


**Zeitschriftenartikel***Begutachtet***Begutachtet:**

Dr. Steffen Rudolph   
HAW Hamburg  
Deutschland

**Erhalten:** 21. April 2024**Akzeptiert:** 19. Mai 2024**Publiziert:** 11. Juli 2024**Copyright:**

© Elif Akyüz.

Dieses Werk steht unter der Lizenz  
Creative Commons Namens-  
nennung 4.0 International (CC BY 4.0).

**Empfohlene Zitierung:**

AKYÜZ, Elif, 2024: ‚Der Diktator verschwindet‘: Ein Praxisbericht aus dem Hamburger ‚Bildindex zur Politischen Ikonographie‘. In: *API Magazin* 5(2) [Online] Verfügbar unter: [DOI 10.15460/apimagazin.2024.5.2.195](https://doi.org/10.15460/apimagazin.2024.5.2.195)

## ‚Der Diktator verschwindet.‘ Ein Praxisbericht aus dem Hamburger ‚Bildindex zur Politischen Ikonographie‘

**Elif Akyüz<sup>1\*</sup>** 

<sup>1</sup> Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg  
Kunsthistorikerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin

\* Korrespondenz: [redaktion-api@haw-hamburg.de](mailto:redaktion-api@haw-hamburg.de)

### Zusammenfassung

Der Hamburger ‚Bildindex zur Politischen Ikonographie‘ (BPI) ist eine etwa 200.000 Bildkarten umfassende Sammlung, die von dem Kunsthistoriker Martin Warnke in den 1970er Jahren begonnen und in den 1990er Jahren mit den Mitteln des 1991 an ihn verliehenen Leibniz-Preises am Warburg-Haus in Hamburg systematisch ausgebaut wurde. Mit dem Ziel, ein Forschungsinstrument zu schaffen, mit dem die politische Bedeutung von Bildmedien aller Art erhellt werden kann, wurde der Bildindex in dieser Form bis zu seiner Digitalisierung im Jahr 2020 fortgeführt. Im Rahmen der Förderlinie ‚Science for Society‘ der Landesinnovationsförderung der Freien und Hansestadt Hamburg wurde der BPI im Sommer 2023 Gegenstand einer Reihe von insgesamt vier Workshops, zu denen die interessierte Öffentlichkeit eingeladen wurde, politische Bildphänomene der Massenmedien mit Hilfe des Hamburger Index ikonografisch zu untersuchen. Der vorliegende Text fasst die Ergebnisse der Recherchen zusammen, die im Zuge eines dieser vier Workshops – ‚Der Diktator verschwindet. Denkmalstürze als politische Übergangsriten‘ – entstanden.

**Schlagwörter:** Kunstgeschichte, Ausstellung, Aby Warburg, Bildwissenschaft, Politische Ikonografie, Ikonografie, Bilderatlas, Bibliothek

## ‘The Dictator vanishes’. A practical report from the Hamburg ‘Image Index on Political Iconography’

### Abstract

The Hamburg 'Image Index on Political Iconography' (BPI) is a collection of around 200,000 image cards that was started by the art historian Martin Warnke in the 1970s and systematically expanded at the Warburg-Haus in Hamburg since the 1990s with the funds from the renowned Leibniz Prize awarded to him in 1991. With the aim of creating a research tool that could be used to shed light on the political significance of visual media of all kinds, the image index was continued in this form until its digitization in 2020. As part of the 'Science for Society' funding line of the State Innovation Program of the Free and Hanseatic City of Hamburg, the BPI became the subject of a series of four workshops in the summer of 2023, to which the interested public was invited to examine political image phenomena in mass media iconographically with the help of the Hamburg Index. This text summarizes the results of the research conducted during one of these four workshops – 'The Dictator Vanishes. Monument toppling as political rites de passage'.

**Keywords:** Art History, Exhibition, Aby Warburg, Visual Studies, Political Iconography, Iconography, Image Atlas, Library

## 1 Eine gehaltvolle Sammlung: Der Hamburger ‚Bildindex zur Politischen Ikonographie‘ (BPI)

Der Hamburger *Bildindex zur Politischen Ikonographie* (BPI) ist nicht nur aufgrund seines facettenreichen Inhalts, sondern auch als Dokument der Wissenschaftsgeschichte eine einzigartige Sammlung: Der Kunsthistoriker Martin Warnke (1931-2019) hatte den etwa 200.000 Bildkarten umfassenden Bildindex als zentrales kunsthistorisches Instrument zur Erforschung der politischen Bedeutung von Bildern seit 1978 eingerichtet und mit den Geldern des im Jahr 1991 an ihn verliehenen Leibnizpreises am Hamburger Warburg-Haus, im Gebäude der ehemaligen Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (K.B.W.) – die ihrerseits mit der Machtübergabe an die Nationalsozialisten 1933 nach London emigriert wurde – verstärkt ausgebaut ([Schmidt et. al. 2002](#), S. 238). Ähnlich einer Formulierung des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg (1866-1929), der seine K.B.W. als „Problembibliothek“ ([Saxl 1923](#)) verstanden wissen wollte, stünde für das Vorhaben, so verbalisierte es Warnke selbst, „weniger eine vollständige Dokumentation, als eine Entfaltung von Problemen“ ([Warnke 1996](#), S. 13) im Vordergrund. Martin Warnke markierte die Sammlung damit nicht nur als epistemologisches Hilfsmittel für kunsthistorische Forschung, sondern entfernte sich dezidiert von der Idee eines Dokumentenkabinetts hin zu einer lebendigen Sammlung historischer wie zeitgenössischer Bilddokumente.

Im Gegensatz zu vergleichbaren Projekten, die etwa zeitgleich entstanden, wie beispielsweise der zwischen 1952 und 1997 entwickelte und seit 2010 an der Universität Bielefeld archivierte Zettelkasten des deutschen Soziologen Niklas Luhmann (1927-1998), fokussierte das Denkinstrument Warnkes nicht in erster Linie die systematische Organisation geisteswissenschaftlicher Theoreme, sondern konzentrierte sich auf die problemorientierte Strukturierung ikonografischer Bildtraditionen. Den Bildern käme, wie Warnke den Ansatz seines Projekts gleichsam programmatisch festhält, „eine aktive Rolle im politischen Raum zu“ ([Warnke 1996](#), S. 13) und kunsthistorische Forschung aus dem Blickwinkel der politischen Ikonografie müsse demnach Bilder als Agenten erkennen, die „einem Empfänger etwas mitteilen [wollen], die [sprachliche] Fähigkeiten und Möglichkeiten, die mentale Dispositionen, die Bedürfnisse und Erwartungen, Normen und Wertvorstellungen [ihrer] Empfänger kennen und aufnehmen“ ([Warnke 1996](#), S. 9), um nicht die unmittelbare kommunikative Potenz ihrer Botschaften zu untergraben. Warnke konstatiert demnach, dass „[d]iese einfachste Voraussetzung zwischenmenschlicher Mitteilung ... für die herrschaftliche Bildproduktion [bedeutet], dass diese von ‚oben‘, vom Besteller zwar veranlasst, deshalb aber von diesem noch nicht besetzt und determiniert sein muss“ ([Warnke 1996](#), S. 9).

## 2 ‚Bilder-Memory‘: Workshops und Ausstellungen im Warburg-Haus

Als Laura Gronius, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-geförderten Digitalisierungsprojekt ‚Bildindex zur Politischen Ikonographie‘, und Prof. Dr. Uwe Fleckner, Direktor des Hamburger Warburg-Hauses, im Sommer 2023 im Rahmen der Förderlinie ‚Science for Society‘ der Landesinnovationsförderung der Freien und Hansestadt Hamburg eine öffentliche Workshop- und Ausstellungsreihe initiierten, stand der BPI Warnkes für ein breites Publikum im Zentrum des Interesses. Unter dem Titel ‚Bilder-Memory‘ wurden am Hamburger Warburg-Haus vier thematisch unterschiedliche Workshops angeboten, die in der Konzeption einer Ausstellung zum politischen Bildgedächtnis aktueller Pressebilder mündeten. Im Rahmen des Projekts erging die an ein breites Laien-Publikum gerichtete Einladung, Bilder zu aktuellen und internationalen Themen der Presseberichterstattung auf ikonografische Muster hin zu untersuchen, für die der dortige Bildindex zur Politischen Ikonographie die wichtigsten Referenzpunkte lieferte.

Für das Ausstellungskonzept, das die Ergebnisse der Workshops zusammenfasste, wählte das Team des Warburg-Hauses eine Präsentationsform, mit der bereits Aby Warburg gearbeitet und die für dessen bedeutende kunsthistorische Untersuchungen eine wichtige bildargumentative Rolle gespielt hatte: Warburg setzte schon in den 1920er Jahren im Kontext seiner eigenen kunsthistorischen Forschungen mit schwarzem Leinen bespannte Keilrahmen ein, auf denen er Bilder verschiedener Provenienz, etwa Zeitungsausschnitte, Diagramme, Landkarten oder fotografische Reproduktionen von Kunstwerken befestigte, um seine Thesen vom ‚Nachleben der Antike‘ bildargumentativ zu stützen ([Zöllner 2010](#)). Um die Ergebnisse des Workshops visuell nachvollziehbar zu machen, adaptierte die seit Herbst 2023 auf dem Flur des Kunstgeschichtlichen Seminars präsentierte Ausstellung jenes Präsentationskonzept, das schon Warburg in der Konzeption seines unvollendet gebliebenen *opus magnum*, dem nach der graeco-mythologischen Göttin der Erinnerung und Mutter der Musen benannten Bilderatlas *Mnemosyne*, für die Bildarrangements auf schwarzem Stoff von zentraler methodischer Bedeutung war.



Abb. 1: Aby Warburg, ‚Bilderatlas Mnemosyne‘, Bildtafel Nr. 37, 1929, historische Aufnahme aus dem Lesesaal der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (K. B. W.) (Foto: Warburg-Haus, Hamburg, Bilddatenbank des Bildindex zur politischen Ikonographie)

### 3 Die Kategorie ‚Bildersturm‘ des BPI

Eine für das Projekt zentrale und themengebende Schnittstelle zwischen einem der Hauptanliegen des *Bildindex zur Politischen Ikonographie* und Warnkes Forschungstätigkeit bildete im Rahmen der Workshops die Kategorie ‚Bildersturm‘. Dieser Terminus findet sich nicht nur im Titel eines unter seiner Herausgeberschaft bereits 1973 publizierten Bandes ([Warnke 1973](#)), sondern markiert indes ein Forschungsanliegen der Kunstgeschichte, das sich in der jüngsten Vergangenheit angesichts aktueller Ereignisse nicht nur auf der Agenda tagesaktueller Berichterstattung bildmächtig etablierte, sondern simultan auch mit Nachdruck als Forschungsgegenstand verschiedener bildanalytisch arbeitender sowie kultur- bzw. sozialwissenschaftlich informierter Disziplinen fortgeschrieben und aktualisiert wurde. Die Kategorie ‚Bildersturm‘, die in der alphanumerischen Sortierung des *Bildindex zur Politischen Ikonographie* mit der Nummer 75 eine eindeutige Zuordnung erhielt, enthält im Ganzen 591

Bildkarten, wovon 294 dem Stichwort ‚Bildersturm allgemein‘ (75), und jeweils weitere 97 Bildkarten den Unterkategorien ‚biblischer Bildersturm‘ (75/05), 61 Dokumente dem Lemma ‚Objekte‘ (75/10), 104 weitere Bildkarten den ‚Zerstörungsszenen‘ (75/20) sowie zuletzt eine kleinere Anzahl von 35 Karten der allgemein gehaltenen Position ‚Sonstiges‘ (75/30) zugewiesen wurden.<sup>1</sup>

Der Index sammelte bis zu seiner Digitalisierung in den Jahren von 2020 bis 2023 nicht nur Reproduktionen von Artefakten der sogenannten ‚Hochkunst‘, sondern umfasst nun in seinem so konservierten Zustand eine weitaus vielfältigere mediale Auswahl von Zeitungsausschnitten, Pressefotografien, von Warnke zu Dokumentationszwecken angelegten Fotografien, Postkarten, Drucken und Lexikonausschnitten, sowie Informationen zur Provenienz der jeweiligen Reproduktionen. Die Systematik, die an der ebenfalls in den 1990er Jahren gegründeten Forschungsstelle Politische Ikonographie in Hamburg entwickelt wurde, basiert dabei auf einer alphanumerischen Klassifizierung, die ungefähr 125 Ober- und etwa 900 Unterkategorien umfasst. Versuche, der Sammlung eine ikonografische Vollständigkeit bzw. Allgemeingültigkeit zu unterstellen, müssen, wie Warnke selbst in dem eingangs angebrachten Zitat betonte, bei näherer Inspektion zwangsläufig scheitern. Dieser Umstand lässt sich letztlich auch aus der Entstehungs- und Sammlungsgeschichte des Bildindex erklären. Betrachtet man diese umfängliche Sammlung mit historischer Distanz, treten einerseits in der Forschung bisher nicht thematisierte Leerstellen und begriffliche Unschärfen der Systematik zutage, andererseits ist der Bildindex gerade aus diesem Grund ein ungleich wertvolles Dokument, das kunsthistorische Forschungstraditionen und den medienhistorischen *status quo* zu einem bedeutenden Zeitpunkt in der Fachgeschichte einer als Bildwissenschaft praktizierten Kunstgeschichte konserviert.

Die begrifflichen Kategorien des Bildindex thematisieren in erster Instanz so unterschiedliche Bereiche wie Politik und Sozialgeschichte, aber auch spezifische Forschungsgegenstände, wie beispielsweise Herrscherikonografien, Bildfunktionen, bildliche Ausformungen politischer Gesten seit der Antike sowie die Versinnbildlichung von politischen Grundbegriffen wie Freiheit und Demokratie. Dabei spiegelt das Konvolut in einzelnen Kategorien aber auch Forschungsmoden wider oder verdeutlicht in der Provenienz und Vielfalt seiner Zeugnisse Dynamiken der analogen Bildverbreitung im Kontext der protodigitalen Distributionslandschaft der rund vier Dekaden seiner Entstehungszeit seit den 1980er Jahren. Besonders augenfällig sind darüber hinaus auch jene schwerpunktmäßig vertretenen Lemmata, die die persönlichen Forschungsinteressen Warnkes zeigen. So lassen sich beispielsweise die Abbildungen der illustrierten Tafelteile seiner bedeutenden, 1992 erschienen Studie mit dem Titel ‚Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur‘ ([Warnke 1992](#)) in einzelnen einschlägigen Kategorien des Index wiederfinden.

<sup>1</sup> Die Nummern in Klammern hinter der Bezeichnung der Kategorien beziehen sich auf die Nummerierung innerhalb der Systematik des Bildindex. Dabei bezeichnet die erste Ziffer jeweils die Ober-, die zweite Ziffer dagegen die Unterkategorie des Begriffs.

#### 4 Der Bagdader Denkmalsturz – Ein bedeutendes Medienzeugnis aus dem BPI

Auf den beiden kleinteilig komponierten Bildtafeln (Abb. 2 und Abb. 3) zu dem Stichwort „Denkmalsturz“, die aus dem Workshop ‚Der Diktator verschwindet. Denkmalstürze als politische Übergangsriten‘ entstanden sind, blickt man auf einige, auf den ersten Blick formal recht ähnlich wirkende Bildkarten: Bei einer bestimmten Anzahl der hier gezeigten Beispiele der traditionsreichen Ikonografie des Denkmalsturzes handelt es sich um fotografische Reproduktionen, die ihrerseits auf die televisuelle Reproduktion eines zeitgeschichtlichen Ereignisses referieren, das sich im Jahr 2003 in Bagdad ereignete. Aus der visuellen Vielfalt der beinahe vier Dutzend Reproduktionen auf dieser Tafel, stechen die fünf mittig in einer Reihe platzierten Aufnahmen ins Auge, die selbst Bestandteil einer fotografischen Serie aus dem Hamburger *Bildindex zur Politischen Ikonographie* sind.

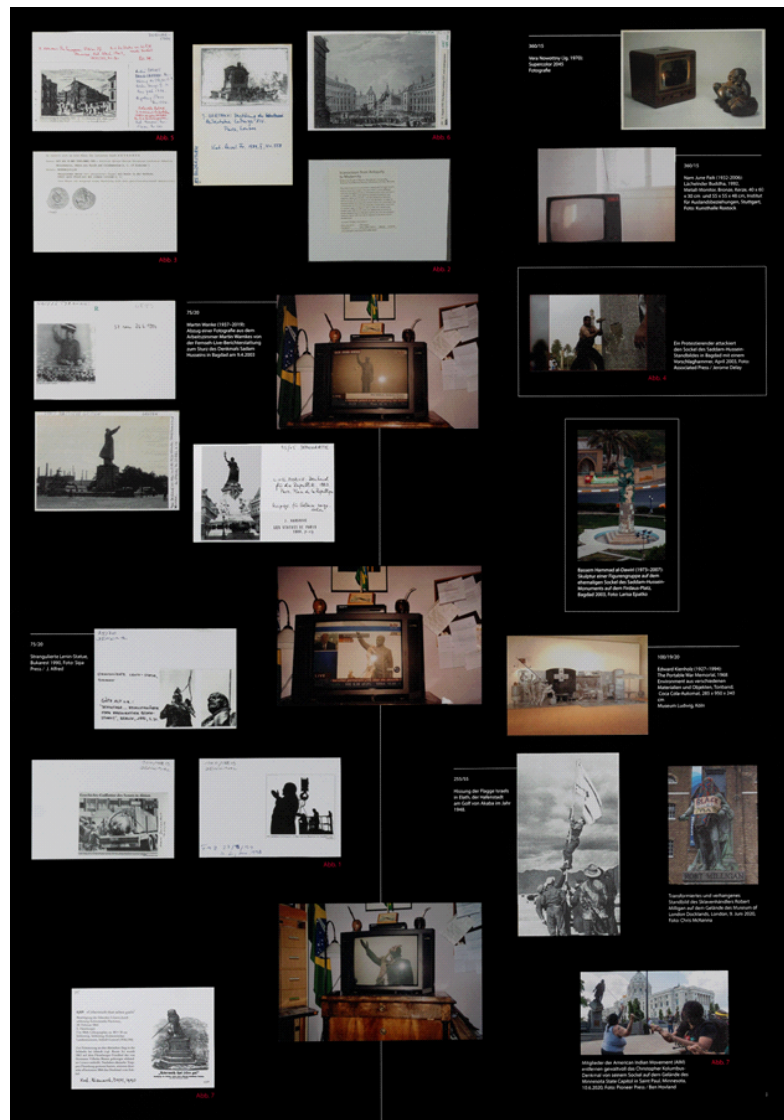


Abb. 2: Aus den Ergebnissen des Workshops „Der Diktator verschwindet“ zusammengestellte Bildtafel mit Bildbeispielen aus dem BPI. Die Bildkarten aus dem Index wurden mit Pressefotografien aus neueren Presseberichten (weiße Umrahmung) konfrontiert (Foto: Petra Dwenger, UHH)

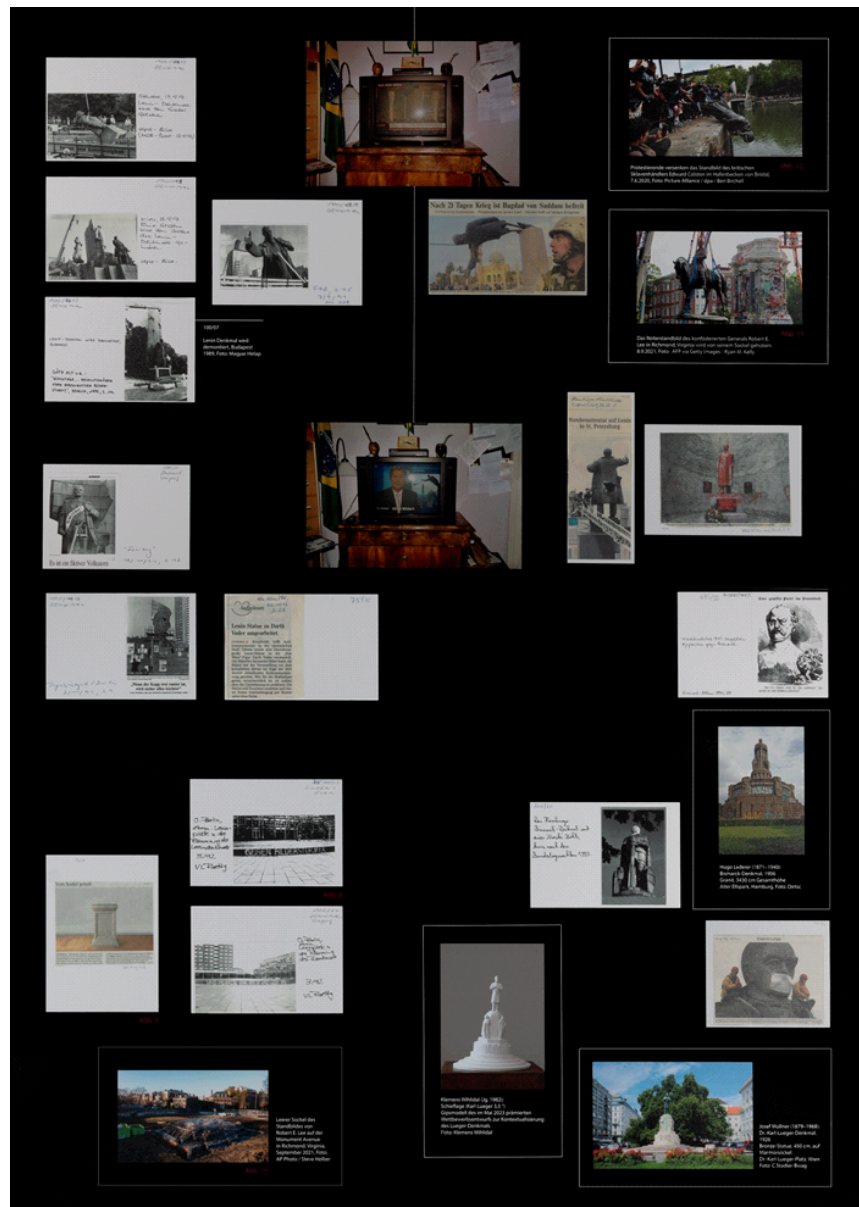


Abb. 3: Bildtafel aus dem Workshop „Der Diktator verschwindet. Denkmalstürze als politische Übergangsriten“ (Foto: Petra Dwenger, UHH)

Die hier exemplarisch abgebildete Sequenz aus einer weit umfangreicheren Sammlung von insgesamt 39 fotografischen Aufnahmen bildet die leicht untersichtige Perspektive auf einen Röhrenfernseher ab, der – so suggerieren es zumindest die ringsum zu sehenden Requisiten der abgelichteten Szene – im häuslichen Kontext eines Arbeitszimmers situiert ist. Augenfällige Details des Interieurs, etwa die mit grünen Stichwort-Etiketten versehenen hölzernen Zettelkästen links des niedrigen TV-Schränchens mit Mahagoni-Furnier, oder die auf und neben dem Fernsehgerät drapierten brasilianischen Nationalflaggen sowie Mate-Tee-Becher wirken in der wiederholten Abfolge der Fotos auf der Bildtafel wie stumme Komponenten eines Stilllebens. Während jene unbewegten Details bei der Betrachtung der Szene Aufschluss über die Lebenswirklichkeit des Amateur-Fotografen geben, der die Bilder offenbar nicht aus ästhetischem, sondern in erster Linie aus dokumentarischem



Interesse aufnahm, zeigt die Mattscheibe des TV-Geräts ausschnittshaft Momente einer aufgeheizten Szene, die dem Zuschauenden vor dem Fernsehgerät – in diesem Fall der Kunsthistoriker Martin Warnke, der sich mit dem Fotoapparat vor selbigem platzierte – im Rahmen einer Live-Übertragung dargeboten wurden. Der Schauplatz in Bagdad, das muss Warnke am Nachmittag des 9. April 2003 angesichts der ausgestrahlten Bilder gewusst haben, war an diesem Tag die Bühne für ein weltpolitisch bedeutendes Schlüsselereignis ([Fleckner 2023](#)).

Tatsächlich ereignete sich an jenem 9. April des Jahres 2003 in Bagdad eines der prominentesten Beispiele eines Denkmalsturzes der jüngeren Zeitgeschichte. Während das monumentale Bronzestandbild des irakischen Diktators Saddam Hussein auf seinem hohen Sockel ins Wanken geriet, richtete sich die mediale Aufmerksamkeit der internationalen Presse auf den Bagdader Firdaus-Platz. Zahlreiche internationale Journalist\*innen hatten sich auf den Balkonen des unweit westlich jenes zentralen Platzes der irakischen Hauptstadt gelegenen Palestine-Hotels positioniert, um ein Geschehen zu dokumentieren, das – darüber konnte kein Zweifel bestehen – in die Geschichtsbücher eingehen sollte. Saddam Hussein, seit 16. Juli 1979 Präsident Iraks, hatte in den 24 Jahren seiner Herrschaft nicht nur Anteil an zahlreichen politischen Krisen von internationaler Reichweite und Delikten der Menschenrechtsverletzung gehabt, sondern etablierte sich in dem Vierteljahrhundert seines strengen Regiments allmählich auch zum skrupellosen Diktator des Landes.

Diese bedeutenden Bilder vom Firdaus-Platz, die im April des Jahres 2003 in Echtzeit über die Bildschirme flimmerten und die Titelseiten von Nachrichtenmagazinen und Zeitungen einnahmen, sollten zweifelsohne ein Déjà-vu-Erlebnis evozieren. Obgleich sie historisch in einem gänzlich anderen Kontext entstanden waren, glichen die Aufnahmen Bildern, die dem kollektiven Gedächtnis durchaus aus den 1990er Jahren bekannt waren, als mit dem Fall der Sowjetunion auch die Monumente kommunistischer Führerpersönlichkeiten, etwa diejenigen von Wladimir Iljitsch Lenin und Josef Stalin, flächendeckend durch die ikonoklastischen Angriffe aufgebrachter Menschenmassen an verschiedenen Standorten demontiert wurden ([Göttke 2019](#), S. 147f.).

Doch tatsächlich, und das lehrt uns die Kunstgeschichte, lassen sich Beispiele für Denkmalzerstörungen im Zuge von politischen Vorgängen und Regimewechseln bereits in früheren Episoden der Geschichte nachweisen. Die Genealogie solcher hochkomplexen soziopolitischen Schwellensituationen reicht sogar bis in die Antike zurück. Unter der verbreiteten Praxis der *damnatio memoriae* verstand man im Altertum den „stets politisch motivierten Vorgang, bei dem die Erinnerung an einen Menschen aus dem Gedächtnis der Zeitgenossen und der Nachkommen ausgelöscht wurde“ ([Fleckner 2011](#), S. 208) sollte. Der Angriff auf die materielle Präsenz von Standbildern, von Porträts und Münz-Bildnissen erfolgte bereits in der Antike geradezu mit der Absicht, nicht nur die Erinnerung an die Person selbst aus dem öffentli-

chen Gedenken zu tilgen, sondern auch um eine Hinrichtung *in effigie*, in Abwesenheit der angegriffenen Person, stellvertretend durch die Beschädigung der Physis des Artefakts zu vollziehen ([Fleckner 2011](#), S. 208).

## 5 Der Diktator verschwindet. Denkmalstürze als politische Übergangsriten

Wie die auf den Bildtafeln versammelten Beispiele dieses komplexen historischen Phänomens verdeutlichen können, folgt die Dramaturgie von Denkmalstürzen einer Abfolge bestimmter, beinahe performativ zur Schau gestellter Handlungen. Obgleich durch die US-amerikanischen Streitkräfte orchestriert und medial als Aufstand der irakischen Bevölkerung inszeniert, bezeugt der Blick auf die den Denkmalsturz Saddam Husseins dokumentierende Serie Martin Warnkes im *Bildindex zur Politischen Ikonographie*, dass jenseits der Nachrichtenberichte vor allem die visuelle Kraft der Bilder bedeutungstiftend ist. Den Medienbildern liegt schließlich das ikonische Narrativ des gestürzten Autokraten zugrunde, mit dessen Abdankung eine neue historische Ära eingeläutet und die Botschaft von der vollzogenen Machtdemontage vormals herrschender Kräfte verbreitet wird. Auch die übrigen Bildbeispiele, die einzelne Episoden von Denkmalstürzen zeigen und auf den Tafeln gruppiert wurden, verdeutlichen, dass nicht nur mit der Zerstörung des Denkmals *in situ*, sondern gleichwohl auch durch die mediale Verbreitung und Darstellung ikonoklastischer Handlungen ein „Bildakt“ ([Bredenkamp 2015](#)) vollzogen wird: Erst durch das öffentliche Zeigen jener Bilder, die den Vandalismus an den Monumenten der *in effigie* angegriffenen, historisch bedeutenden Persönlichkeiten bezeugen, erreicht die Botschaft von der entwerteten Souveränität der vormals herrschenden Mächte ihre eigentlichen Adressaten in der breiten Bevölkerung und dadurch letztlich ihre historische sowie soziale Gültigkeit.

Angesichts der Reproduktionen auf dieser Bildtafel ist ein Aspekt entscheidend und erfordert die Reflexion über die Medialität des dort versammelten Bildmaterials, die bisher nur implizit angesprochen wurde: Die banale Feststellung, dass es sich bei diesen Bildern nicht um den realen Akt des Denkmalsturzes, sondern um die bildmediale Darstellung desselben, um Reproduktionen, um Fotografien und um druckgrafische Illustrationen, die das reale Ereignis lediglich abbilden. Im Zentrum steht hier ergo nicht die materielle Zerstörung des Denkmals an sich, sondern die bildmediale Darstellung des ikonoklastischen Angriffs auf das Denkmal. Mit dieser angesprochenen medialen Verdopplung des realen ikonoklastischen Aktes im montierten Bewegtbild oder in der komponierten Pressefotografie vergrößert sich nicht nur quantitativ die Reichweite dieser Bildakte, auch der Interpretationsraum der Zeugnisse erweitert sich. Wo das Fernseh-Auditorium einer christlich geprägten Welt in den Bagdader Live-Aufnahmen etwa aufgebrachte Bürger\*innen erkannte, die das am Boden liegende Denkmal Husseins mit Schuhen sowie Steinen bewarfen und dadurch ihrem Unmut gegenüber dem gestürzten Diktator Ausdruck verliehen, lag es

für die Zuschauer\*innen muslimischer Länder näher, im Gezeigten visuelle Analogien zu der rituellen Steinigung des Teufels in Mina während der Pilgerreise Haddsch (حج) zu registrieren.

Die ikonischen Zeugnisse dieser gesellschaftlich wie politisch hochbrisanten Schwellsituationen umfassen dabei verschiedene Sequenzen, die nicht nur als Bewegtbild lesbar sind; bereits bei der Rezeption einzelner Standbilder des Denkmalsturzes lässt sich die Botschaft der Bilder decodieren. Jede dieser Szenen, die die aggressiven Angriffe der Bevölkerung abbilden, sind Attacken, die mal physisch mit dem Hammer als Waffe, ein anderes Mal symbolisch mit erhobener Faust vollzogen werden. Sie zeigen das gewaltvolle Einwirken ebenjener Massen, das im Umkippen befindliche Monument und schließlich die Leerstelle auf den zurückbleibenden Sockeln. Es sind Bilder, die die Insignien (etwa Flaggen oder Graffiti mit aktivistischer Botschaft) der Gewinner dieses Kampfes am Bild zur Schau stellen. Es sind Fotografien, die jede für sich als *pars pro toto* ein und desselben, als Ritual vollzogenen ikonoklastischen Vorgangs stehen.

Im Jahr 1909 veröffentlichte der französische Ethnologe und Anthropologe Arnold van Gennep (1873-1957) in seinem Buch *Les Rites de Passage* [dt. Titel: *Übergangsriten*] seine Theorie der sogenannten Übergangsriten. In seiner Studie untersuchte van Gennep Rituale und Zeremonien, die in verschiedenen Kulturen rund um den Globus praktiziert wurden und verstand diese als formalisierte kulturelle Vorgänge, die die Ablösung und den Übergang einer Person oder einer gesellschaftlichen Gruppe von einer sozialen Schwellsituation in eine Integrationsphase regelten, legitimierten und strukturierten (z. B. Hochzeiten oder Beschneidungen). In solchen instabilen Übergangssituationen seien es die verschiedenen Rituale einer gesellschaftlichen Gruppierung, die als Abfolge von Handlungen und oft mit festgelegten Regeln durchgeführt würden und diese instabilen Übergangssituationen durch sich wiederholende Abfolgen strukturierten und stabilisierten ([Van Gennep 2005](#)).

Vor dem Hintergrund dieser Begrifflichkeiten kann auch die Darstellung des Bagdader Denkmalsturzes in der Presse als nicht sozialer, aber politischer Übergangsritus begriffen werden. Der kollektive Angriff der Bevölkerung auf das Denkmal, wie er auf den Pressefotografien dargestellt wird, zeigt eine soziale Gruppierung, in diesem Fall die irakische Bevölkerung, im instabilen Moment eines eintretenden Machtvakums. Die Bilder der Demontage des Monuments erlauben im Moment ihrer medialen Publikation noch keine unmittelbare Aussicht auf die zukünftige Entwicklung der höchst prekären politischen Situation, verdeutlichen im Vergleich mit anderen Abbildungen historischer Denkmalstürze aber, dass es sich bei den Offensiven gegen das Artefakt auch in diesem Fall um einen ritualisierten Vorgang handelte. So zeigen es zumindest die überlieferten Pressefotografien.

Dass Denkmalstürze allerdings auch andere Funktionen haben können, verdeutlichen jene Fotografien, die im Rahmen der Black-Lives-Matter-Proteste seit 2017 veröffentlicht wurden und ebenfalls auf dieser Tafel ihren Platz finden. Die Proteste der Aktivistinnen und Aktivisten aus Charlottesville oder Bristol zielten auf historische Ungerechtigkeiten wie Rassismus, Kolonialismus und Sklaverei ab, während der Akt des Denkmalsturzes medial als Widerstand gegen diese Ungerechtigkeiten dargestellt wurde. Obwohl es sich aus historischer Perspektive nicht um eine politische Schwellensituation handelte, nutzten die Protestierenden aus Charlottesville oder Bristol die symbolische Kraft der Bilder, über deren millionenfache massenmediale Reproduktion sie sich sicher sein konnten. Besonders diese Konnotation der Denkmalsturz-Darstellungen ist es, die ungeachtet der zukünftigen Entwicklung der Proteste ein weiteres Mal eine Botschaft transportierte, die derjenigen der Bagdader Proteste sehr ähnelte und etwa lauten könnte: „Eine neue Ära ist angebrochen“.

Die im Kontext der Ausstellung ausgestellten Tafeln (Abb. 2 und Abb. 3) zeigen anhand der auf ihnen dargestellten Bildkarten einige Beispiele aus dem Index, die verdeutlichen, wie sehr die bildmediale Vermittlung der oben beschriebenen Analysen über Gesten, Bildformeln und traditionsreiche Ikonografien vermittelt wird, von denen – wie auf den Paneelen zu sehen ist – auch modernere Formen der Bildproduktion Gebrauch machen.

## Literatur

BREDEKAMP, Horst, 2015. *Der Bildakt*, Berlin: Wagenbach. ISBN 978-3-8031-2744-0

FLECKNER, Uwe, 2011. Damnatio Memoriae. In: FLECKNER, Uwe, WARNKE, Martin und ZIEGLER, Hendrik, Hrsg.: *Abdankung bis Huldigung*. München: C. H. Beck. S. 208-215. Handbuch zur Politischen Ikonographie. Bd. 1. ISBN: 3-406-57765-2

FLECKNER, Uwe, 2023. Bildkarte des Monats: Januar. Fundstücke aus dem Digitalisierungsprojekt „Bildindex zur Politischen Ikonographie“ [online]. Der Kunsthistoriker als (medialer) Augenzeuge. Martin Warnke fotografiert die Fernsehbilder des Sturz des Saddam-Husein-Monuments in Bagdad. Hamburg: Aby-Warburg-Stiftung, 1.1.2021. [Zugriff am 03.04.2024]. Verfügbar unter: <https://www.warburg-haus.de/en/tagebuch/bildkarte-des-monats-januar/>

GÖTTKE, Florian, 2019. Of Falling Statues: Destabilizing a Media Icon. In: YOON, Ted Hynunhak, Hrsg. *Decoding Dictatorial Statues*, Eindhoven: Onomatopoe. S. 146-159. ISBN 9-491-67798-5

SAXL, Fritz, 1923. Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel, In: SAXL, Fritz, Hrsg. *Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1921-1922*. Leipzig: B. G. Teubner. S. 1-10

SCHMIDT, Joachim W. et. al., 2002. Der Bildindex zur Politischen Ikonografie in der Warburg Electronic Library. Einsichten eines interdisziplinären Projektes. In POMPE, Hedwig und SCHOLZ, Leander, Hrsg. *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln: DuMont. S. 238-269. ISBN 3-8321-6005-1

VAN GENNEP, Arnold, 2005. *Übergangsriten (Les rites de passage)*. 3. erweiterte Auflage. Frankfurt am Main: Campus. ISBN 9-7-835-9337836-7

WARNKE, Martin, 1973. *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. Hrsg. von Martin Warnke. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3-446-11781-4

WARNKE, Martin, 1992. *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München: Carl Hanser. ISBN 978-3-446-17216-6

WARNKE, Martin, 1996. *Bildindex zur Politischen Ikonographie*. Hamburg (Privatdruck).

ZÖLLNER, Frank, 2010. 'Eilig Reisende' im Gebiete der Bildvergleihung. *Aby Warburgs Bilderatlas 'Mnemosyne' und die Tradition der Atlanten*. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Band. 37. S. 279-304. ISBN 978-3-89739-719-4