zurückzieht, am deutlichsten: ‚*The Asmarino of the ghedli generation had a very urbane appearance; he even out-dressed the*

Italians. He had imitated the Italians to perfection; the way he walked, talked, gestured, dressed, ate pasta, sipped espresso, used slang, etc. Yet, there was not the slightest bit of understanding of the Italian culture. You would hardly find a learned Asmarino talking about Dante or Boccaccio, Michelangelo or Giotto, Sophia Loren or Fellini, its famous operas or its fantastic architecture. Even the fact that they were living in a city famous for its modernist architecture came to them as news from the outside world; and for that, very recently. Here then is a generation that imitated the Italians in every gesture without having any understanding of the beauty of the Italian culture (90).'

Die ‚urban dandys‘ in den Straßen Asmaras sind ein Relikt jenes Eigensinns, der mit der Möglichkeiten zur dandyhaften Selbstinszenierung verbunden ist, der Verweigerung gegenüber dem Kolonialherren, aber auch dem Gefühl subjektiver Aufwertung durch seine Imitation. Eine urbane Elite wendet die gleiche koloniale Rhetorik, mit der sich einst die Italiener von den Einheimischen unterscheiden wollten, und bezieht sich dabei auf die einzigartige Architektur von Asmara. Die Macht des neuen ‚urban dandy‘ (91) gründet sich auf Bodenschätzen, Waffen und der Behauptung, mit der nationalen Revolution die reine moderne Utopie zu verkörpern. Es handelt sich dabei aber um eine Moderne, die nicht modern sein will, sondern nur so erscheint (*I dress up, therefore I am*). Der neue Dandy kleidet sich vornehm italienisch und vertritt ein exklusives Besitzrecht auf seine Stadt (92).

„In the 60s and 70s, Asmarinos tended to brag about ‚their‘ city and particularly to their cousins that hail from south of the Mereb river. The bemused listeners would quickly say, „La’bey, la’bey l’e Roma“, a phrase that was particularly intended to tell the Asmarinos not to confuse their identity with the Italians, and to emphatically tell them to know their place (93).‘

FÜNFTE PARALLAXE: ALLTAG IN DER CITTÁ METAFISICA

Die autonom-stilgeschichtlichen Analyse der Stadt muss notwendigerweise zu einem Architekturensemble führen, das in seiner Zeitlosigkeit als ‚città metafisica‘ abgebildet wurde. In der Rezeptionsgeschichte geht Asmara nahezu kontextlos in die Geschichte der Herausbildung einer rationalistischen Formensprache sowie der Formulierung einer Theorie der modernen Stadt ein. Die letzte Parallaxe öffnet einen interpretatorischen Zugang zur außerkünstlerischen Wirklichkeit, indem er die Beziehungen zwischen dem konkreten Planungsakt sowie der ihn umgebenden diskursiven und materiellen Kultur des Alltags sichtbar macht. Der Text fragt nicht nach der globalistisch-totalitären Geste. Nicht das moderne Ensemble in seiner stilgeschichtlichen Rekonstruktion als Wiederherstellung der geistigen Ordnung der europäischen Moderne, sondern seine Widersprüchlichkeit und Instabilität stehen in seinem Mittelpunkt. Die Stadt wird in ihrer Schönheit suspekt. Das

Dispositiv der Biopolitik ermöglicht die Rekonstruktion der Matrix, in der wir leben, die Verquickung von Psychoanalyse und Archiv zeigt deren Tiefendimension.

Nach dem Konzept der Mimesis in der vierten Parallaxe entwickelt die fünfte Asmara als einen ‚hybriden Ort‘ (94), der belegt, dass die koloniale Behauptung der ontologischen Reinheit kultureller oder ethnischer [Raum-]Identitäten unhaltbar ist. Kulturelle Grenzen und räumliche Hierarchisierungen sind vielmehr das Ergebnis performativ inszenierter Bedeutungen. Diese Situation ist heute noch ablesbar an der baulichen Substanz, die zu einem auffallenden Nutzungsmix der Strukturen auf vertikaler (*plot*) und horizontaler Ebene (*floor*) führt. Mehrotra unterscheidet zwischen ‚statischen‘ (*città metafisica*) und ‚dynamischen‘ Formen der urbanen Performativität, bzw. Aspekten temporärer Nutzung, ephemerer und anonymer Architektur (95). Der Aspekt der Performativität im urbanen Raum ist ein Gegennarrativ zu den Erscheinungsformen urbaner Segregation. Die Neu-Entdeckung Asmaras ist eine Entdeckung seiner heterogenen ‚Raumzeiten und Zeiträumen‘. Die Analyse des Alltagsurbanismus folgt dem Ziel, die Mikroräume der Subversion, des Geschwätzes, der marginalen Zonen, der Fantasie und der Flucht zu erkunden. Wie schauen die multiplen Formen der Raumbesetzung, die Strategien der Rückeroberung der Architektur in Asmara aus? Wie wirken sich diese Strategien auf den historischen Parameter aus?

Historisch gesehen ist die Asmara entstanden als Ensemble unvereinbarer Zonen zusammen mit dem Bewusstsein, dass es keinen Raum für Konflikt oder Dissens geben darf, als ‚Matrix von Ein- und Ausschlüssen‘, von Prozessen der Vereinheitlichung und Säuberung (als rassistisches Gesellschaftsexperiment). Die Interaktion von Kriegs- und Wunschmaschine führte aber historisch gesehen nicht nur zur Segregation, sondern auch zu einer Vielfalt von Strategien zu deren Unterwanderung. Bhabha spricht mit Bezug auf das postkoloniale afrikanische Stadt von einer Überlappung disparater Raumidentitäten, die räumliche Definition von Identität und Differenz in Frage stellt (*Thirdspace*). Die kolonialen Städtebauer wussten um die Gefahr, die von diesen Räumen unkontrollierter Koexistenz ausgeht und dass Strategien der Hierarchisierung und Marginalisierung angewendet werden müssen. Damit der Markt als klassischer Bufferraum seine Funktion in der kolonialen Stadt erfüllen konnte, musste die Trennung zwischen den beiden Zonen sichtbar und räumlich erlebbar sein. Der Markt wurde planerisch in eine erkennbare Totalität eingebunden und räumlich fixiert. Als territoriales Objekt avancierte er im Ganzen der Stadt gewissermaßen zu einer passiven eigenen Komponente des Gesamtkonzeptes. Er war eine Lücke zwischen den beiden Welten, der indigenen und europäischen Bevölkerung, zentral gelegen, vollständig objektiviert und dennoch ausgeschlossen. In eben dieser Eigenart ist er konstitutiv für die manichäische Ordnung der kolonialen Welt (96).

Die Parallaxe dazu geht nicht vom Zustand nach der Realisierung einer Planung aus, sondern verwirklicht deren Alternativen. Sie spekuliert mit dem subversiven Gebrauch der

Architektur für andere Zwecke als die intendierten. Spontaneität, bizarre Verflechtungen, schizophrene Arten der Raumproduktion und ad hoc- Eingriffe führen zum Schauspiel neuer Komplexitäten, zur Stadt als möglichen Raum der Artikulation von Konflikten, aber auch des kreativen Umgangs mit ihnen. Ein Beispiel dafür ist der Medeber-Markt, ein ‚Chaosmos‘ mitten in der Stadt. Konflikt wird dort tagtäglich gelebt und verräumlicht. Er ist Voraussetzung für die Erzeugung und Aneignung von Räumen. Wie aber schaut diese Aneignung aus? Wie kann man eine Kartografie der Wünsche, Begierden, Kräfte einer Stadt erstellen? Wie vermittelt man die Architektur als planerischen Interventionsraum mit der Lebenswelt der Menschen?

Im Fokus der Betrachtung von Asmara steht die Verwirklichung von Nutzungsmöglichkeiten der örtlichen Strukturen (*‘fragments of possibility’*) (97), die spontan, alltäglich, subversiv und lebendig sind. Das Potential dafür kann nicht aus der Vogelperspektive erkundet werden, es muss aus den kleinen Erfolgen der Feldarbeit entstehen. Die Stadt als unerschöpfliches Besonderes zu entwickeln, als etwas, wofür uns heute noch teilweise die Sprache fehlt, entfernt sich von der ‚*Frozen City*‘ und bringt die dem Raum entzogene Zeit wieder ins Spiel, die Zeit für das Erkunden, für das In-Gebrauch-Nehmen des Ortes. Was ist aus dem Erbe geworden? Wie schaut das kulturelle Recycling in Asmara heute aus?

Treiber geht in seiner Feldforschungen in Asmara auf Aneignungsstrategien von Raum bei jungen Erwachsenen ein. Cafés und Bars entstehen als strategische Typologien und konstitutive Oppositionen, nicht Abbilder einer fixen Ordnung, sondern Mischungen, Überlagerungen, multifunktionelle Streuungen, hybride Gleichzeitigkeiten, multiple Identitäten und individuelle Ästhetiken, die in der Aneignung der Gebäude durch ihre Bewohner auftauchen. Die Dekonstruktion der ‚*città metafisica*‘ erfolgt im Interesse für die selbstorganisierten Ökonomien, Zwischennutzungen, räumliche Provisorien, Bricolagen, individuelle Ästhetiken, für ephemere Bauten einer ‚flüssig‘ gewordenen Architektur, Formen der Fragmentierung des öffentlichen Raums, Gleichzeitigkeiten und Überlagerungen (*heteroglossia*) von verschiedenen Subjektivitäten, Überlebensstrategien, die sich der Un-Ordnung verdanken, temporäre Anpassungen der Gebäude an das Leben in der Stadt. Der Ort entwickelt seine Besonderheit in vielfältigen Spiegelungen (koloniales, nationales, post-koloniales, neo-koloniales, hedonistisches, mythisches Speculum u.s.w.), seine Logik ist eine Analogik, sie hängt von einer asymmetrischen Analogie zwischen dem Eigenen und dem Fremden ab.

LITERATUR

- (1) DENISON E., REN G. Y. und GEBREMEDHIN N. : Asmara. Africa's Secret Modernist City. New York: Merrell Publishers Limited 2003. Das Dossier zur Ausstellung ‚Asmara. Afrikas heimliche Ausstellung der Moderne‘: www.asmara-architecture.com/Dossier.pdf (10.10.2012,14.00). Der Ausstellung hat man vorgeworfen, sie hätte die Schönheit der Stadt verklärt und den historischen Kontext der faschistischen Kolonialpolitik in ihrer Grausamkeit nicht berücksichtigt. Vgl. dazu: MATTIOLI A.: Terror und Moderne, in: <http://www.zeit.de/2009/10/A-Asmara> (16.03.2013, 13.00)
- (2) DERRIDA J.: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann und Bose 1997
- (3) ZIZEK S.: The Parallax View, Cambridge: The MIT Press, 2006, S. 17
- (4) Anm.: Die ‚parallaktische Lektüre‘ wird in Anlehnung an BHABHAS Konzept der ‚Hybridität‘ entwickelt. Vgl. dazu: Bhabha, H. K.: The Location of Culture. London, New York: Routledge 1994., dt.: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. v. Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg 2000.
- (5) Anm.: Die Idee, Geschichte als ‚unabgeschlossenen Text‘ retroaktiv (vgl. dazu den ‚Engel der Geschichte‘) zu verändern, geht auf die Geschichtsphilosophie von W. BENJAMIN zurück, auf den sich ZIZEK beruft. Mit dem LACANschen Steppunkt, an dem das Gleiten der Signifikanten angehalten und ihre Bedeutung fixiert wird, ist nichts anderes gemeint, als das Heraussprengen eines Zitats aus dem Kontinuum des Geschichtstextes. Benjamin spricht von einem ‚dialektischen Bild‘, das ‚blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt‘. Vgl. KHATIB S.: Geschichte, Retroaktivität, Text. Erkundung zum ‚Begriff der Geschichte‘ mit Walter Benjamin und Slavoj Zizek. Vgl. BONESS S.: ‚Asmara - The Frozen City‘. Jovis Verlag, 2006
- (6) Vgl. HAUSER S., KAMLEITHNER C. MEYER R.: Architekturwissen. Grundagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes: S. 9ff.
- (7) DENISON E. and Ren G.Y.: The Evolutionary Development of Asmara – Colony to Hybridity, paper presented to the International Association for the Study of Traditional Environments (IASTE) biannual conference, Hong Kong 2002
- (8) Anm.: Das FWF-Projekt ‚Asmara-The Sleeping Beauty erkundet den Raum der alltäglichen Interventionen der Bewohner von Asmara.
- (9) Vgl. GHEBREHIWET Y.: Eritrea's Drive for Modernity: In Search of Asmara. in: <http://asmarino.com/articles/1611-i-eritreas-drive-for-modernity-in-search-of-asmara7> (16.01.2013, 14.00)
- (10) KENEALLY T.: Towards Asmara; Oct 01, 1990; S. 223
- (11) LEBONA Z.: Stages of Destruction: From Indigenous Hidmos to Asmara's Art Deco Buildings, in: <http://asmarino.com/articles/1611-i-eritreas-drive-for-modernity> (16.05.2013, 14.00), S.3
- (12) Ebd. LEBONA Z., S. 5
- (13) Ebd. S. 6
- (14) Ebd.
- (15) GHEBREHIWET Y.: Eritrea's Drive for Modernity: In Search of Asmara. in: <http://asmarino.com/articles/1611-i-eritreas-drive-for-modernity> (16.01.2013, 14.00), S. 16
- (16) Ebd. LEBONA, S. 4f.
- (17) Ebd. GHEBREHIWET, S. 22
- (18) Vgl. dazu: <http://www.asmara-architecture.com/Dossier.pdf> (14.03.2012)
- (19) Vgl. BAUDRILLARD J.: Amerika. Übers. v. M. Ott, München 1995. (Franz. Orig. 1986)
- (20) Vgl. FOUCAULT M.: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981
- (21) Anm.: Eine Auflistung der Gebäude und die stilgeschichtliche Zuordnung findet man in: DENISON E., Abraham M., Ren G.Y., Gebremedhin N.: Asmara. A guide to the built environment, Asmara 2003. Allerdings definiert das CARP-Programm eine klar berandete Zone innerhalb des heutigen Asmara, sodass die Bestandsaufnahme nicht vollständig sein kann. Vgl. auch DENISON, E. and Ren, G.Y., Asmara Architecture Archives: Final Report, CARP, Asmara (August 2002)
- (22) FULLER M.: Italy's Colonial Futures: Colonial Inertia and Postcolonial Capital in Asmara, in: <http://escholarship.org/uc/item/>, S. 4
- (23) HIMMELMANN N.: Archäologie gleich Erinnerung?, in: Meier R.: Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege. Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich Band 21, Zürich 2000, S. 52ff. ; HALBWACHS M.: Das kollektive Gedächtnis und der Raum, in: ders.: Das kollektive Gedächtnis, über. von Lhoest-Offermann H., Stuttgart 1967, S. 127-134
- (24) METCALFE A., HOLDEN T.: Lonely Planet The Cities Book: A Journey Through the Best Cities in the World, S. 52
- (25) Vgl. HOPKINS R.: Italian Colonial Cultures, Migration, and Utopia in Women's Writing in Italian and English, Los Angeles 2007
- (26) Interview E. DENISON, in: RAUSCH C.: Nostalgia: Asserting Politics of Sovereignty and Security in Asmara, Washington and Brussels 2013 (Text wurde von Rausch C. freundlicherweise zum Zitieren zur Verfügung gestellt), S. 19; Vgl. auch: DENISON E., REN G.Y., GEBREMEDHIN N.: Asmara. Africa's Secret Modernist City, London/New York 2003
- (27) RAUSCH C.: Modern trophy. The heritage of the Maisons Tropicales, in: <http://www.eshcc.eur.nl/archief0809/conference/abstracts/rausch/> (13.01.2013, 14.00)S. 23
- (28) Anm.: In The Sublime Object of Ideology erzählt ZIZEK die Geschichte von einer Gruppe von Wissenschaftlern, die versuchen, einen Würfel in der Zeit vor und zurück zu bewegen (Frederic Browns Geschichte Experiment). An einem Punkt der Geschichte ändert einer von ihnen auf halbem Weg seine Meinung und verändert damit die Vergangenheit. Die plötzliche Entscheidung, den Würfel nicht wieder in die Vergangenheit zu schicken verändert unwiderruflich alle Ereignisse, die zur Gegenwart geführt haben: ‚An interesting idea‘, Professor Johnson said, ‚I had not though of it, and it will be interesting to try. Very well, I shall not...‘. There was no paradox at all. The cube remained. But the rest of the universe, professors and all, vanished.‘ (SO, S. 162)
- (29) DERRIDA J.: Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa, Paris 1991. (2a 1992)

- (30) Ebd.
- (31) COHEN J.-L. und Eleb M.: Casablanca. Colonial Myths and Architectural Ventures, Penguin Books 2003
- (32) RAUSCH, S. 22
- (33) Ebd. GHEBREHIWET, S. 7f.
- (34) Ebd.
- (35) GEBREMEDHIN N.: Asmara, Africa's Secret Modernist City. Prepared for the African Perspectives: Dialogue on Urbanism and Architecture, The Faculty of Architecture, TU Delft, 6-8 December 2007, p. 18
- (36) RAUSCH C.: Modern Nostalgia: Asserting Politics of Sovereignty and Security in Asmara, Washington and Brussels (Text des Autors, zur Verwendung freigegeben)
- (37) Ebd. S. 18
- (38) Ebd. GEBREMEDHIN S. 18
- (39) Ebd.
- (40) Ebd.
- (41) RAUSCH C.: Rescuing Modernity: Global Heritage Assemblages and Modern Architecture in Africa (work in progress)
- (42) Ebd. RAUSCH
- (43) BOYM S.: The Future of Nostalgia, New York: Basic Books 2001, S. 13
- (44) Ebd. BOYM, S. 15
- (45) O' KANE D. and REDEKER-HEPNER T. (ed.): Biopolitics and Militarism and Development: Eritrea in the Twenty-First Century, New York: Berhahn 2009) p.xiv
- (46) UNESCO World Heritage List, Entry
- (47) RAUSCH C., S. 12
- (48) RAUSCH C., S. 18
- (49) Vgl. FOUCAULT M.: Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik, Frankfurt/ Main 1979
- (50) Vgl. RABINOW P.: French Modern: Norms and Forms of the Built Environment, Chicago: Univ. of Chicago Press 1989
- (51) FULLER M.: Moderns Abroad, architecture, cities and Italian imperialism, London/New York 2007
- (52) O'KANE D. und REDEKER-HEPNER T. (ed.): Biopolitics and Militarism and Development: Eritrea in the Twenty-First Century, New York: Berghahn 2009
- (53) TREIBER M.: "The choice between clean and dirty. Discourses of Aesthetics, Morality and Progress in Post-revolutionary Asmara, Eritrea". In: Dürr, Eveline; Jaffe, Rivke (eds.): Urban Pollution. Cultural Meanings, Social Practices. Berghahn Oxford 2010, 123-143
- (54) BOYM, S. 13
- (55) RAUSCH, S. 21
- (56) Interview N. GEBREMEDHIN, in: RAUSCH C.: Nostalgia: Asserting Politics of Sovereignty and Security in Asmara, Washington and Brussels 2013
- (57) RAUSCH C.: Modern trophy. The heritage of the Maisons Tropicales, in: <http://www.eshcc.eur.nl/archief0809/conference/abstracts/rausch/> (13.01.2013, 14.00)
- (58) ZIZEK S.: Der erhabenste aller Hysteriker, S. 217
- (59) Ebd.
- (60) Ebd. Interview DENISON, in: RAUSCH C.: Nostalgia: Asserting Politics of Sovereignty and Security in Asmara, Washington and Brussels 2013
- (61) BANA F.: Asmara's Crumbling Buildings: Let the pictures speak- Part I and II, in: <http://asmarino.com/articles/1579-asmaras-crumbling-buildings> (22.02.2013; 15.00)
- (62) MARX K.: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. New York 1852, S. 1 Marx-Engels-Gesamtausgabe Abteilung I. Band 11, S. 96
- (63) GROSS T.: Asmara All Stars. Dornröschen lernt tanzen, in: Zeit Online, www.zeit.de/2010/51/Eritrea/seite-3 (31.12.2010 ;18.10); Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=SfMxaFb7Bcs>
- VON THIELKE T. und W., V.: Göttin aus Stahl. Global Villages: In Eritreas Hauptstadt Asmara pflegen traditionsbewusste Eisenbahner das koloniale Erbe Italiens (Spiegel 9/ 2008) in: www.spiegel.de/spiegel/print/d-55946155.html (10.12.2012; 10.00)
- (64) Ebd. BOYM, S. 13
- (65) DENISON E. and REN G.Y.: Supporting Africa's Secret City, in: www.theglobalist.com/StoryID.aspx?StoryId=3761
- (66) Ebd. Interview DENISON, in: RAUSCH C.: Nostalgia: Asserting Politics of Sovereignty and Security in Asmara, Washington and Brussels 2013
- (67) RAUSCH zitiert die Formel aus dem Schreiben des Ministeriums für Öffentliche Arbeiten in Asmara, s. auch: DUD Ministry of Public Works, 'Final Strategic Urban Development Plan: Executive Summary', Asmara, Eritrea 2006, p. 15
- (68) BOYM S.: Nostalgia and Its Discontents, in: http://www.iasc-culture.org/eNews/2007_10/9.2CBoym.pdf (12.03.2013, 15.00)
- (69) VISSCHER J. (Hrsg.): Asmara. The Frozen City. Fotografien von BONESS S., Jovis-Verlag 2006
- (70) OFORI R. u. SCOTT E.: City of Dreams, Eye Level LLC Art and Desing, 2005
- (71) BOYM, S. 15
- (72) GROYS B.: Die Stadt im Zeitalter ihrer touristischen Reproduzierbarkeit, in: ders.: Topologie der Kunst, München/Wien: Hanser 2003, S. 187-198
- (73) Interview N. GEBREMEDHIN, in: RAUSCH C.: Nostalgia: Asserting Politics of Sovereignty and Security in Asmara, Washington and Brussels 2013
- (74) Ebd. GROYS
- (75) Ebd. GROYS
- (76) Ebd.
- (77) Ebd. BOYM pvix
- (78) Ebd.
- (79) Anm.: Epilepsie ist das, was dem Universellen entgeht und eine Differenz erschließt. Vgl. VIRILIO P.: Ästhetik des Verschwindens, S. 40
- (80) ALTWEGG J.: Paul Virilio. Die Geburt der Technik aus dem Geist des Krieges. In: Frankfurter Allgemeine Magazin, Heft 859 1996, S.14
- (81) Aus: DERRIDA J.: Am Nullpunkt der Verrücktheit – jetzt die Architektur, in: Akos Moravansky: Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie, Wien 2003
- (82) Ebd. RAUSCH
- (83) OLICK J. K.: From Usable Pasts to the Return of the Repressed, in:

- <http://www.iascculture.org/THR/archives/UsesPast/Olick.pdf>
- (84) Ebd.
- (85) DERRIDA J.: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Interpretation*, Berlin 1997, S. 114
- (86) BARRERA G.: *Dangerous liaisons: colonial concubinage in Eritrea 1890-1941*, "African Studies Working Papers", Evanston 1996
BARRERA G., *Colonial Affairs: Italian Men, Eritrean Women and Construction of Racial Hierarchies in Colonial Eritrea (1885-1941)*, Dissertazione di dottorato, Northwestern University, Evanston 2002.
- (87) LOCATELLI F.: *Oziosi, vagabondi e pregiudicati: labour, law and crime in Colonial Asmara, 1890-1941*, in: *International Journal of African Historical Studies* 40(2) (2007) 225-250
- (88) DELEUZE: *Differenz und Wiederholung*, Fink, München 1992 (orig. 1968)
- (89) Ebd. GROSS T.: *Asmara All Stars. Domröschen lernt tanzen*, in: *Zeit Online*, www.zeit.de/2010/51/Eritrea/seite-3 (31.12.2010 ;18.10)
- (90) GHEBREHIWET Y.: *Eritrea's Drive for Modernity: In Search of Asmara*. in: <http://asmarino.com/articles/1611-i-eritreas-drive-for-modernity-in-search-of-asmara7> (16.01.2013, 14.00)
- (91) Tamagni, Daniele; *The Gentlemen of Bakongo – The Importance Of Being Elegant*; and Wrong, Michella; *In the Footsteps of Mr. Kurtz*; First Perrenial:2002; pp 169-191
- (92) Anm. urban dandy, in: www.messynessyctic.com/2011/04/05/who-is-the-dandy-man (23.03.2013, 10.00)
- (93) LEBONA Z.: *Stages of Destruction: From Indigenous Hidmos to Asmera's Art Deco Buildings*, in: <http://asmarino.com/articles/1611-i-eritreas-drive-for-modernity-in-search-of-asmara7> (16.05.2013, 14.00)
- (94) BHABHA H. K.: *Die Verortung der Kultur*. Übersetzt von M. Schiffmann und J.Freudl. Stauffenburg Verlag, Tübingen 2000, (zuerst als *The location of culture*, 1994)
- (95) MEHROTRA R.: *Bombay - The Cities Within*, Eminence Designs, Bombay 2001
- (96) Ebd.
- (97) HEDGES S.: *Detail as fragment: The incomplete, the possibility of connection and an excess of multiplicities*. Paper presented at *Imagining...*, the 27th Annual International Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand. Newcastle 2010, in: <http://hdl.handle.net/10652/1595>