

DIE ZERSTÖRUNG KOMMUNISTISCHER DENKMÄLER ALS BILDERSTURM – HISTORISCHE UND TYPOLOGISCHE FRAGESTELLUNGEN

In den Diskussionen um die neueren Zerstörungen von Symbolen und Denkmälern der kommunistischen Ära in den zentral- und osteuropäischen Ländern wurde oft auf frühere, mehr oder weniger vergleichbare Phänomene hingewiesen, die gewöhnlich mit dem Stichwort »Bildersturm« bezeichnet werden. Mehrmals wurde auch prophezeit, dieser Bildersturm sei wahrscheinlich der letzte. Als Beispiel zitiere ich den *Rheinischen Merkur* vom 13. September 1991, der das »Wiederaufleben einer uralten Tradition: den Bildersturm« diagnostizierte und behauptete: »Einzig im kommunistischen Block, ... konnte sich die Bilderstürmerei bis ans Ende des 20. Jahrhunderts erhalten.«¹ Meine Fragestellungen richten sich auf die Historizität und Spezifität der neueren Denkmalzerstörungen in Zentral- und Osteuropa sowie, allgemeiner betrachtet, des Umgangs mit dem symbolischen Erbe der kommunistischen Regime. Stellen sie etwas Neues dar, oder gilt das Wort des Predigers Salomo: »Nil novum sub soli?« Diese Frage ist vielleicht Teil der umfassenderen Frage, ob die politischen und sozialen Umwälzungen jeweils einen Fortschritt oder einen Rückschritt bringen, ob sie schlechthin Unbekanntes oder im Gegenteil Archaisches ans Licht fördern.

Ein Bildersturm? Die anthropologische und psychopathologische Sicht

Kann man überhaupt die sehr unterschiedlich motivierten und durchgeführten historischen Bild-, Symbol- oder Kunstzerstörungen unter einen Hut bringen, und soll dieser Hut »Bildersturm« heißen? Es gibt nur wenige Versuche, solche Tatbestände explizit einheitlich zu betrachten, und ein solches Unternehmen scheint eine dezidiert programmatische oder normative Dimension zu implizieren. So hat Louis Réau 1959 alle Arten und Momente von Kunstdenkmalzerstörungen in Frankreich in einer »Geschichte des Vandalismus« beschrieben, mit der Erklärung, daß »jedes Attentat gegen ein Werk der schönen Künste ... die Exkommunikation verdiene« und mit dem Wort »Vandalismus« zu ächten sei, um jede weitere Zerstörung zu verhindern.² Im Gegensatz dazu benutzte Horst Bredekamp 1975 den Begriff »Bildersturm« für »die Vernichtung derartiger Gegenstände, in der ebenfalls ein umweltbezogener Sinn erkennbar ist«, um »Kunst als Medium sozialer Konflikte ... von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution« zu studieren.³

Eine lediglich implizite, einheitliche Betrachtungsweise solcher Phänomene ist aber häufig und beruht meistens auf einer anthropologischen oder psychologischen (bzw. anthropologisierenden oder psychologisierenden) Sicht. Auf der wissenschaftlichen Ebene ist sie besonders durch David Freedberg vertreten, der mit einer Analyse der Rezeption von Bildern (response) ihre Geschichte am Kreuzweg zwischen Geschichte, Anthropologie und Psychologie installieren will. In *Iconoclasts and their Motives* hat Freedberg vorgeschlagen, gewisse Resultate seiner Untersuchung zum niederländischen Bildersturm des 16. Jahrhunderts in Fällen auf die Angriffe auf Kunstwerke in den Mu-

seen des 20. Jahrhundert zu übertragen.⁴ So vergleicht er zum Beispiel die im Jahre 1566 oder 1572 erfolgte selektive, auf die Augen der Figuren konzentrierte Beschädigung eines Altarbildes mit Barmherzigkeitsszenen mit der anonymen und undatierten Beschädigung eines illusionistischen Doppelporträts des Dirck Jacobsz., jetzt im Toledo Museum of Art, Ohio.⁵ Die Gewalt des Täters soll in beiden Fällen der »Macht des Bildes« entsprechen und sie enthüllt haben.⁶ Der Angriff richtet sich durch das Bild gegen das Vorbild, er zerbricht die beängstigende Identität der beiden, indem er das Bild auf seine Materialität zurückführt. Für diese Interpretation konzentriert sich Freedberg methodologisch auf die individuelle Tat, indem er bewußt die kollektive Dimension des niederländischen Bildersturms und seine religiösen, politischen und sozialen Motivationen ausklammert.⁷ Eine ähnliche Elimination wird apriorisch vorgenommen in den psychopathologischen Mustern, mit denen die neueren Kunstzerstörungen in Museen meistens erklärt werden. Die »Kunst« kann als solche nicht betroffen werden, wenn sich die Krankheit des Täters gerade darin ausdrückt, daß er zwischen dem Abbild und dem Vorbild nicht unterscheiden kann. In den Berichten und Bewertungen der jüngsten politisch motivierten Bildzerstörungen im Osten wird zwar kein Wahnsinn, aber vielmals »Aberglauben« erkannt oder postuliert, der Glaube an die Möglichkeit, das Vorbild durch das Abbild zu treffen; andere sprechen vom Wiederauftauchen der archaischen Hinrichtung in *effigie*.

Objekte, Bilder, Funktionen

Das Interesse an der Bildersturm-Forschung für die Kunstwissenschaft besteht unter anderem darin, daß sie die historische und funktionelle Allgemeingültigkeit des Begriffes »Kunst« in Frage stellt. In Fällen von Machtwechsel werden gewisse Kunstdenkmalzerstörungen zusammen mit Staatsinsignien wie »die alten Inschriften, Embleme, Straßennamen, Wappen u. a. m.« – um Lenins Dekret »Über die Denkmäler der Republik« vom 12. April 1918 als Beispiel zu zitieren –⁸ getroffen. Wenn man mit George Kubler eine »Geschichte der Sachen« in Aussicht nehmen will,⁹ muß man zuerst feststellen, daß die Zerstörung bzw. das Verschwinden von Objekten eher die Norm ist, und daß ihre Erhaltung eine Ausnahme darstellt. Als Folge materieller, technischer oder ästhetischer Alterung werden Objekte aller Art weggestellt und durch neue ersetzt. Wenn sie eher symbolische als praktische Funktionen erfüllen, können sie aber von der Permanenz und von der Aura der Vorbilder, der Inhalte oder der allgemeinen Werte, mit denen sie verbunden sind, profitieren und Schutzwürdigkeit erhalten. In diesem Sinne spielt der Riegl'sche Unterschied zwischen gewolltem und ungewolltem Denkmal keine Rolle, da Funktionen nicht werkimmanent sind. Was Konservierung betrifft, entpuppt sich aber die schutzgebende semantische Verbindung als ambivalent: Unter veränderten Umständen kann sie zu gezielter Vernichtung führen.



Abb. 1 Überreste des Stalin-Denkmal in Budapest, 24. Oktober 1956

Dies gilt natürlich besonders für »politische« Funktionen im engeren oder weiteren Sinne. Solange Bilder auch Instrumente der Macht sind (und »Symbol« heißt u. a. Instrument) oder als Instrumente einer Macht betrachtet werden können, beeinflussen die Machtverhältnisse und -kämpfe den Umgang mit den Bildern. Schon existierende oder neu geschaffene Bilder sowie ihre direkte oder mittelbare Veränderung, Beschriftung oder Beseitigung, spielen in solchen Verhältnissen und Kämpfen eine nicht unbedeutende Rolle, und es braucht keinen irrationalen Glauben an ihre Macht, um sich ihrer symbolischen Effizienz zu bedienen. Deswegen werden kollektive Bildzerstörungen, die Verwendung der Reste und die Vermittlung der Ereignisse meistens dramatisch inszeniert, um Bedeutung und Wirkung zu unterstreichen und zu erhöhen. Als in Budapest am 23. Oktober 1956 Sándor Mikus' Statue Stalins gestürzt wurde, wurde der Vorschlag gemacht, man solle die verbliebenen Stiefel (Abb. 1) als Mahnmal stehen lassen und den Stalinplatz in »Stiefelplatz« umbenennen.¹⁰ Der Denkmalsturz und die Pressefotografie des Falles der Statue wurden schnell zu Symbolen des ungarischen Aufstandes.

In einem provokativen und anregenden Aufsatz erinnerte Paul Veyne die Ikonographen daran, daß es Kunstwerke ohne Zuschauer wie Riten ohne Glauben gibt und daß etwa bei der Trajanssäule oder der Colonne Vendôme nicht die Fülle an Kriegsszenen wahrgenommen wurde, sondern nur die Höhe, die zentrale Lage und der Machtanspruch.¹¹ Aber gerade der Beschluß der Kommune, die Colonne Vendôme als Symbol des Bonapartismus und des Militarismus zu stürzen (Abb. 4), zeigt, wie



Abb. 2 W. Muchina, Arbeiter und Kolchosenbäuerin, 1937, Moskau

wichtig und wirksam eine solche minimale Botschaft sein konnte. Anhand der osteuropäischen Ereignissen konnte Petra Roettig auch kürzlich schreiben, daß manche »Denkmäler gerade durch den Akt ihrer Zerstörung als Symbolträger einer Geschichtsperiode ernst genommen werden.«¹² Diese symbolische Neubelebung kann auch ohne physische Intervention stattfinden, wie wenn ein Karikaturist Wera Muchinas berühmte Gruppe *Der Arbeiter und die Kolchosenbäuerin* von 1937 (Abb. 2) benutzt, um die soziale und wirtschaftliche Entwicklung der ehemaligen Sowjetunion zu symbolisieren (Abb. 3). Als Bedeutungs- und Identitätsträger eignen sich Denkmäler für solche Umfunktionierungen. Besonders subtil bediente sich der Zeichner Serguei des Bildersturmmotivs, um Michail Gorbatschow als Zauberlehrling darzustellen (Abb. 5) und, vielleicht, um den Zusammenhalt von Überbau und Unterbau klarzumachen.

Typologien und Geschichte

Am Anfang seiner *Geschichte des Vandalismus* schlug Louis Réau eine »Psychologie der Vandalen« als Klassifizierungsmittel vor. Die »Gründe, die man nicht eingestehen kann«, gleichen einer Liste von Sünden: Zerstörungstrieb, Habgier, Neid, Intoleranz, Dummheit; die »Gründe, die man eingestehen kann«, sind hauptsächlich religiöser, pröder, sentimentaler oder ästhetischer Art.¹³ Réau erwähnt noch die Möglichkeit, den »Vandalismus« nach Täter oder Wirkung einzuteilen, aber findet kein Kriterium ganz befriedigend und entscheidet sich für eine chronologische

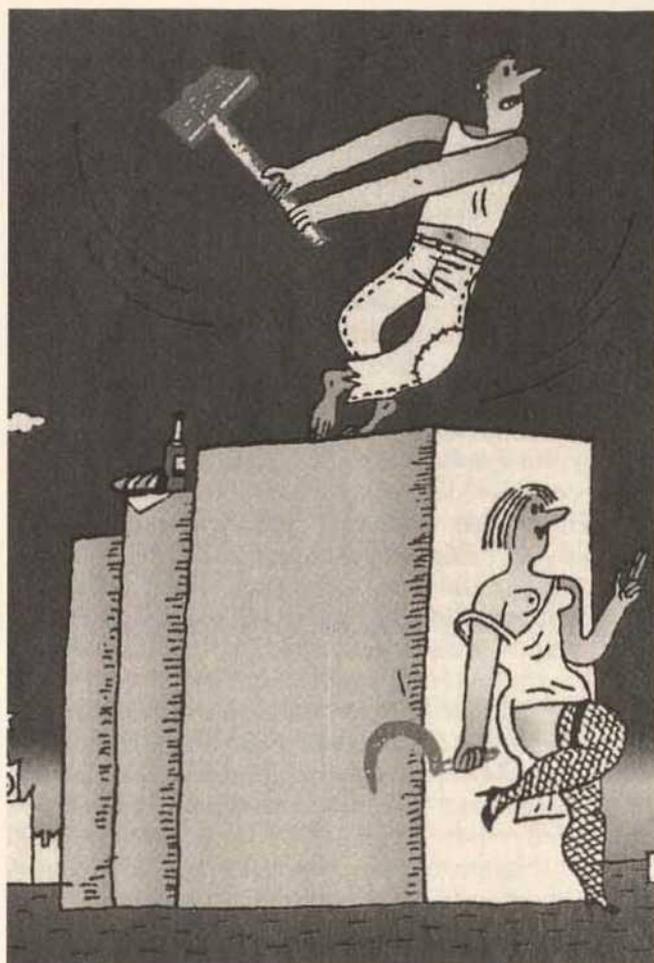


Abb. 3 Karikatur von A. Chabanow in *Iswestja*, 1992

Darstellungsweise. Andere Autoren möchten, je nachdem ob ästhetische Kriterien oder theologisch motivierte Bilderfeindlichkeit im Spiel sind, zwischen »Bildersturm« und »Vandalismus«¹⁴ oder zwischen einem »ikonoklastischen« und einem »zerstörerischen« Muster unterscheiden.¹⁵ Bestimmt haben religiöse Bilderstürme nicht nur Bilder, sondern das Prinzip ihrer Verwendung in Frage gestellt. Eine ähnliche Tabuisierung ist aber auch unter politischen oder ästhetischen Umständen denkbar.

Dem von Montalembert vorgeschlagenen Unterschied zwischen »zerstörerischem« und »wiederherstellendem Vandalismus« hat Martin Warnke einen neuen, sozialen Sinn gegeben, wenn er die Zerstörungen »von oben« und die »von unten« gegenübergestellt hat: »Diejenigen Zerstörungsakte, welche die Destruktion durch eine neue Konstruktion ausglich, werden zu den großen Daten der Kunstgeschichte gerechnet. Diejenigen Zerstörungsakte, die aus Ohnmacht heraus den Verstoß gegen Machtsymbole unternahmen, ohne neue Machtzeichen setzen zu können, werden als sinnlose Bilderstürme beklagt und denunziert. Zerstörung gerät den Siegern zum Privileg, den Unterlegenen zum Sakrileg.«¹⁶ Neulich hat Olivier Christin diesen Unterschied zwischen Bilderstürmen der Herrschenden und denen der Beherrschten in der Organisation und Ausführung der Zerstörungen unterstrichen und gezeigt, wie die »offiziellen« Bilderstürmer am liebsten ordentlich und gesetzlich Bilder umfunktionieren, eher ganz eliminieren und ersetzen, als brutal beschädigen, die wertvollen Materialien wiederverwenden und versuchen, ein legitimes Zerstörungsmuster durchzusetzen.¹⁷



Abb. 4 Sturz der Colonne Vendôme (Paris, 16. Mai 1871), Holzchnitt

Derselbe Autor weist auf die Bedeutung der Geschichte der symbolischen Zerstörungen hin, wenn er bei der Reformation und bei der Französischen Revolution feststellt, die Kenntnis von früheren Fällen habe die Ereignisse beeinflusst.¹⁸ Eine allgemeine Geschichte der »Bilderstürmerei« versuchte Karl-Adolf Knappe mit den Hauptstationen Byzanz, Reformation und Französische Revolution zu skizzieren. Als generelle Entwicklung sieht er »eine dreifache Ausweitung der wegen ihres Bedeutungsgehalts in Frage gestellten Kunstwerke« und »eine Verdünnung der geistigen Substanz der Negation, in die nach und nach auch ästhetische Momente eindringen.«¹⁹

Die Französische Revolution und die Folgen

Die epochale Bedeutung der Französischen Revolution für diese Entwicklung ist allgemein anerkannt. Das Zusammenfallen der Zweihundertjahrfeier mit dem Fall der Berliner Mauer machte den Vergleich unvermeidbar. 1789 wurde auch ein ungewolltes Denkmal, als Hauptsymbol der überwundenen Weltordnung, feierlich und völlig zerstört (Abb. 6/8) und aus seinen Stücken wurden profane Reliquien produziert und verteilt (Abb. 7/9). Klaus Herding, der zu dieser Gegenüberstellung beitrug, mit der Beurteilung, »daß die Vorschläge der Jakobiner sehr viel besser durchdacht, ja vernünftiger waren als etwa die der deutschen Politiker nach der Niederlegung der DDR«, bezeichnete kürzlich »fünf Arten des Umgangs mit Denkmälern des Ancien Régime« in der Revolution [hier in einer anderen

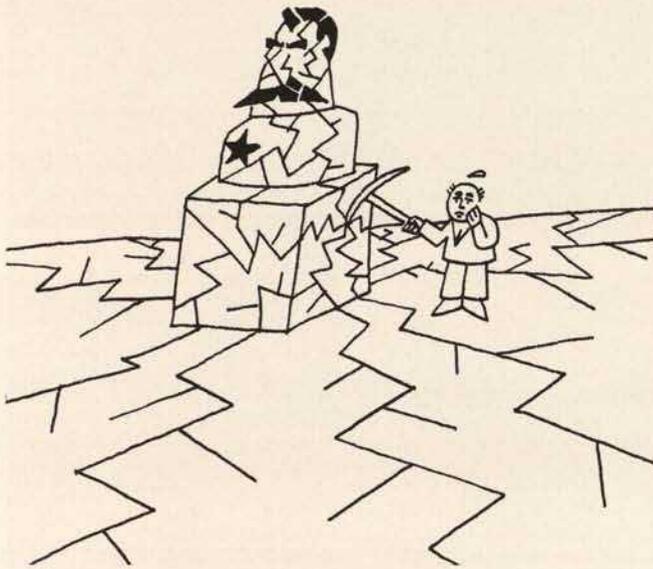


Abb. 5 Karikatur Gorbachows von Serguei in »Le Monde«, 21. 9. 1990

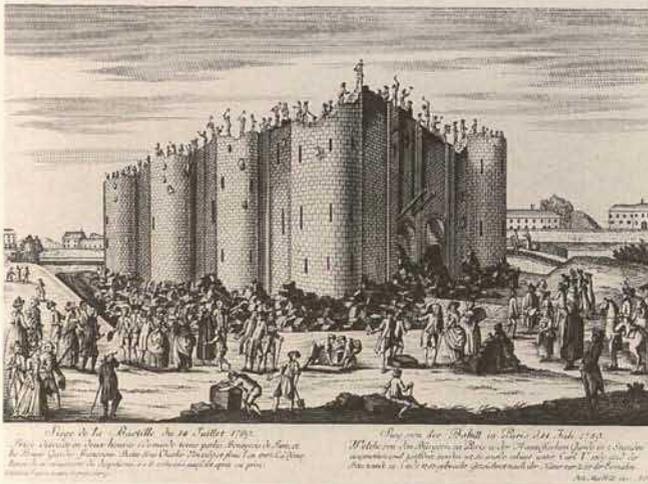


Abb. 6 Johann Martin Will, »Sieg von der Bastille in Paris d. 14. Juli 1789«, Kupferstich



Abb. 7 Pierre-François Palloy, Modell der Bastille, um 1790/93, aus Gips und – im Prinzip – einem Stück der Bastilliemauer, Bernisches Historisches Museum, Bern

Reihenfolge]: 1. Vernichtung, 2. Vergrabung, Enthauptung, Verbannung, 3. Umarbeitung oder Ersetzung von ganzen Bildwerken, 4. Umwidmung und Umbenennung (u. a. durch die Ersetzung von Bildzeichen), 5. Entfernung »in gesonderte Gehäuse, in Museen mit eigener Aura«.²⁰

Die letzte Art ist hier entscheidend. Die Zerstörung der »Symbole des Feudalismus« wurde zwar ein Instrument und ein Symbol der politischen und sozialen Umwandlung (Abb. 10); aber nach einer Zeit der spontanen Angriffe wurden die Zerstörungen nicht nur kontrolliert, sondern zum Teil verhindert zugunsten einer selektiven Konservierung und geistigen Transsubstantiation. Um es in Anlehnung an Herdings knapper Formel auszudrücken, Alexandre Lenoirs Umkehrung des Denkmalbegriffs von einem Instrument der Machtausübung zu einem der Instruktion und Abbé Grégoires Aneignung der Denkmäler als Kunstwerke sowie seine Brandmarkung ihrer Zerstörung als »Vandalismus« führen zusammen – mindestens prinzipiell – zur Aufhebung des Bildersturmgedankens.²¹

Viel weniger bekannt und höchst interessant ist die Frage in den »Schwesterrepubliken« Frankreichs, wo der Sturz des Ancien Régime durch eine unterschiedliche Kombination aus innerer Erneuerungsanstrengung und äußerer Intervention stattfand. In der Helvetischen Republik wurden die »Feudalismuszeichen«, u. a. auch die alten Staatsinsignien, hauptsächlich auf Befehl der französischen Armee entfernt oder »gereinigt«, obgleich von seiten der neu installierten Behörde etwa widerwillig.²² Unter den vielen Gründen für die weitgehende Konservierung der politischen Embleme stehen die Folgen der bilderstürmerischen Reformation und das republikanische Selbstverständnis der eidgenössischen Stände, die einen sparsamen und vorsichtigen Gebrauch von Bildern bewirkt hatten. Der staatsphilosophische Aspekt ermöglichte es eben in manchen Fällen, alte Symbole wie den Freiheitshut (Abb. 11) ohne physische Intervention neu zu interpretieren. So konnte sich 1791 ein Waadtländer Patriot, der wegen der Verteilung von Knöpfen mit französischen revolutionären Symbolen (Abb. 12) von der Berner Behörde verhaftet worden war, mit der Behauptung verteidigen, es handle sich um den Tellshut, »Emblem der Freiheit der Schweizer«. Der Hut des Befreiers und Tyrannenmörders Wilhelm Tell steht in enger Beziehung zum Hut des Vogtes Gessler, Paradebeispiel eines »Denkmals« als reines Unterdrückungs- und Demütigungssymbol. Deswegen ist es für die neue Zeit bezeichnend, daß Friedrich Schiller, der 1788 in seiner »Geschichte des Abfalls der Niederlande« den Bildersturm verurteilt und dem Pöbel zugeschrieben hatte,²³ 1804 seinen »Wilhelm Tell« mit der Frage schließt, was mit dem Gesslerhut zu tun sei: »Mehrere Stimmen: Zerstört das Denkmal der Tyrannenmacht! / Ins Feuer mit ihm! / Walter Fürst: Nein, laßt ihn aufbewahren! / Der Tyrannei muß' er zum Werkzeug dienen, / Er soll der Freiheit ewig Zeichen seyn!.«²⁴

Denkmalkultus, freie Kunst und »Vandalismus«

Nach der Revolution hat sich der Begriff des »patrimoine«, des Kunst- und Kulturerbes, allmählich durchgesetzt und erweitert. Alois Riegl hat 1903 brillant diagnostiziert und zum Teil prophezeit, wie »der moderne Denkmalkultus« sich nach den gewollten und den historischen Denkmälern auch den Altersdenkmälern allgemein widmen würde.²⁵ Die Verbreitung des Begriffes »Vandalismus«, andererseits, hat es ermöglicht, der Kunstzerstörung nicht nur jede Legitimität zu nehmen, sondern auch

jede Spezifität abzusprechen. Die Jakobiner ersetzten zwar die alten Zeichen durch neue, aber die republikanischen und demokratischen Staaten fanden es in der Folge immer schwerer, sich bildlich darstellen zu lassen. Der Bruch mit der Auftragsituation des Ancien Régime und die allmähliche Öffnung der Museen gegenüber der zeitgenössischen Kunst machten aus der Freiheit von jeder äußeren Bestimmung eine Grundlage des Kunstwerts. Es kommt dazu, daß – nach Martin Warnke – die Künstler sich nicht so sehr vom Staat befreit haben als sie von ihm entlassen worden sind, zugunsten weniger fragiler und effizienterer Mittel der Selbstdarstellung und Propaganda, wie es die vervielfältigten Bilder und die elektronischen Medien sind. Da »die Herrschaftsstrukturen innerhalb der Staaten und Gesellschaften nicht mehr auf die Mittel zurückgreifen, die einen Bildersturm möglich machten [...], bedeutet doch auch der Sturz der Stalindenkmäler in den sozialistischen Ländern die Beseitigung von flagranten Relikten einer angestandenen Herrschaftsform.«²⁶

Nach den jüngsten Ereignissen scheint die Richtigkeit dieser Analyse in Frage gestellt. Auf der technischen Ebene muß man bemerken, daß dort Photographien genau wie traditionelle Herrscherbilder behandelt – d. h. angegriffen und zerstört – wurden. Übrigens dürfte eine genauere Untersuchung zeigen, daß es vielfältige kausale Beziehungen zwischen Denkmalzerstörungen und ihrer bildlichen Vermittlung oder Evokation in der Presse und in den elektronischen Medien gibt: Noch mehr als in der Bildpublizistik der Französischen Revolution werden heute Bilder der symbolischen Zerstörungen verwendet, um die gesellschaftlichen Umwandlungen zu symbolisieren; die viel schnellere und breitere Vermittlung verleiht den modernen Denkmalzerstörungen eine erhöhte Wirksamkeit und ruft neue hervor. So wurde die Hypothese geäußert, sie würden »nach dem Muster von TV-Show-Prozessen« inszeniert,²⁷ und man habe sich bei den ostdeutschen Denkmalzerstörungen »offenbar an osteuropäischen, durch die Bildmedien vermittelten Vorbildern« orientiert.²⁸

Andere Gründe, Warnkes These zu relativieren, sind geographisch-gesellschaftlicher Natur. Außerhalb der westlichen Welt werden Bilder weitgehend in »traditioneller Weise« politisch benutzt und entsprechend zerstört. Es genüge hier, auf die Vernichtung von zahlreichen »sandinistischen« Wandmalereien in Nicaragua (Abb. 13) hinzuweisen. Künstlern aus der Dritten Welt ist es übrigens auch manchmal gelungen, autonome, aber immerhin politisch motivierte Werke im Westen anerkennen zu lassen.²⁹ 1986 und inmitten einer sehr alten europäischen Demokratie zeigte ein politischer Aktivist, daß selbst ein lange als Kunstwerk und Teil des kollektiven Erbes anerkanntes Objekt als politisches Zeichen mißhandelt werden kann (Abb. 14/15).

Zwischen der Autonomisierung der Kunst und der Bildzerstörung gibt es unterschiedliche, zum Teil unerwartete Verbindungen. Einerseits haben die (teilweise zerstörerischen) Kämpfe von autoritären bzw. totalitären Parteien und Regimen gegen die »freie Kunst« sowie ihre mehr oder weniger gelungenen Versuche, die Kunst erneut zu instrumentalisieren, wesentlich dazu beigetragen, einen gewalttätigen (wenn nicht sogar den kritischen) Umgang mit der »freien Kunst« sowie jede als instrumental definierbare Kunst als illegitim erscheinen zu lassen. Andererseits hat der Drang nach einer immer größeren und stets aktualisierten Freiheit der Kunst innerhalb der »Avant-Garde« ständig zu ikonoklastischen Haltungen gegenüber »traditionellen« Formen der Kunst geführt (Abb. 19), was auch als Angriff gegen sozial breit verteilte Formen der Kunstverständnis und



Abb. 8 Abbruch der Berliner Mauer nach dem 9. November 1989



Abb. 9 Zum Verkauf ausgestellte »authentische« Stücke der Mauer in Plexiglas im Museum Haus am Checkpoint Charlie, Berlin, Juli 1992

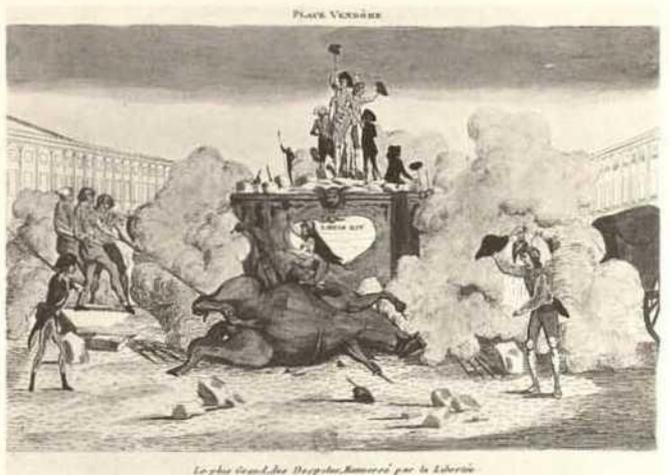


Abb. 10 »Der größte aller Despoten, von der Freiheit gestürzt«, symbolische Darstellung der Zerstörung des Reiterstandbildes von Ludwig XIV auf der heutigen Place Vendôme in Paris (12. August 1792)



Abb. 11 Johann Carl Hedlinger, Berner Verdienstmedaille, 1751/52, Silber. Bernisches Historisches Museum, Bern. – Die Republik Bern ist durch eine thronende Minerva dargestellt, die unter anderen Attributen eine Stange mit dem pileus libertatis hält.

-aneignung verstanden werden mußte. Das durch diesen Fortschrittsglauben und dieses Erneuerungsideal verursachte schnellere Veralten der Kunst führte auch dazu, daß Denkmäler wie diejenige der Dritten Französischen Republik nicht nur unter politisch Fremdgegünstigten (insbesondere während der deutschen Besatzungszeit) leiden mußten, sondern auch unter Stadtplanern (Abb. 16/18).

Abb. 12 Knopf mit französischen revolutionären Symbolen, u. a. dem pileus libertatis. Musée Historique de Lausanne (collections de l'Association du Vieux-Lausanne), Lausanne.



Der avantgardistische »Ikonoklasmus« und die universalistische Vorstellung, Kunst sei prinzipiell jedermann zugänglich, erklären die breit verteilten Abwehrreaktionen, die gegen moderne und zeitgenössische Kunst gerichtet sind und unter Umständen auch die Form physischer Gewalt annehmen können. Dieser meistens anonymen Art von Kunstzerstörung wird gewöhnlich mit dem Begriff »Vandalismus« zu Unrecht jeder Sinn abgesprochen. Gerade in Fällen, wo psychopathologische Elemente in Rechnung gestellt werden müssen, zeigen doch die begleitenden Äußerungen und die öffentlichen Reaktionen, wieviel Kollektives und Soziales im Spiel ist. Je mehr sich Kunstwerke der aurstiftenden Kulturräume wie auch des traditionellen Kunstbegriffs ent schlagen, desto häufiger werden die Angriffe von seiten der unauffälligen, der »normalen« Bürger.³⁰ Inschriften können ihr Ziel auch geistig treffen (Abb. 17), und Versuche, die »Kluft zwischen der Kunst und dem Volk« zu überbrücken, brüsk abgelehnt werden. In manchen Fällen werden Ausstellungsobjekte als Unkunst angeprangert, weil man ihren Anspruch als Kunstwerk nicht anerkennt (Abb. 20).

Meistens kommen bilderstürmerische Attentate auf Kunstwerke »von unten«. Im Fall der Demontage bzw. der Zerstörung von Richard Serras »Tilted Arc« in New York konnte Benjamin Buchloh zu Recht von einem »Vandalismus von oben« sprechen, weil die zuständige Institution sich des Druckes von sozial und politisch hochplazierten, aber kulturell banausischen Stimmen nicht entziehen konnte oder wollte, im Kontext einer politischen Kampagne gegen »unmoralische Kunst«. Hinweise auf den paradoxen Zusammenhang zwischen der hochlabilen Situation der »freien Kunst« im westlichen öffentlichen Raum und derjenigen der kommunistischen Denkmäler im Osten sind jedoch selten geblieben. Einen interessanten Beitrag lieferte der österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka anhand der Situation in Berlin, wo die gestalterische Gegenüberstellung zweier Staatssysteme besonders akut gewesen war.

Lenin und die Demokratie

Über die bilderstürmerischen Taten in den ehemaligen kommunistischen Ländern sind wir bis jetzt – verglichen mit der überreichen bildlichen Vermittlung dieser Ereignisse – mangelhaft informiert. Die Information besteht oft nur in Fotografien mit kurzen Kommentaren. Bei skulpturalen Denkmälern wird der Name eines Bildhauers kaum je erwähnt. Vielleicht verrät einer der Autoren des »Demontage«-Bandes einen Grund dafür, wenn er behauptet: »Da ist doch nur der Streit drumrum bedenkenswert, aber nicht die Gestalten.«³¹ Michael Baxandall hat anhand der Reformation geschrieben, daß »mit Bildersturm ein wirres soziales Ereignis gemeint« sei.³² Umso mehr braucht die Interpretation präzise Daten über die Art und Weise einer Tat, die Identität der involvierten Kräfte, den Zusammenhang mit der allgemeinen Chronologie und mit dem politischen, sozialen und geographischen Kontext.

Zu dem von Klaus Herding klassifizierten Umgang mit Denkmälern während der Französischen Revolution kann man leicht Äquivalente aus den letzten Jahren finden. Der Unterschied zwischen einem Bildersturm von unten und einem von oben ist auch hier unverkennbar. Am 20. Februar 1991 fiel auf dem Skanderbeg-Platz im Zentrum von Tirana das zehn Meter hohe Denkmal Enver Hodschas während einer Großdemonstration, die den Rücktritt der Regierung verlangte. Am 22. August 1991 wurde im Moskauer Stadtzentrum das Denkmal für den Tsche-

ka-Gründer Felix Dzierżyński von Demonstranten, aber mit Bewilligung des Bürgermeisters und unter Mithilfe der Verwaltung zu Fall gebracht. Am anderen Extrem stehen die Denkmal- und Zeichenzerstörungen in der ehemaligen DDR, die meistens lange nach der Revolution von 1989 ausgeführt worden sind. Ein visueller Vergleich zwischen dem Sturz der Dzierżyński-Statue und der politisch wie technisch äußerst mühsamen Demontage des Lenin-Denkmal in Berlin-Friedrichshain kann diese Diskrepanz veranschaulichen. Dieter Zimmer kommentierte im Oktober 1991, der Moment sei verpaßt, und es hätte etwas Peinliches, »durch einen kalten, kalkulierten Verwaltungsakt nachzuholen, was dem Volkzorn zugestanden hätte.«³³

Wenn die Ähnlichkeiten mit früheren bilderstürmerischen Taten und Episoden verblüffen, darf man doch die Unterschiede und deren Wichtigkeit nicht vergessen. In einer fiktionalen Erzählung von Jorge Luis Borges gelingt es einem zeitgenössi-

ästhetischen Moments der von Riegl angekündigten Aufhebung des Unterschieds zwischen Kunstwert und Alterswert? Ich denke eher, daß es eine Folge der grundsätzlichen Illegitimität dieser meistens fremdbestimmten und zweckhaften Objekte ist, wenn man sie mit dem nicht nur im Westen geläufigen Kunstbegriff mißt. Die geteilten Meinungen in den betroffenen Ländern und der negative Konsens im Westen über den Kunstwert der »kommunistischen Denkmäler« haben zweifellos direkt und indirekt zu ihrer Zerstörung beigetragen. Es ist auch bezeichnend, daß die zahlreichen »gesonderten Gehäuse« und Parkanlagen, wohin viele Statuen verbannt worden sind, weniger Museen als Kuriositäten- oder Schreckenskabinette, Flohmärkte oder auch westliche »Skulpturenfriedhof«-Projekte³⁷ evolvieren.

Andererseits wurde auch in Fachkreisen – obwohl manchmal vergeblich – die veränderte Konzeption des schutzwürdigen

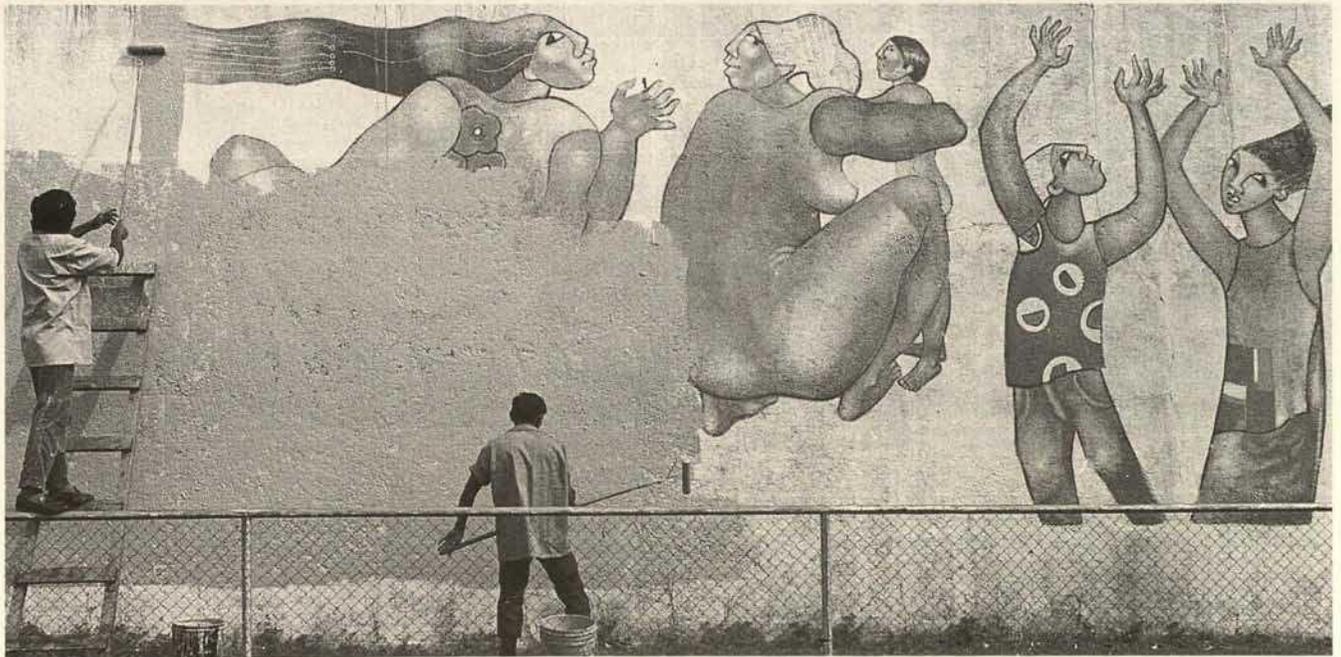


Abb. 13 Überpinseln einer Wandmalerei zur Geschichte Lateinamerikas auf Anordnung der neuen Stadtregierung, Managua, 26. Oktober 1990

schen Schriftsteller namens Louis Ménard, nach vielen annähernden Fassungen Teile des »Don Quichote« genau zu rekonstruieren, und doch – so die Moral – entsteht ein geistig völlig anderes Werk, da die veränderten historischen Umstände sowie die Tatsache selbst, daß es schon einen »Quichote« gab, allen Entscheidungen des Autors eine andere Bedeutung geben.³⁴ Vielleicht ist es beim Bildersturm auch so. Nicht nur gibt es technische Neuerungen wie die schon erwähnte bildliche Vermittlung oder die Sprühdose, die eine einfache, individuelle und effiziente Aneignung und Umwidmung von Denkmälern ermöglicht.³⁵ Die gedanklichen Neuerungen sind gewichtiger. Zuerst kann man beobachten, wie selten, neben den historischen und psychologischen Argumenten zugunsten von Vergangenheitsdokumentation und -bewältigung für die Erhaltung der Denkmäler auch ästhetische Argumente benutzt worden sind, während man ihrer Zerstörung oder Beseitigung u. a. mit abwertenden Begriffen wie »Unkunst« und »Geschmacksverbildung« Vorschub leistete.³⁶ Entspricht dieses Zurücktreten des

Denkmals und des Denkmalschutzes sichtbar, die nicht mehr isolierte Objekte, sondern historische und plastische Zusammenhänge und Ensembles erhalten und vermitteln will. Das Berliner Lenin-Denkmal von Nikolaj W. Tomskij (erbaut 1968/69) ist wieder ein exemplarischer Fall, bei dem die durch die Demontage verursachte »architektonische Lücke« mehrmals anerkannt und bedauert wurde. Die Geschichte dieses emblematischen Denkmals und Denkmalsturzes ist außerordentlich gut dokumentiert und braucht hier nicht zusammengefaßt zu werden.³⁸ Die Vielfalt der beteiligten Akteure, Argumente, Vorschläge, Druck- und Widerstandsmittel (Abb. 21), die Weitersymbolisierung an Ort und Stelle, zeugen m.E. auch von einer neuen Situation, selbst wenn die Entfernung des Denkmals als sichtbares Resultat dem Altbekannten gleicht. Der demokratische und pluralistische Umgang mit den überlieferten und mit allenfalls neu zu setzenden Kunstwerken und Symbolen im öffentlichen Raum ist auch im Westen keine selbstverständliche und einfache Sache.



Anmerkungen

- 1 Wolfram Knorr, Tot ist der Götze, wenn er stürzt, in: Rheinischer Merkur, Nr. 37, 13. September 1991, S. 19.
- 2 Louis Réau, Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français, Paris 1959 (Zitat Bd. 1, S. 16).
- 3 Horst Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt am Main 1975.
- 4 David Freedberg, Iconoclasts and their Motives, Maarssen 1985.
- 5 Ebd., S. 29-35.
- 6 Vgl. David Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago und London 1989.
- 7 Siehe Freedberg (wie Anm. 4), S. 9-10.
- 8 Zit. nach: Demontage ... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte und Bilder, Berlin 1992, S. 11.
- 9 George Kubler, The Shape of Time. Remarks on the History of Things, New Haven (Conn.) 1962.
- 10 Siehe László Beke, The Demolition of Stalin's Statue in Budapest, in: L'Art et les révolutions. Akten des XXVII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Straßburg 1.-7. September 1989. Sektion 4: Les iconoclastes, Straßburg 1992, S. 275-284.
- 11 Paul Veyne, Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs, in: Diogenes, Nr. 143, Juli/September 1988, S. 3-22.
- 12 Petra Roettig: Beredete Denkmäler. Zu einer Tagung über den »Fall der Denkmäler« in Leipzig, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 132, 10. Juni 1992, S. 27-28.
- 13 Réau (wie Anm. 2), S. 16-25.
- 14 Reiner Hausscherr, Rezension von: Bildersturm – Die Zerstörung des Kunstwerks, Hrsg. Martin Warnke, in: Kunstchronik, Bd. 27, 1974 (S. 359-369), S. 362.
- 15 Claude Langlois, in: Révolution française et »vandalisme révolutionnaire«. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand 15-17 décembre 1988, recueillis et présentés par Simone Bernard-Griffiths, Marie-Claude Chemin et Jean Erhard, Paris 1992, S. 363 (Débats).

◁ Abb. 14 Gerechtigkeitsbrunnen mit der Hans Gieng zugeschriebenen Brunnenfigur (1543), Bern, vor 1986 (S. 26, links oben).

◁ Abb. 15 Umgestürzte Säule und zerstörte Figur des Gerechtigkeitsbrunnens, Bern, in der Nacht des 12./13. Oktobers 1986. – Diese von der Jugendorganisation des «Rassemblement jurassien» geplante Aktion sollte der öffentlichen Denunzierung der Berner Justiz dienen (S. 26, links unten).

◁ Abb. 16 Lyon, die Place Carnot mit dem 1889 vom Architekten V.A. Blavette und vom Bildhauer Emile Peynot errichteten Denkmal der Republik im ursprünglichen Zustand (S. 26, rechts oben).

◁ Abb. 17 Hans Aeschbacher, Figur II, 1962, Marmor, mit der hinzugefügten Inschrift »R.I.P. Biel«. – Bei der 1980 in der kleinen Industriestadt Biel stattfindenden 7. Schweizer Plastikausstellung wurde fast die Hälfte der im Außenraum ausgestellten Werke anonym und absichtlich beschädigt bzw. zerstört. Diese Inschrift stellte eine Verbindung zwischen der grabstelenartigen Form der Skulptur und der schwierigen wirtschaftlichen Lage der Stadt her. R.I.P. steht für »Requiescat in pace« (S. 26, rechts unten).



◁◁ Abb. 18 E. Peynot, allegorische Gruppen »Liberté«, »Egalité« und »Fraternité«, Zustand Oktober 1992. – Diese unteren Teile des Denkmals der Republik wurden nach der anlässlich des U-Bahnbaus 1974 ausgeführte Demontage des Denkmals in eine periphere öffentliche Anlage von Lyon gestellt (S. 26, Mitte).

◁ Abb. 19 Jean Tinguely, Skulpturenzertrümmerungsmaschine, 1960, zerstört. – Dieses im gleichen Jahr wie Tinguelys selbsterstörerisches »Homage to New York« entstandene Werk thematisiert auch ironisch den avantgardistischen Konklasmus.

▷△ Abb. 20 Joseph Beuys, Badewanne, 1960, Privatsammlung. – Die von Beuys hinzugefügten Elemente wurden beseitigt und das Werk – nach der 1976 vom Gericht bestätigten Auffassung seines Autors und seines Besitzers infolgedessen zerstört. Unter anderem die Tatsache, daß die originale Inschrift »In dieser Wanne wurde Josef Beuys gebadet« mit »offenbar zu heiß« ergänzt wurde, läßt an der These eines »Mißverständnisses« zweifeln.

▷▷ Abb. 21 Das Lenin-Denkmal mit dem von der »Initiative politische Denkmäler der DDR« als Protest gegen den geplanten Abriß installierten Spruchband »Keine Gewalt«, Berlin-Friedrichshain, Oktober 1991 (S. 28).



16 Martin Warnke, Bilderstürme, in: Warnke (Hrsg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973; Neuaufl. Frankfurt am Main 1977, S. 7-13 (Zitat S. 10-11).

17 Olivier Christin, Les iconoclastes savent-ils ce qu'ils font? Rouen, 1562-1793, in: Révolution française (wie Anm. 15), S. 353-360 (besonders S. 355-357).

18 Ebd., S. 355.

19 Karl-Adolf Knappe, Bilderstürmerei. Byzanz – Reformation – Französische Revolution, in: Kunstspiegel, 3. Jg., Heft 4/1981, S. 265-285 (Zitat S. 284).

20 Klaus Herding, Denkmalsturz und Denkmalkult – Revolution und Ancien Régime, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 24, 30./31. Januar 1993, S. 63-64.

21 Ebd., S. 64. Vgl. dazu Gabriele Sprigath, Sur le vandalisme révolutionnaire (1792-1794), in: Annales historiques de la Révolution française, Nr. 242, Oktober/Dezember 1980, S. 510-535.

22 Siehe Dario Gamboni: »Instrument de la tyrannie, signe de la liber-

té«: la fin de l'Ancien Régime en Suisse et la conservation des emblèmes politiques, in: L'Art et les révolutions (wie Anm. 10), S. 213-228.

23 Siehe dazu Warnke, Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm, in: Bildersturm (wie Anm. 16), S. 99-107.

24 Wilhelm Tell, Schauspiel von Schiller, Tübingen 1804, S. 212 f.

25 Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung, Wien 1903.

26 Warnke, Bilderstürme (wie Anm. 16), S. 8.

27 Michael Diers, Von dem, was der Fall (der Denkmäler) ist, in: Kritische Berichte, Jg. 20, Heft 3/1992 (»Der Fall der Denkmäler«), S. 4-9 (Zitat S. 7).

28 Thomas Flierl, Denkmalstürze zu Berlin. Vom Umgang mit einem prekären Erbe, in: Kritische Berichte (wie Anm. 27), S. 45-52 (Zitat S. 47).

29 Als Beispiel, s. dazu Laurance P. Hurlburt, The Mexican Muralists



in the United States, Albuquerque 1989, u. a. für die aufschlußreiche Geschichte der Zerstörung von Diego Riveras Wandmalerei für das Rockefeller Center, New York, 1933 (S. 159-174).

- 30 S. dazu Dario Gamboni, *Un iconoclasm moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme* (Jahrbuch 1982/83 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich), Lausanne 1983, sowie Walter Grasskamp (Hrsg.), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1989, Neuausg. München 1993.
- 31 Peter Funken, *Ihr mit euren Denkmälern ...* In: *Demontage ...* (wie Anm. 8), S. 37-38.
- 32 Michael Baxandall, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven (Conn.) 1980, S. 74.
- 33 Dieter E. Zimmer, *Was tun mit Lenin?* In: *Die Zeit*, 18. Oktober 1991, S. 102.
- 34 Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard autor del Quijote*. Erste Veröffentlichung in: *Sur* (Buenos Aires), Nr. 56, Mai 1939, S. 7-16.

35 Siehe Petra Roettig, *Sprechende Denkmäler. Von der Inschrift zum Graffiti – Formen des Denkmalkommentars*, in: *Kritische Berichte* (wie Anm. 27), S. 75-82; für eine Interpretation von vergleichbaren Umfunktionierungen als »rature« (Streichung), vgl. Richard Wrigley, *Breaking the Code: Interpreting French Revolutionary Iconoclasm*, in: Alison Yarrington und Kelvin Everest (Hrsg.), *Reflections of Revolution*, London 1993, S. 182-195.

- 36 S. u. a. *Tägliche Geschmacksverbildung*, in: *Tagesspiegel*, 15. April 1991.
- 37 S. als Beispiel Niklaus Morgenthaler, *Plädoyer für einen »Skulpturen- und Denkmalfriedhof«*, in: *Die Wochenzeitung* (Zürich), Nr. 40, 4. Oktober 1991, S. 28-29.
- 38 S. insbesondere Eberhard Elfert, *Die politischen Denkmäler der DDR im ehemaligen Ost-Berlin und unser Lenin*, in: *Demontage ...* (wie Anm. 8), S. 53-58; Hans-Ernst Mittag, *Gegen den Abriß des Berliner Lenin-Denkmal*. Ebd., S. 41-46; Maria Rüger, *Das Berliner Lenin-Denkmal*, in: *Kritische Berichte* (wie Anm. 27), S. 36-44.