

| 1991

Gestürzt Zur Ikonografie des Denkmalsturzes in Osteuropa

von Eva Binder

In den Abendstunden des 22. 8. 1991 versammelte sich auf dem Lubjanka-Platz in Moskau eine große Menschenmenge, um den Sturz des Dzeržinskij-Denkmal mitzuerleben. Am selben Tag war der Putsch einer Gruppe konservativer kommunistischer Funktionäre gegen den sowjetischen Präsidenten Michail Gorbatschow für gescheitert erklärt worden. Obwohl seit der politischen Wende 1989 unzählige Monumente in den Ländern des ehemaligen Ostblocks wie auch in einzelnen Sowjetrepubliken gestürzt bzw. demontiert worden waren, erreichte kein anderer Denkmalsturz eine derartige mediale Präsenz. Der Sturz des Denkmals für Feliks Dzeržinskij, den Gründer der sowjetischen Geheimpolizei, traf das Machtzentrum der kommunistischen Herrschaft und wurde zum Symbol für das Ende einer historischen Epoche. Mit dem Ende des politischen Systems gerieten die unzähligen Denkmäler der kommunistischen Machthaber und Wegbereiter in Widerspruch zu ihrer eigentlichen Funktion, Herrschaft zu legitimieren. Sie hatten ihren Sinn verloren und konnten in logischer Konsequenz nur dann einen Anspruch auf Erhaltung zugeschrieben bekommen, wenn sie als «ungewollte» Denkmäler verstanden würden, also als Zeugnisse einer geschichtlichen Epoche und Auseinandersetzung der Gegenwart mit der Geschichte.

Das gestürzte Denkmals des KGB-Gründers Feliks Dzeržinskij
in Moskau am 23. 8. 1991, Fotograf N.N.

ullstein bild / ap

Die Duden-Flut und Der Kunstler

Die Duden-Flut ist ein Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren in Deutschland entwickelt hat. Es handelt sich um eine massive Zunahme von Duden-Wörterbüchern, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Duden-Flut ist ein Zeichen für die zunehmende Komplexität der deutschen Sprache und die Notwendigkeit, neue Wörter und Ausdrücke zu definieren. Die Duden-Flut ist ein Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren in Deutschland entwickelt hat. Es handelt sich um eine massive Zunahme von Duden-Wörterbüchern, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Duden-Flut ist ein Zeichen für die zunehmende Komplexität der deutschen Sprache und die Notwendigkeit, neue Wörter und Ausdrücke zu definieren.



Die Duden-Flut ist ein Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren in Deutschland entwickelt hat. Es handelt sich um eine massive Zunahme von Duden-Wörterbüchern, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Duden-Flut ist ein Zeichen für die zunehmende Komplexität der deutschen Sprache und die Notwendigkeit, neue Wörter und Ausdrücke zu definieren. Die Duden-Flut ist ein Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren in Deutschland entwickelt hat. Es handelt sich um eine massive Zunahme von Duden-Wörterbüchern, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Duden-Flut ist ein Zeichen für die zunehmende Komplexität der deutschen Sprache und die Notwendigkeit, neue Wörter und Ausdrücke zu definieren.

Die Duden-Flut ist ein Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren in Deutschland entwickelt hat. Es handelt sich um eine massive Zunahme von Duden-Wörterbüchern, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Duden-Flut ist ein Zeichen für die zunehmende Komplexität der deutschen Sprache und die Notwendigkeit, neue Wörter und Ausdrücke zu definieren. Die Duden-Flut ist ein Phänomen, das sich seit den 1980er Jahren in Deutschland entwickelt hat. Es handelt sich um eine massive Zunahme von Duden-Wörterbüchern, die in den letzten Jahren auf den Markt gekommen sind. Die Duden-Flut ist ein Zeichen für die zunehmende Komplexität der deutschen Sprache und die Notwendigkeit, neue Wörter und Ausdrücke zu definieren.

■ Denkmalkult und Denkmalsturz

Das Presse-Echo zum Denkmalsturz in Osteuropa verlief in zwei Wellen. Die erste wurde durch den Fall des Eisernen Vorhangs im Jahr 1989 ausgelöst. Dabei fanden jedoch nur einzelne Demontagen allgemeine Beachtung, wie die Entfernung der Statue von Feliks Dzeržinskij (in polnischer Schreibweise Dzierżyński) in Warschau am 17. 11. 1989, die Demontage der Lenin-Statue in Bukarest am 5. 3. 1990 oder der Sturz des Denkmals für Enver Hoxha in Tirana am 20. 2. 1991. Eine zweite Welle der Aufmerksamkeit wurde durch den Sturz der Dzeržinskij-Statue in Moskau ausgelöst und betraf vor allem jene Länder, die aus dem Staatenbund der Sowjetunion hervorgingen. Im Vergleich zur ersten Welle, die sich über eine größere Zeitspanne erstreckte, kulminierte die zweite in den wenigen Tagen nach dem Augustputsch in Moskau, was den Bildern eine größere mediale Präsenz und gesteigerte emotionale Intensität verlieh.

Mit zu den einprägsamsten Pressefotos vom Denkmalsturz in Moskau (siehe Ausgangsbild) gehört jener mit der Fotokamera festgehaltene Augenblick, in dem die riesige Statue mit dem Gesicht dem Boden zugekehrt zu liegen kam. An der Seite ihres Kopfes stehen vier Männer in legerer Freizeitkleidung, von denen einer sein Bein auf dem Hinterkopf der Statue abstützt. In der Dunkelheit der Nacht ist vage eine Menschenansammlung zu erkennen.

Zu den charakteristischen Merkmalen von Denkmälern gehören Standhaftigkeit und dauerhafte Präsenz. Beide Eigenschaften sind bereits in den Materialien, aus denen Monumente bevorzugt errichtet werden, angelegt. Stein, Marmor oder Bronze gewährleisten ihre physische Beständigkeit gegen äußere Ein-



Demontage des Dzeržinskij-Denkmal mit Kränen in der Nacht vom 22./23. 8. 1991, im Hintergrund die «Lubjanka»;
Fotograf: Shepard Sherbell.

corbis



Denkmalfriedhof in einem Moskauer Park, November 1991;
Fotograf: Marc Garanger.
corbis

flüsse und verweisen symbolisch auf Festigkeit und Widerstandsfähigkeit. Damit ist Denkmälern im engeren Sinn – vor allem handelt es sich dabei um plastische oder auch architektonische Werke, die zum Zweck der Erinnerung an bestimmte Ereignisse oder Persönlichkeiten geschaffen werden – eine grundsätzliche Resistenz gegen die Veränderung in der Zeit eigen. Ihre Funktion besteht darin, Zeit zu konservieren und aus dem kontinuierlichen Fluss der Zeit als unveränderlich herauszutreten. Diesen Ewigkeitsanspruch verstärken häufig noch Inschriften, die wie die Denkmäler selbst dem Willen ihrer Urheber Ausdruck verleihen.

Ähnlich wie über die Zeit sind Denkmäler auch über den Raum erhaben. Als «gewollte» Denkmäler, wie sie Alois Riegl – einer der Begründer der modernen Denkmalpflege und Vertreter der Wiener kunsthistorischen Schule – bezeichnete, wird ihnen in der Regel ein zentraler Platz im öffentlichen städtischen Raum zugewiesen. Sichtbarkeit ist damit eine weitere wesentliche Funktion von Denkmälern. Diese wird durch den Aufstellungsort, ihre Größe sowie durch die zusätzliche Erhöhung mithilfe eines Sockels erzielt. Größe und Stellung verleihen den Denkmälern Erhabenheit und Würde und umhüllen sie mit einer Aura des Sakralen, die Betrachter und Passanten auf Distanz hält.

Die massenmedial verbreiteten Bilder halten im Wesentlichen zwei zeitliche Phasen des Denkmalsturzes fest: den Akt des Sturzes sowie dessen Resultat. Das Bildmotiv der am Boden liegenden Figur zeigt das unmittelbare Ergebnis der ikonoklastischen Handlung an und lässt die Bildbetrachter emotional am errungenen Sieg teilhaben. Mit dem Umsturz verliert die Statue ihre Aufgerichtetheit und Würde, was durch zusätzliche Gesten der Erniedrigung, wie durch das Abstützen des Fußes, verstärkt wird. Der Akt der Demontage wird durch riesige Kräne, Seile und Eisenhaken visualisiert. Zu den vorrangigen

Bildmotiven, die den Prozess der Zerstörung festhalten, gehören die Totalaufnahmen der mit Kränen vom Sockel gehobenen und in der Luft schwebenden Figur. Ein weiteres Bildmotiv zeigt Arbeiter, die mit Haken und Seilen an den Statuen hantieren und sie mitunter strangulieren. Während durch die Präsenz der Technik die übermenschliche Größe und Schwere der Skulpturen betont und die Gigantomanie der sozialistischen Erinnerungskultur vor Augen geführt wird, liegt der Akzent der Bilder mit den Arbeitern, die an die Monumente Hand anlegen, auf dem Verlust ihrer sakralen Aura.

Allen Bildern gemeinsam ist ein positiv konnotierter Gewaltakt, der an einem symbolischen Körper ausgetragen wird. Gerechtfertigt wird dieser Akt durch die besondere Situation des revolutionären Umsturzes, der die Zerstörung des Denkmals legitimiert und den Sturz als Akt der Befreiung erscheinen lässt. Im Fall des Denkmalsturzes in Moskau richtete sich der Groll – im Unterschied zu den anderen Ländern des ehemaligen Ostblocks – nicht gegen Lenin, sondern gegen jene historische Persönlichkeit, die für den staatlichen Unterdrückungsapparat verantwortlich gemacht wurde. Felix Dzeržinskij war der Begründer der Tscheka, einer Vorgängerorganisation der sowjetischen Geheimpolizei KGB, die für politische Repressionen verantwortlich war. Das vom Bildhauer Evgenij Vučetič geschaffene Denkmal wurde 1958 aufgestellt, wobei der dafür vorgesehene Platz bereits 1926 in «Dzeržinskij-Platz» umbenannt worden war.

Das Denkmal stand unmittelbar vor dem zentralen Verwaltungsgebäude des KGB, der sogenannten Lubjanka, in deren Kellerräumen während der stalinistischen «Säuberungen» Menschen verhört, gefoltert und erschossen wurden. Der Platz war bereits vor dem Sturz des Denkmals ein Ort der öffentlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte, denn im Jahr 1990 ließ die Gesellschaft «Memorial» dort im Gedenken an die Opfer der politischen Repressionen einen Stein von den Soloveckij-Inseln – dem Ort des ersten Lagers für politische Gefangene in der Sowjetzeit – aufstellen. Nach dem Fall des Sowjet-Regimes 1991 erhielt der Platz wieder seinen ursprünglichen Namen, nämlich Lubjanka-Platz.

Die Statue des «Eisernen Felix» wurde unmittelbar nach dem Sturz zum Gelände rund um das «Zentrale Haus des Künstlers» im Zentrum von Moskau gebracht. In der Folge wurde dort auf einer Grundfläche von 20 ha ein Freiluftmuseum geschaffen, das heute nicht nur die abgetragenen Denkmäler der Sowjetzeit, sondern auch Skulpturen zeitgenössischer Künstler sowie eine Schau für Kinder beherbergt. Die gestürzten Monumente wurden so zur Schau gestellt, wie sie angeliefert wurden – ohne Sockel, zum Teil mit Farbe beschmiert, am Boden liegend. Damit gleicht der Skulpturenpark in Moskau einer Müllhalde der Ge-

Zum Skulpturenpark in Moskau

«Mein lang gehegter Traum, all die bronzenen und granitenen sowjetischen Führer, Helden, Kolchosbäuerinnen zusammenzutragen, einen Zaun darum zu bauen und einen Kinderspielplatz daraus zu machen, begann Wirklichkeit zu werden. Und wenn die Kinder erwachsen geworden sind, werden sie herumräteln, was das wohl für eine Epoche gewesen sein muss, in der sich die «Volksmacht» mit derartigen Monstren im Gedächtnis der Nachfahren verewigen wollte.» (Lushkow, *Moskau – Meine Stadt*, S. 228)

schichte und gleichzeitig einer Art posttotalitärem Disneyland – mit Kindern, die auf den Kolossen von einst herumklettern.

Hinter diesem erheiternden und paradoxen Szenario ist eine allgemeine Unsicherheit im Umgang mit der Vergangenheit erkennbar. Der Konflikt um die Deutungshoheit entlädt sich unter anderem an der bis heute leer gebliebenen Mitte des Lubjanka-Platzes, die zur mentalen und realen Auffüllung geradezu aufruft. Zwei Initiativen aus dem Jahr 2007 machen deutlich, wie sehr die Interpretation der jüngeren Geschichte im postsowjetischen Russland ein Schauplatz von gesellschaftlichen Grabenkämpfen ist. Einen Pol bildet dabei eine Initiative von Veteranen, die die Wiedererrichtung der Statue an ihrem ursprünglichen Platz in Moskau fordert und bereits deren sachkundige Renovierung erreicht hat. Den künstlerisch-progressiven Pol bildet ein vom «Museum für aktuelle Kunst» in Moskau ausgerufenen Wettbewerb zur Errichtung eines Denkmals für Boris Jelzin am Lubjanka-Platz. Zum Sieger des Wettbewerbs wurde das schwarze, abstrakte Objekt von Dmitrij Kavarga gekürt, das die historische Phase der Zerstörung und des Zerfalls symbolisiert, aus deren Chaos das Neue überhaupt erst entstehen kann.



Der Lubjanka-Platz in Moskau mit einem Denkmal für Boris Jelzin (Entwurf).



Die Lenin-Statue in Berlin-Friedrichshain kurz vor ihrer Demontage im November 1991; Fotograf: Andreas Schoelzel. Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg

■ Denkmäler als Medium der öffentlichen Auseinandersetzung

Entgegen ihrer Intention und trotz ihrer exponierten Stellung werden Denkmäler im Alltag kaum wahrgenommen – ein Phänomen, dem Robert Musil treffend mit der Formulierung Ausdruck verlieh, Denkmäler wären gegen Aufmerksamkeit imprägniert. Die Bilder vom Denkmalsturz ließen die Denkmäler in Osteuropa erstmals seit ihrer Errichtung wieder sichtbar werden, ja sie verliehen ihnen eine Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit, die ihnen bis dahin nicht zuteilgeworden war. Dabei wurde der Akt der Demontage zu einem Teil ihrer Existenz, die durch die individuelle wie kollektive Erinnerung daran verlängert wurde. Auf ähnliche Weise provozieren auch die nach dem Denkmalsturz leer gebliebenen Plätze die Erinnerung an den einstigen Zustand und den ursprünglichen Sinn.

Dieses mentale Auffüllen der entstandenen Lücke trifft insbesondere auf den einstigen Leninplatz in Berlin-Friedrichshain zu. Für den Erhalt der 19 Meter

Zum Sturz der Dzeržinskij-Statue in Moskau

«Am Vortag waren Teilnehmer am großen Triumphzug hierher gekommen, hatten der kolossalen Bronzeskulptur Eisentrossen angelegt und versucht, sie umzukippen [...]. Doch die Figur des «Eisernen Feliks» hielt stand. [...] Tatsächlich fuhren am späten Abend schwere Lastzüge mit einem Kran vor und entfernten das Standbild, bevor der Volkszorn, entfacht durch den niedergeschlagenen Putsch, den der Chef des verhassten KGB mit anführte, sich entladen konnte.» (Kerstin Holm, FAZ, 24.08.1991)

hohen Lenin-Statue aus rotem Granit sprach 1991 vor allem das städtebauliche Argument, denn der Straßendurchbruch zum Platz und die Architektur der Wohnhäuser waren auf das Denkmal hin komponiert und stellten ein Musterbeispiel realsozialistischen Städtebaus dar. Heute heißt der frühere Leninplatz «Platz der Vereinten Nationen» und an der Stelle des Lenin-Denkmal wurde ein Springbrunnen aus Findlingen errichtet, die die fünf Erdteile symbolisieren. Der ursprüngliche Sinn des Ortes ist dadurch zwar «überschrieben» aber noch lange nicht ausgelöscht. Er bleibt allein schon deshalb erhalten, weil der heutige Name wie auch das neue Denkmal an dieser Stelle unmotiviert erscheinen.

Ein äußerst wirksames Mittel der Sichtbarmachung der Denkmäler war auch die in der Wendezeit verbreitete Praxis, Kommentare an den Denkmälern anzubringen. Dabei entstanden gerade in der Übergangszeit, als die «Immunität» der Denkmäler vorübergehend aufgehoben war, eine Reihe von durchaus kontroversen Denkmal-Dialogen, die von einer aktiven und die Öffentlichkeit aktivierenden Auseinandersetzung mit der Geschichte zeugten. Ein bekanntes Beispiel dafür bietet der dem Marx/Engels-Denkmal in Berlin-Mitte hinzugefügte Satz «Wir sind unschuldig», der durch die einfache Auslöschung der Vorsilbe zu «Wir sind schuldig» abgewandelt wurde. Zu einem der prominentesten Beispiele der «sprechenden» Denkmäler der Wendezeit wurde die Lenin-Statue in Berlin-Friedrichshain, die nicht durch einen Sturz von «unten» zu Fall kam, sondern trotz zahlreicher Bürgerproteste von der Berliner Stadtverwaltung «entsorgt» wurde. Obwohl sorgfältig überwacht gelang es Demonstranten, vor Entfernung der Stau ein Banner mit der Aufschrift «Keine Gewalt» über der Brust der Figur anzubringen.

Durch diese Aufschrift trat die Figur und damit die konkrete historische Persönlichkeit Lenins in einen paradoxen Dialog mit dem Betrachter. Zum einen intensiviert dies den Appellcharakter, der zu den zentralen Funktionen von Denkmälern gehört und den Lenin selbst in seinem Dekret *Über die Denkmäler der Republik* vom 12. 4. 1918 als Teil einer wirksamen politischen Propaganda bekräftigt hatte. Zum anderen wird auf diese Weise die eigentliche Aussage des Denkmals konterkariert und seine offizielle Botschaft in ihr Gegenteil verkehrt. Wie Petra Roettig überzeugend dargelegt hat, verwandelt die Aufschrift die zum Emblem erstarrte historische Figur Lenins zurück in ein individuelles Wesen, das einen verzweiferten Hilferuf an seine Betrachter richtet. Entgegen dem kanonisierten Bild des kämpferischen Revolutionsführers erscheint Lenin nun als Friedensstifter, der versucht, die Massen durch ein mitleidiges Flehen als Fürsprecher und für den persönlichen Selbsterhalt zu gewinnen.

Die Denkmäler der kommunistischen Führer waren in der Zeit der Wende ein Ort der öffentlichen Ause-

einandersetzung, gleichzeitig waren sie jedoch auch ein Medium, das die Emotionalität der Massen kanalierte. Die massenmediale Vermittlung der kollektiven Denkmalzerstörung ließ den politischen Machtwechsel als Revolution von «unten» und den Akt des Sturzes als spontane Erhebung der Menschen gegen die verhasste Macht erscheinen, wenngleich – wie im Fall der Dzeržinskij-Statue in Moskau – die Beteiligung der sozialen und politischen Kräfte meist weit komplexer war.

■ Vom Ereignis zur medialen Inszenierung

Als kulturelle Handlung betrachtet findet der Denkmalsturz seine Vorbilder in archaischen Ritualen der Vernichtung einer Person, in denen nicht die Person selbst, sondern ein stellvertretendes Objekt – ein Bildnis oder eine zu diesem Zweck erschaffene Puppe – zerstört wird. Ähnlich archaisch mutet der Gewaltakt der Zerstörung selbst an, der an die Hinrichtung *in effigie* erinnert und bei dem auch im ausgehenden 20. Jahrhundert zumindest noch der Glaube erkennbar ist, die Person durch das Abbild zu treffen. Als historische Vorläufer für den Denkmalsturz in Osteuropa werden allgemein der Ikonoklasmus im 8. und 9. Jahrhundert genannt wie auch der Bildersturm der Reformationszeit. Das eigentliche Skript für den Denkmalsturz lieferte jedoch die Französische Revolution, deren Vorbildwirkung für alle politischen Revolutionen der Neuzeit allgemein anerkannt ist. Die von ihr ausgehende politisch und ideologisch motivierte Bilderzerstörung richtet sich im Unterschied zum religiösen Bildersturm weniger gegen die Bilder als solche und deren Abbildfunktion als vielmehr gegen deren Inhalte und Symbole.

Denkmäler eignen sich als Zielscheibe der kollektiven Bilderzerstörung insofern besonders gut, als sie immer auch Instrumente der Macht sind. Sie sind Bedeutungs- und Identitätsträger und spiegeln als solche die Machtverhältnisse unmittelbar wider. Aus diesem Grund sind sie auch ein bevorzugter Austragungsort von Machtkämpfen. Die Französische Revolution lieferte insbesondere mit den Darstellungen des Sturms auf die Bastille das Szenario für den Akt der Zerstörung und die dazugehörigen Bildmotive. Hauptprotagonist dabei ist das revoltierende Volk, das gegen seine Unterdrücker und für die Freiheit kämpft und dabei die Symbole der alten, überkommenen Ordnung zerstört.

Dieses Sujet bestimmte die Revolutionsdarstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts gleichermaßen. Ein anschauliches Beispiel für eine Denkmalzerstörung im 19. Jahrhundert ist der Sturz der Vendôme-Säule durch die Pariser Kommune 1871; zu seiner Verbreitung trug das damals relativ neue Bildmedium der

Fotografie wesentlich bei. Im 20. Jahrhundert erfuhr dieses Revolutionszenario durch die Erfindung neuer Medientechnologien nicht nur schnellere Verbreitung, sondern auch eine Steigerung der emotionalen Intensität. Das wohl bekannteste Beispiel einer medial wirkungsvoll ins Bild gesetzten Revolution lieferte der sowjetische Regisseur Sergej Eisenstein in seinem Revolutionsfilm *Oktober* (1927), indem er die Erstürmung des Winterpalasts als einen langen dynamischen Kampf mit effektvollen Massenszenen auf die Kinoleinwand bannte. Die historische Wirklichkeit war im Vergleich dazu nicht annähernd so dramatisch: Eine überschaubare Anzahl von Matrosen und Soldaten stieg mehr oder weniger ungehindert durch offene Fenster in den Zarenpalast ein, wobei insgesamt nur eine Handvoll Gefallene und Verwundete zu beklagen waren.

Die angeführten Beispiele machen deutlich, dass die Zerstörung von Symbolen nicht der alleinige Zweck der Handlung ist. Von einer gleichrangigen Bedeutung war seit der Französischen Revolution das pädagogische und politische Potenzial des Aktes der Zerstörung und damit auch die Art und Weise seiner medialen Vermittlung. Erstens war dieser Akt ein Mittel, um die revolutionären Veränderungen sichtbar zu machen, zweitens diente er als Motor, um die Dynamik des revolutionären Prozesses zu erhalten oder zu steigern, drittens war er ein willkommenes Instrument der Meinungsmanipulation, sei es um Zustimmung zu erwecken oder Schrecken zu verbreiten.

Auf die medialen Bedingungen von 1991 umgelegt kann davon ausgegangen werden, dass die Bilder der Zerstörung, die über Pressefotos und die Fernsehberichterstattung übermittelt wurden, zu einer Intensitätssteigerung auf mehreren Ebenen führten. Ihre Ver-



Die 1871 gestürzte Vendôme-Säule in Paris, fotografisch festgehalten von François-Marie-Louis-Alexandre Gobinet de Villecholle.

Ikonoklasmus

Bilderstreit, von griech. *eikon klaein*, «das Bild zerbrechen», Bezeichnung für den im 8./9. Jahrhundert im oströmischen Christentum ausgebrochenen Streit, ob bildhafte Darstellungen von Jesus, Maria und den Heiligen verehrt werden dürfen oder nicht. Die Gegner der Bilderverehrung, die sogenannten Ikonoklasten (Bilderzerstörer), lehnten die in der griechisch-orthodoxen Kirche üblichen Darstellungen von Heiligen unter Berufung auf das zweite Buch Mose ab.

breitung war im Vergleich zu früheren ikonoklastischen Wellen ungleich schneller, wodurch auch die Dynamik der Denkmalzerstörungen erhöht wurde und Kettenreaktionen in Gang kamen. Abgesehen davon stehen in den Mediengesellschaften des ausgehenden 20. Jahrhunderts und beginnenden 21. Jahrhunderts mehr denn je die Formen der medialen Vermittlung in einer engen Wechselwirkung mit den tatsächlichen Ereignissen. Die aus dieser Koppelung von Ereignis und Medien resultierende Dynamik hat zur Folge, dass im konkreten Fall des Denkmalsturzes die mediale Wirkung und die mentalen Vor-Bilder der Beteiligten von vornherein den Ablauf des Ereignisses mitbestimmen.

Als einer der medialen Kulminationspunkte der August-Tage stellt der Sturz der Dzeržinskij-Statue ein anschauliches Beispiel dafür dar. Der damalige Präsident der russischen Sowjetrepublik Boris Jelzin verstand es, bei diesem Ereignis eine entscheidende, medienwirksame Rolle zu spielen. Jelzin nutzte in jenen Tagen die Gunst der Stunde und trat als Volkstribun in Erscheinung, der die auf den Straßen und Plätzen Moskaus versammelten Menschen in seinen Bann zu ziehen vermochte. So gab er am Tag nach dem Sturz der Statue bei einer Kundgebung auf dem Ljubjanka-Platz die Namen der neuen Minister bekannt. Das entsprechende Pressebild zeigte Jelzin im Epizentrum des Umsturzes, nämlich vor dem nun leeren und beschmierten Sockel, auf dem am Tag zuvor noch die Statue Dzeržinskis gestanden hatte.

Der Denkmalsturz in Moskau 1991 war auch insofern von einer besonderen Brisanz, als Russland innerhalb eines Jahrhunderts den zweiten Bildersturm erlebte. Die Oktoberrevolution war wie kein anderer politischer Umsturz in der Geschichte von einer Revolution in der medialen Darstellung begleitet. Bildmotive und Formen, die von der sowjetischen Avantgarde in den darstellenden Künsten wie im Film geschaffen und während der Sowjetzeit kanonisiert wurden, ließen sich daher auch wirksam für den Sturz dieses Systems einsetzen. So finden sich augenscheinliche Parallelen zwischen Jelzins Auftritt auf dem Panzer vor dem Moskauer Weißen Haus und den kanonisierten Darstellungen des flammenden Redners Lenin auf einem Panzerwagen im Revolutionsjahr 1917.

■ Künstlerische Reflexionen des Denkmalsturzes

Angesichts der um sich greifenden Zerstörung der Denkmäler in Osteuropa riefen die in den späten 1970er Jahren nach Amerika emigrierten Künstler Vitalij Komar und Aleksandr Melamid im Mai 1992 dazu auf, unter dem Schlagwort der post-totalitären Kunst Vorschläge für eine Umgestaltung und Umfunktionierung der kommunistischen Denkmäler einzubringen. Aus dem Aufruf ging eine Ausstellung im World Financial Center in New York im Jahr 1993 hervor, an der sich über 100 Künstler aus Russland, den USA, Kanada und Europa beteiligten. Erklärtes Ziel des Projekts mit dem Titel *Monumental Propaganda* war es, die Denkmäler an ihren Orten zu belassen, sie durch künstlerische Eingriffe jedoch zu transformieren und so ein konzeptionelles Spiel mit Formen und Inhalten der Denkmaltradition in Gang zu setzen. Damit stellten Komar und Melamid die Denkmäler und ihre Zerstörung in den Kontext der Kunst und erreichten so eine deutlich tiefergehende Reflexion der Denkmalkultur als die massenmediale Berichterstattung.

Zu den Vorschlägen, die von Komar und Melamid selbst kamen, gehörte das Anbringen lebensgroßer Bronzefiguren auf den Schultern der überlebensgroßen Dzeržinskij-Statue. Die Figuren sollten die Arbeiter darstellen, die eine Schlinge um den Hals der Statue legen. Auf diese Weise würde das Monument zum Denkmal seiner eigenen Zerstörung. Ein weiterer Vorschlag des Künstlerduos bestand darin, die bestehende Aufschrift des Leninmausoleums am Roten Platz – «LENIN» – um die drei Buchstaben «IZM» zu ergänzen und so in ein symbolisches Grab der Leninschen Lehre zu verwandeln.

Die künstlerischen, häufig filmischen Arbeiten, die von der Bildzerstörung der Wendezeit inspiriert wurden, setzen sich meist mit dem Ereignis des Sturzes wie auch mit seiner medialen Vermittlung kritisch auseinander. Eine der ersten filmischen Arbeiten zum Phänomen des Denkmalsturzes, die 50-minütige Video-Dokumentation *Disgraced Monuments* (1992) von Mark Lewis und Laura Mulvey, bietet eine komplexe Reflexion des Themas anhand von Archivmaterial und Interviews mit Bildhauern, Kunsthistorikern oder Museumsdirektoren, indem die zeitliche Abfolge von monumentaler Verehrung und nachfolgender Zerstörung von Gebäuden und Denkmälern in Russland im 20. Jahrhundert in den Blick genommen wird.

Thematisch vergleichbar war die auf der Biennale von Venedig 1995 präsentierte Videoarbeit der russischen Künstler Evgenij As, Dmitrij Gutov, Vadim Fiskin und Viktor Misiano, die in ihrem aus Archivmaterialien montierten Stummfilm eine zyklische Interpretation der russischen Geschichte mit ihren ikonoklastischen Wellen vorschlugen. Zentrales Objekt war dabei die

Christus-Erlöser-Kathedrale in Moskau, die 1931 gesprengt und Mitte der 1990er Jahre wiederaufgebaut wurde. Eine neuere Videoarbeit aus dem Jahr 2004, ein 8-minütiger Kurzfilm des litauischen Künstlers Deimantas Narkevičius mit dem Titel *Once in the XXth Century*, konfrontiert den Betrachter mit einem stark verfremdeten Szenario: Auf einem öffentlichen Platz in Vilnius wird unter Beifall eine Lenin-Statue errichtet. Narkevičius verwendete für seinen Film das Material eines litauischen Fernsehsenders, der die Demontage des Lenin-Denkmal 1991 festhielt, und verfremdete es durch den filmischen Schnitt dahingehend, dass aus dem Sturz die Errichtung des Denkmals wurde.

Der Denkmalsturz in Osteuropa wurde schließlich auch vom europäischen Autorenfilm rezipiert. So stellte der griechische Regisseur Theodoros Angelopoulos in *Der Blick des Odysseus* (1995), einem dreistündigen filmischen Epos über die wechselvolle und schmerzhaft Geschichte des Balkans im 20. Jahrhundert, die Demontage einer riesigen Lenin-Statue aus Gips nach. In getragenen Tempo langer Einstellungen

erfolgt ihre Verladung auf einen Flussfrachter, der sie von Rumänien aus die Donau hinauf nach Deutschland bringen soll.

Die 15 Minuten dauernde Sequenz der Verladung und der Fahrt auf dem Fluss nimmt eine zentrale Position in der filmischen Erzählung ein. Dabei steht der zerteilte und an den Frachter gefesselte Lenin für das Funktionsgedächtnis, das nach der Typologie von Aleida Assmann auf Sinn- und Identitätsstiftung ausgerichtet ist. Dem gegenübergestellt wird das Speichergedächtnis, dem Angelopoulos die verschollenen Filmrollen griechischer Filmpioniere zuordnet. Der Filmprotagonist, der, nach langer Abwesenheit zurückgekehrt, seine Heimat nicht mehr erkennt, irrt auf der Suche nach diesen Filmrollen durch den Balkan. Seine Suche nach dem unschuldigen Blick, den das Speichergedächtnis bereitzuhalten verspricht, erweist sich angesichts der Macht der Geschichte jedoch als Illusion. Diese wirkt im Schicksal des einzelnen Menschen fort, auch wenn ihre Symbole und allgemein sichtbaren Zeichen längst beseitigt wurden.

■ Quellen und Literatur

http://www.art4.ru/ru/news/news_detail.php?ID=2994&block_id=28; <http://fdzerzhinsky.narod.ru/newsfdz.htm>; Vitalij Komer/Aleksandr Melamid/Dore Ashton, *Monumental Propaganda. A traveling exhibition, organized and circulated by Independent Curators Incorporated*, New York 1994; Juri Lushkow, *Moskau – Meine Stadt. Erinnerungen und Visionen eines Oberbürgermeisters*, Berlin 1997.

Bildersturm in Osteuropa. Die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch. ICOMOS – Hefte des deutschen Nationalkomitees XIII, München 1994; Marina Dmitrieva-Einhorn, Sichtbarkeit der Denkmäler. Reflexionen zur Kanonbildung, in: Elisabeth Cheauré (Hrsg.); *Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute*, Berlin 2000; Dario Gamboni, *Zerstörte Kunst: Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, Köln 1998; Bernd Kramer (Hrsg.), *Demontage ... revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte & Bilder*, Berlin 1992; Robert Musil, Denkmale (1927), in: Ders., *Gesammelte Werke, Bd. 7*, Reinbeck 1981; Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, in: Ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1929; Petra Roettig, Sprechende Denkmäler: Von der Inschrift zum Graffiti – Formen des Denkmalkommentars, in: *kritische berichte*, 3 (1992); Mikahil Yampolsky, In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time, in: Nancy Condee (Hrsg.), *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*, London 1995; Dieter Zimmer, Was tun mit Lenin? in: *Die Zeit*, 18. 10. 1991.