

Volkszorn und Denkmalstürze

Überlegungen im Kontext der Black-Lives-Matter-Bewegung im Jahr 2020

DANIELA SPIEGEL

SUMMARY

The toppling of monuments is a practice with immense visual power, and one that has been employed for thousands of years without losing any of its original charge. Time and time again, usually in the context of political or religious conflict, monuments are damaged, destroyed or pulled down in order to effect a visible break with the past, or at least to demand such a break. So it was in June 2020, when, in the wake of Black Lives Matter (BLM) protests unleashed by racially-motivated police violence, monuments and statues of kings, generals and other figures of state who had been among the driving forces of colonialism and/or slavery during their lifetimes were attacked. What was unusual and interesting about these acts was the fact that the objects being destroyed had originated in the relatively distant past – and yet were now the specific and immediate focus of demonstrators' emotions, and this on a global scale. In the following essay, the treatment of monuments during the BLM protests is examined using methods drawn from art history and conservation theory, before being contextualized within the research on iconoclasm through comparison with historical instances of the destruction of images.

Zur Einführung

Als auf der Jahrestagung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege 2019 in Aachen beschlossen wurde, die kommende Tagung dem Thema Emotionen zu widmen, konnte wahrlich noch niemand ahnen, welche aktuelle politische Brisanz dies im Verlauf des Jahres bekommen würde. Im Zuge der von rassistischer Polizeigewalt ausgelösten Black-Lives-Matter-Demonstrationen wurden im Juni 2020 zahlreiche Monumente und Statuen attackiert und zum Teil auch gestürzt. Interessanterweise richteten sich die Emotionen gegen Denkmäler, die zeitlich in keinem direkten Zusammenhang mit den Ereignissen standen, sondern bereits vor Jahrzehnten, wenn nicht gar Jahrhunderten, errichtet worden waren. Aber sie ehrten Persönlichkeiten oder Ereignisse, die von den Demonstrierenden als ursächlich für die heutigen gesellschaftlichen Probleme gesehen wurden. Ausgehend von den USA breiteten sich die Proteste rund um den Globus aus. Mit den weltweite Aufmerksamkeit erregenden Denkmalstürzen wurde eine überfällige Debatte über gesellschaftliche Werte und Definitionen angestoßen, die es unserer Disziplin erschwerte, sich allein auf das Argument zurückzuziehen, das Entfernen von politisch nicht (mehr) tragbaren Denkmälern sei nicht der richtige Weg.¹

Motivationen und Urheberchaft von Zerstörung

Das Phänomen, sich gewaltsam verhasster Bilder zu entledigen, ist weder neu noch unerforscht.² In der Forschung wird zumeist unterschieden zwischen Entfernung, Zerstörung oder Raub zumeist herrscherlicher Bildwerke im Kontext einer feindlichen Eroberung und dem sogenannten Ikonoklasmus. Dieser Begriff bezeichnet dem Wortsinn nach das Zerbrechen von Bildern (von altgriechisch εἰκῶν = das Bild und κλάσμα = zerbrochen) und wird zumeist im Kontext religiöser und/oder politischer Konflikte gebraucht. Im Unterschied zur ersten Praxis agieren Ikonoklasten nicht feindlich von

außen, sondern entstammen der eigenen Bevölkerung. Bei den innerhalb der eigenen Gesellschaft durchgeführten Bildzerstörungen wiederum lassen sich zwei Praktiken unterscheiden, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen: der sogenannte Bildersturm, der von einer aufgebrachten oder aufgehetzten Volksmenge durchgeführt wird und die wesentlich weniger emotionale *damnatio memoriae*. Bei Letzterer handelt es sich um eine gezielte, in der römischen Kaiserzeit auch juristisch legitimierte Maßnahme. Die Zerstörung der Figur ist eine Hinrichtung *in effigie* (im Bildnis), das heißt der Statuenkörper fungiert als greifbarer Stellvertreter des realen Körpers und erfährt eine *poena post mortem*.³ Wichtig ist dabei die im Wortsinn der *damnatio memoriae* beinhaltete Verdammung des Andenkens. Es geht nicht darum, die Erinnerung an die Personen zu tilgen, sondern im Gegenteil wird öffentlich gemacht, dass die ehemals durch Bildwerke geehrte Person ihr Recht auf Ehrung eingebüßt hat. Es gibt zahlreiche Beispiele von Inschriften oder Bildwerken, auf denen die Tilgung absichtlich unvollkommen blieb, wie zum Beispiel beim berühmten Septimius-Severus-Tondo (um 200 n. Chr.), auf dem das (kindliche) Antlitz des späteren Kaisers Geta nach dessen Ächtung und Ermordung durch den Bruder Caracalla (211 n. Chr.) ausgelöscht wurde. Die Erinnerung an ihn wurde durch die Verdammung seines Bildes bewusst wachgehalten, als negative Erinnerung. Die erkennbare Entfernung der Person ist wesentlich bildmächtiger, als wenn man gar nicht mehr sähe, dass sie jemals dort war.⁴

Der Bildersturm hingegen bezeichnet den Angriff auf Bildwerke durch eine Menschenmenge – ein Begriff, dem reichlich Impetus innewohnt – denn ‚Sturm‘ klingt gleichzeitig nach Naturgewalt wie auch nach einem militärischen Angriff. Er erscheint als etwas Gewaltiges und Gewaltames, das sich nicht verhindern lässt. Ein zentrales Movens des Bildersturms scheint die vermeintliche Spontaneität zu sein. Eine Gruppe wird aufgehetzt oder emotionalisiert sich gemeinsam so weit, bis sich der ‚Volkszorn‘ in einer kollektiven, aggressiven, unkontrollierten Tat entlädt. Die Frage ist dabei jedoch, wie unkontrolliert oder spontan diese Aktionen eigentlich in Wirklichkeit sind. Zu den hierzulande besonders bekannten historischen Ikonoklasmen gehören die Bilder- und Kunstwerkzerstörungen, die während der Reformation verübt wurden.⁵ Die Attacken waren gleichermaßen religiös wie politisch motiviert, denn sie richteten sich

nicht nur gegen katholische „Götzenbilder“ sondern auch gegen Monumente und Abbilder der gestürzten Obrigkeit.⁶ Die Gewaltsamkeit veranlasste viele, die Zerstörungsakte als barbarische Taten ungebildeter Schichten zu erklären, zumal jene, die sich gegen Kunstwerke richteten. Friedrich Schiller beispielsweise hielt es für ausgeschlossen, dass „die Bilderstürmerei die Frucht eines überlegten Planes gewesen [sei], daß in einer solennen Versammlung so vieler Edlen und Tapfern, [...] ein Rasender sich hätte erdreisten sollen, den Entwurf zu einer offenen Schandthat zu geben, die [...] nur in dem schlammichten Schooß einer verworfenen Pöbelseele empfangen werden konnte [...]“. Seiner Ansicht nach wurden die Täter aufgestachelte: „Eine rohe zahlreiche Menge, zusammengeflossen aus dem untersten Pöbel, viehisch durch viehische Behandlung [...] hinausgestoßen aus der bürgerlichen Gesellschaft in den Stand der Natur. [...] Freier Himmel, bereit liegende Waffen, Wahnsinn im Gehirne und im Herzen Erbitterung kommen dem Wink eines fanatischen Redners zu Hilfe.“⁷ Und doch wissen wir (und wusste wahrscheinlich auch Schiller), dass es im reformatorischen Bildersturm neben gewalttätigen Aktionen fanatisierter Menschenmengen auch organisierte Konfiszierungen von Kirchenschätzen gab.⁸

In Schillers posthumer Darstellung des Bildersturms überwiegt zweifellos der Moralist über den Chronisten, aber wie wurden die Taten eigentlich von Zeitgenossen dargestellt und bewertet? Bei dieser Frage hilft die Kunstgeschichte – beispielsweise mit einem analytischen Blick auf Frans Hogenbergs Kupferstichdarstellung des Bildersturms der Calvinisten in der Liebfrauenkathedrale von Antwerpen vom 20. August 1566 (Abb. 1).⁹ Auf den ersten Blick fällt es schwer einzuschätzen, ob der Künstler der Handlung positiv oder negativ gegenüberstand. Nicht von ungefähr bezeichnete Horst Bredekamp daher Hogenbergs Stich als „nüchterne Bestandsaufnahme“¹⁰, wie auch die Bildunterschrift evoziert: „Nach wenigh Predication / Die Calvinische Religion / Das bildenssturmen fiengen an / Das nicht ein bildt davon bleib stan / Kap Monstrantz, kilch, auch die altar / und wess sonst dort vor handen war / Zerbrochen all in kurtzer stundt / Gleich gar vil leuten das ist kundt.“ Wie der Bildaufbau zeigt, handelt es sich hier um eine medial aufbereitete Darstellung. Als Renaissancekünstler konstruierte Hogenberg sein Bild nach den Prinzipien der Zentralperspektive, wie ein Bühnenbild



Abb. 1: Darstellung der ikonoklastischen Ausschreitungen in der Liebfrauenkathedrale von Antwerpen am 20. August 1566, Frans Hogenberg, Kupferstich, 1588

komponiert. Die Geschehnisse im Inneren der Kirche stellt er dabei als eine ziemlich geordnete Handlung dar. Männer rücken mit Knüppeln, Äxten und Seilen bewaffnet dem Kircheninventar zu Leibe: Heiligenfiguren werden von der Wand geholt, Glasmalereien zerschlagen, Bücher zerrissen, auch am Kreuzifix, das bezeichnenderweise im Schnittpunkt der Bildachsen steht, ist bereits ein Seil angebracht. Dennoch agiert hier kein außer Rand und Band geratener Mob, im Gegenteil: Die Bilderstürmer, deren unterschiedliche Kleidung sie als Mitglieder unterschiedlicher sozialer Schichten ausweist¹¹, gehen eilig, aber überlegt vor, sie fühlen sich offenbar im Recht.¹² Hogenberg zeigt überdies die Unentschlossenheit der staatlichen Obrigkeit: die zwei Bewaffneten im Vordergrund greifen nicht ein, erscheinen eher planlos, tolerieren vielleicht sogar das Geschehen. Eine Wertung wird allein im rechten Bildrand erkennbar, der die negativen, deutlich kriminellen Begleiterscheinungen des Bildersturms zeigt: massenhaft ‚Beute‘ wird gemacht und weggeschafft, im Hintergrund deuten die zerschlagenen Weinfässer weitere Kollateralschäden an, die seit jeher mit politischen Ausschreitungen einhergehen. Besonders interessant ist das Paar vorne links, das die Szene beobachtet. Beide zeigen kein Entsetzen, stattdessen diskutieren sie über die Geschehnisse. Vielleicht drückt sich in eben diesem Paar eine ähnlich ambivalente Haltung des Künstler-Chronisten und der damaligen gebildeten Gesellschaft aus, wie sie viele heute gegenüber den Denkmalsturz-Ausbrüchen der BLM-Bewegung haben.

Volkszorn als Legitimation

Offenbar scheint ein emotionaler, durch ‚Volkszorn‘ ausgelöster Bildersturm für intellektuelle Kreise eher akzeptabel zu sein als eine verordnete *damnatio memoriae*. Nicht von ungefähr hagelte es zahlreiche Kritik, als nach 1989 gezielt Denkmäler der DDR-Zeit abgeräumt wurden. Kaum ein Denkmalsturz geschah nämlich als spontane Volkszorn-Reaktion der nicht umsonst als „friedliche Revolution“ titulierten Wende, die meisten waren staatlich oder städtisch angeordnet. „Wenn ein Herrschaftssystem verfällt oder gestürzt wird, verlieren die von ihm geschaffenen Denkmäler, soweit sie der Legitimation und Festigung des Herrschaftssystems dienen, grundsätzlich ihre Existenzberechtigung“ hieß es in einer Mitteilung des Berliner Abgeordnetenhauses vom Juni 1992.¹³ Die Mitteilung war der Versuch einer nachträglichen Legitimierung, die von der Öffentlichkeit allerdings nicht durchgängig akzeptiert wurde. Es gehe nicht an, nun „durch einen kalkulierten Verwaltungsakt nachzuholen, was dem Volkszorn zugestanden hätte“, urteilte beispielsweise *Die Zeit* am 18. Oktober 1991.¹⁴ Es scheint, Zerstörung dürfe nicht aus staatlichem Kalkül, sondern nur aus Emotion der Betroffenen geschehen. Der Furor der DDR-Bürger*innen richtete sich in der Wendezeit nicht gegen ehemalige staatliche Symbolfiguren, die sie eher vor der staatlichen *damnatio* zu schützen versuchten¹⁵, sondern gegen die Versuche ehemaliger Machtinstanzen wie der Staatssicherheit, sich ihrer Hinterlassenschaften durch Zerstörung zu entledigen.

Dass das Zerstören von Denkmälern als Ausdruck der Befreiung wahrgenommen wird, gilt vor allem für die Französische Revolution, die eine weitere wichtige Zeitschicht ikonoklastischer Handlungen darstellt. Bezeichnend ist der Umgang mit dem Denkmal Ludwigs XIV. auf der Pariser *Place des Victoires*. Hier wurde nicht sofort der König gestürzt, sondern zuallererst wurden die vier überlebensgroßen, am Fuß des Denkmalssockels angeketteten Kriegerfiguren ‚befreit‘. Diese symbolisierten eigentlich von Ludwig XIV. besiegte Länder, aber den Revolutionären erschien ihre Demontage nun als Sinnbild für die „aus ihren Ketten erlöste französische Bevölkerung“.¹⁶ Der Sonnenkönig selbst wurde erst zwei Jahre später vom Sockel geholt.

Mit dem Bild der befreiten Nation und des gestürzten Tyrannen wird stellvertretend dessen Macht gebrochen und aktiv Einfluss auf sein memoriales Nachleben genommen. Der Denkmalsturz

ist so gesehen eine Demonstration von Macht und Deutungshoheit. Und ein vom Volk gestürztes Denkmal evokiert eine völlig andere Botschaft als ein vom politischen Gegner gestürztes Denkmal, und zwar genau wegen des legitimierenden Volkszorns, der dahintersteht. Dessen genau bewusst waren sich wohl auch die US-amerikanischen Streitkräfte im Dritten Golfkrieg. Ihre maßgebliche Beteiligung, wenn nicht gar Autorenschaft, am Sturz einer Statue des irakischen Machthabers Saddam Hussein am 9. April 2003 gilt als bewiesen.¹⁷ Gestürzt wurde eine Saddam-Statue, die auf dem Bagdader Firdaus-Platz stand, direkt vor dem *Hotel Palestine*, in dem zahlreiche westliche Journalisten logierten. Diese konnten somit bequem von der Hotelterrasse zusehen (und live berichten), wie eine Gruppe Iraker etwas unbeholfen versuchte, die riesige Bronze-Statue mit bloßen Händen und Hämmern zum Wanken zu bringen. Scheinbar zufällig kam alsbald ein amerikanischer Panzer zu Hilfe, der sich zuvor im Hintergrund gehalten hatte. Bezeichnend war dann eine Zwischensequenz, in der ein amerikanischer Soldat, der das Seil um die Statue legte, derselben zunächst eine amerikanische Flagge über den Kopf zog, diese dann aber doch noch durch eine irakische Flagge austauschte – offenbar war dem Soldat auch nicht ganz klar, für welche Akteursgruppe er handelte. Ob die US-Streitkräfte hier inszenierten oder tatsächlich nur dem Wunsch der Einheimischen entsprechen und gleichzeitig den vielen Journalisten in den Hotels am Platz etwas bieten wollten, wie es Befehlshaber Lieutenant Colonel Bryan McCoy darstellte,¹⁸ bleibt strittig. Für die anschließende mediale Verbreitung des Tyrannensturzes wurde jedenfalls vor allem solches Bildmaterial gewählt, auf dem der amerikanische Panzer nicht zu sehen war.¹⁹

Die Wirkmacht eines medial aufbereiteten Bildersturms ist eines der Merkmale, die den Denkmalsturz von Bagdad mit den diesjährigen Denkmalstürzen verbinden. Im Vergleich zu den gezeigten Beispielen lassen sich diese Denkmalstürze wohl als eine Mischung aus Volkszorn und *damnatio memoriae* bezeichnen. Wobei sich die Aggression interessanterweise nicht gegen Vertreter der unmittelbaren Vergangenheit, sondern gegen historische Figuren richtete, deren Denkmalsetzungen Jahrzehnte, wenn nicht gar Jahrhunderte zurückliegen. Was die jetzigen Aktionen also von den anderen unterscheidet ist die zeitliche Differenz, die zwischen dem symbolhaften Befreiungsschlag und den Objekten der Zerstörung liegt. Weiterhin lässt sich

feststellen, dass es nicht um Glaubensfragen ging, es war auch kein politischer Ikonoklasmus, bei dem neue Machthaber die Symbole der alten stürzen, um die neue, eigene Macht zu demonstrieren.

Denkmal-Attacken im Kontext der BLM- Proteste

Initiiert und getragen wurden die Proteste durch die Bewegung *Black Lives Matter* (BLM), die bereits 2013 nach dem Freispruch von George Zimmerman gegründet worden war, der zuvor einen afroamerikanischen Teenager ermordet hatte. BLM operierte zunächst als Onlinekampagne in den sozialen Medien, nach weiteren tödlichen Attacken auf Afroamerikaner folgten Demonstrationen und Aktionen in der Öffentlichkeit. Bis 2020 blieben die Aktionen der BLM-Bewegung hauptsächlich auf die USA beschränkt. International wurden sie erst in diesem Jahr, Auslöser war nun die gewaltsame Tötung des Afroamerikaners George Floyd durch weiße Polizisten im Verlauf einer Festnahme am 25. Mai 2020. Floyds flehende Worte „I can't breathe“ wurden zum Kampfruf und Slogan der Demonstrierenden. Auch hier waren es medial verbreitete Bilder bzw. Filmsequenzen, die als Katalysator der Demonstrationen wirkten, aber auch die Ankündigung des damaligen Präsidenten Donald Trump, notfalls das Militär gegen die Demonstrierenden einsetzen zu wollen, spielten eine wichtige Rolle.

Bereits wenige Tage später fanden auch auf anderen Kontinenten umfangreiche BLM-Proteste gegen Rassismus und Polizeigewalt im Allgemeinen statt. Dies waren keine reinen Solidaritätsbekundungen, tatsächlich richteten sich die Proteste in vielen Ländern auch gegen die nicht aufgearbeitete eigene koloniale Geschichte. Vielfach kam es dabei zu ikonoklastischen Handlungen gegenüber Denkmälern, die mit Sklaverei und Kolonialismus in Verbindung stehen. Die Standbilder dienten offenbar auch dem Aggressionsabbau, wobei sie unterschiedlich behandelt wurden. Zu den häufigsten Handlungen gehörten Graffiti-schriftzüge mit der BLM-Parole oder einer Neu-Denomination des Dargestellten als Rassist oder Sklavenhändler, an etlichen Figuren wurde mit roter Farbe symbolhaft gezeigt, dass Blut an ihren Händen klebt. Nur wenige wurden tatsächlich gestürzt.

Zentrales Element bei all diesen Bilderstürmen war die mediale Begleitung der Ereignisse, in der sich auch die Doppeldeutigkeit des Wortes Bildersturm in der aktuellen Kontroverse offenbart: Ne-

ben dem Sturm auf die (Stand-)bilder ging es diesmal, genau wie beim Sturz der Saddam-Statue, auch gezielt um die Bilder, die dieser Sturm produzierte und in Echtzeit wie ein Wirbelsturm um die Welt jagte. Medienwirksame Gesten wurden bewusst als Druckmittel eingesetzt, wobei mitunter neue, verstörende Bedeutungszusammenhänge kreiert wurden: Beispielsweise wurde einer Büste des belgischen Königs Leopold II. ein blutgetränkter Sack mit dem Schriftzug „I can't breathe“ über den Kopf geschnürt und er somit – quasi in Gedenken an Georges Floyds letzte Worte – symbolisch erstickt. Auch in Bristol wurde an der Bronzefigur, die den Unternehmer, Sklavenhändler und Politiker Edward Colston ehrte, als *poena post mortem* Rache geübt, und zwar auf zwei verschiedenen historischen Ebenen. Nachdem der Inkrimierte vom Sockel geholt worden war, erfuhr er zuerst die Folter bzw. Ermordung, die George Floyd erlitten hatte, indem Demonstrierende ihre Füße auf Kopf und Kehle der Bronzefigur stellten. Anschließend wurde die Figur im Hafen versenkt: ein symbolisches Kielholen und Ertränken, das an die grausamen Praktiken der Sklavenhändler gemahnte, die zum Einstreichen von Versicherungssummen Tausende von Sklav*innen während der Überfahrten über Bord geworfen hatten.²⁰ Diese doppelte *executio in effigie* erscheint weniger aus Spontaneität erwachsen als vielmehr eine wohlüberlegte, auch auf ihre Medienwirksamkeit hin abgestimmte Choreografie gewesen zu sein, zumal der Hafen ca. 300 Meter von dem Denkmal entfernt liegt.

Das Produzieren wirkmächtiger Bilder, die stets und immer noch mehr sagen als Worte, scheint ein zentrales Movers dieser Aktionen gewesen zu sein. Dies zeigt sich auch in der weiteren Geschichte des Colston-Denkmal. Am 15. Juli 2020, einen Monat nach dem Sturz, stand für etwa 24 Stunden eine Kunstharz-Statue einer Demonstrantin der Black-Lives-Matter-Bewegung auf dem Sockel, bevor sie von der Stadtverwaltung wegen fehlender Genehmigung wieder entfernt wurde.

Laut Aussage des Künstlers Marc Quinn zeigt die Statue einen realen Moment während der Demonstrationen. Unmittelbar nach dem Sturz der Colston-Statue habe sich die Aktivistin der Black-Lives-Matter-Bewegung Jen Reid mit erhobener rechter Faust – die traditionelle Geste der *Black Power* – auf den Sockel gestellt. Das Bild der Pose, das er nicht live, sondern anschließend im Internet gesehen hatte, habe ihn zu der Statue inspiriert.²¹

Seltsamerweise gibt es zwar Hunderte Fotos von diesem temporären Denkmal, aber kaum eines von dem eigentlichen Akt.

Das Infragestellen historischer Denkmäler von Personen oder Ereignissen, die wesentlich in Zusammenhang mit Verbrechen der Kolonialzeit stehen und diese zumindest implizit verherrlichen, ist keine neue Entwicklung. Erinnerung sei an die studentischen Proteste der 1960er Jahre gegen das Bronzestandbild des Kolonialgouverneurs Hermann von Wissmann²², die 1967 (und erneut 1968) zum Sturz des Denkmals führten.²³ Und auch die Kombination von Anti-Rassismus-Protesten mit Vandalismusattacken gegen Denkmäler hat eine Geschichte. So wurden bereits im Juni 2015 nach dem Anschlag auf eine traditionell schwarze Kirche in Charleston mehrere Denkmäler der Konföderierten Staaten von Amerika mit BLM-Graffiti versehen.²⁴ Diese Aktionen hatten in New Orleans zu einer Denkmaldebatte geführt. Der demokratische Bürgermeister Mitch Landrieu plädierte für die Entfernung vierer Konföderierten-Monumente, da diese nicht länger mit dem weltoffenen Selbstverständnis der Stadt vereinbar seien. Nach einem zwei Jahre andauernden Rechtsstreit wurde vor dem *United States 5th Circuit Court of Appeals* entschieden, dass die Stadt als Eigentümerin der Monumente das Recht habe, sie zu demontieren.²⁵ Diese Debatten blieben aber in Europa weitgehend unbeachtet. Und auch beim Colston-Denkmal hatte es seit den frühen 1990er Jahren mehrfach Petitionen gegeben, zumindest eine erklärende Gedenktafel am Sockel der Statue anzubringen, zuletzt im März 2019.²⁶ Offenbar wurden die BLM-Proteste nun geschickt genutzt oder gar kanalisiert, um in der stockenden Debatte endlich Tatsachen zu schaffen. Und der in Bristol gezündete Funke sprang anschließend auf andere Länder über.

Sichtbarkeit durch Zerstörung

Zur Beantwortung der Frage, wieso so viele der aus heutiger Sicht höchst fragwürdigen Denkmäler so lange ein weitestgehend unbehelligtes Dasein fristen konnten, sei auf Robert Musils immer noch gültigen Essay *Denkmale* von 1927 verwiesen.²⁷ Musil hatte darin ein Paradoxon konstatiert, es gäbe nichts auf der Welt, das so unsichtbar wäre wie Denkmale, da diese stets nach kurzer Zeit Teil der gewohnten und daher nicht mehr Aufmerksamkeit erregenden Umgebung würden. Aus heutiger Sicht erscheint diese These als eine reichlich westliche

Perspektive.²⁸ Um die Denkmäler wieder sichtbar zu machen, bräuchte es auffällige, bunte und laute Aktionen sowie neue Beschriftungen. Und genau diesen Rat scheinen die Aktionist*innen der BLM-Bewegung befolgt zu haben. Allerdings war die Zielrichtung etwas differenzierter. Wohl ging es darum, die vergessenen Denkmäler wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit zu ziehen, aber nicht um sie zu ehren, sondern im Gegenteil, um der Gesellschaft zu zeigen, dass die ehemals gehuldigten Persönlichkeiten aus heutiger Sicht alles andere als verehrungswürdig sind, weil die Taten, wofür sie verehrt wurden, unmittelbar mit Verbrechen verknüpft sind.

Wie den meisten Bildzerstörungen wohnt auch den jetzigen Aktionen eine eigene Kreativität inne. In der Kunstgeschichtsschreibung wird für dieses Phänomen der Begriff der „schöpferischen Zerstörung“ bemüht, der ursprünglich aus der Ökonomie stammt. Dort bezeichnen *creative deconstructions* Einbrüche, die nicht etwa Fehler im System, sondern zwingend erforderliche Neustarts zur Erhaltung bzw. Neuordnung von Produktivität, Märkten und Konjunkturen sind.²⁹

Insofern könnte man auch die derzeitigen Denkmalstürze als Anstoß einer dringend erforderlichen Neujustierung unserer Gesellschaft sehen. Jedenfalls werden in vielen Städten Beschädigungen an diesen Denkmälern fortan als bewahrenswerte Denkmalschicht akzeptiert und die Denkmäler genau in dieser Form musealisiert oder kontextualisiert, wie es zum Beispiel beim gestürzten Wissmann-Denkmal mehrfach der Fall war.³⁰ Inwiefern die Akzeptanz eines solchen Umgangs auch damit zusammenhängen könnte, dass es sich in den meisten Fällen ‚nur‘ um stereotype Denkmäler des 19. Jahrhunderts handelt, ist sicherlich eine gewagte, ja ketzerische These. Aber es wäre vorstellbar, dass das gesellschaftliche Verständnis für das brutale Agieren gegenüber den Statuen eventuell geringer wäre, wenn es sich um Werke von Bernini oder gar eines modernen Künstlers handelte. Oder würde dann der Vandalismus gar nicht erst geschehen, weil auch die Demonstrierenden Kunstwerke unterschiedlich bewerten? Jedenfalls wurde das Denk-

mal von Churchill, ein Werk von Ivor Roberts-Jones der frühen 1970er Jahre, weitaus weniger drastisch behandelt – hier beschränkten sich die Aktionen darauf, der Figur ein einfaches Pappschild mit „Black Lives Matter“ umzuhängen und den Sockel mit dem Hinweis „Was a racist“ neu zu titulieren. Eine reversible Maßnahme, die hinsichtlich ihrer Bildkraft jedoch nicht weniger wirkmächtig war als die Farbanschläge und Parolen, mit denen ältere Denkmalkollegen umgestaltet wurden.

Resümee

Wie wir gesehen haben, war der diesjährige Bildersturm – ebenso wie andere Bilderstürme der Geschichte – keine reine ‚Naturgewalt‘, sondern von Menschen geplant und durchgeführt, die sich einer uralten Tradition (oder sollte man gar von einer Kulturtechnik sprechen?) bedient haben, die seit der Antike nichts ihrer archaischen Kraft eingebüßt hat. Trotzdem waren und sind die Aktionen deshalb nicht minder emotional – im Gegenteil. Das liegt auch daran, dass die Debatte, die aus den diesjährigen Denkmalstürzen angestoßen wurde, endlich global geführt wird und ein über Jahrhunderte gewachsenes Sittengemälde unserer europäischen Gesellschaft infrage stellt. Der teils brutale Umgang mit den Denkmälern ist vonseiten der denkmalpflegerischen Fachwelt genauso wenig als adäquate Reaktion anzuerkennen wie ein flächendeckendes Abräumen der Geschichte. Aber wahrscheinlich geht es den Demonstrierenden auch weniger darum, dass die Statuen nicht mehr im Stadtbild zu sehen sind, wo sie ohnehin schnell wieder in den Musil’schen Denkmalschlaf fallen würden. Von zentraler Bedeutung ist, dass der Akt des Entfernens – nicht der vandalistische, sondern der von der Stadtoberkeit im ausgewählten Einzelfall angeordnete – eine enorm wichtige Botschaft transportiert – nämlich eine offizielle Bereitschaft zur Veränderung unserer Geschichtsschreibung und unserer Gesellschaft.

Abbildungsnachweis

- 1 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hogenberg_Bildersturm_1566.jpg

Anmerkungen

- 1 Siehe hierzu auch den aus explizit afrikanischer Sicht geschriebenen Beitrag des Philosophen Ceasar Atuire: Atuire, Ceasar Alimsinya: Black Lives Matter and the removal of racist statues, in: 21: Inquiries into art, history, and the visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur, Bd. 1, Nr. 2, 2020, S. 449–467.
- 2 Zu den frühesten gehören Bredekamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/Main 1975 sowie der Sammelband: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, hg. v. Martin Warnke, Frankfurt/Main 1977. Unter den deutschsprachigen Werken sei verwiesen auf Gamboni, Dario: Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert, Köln 1998; Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart, hg. v. Uwe Fleckner, Maik Steinkamp und Hendrik Ziegler, Berlin 2011.
- 3 Fleckner, Uwe: Aus dem Gedächtnis verbannt. Funktion und Ästhetik zerstörter Bildnisse, in: Fleckner et al., Der Sturm der Bilder, 2011 (wie Anm. 2), S. 15–34, hier S. 19.
- 4 Eine vollständige Tilgung von Personen aus dem offiziellen Gedächtnis wurde hingegen unter Mao oder Stalin praktiziert, die aus der Gunst gefallene Weggefährten aus Fotografien herausretuschieren ließen. Gleichwohl bzw. eben deswegen haben auch diese Personen posthum eine besondere Form der Bekanntheit erlangt.
- 5 Ebd., S. 20.
- 6 Ebd. Ausführlich dargestellt bei Martin Warnke: Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürmer der Wiedertäufer in Münster 1534/1535, in: Warnke, Bildersturm, 1977 (wie Anm. 2), S. 84.
- 7 Schiller, Friedrich: Geschichte des Abfalls der Niederlande von der spanischen Regierung, 1788, Nachdruck München 1922, S. 134–135.
- 8 Wie Martin Warnke 1977 bereits richtig herausstellte, listete Lodewijk Floris Gabriel Kerroux in seiner bereits zehn Jahre vor Schillers Schrift publizierten Geschichte der Niederlande für jede Stadt akribisch die Namen der ehrsamten Bürger und Honoratioren auf, die als Anstifter und Planer der lokalen Bilderstürme in Erscheinung getreten sein sollen; Kerroux, Lodewijk Floris Gabriel: Abregé de l'histoire de la Hollande et des provinces unies, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, 1778; vgl. Warnke, Martin: Von der Gewalt gegen Kunst zur Gewalt der Kunst. Die Stellungnahmen von Schiller und Kleist zum Bildersturm, in: Ders. (Hg.), Bildersturm, 1977 (wie Anm. 2), S. 99.
- 9 Eine ausführliche Bildanalyse gibt Voges, Ramon: Power, Faith, and Pictures. Frans Hogenberg's Account of the Beeldenstorm, in: Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden/Low Countries Historical Review, Vol. 131-1, 2016, S. 121–140, DOI: 10.18352/bmgn-lchr.10182 (28.12.2020).
- 10 Bredekamp, Horst: Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriff auf Rom, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, hg. v. Robert W. Scribner, Wiesbaden 1990, S. 203–247, hier S. 204.
- 11 Voges, Power, Faith and Pictures, 2016 (wie Anm. 8), S. 135.
- 12 Vgl. auch Mochizuki, Mia M.: The Netherlandish Image after Iconoclasm, 1566–1672. Material Religion in the Dutch Golden Age, Aldershot 2008, S. 106–108.
- 13 Zitiert nach Calle, Sophie: Die Entfernung/The Detachment, Berlin 1996, S. 6.
- 14 Zitiert nach Fleckner, Aus dem Gedächtnis verbannt, 2011 (wie Anm. 3), S. 17.
- 15 Erinnert sei an das 1990 angebrachte Graffiti „Wir sind unschuldig“ auf dem Marx-Engels Monument auf dem gleichnamigen Forum in Berlin.
- 16 Janzing, Godehard: Der „Vandaliste“ und sein Werk. Bildakte der Zerstörung und Befreiung in der Französischen Revolution, in: Fleckner et al., Der Sturm der Bilder, 2011 (wie Anm. 2), S. 55–74, hier S. 59.
- 17 Klein, Lars: Vom „Enthauptungsschlag“ zum Fall der Saddam-Statue. Der jüngste Irak-Krieg in der Medienberichterstattung, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Onlineausgabe, 2, H. 1, 2005, <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2005/4552>, Druckausgabe: S. 119–125.
- 18 Maass, Peter: The Toppling. How the media inflated a minor moment in a long war, in: The New Yorker, 03.11.2011, <https://www.newyorker.com/magazine/2011/01/10/the-toppling> (11.02.2021)
- 19 Vgl. Paul, Gerhard: Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“, Göttingen 2005, S. 96–110, hier S. 101; siehe auch: Großbölting, Thomas: Saddam Hussein. Der doppelte Tod des Diktators, in: Der Tod des Diktators. Ereignis und Erinnerung im 20. Jahrhundert, hg. v. Thomas Großbölting und Rüdiger Schmidt, Göttingen 2011, S. 303–317, hier S. 305.
- 20 Siehe u. a. Siddique, Haroon: BLM protesters topple statue of Bristol slave trader Edward Colston, in: The Guardian, 7. Juni 2020, <https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jun/07/blm-protesters-topple-statue-of-bristol-slave-trader-edward-colston> (28.12.2020).
- 21 <http://marcquinn.com/studio/news/a-joint-statement-from-marc-quinn-and-jen-reid> (28.12.2020).
- 22 Das von der Deutschen Kolonialgesellschaft initiierte Wissmann-Denkmal war 1909 in Daressalam errichtet worden. Nach dem Verlust der deutschen Kolonien im Ersten Weltkrieg war es von der britischen Mandatsmacht als Kriegsbeute nach London gebracht worden, 1921 wurde die Rückführung nach Deutschland ausgehandelt, wo es in Hamburg (vor der Universität) aufgestellt wurde.
- 23 Vgl. Uhlmann, Gordon: Das Hamburger Wissmann-Denkmal. Von der kolonialen Weihstätte zum postkolonialen Debatten-Denkmal, in: Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland, hg. v. Ulrich van der Heyden und Joachim Zeller, Erfurt 2007, S. 281–285.

- 24 Unmittelbare Auslöser der Graffitiattacken 2015 war die zur Schau getragene Verehrung der Konföderiertenflagge durch den Charleston-Attentäter, <https://abc7chicago.com/news/robert-e-lee-monument-in-va-vandalized-with-black-lives-matter/820850/> (23.09.2020).
- 25 Bruni, Frank: Mich Landrieu reminds us that eloquence still exists, in: The New York Times 23.05.2017, <https://www.nytimes.com/2017/05/23/opinion/mitch-landrieu-new-orleans-mayor-speech.html> (23.09.2020).
- 26 https://en.wikipedia.org/wiki/Statue_of_Edward_Colston#cite_ref-20 (28.12.2020).
- 27 Robert Musil: Denkmale, in: Musil, Robert: Gesammelte Schriften, Hamburg 1957, S. 480–483.
- 28 Cesar Atuire, der in seinem Beitrag allerdings nicht konkret auf Musil eingeht, verdeutlicht, dass durch die ausschließliche Anwesenheit von Denkmälern bestimmter Gesellschaftsgruppen (weiße Männer) sich andere (Frauen, Farbige) ausgeschlossen fühlen können, da hiermit die Idee bekräftigt wird, dass allein weiße Männer unsere Gesellschaft anführen und öffentliche Verehrung verdient haben. Atuire, Black Lives Matter, 2020 (wie Anm. 1), S. 459.
- 29 Fleckner, Aus dem Gedächtnis verbannt, 2011 (wie Anm. 3), S. 29.
- 30 Zuletzt war es 2016/17 zentrales Exponat der Ausstellung Deutscher Kolonialismus im Deutschen Historischen Museum; vgl. <https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2016/deutscher-kolonialismus/> (28.12.2020).