Kulturheros

LiteraturForschung Bd. 28
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze,
Matthias Schwartz, Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

Kulturheros

Genealogien. Konstellationen. Praktiken

Mit Beiträgen von

Andrea Albrecht, Jenny Alwart, Zaal Andronikashvili,
Kai Bremer, Natascha Drubek, Martin Fontius, Claude Haas,
Herbert Kopp-Oberstebrink, Gabriela Lehmann-Carli,
Thomas Macho, Giorgi Maisuradze, Eka Meskhi, Juri Murašov,
Luka Nakhutsrishvili, Anna Pawlak, Christoph Schmälzle,
Matthias Schwartz, Johannes Steizinger,
Franziska Thun-Hohenstein und Martin Treml

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2017,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Umschlagabbildung: Auszug aus Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (›Elisium‹)*, um 1832
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Axlo
Printed in EU
ISBN978-3-86599-316-8

Vorbilder

Jeanne und Marianne. Heroine der Nation und Schutzpatronin der Medien

Thomas Macho

Weibliche Vorbilder und Kulturheroinnen sind selten, besser gesagt: Sie gehören – als Göttinnen, heilige Mütter oder Jungfrauen, tragische Heldinnen wie Medea, Antigone, Lucretia oder Judith – zum Personal mythischer Narrationen. Doch im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, zur Zeit der Hussitenkriege, avancierte ein Bauernmädchen aus dem Dorf Domrémy in Lothringen zum weiblichen Vorbild schlechthin. Am 6. Januar 1412 soll sie geboren worden sein. Das genaue Datum ist nicht verbürgt; doch vielleicht schien der Verweis auf das Fest der Epiphanie, auf die heiligen Könige und das Massaker unter den Kindern von Bethlehem ganz passend. Jeanne (oder Jeannette), Tochter von Isabelle Romée und Jacques d'Arc, wuchs in einem Grenzort auf, nahe dem deutschen und burgundischen Territorium; bis heute kann ihr Geburtshaus besichtigt werden. Schon früh wurde sie mit den Schrecken des Krieges konfrontiert; schon früh hörte sie Stimmen, die sie bei späteren Verhören dem Erzengel Michael zuordnete, der heiligen Katharina von Alexandria, Nothelferin bei Zungenleiden und Sprachschwierigkeiten, und der heiligen Margareta von Antiochia, Schutzpatronin der Bauern, Jungfrauen und Hebammen. »Und sie sagte, daß sie im Alter von dreizehn Jahren eine Offenbarung von Unserm Herrn hatte, durch eine Stimme, die sie lehrte, sich gut zu führen. Das erste Mal hatte sie große Angst gehabt. Besagte Stimme kam zur Mittagsstunde, im Sommer, als sie im Garten ihres Vaters war, an einem Fastentag, und sie sagte, daß die Stimme von der rechten Seite kam, von der Kirche her. Und daß die Stimme fast nie ohne Helligkeit war, die immer von derselben Seite kommt wie die Stimme.«[1] Die Stimme befahl ihr bald, Frankreich aus englischer Besetzung zu befreien und die Königskrönung des Dauphins einzuleiten; sie riet ihr danach wiederholt, den Kommandanten der nahe gelegenen Festung von Vaucouleurs, Robert de Baudricourt, aufzusuchen und zu bitten, sie zum Dauphin nach Chinon zu entsenden. Erst beim dritten

---

1 Duby, Georges und Andrée, *Die Prozesse der Jeanne d'Arc*, übers. v. Eva Moldenhauer, Berlin 1999, 23.

Besuch war Jeanne erfolgreich; sie wurde zum Dauphin eskortiert, den sie ebenfalls von ihrer Mission überzeugte. Nur ein knappes Jahr nach der ersten Reise zu Baudricourt befehligte Jeanne – jetzt im Alter von siebzehn Jahren – die Truppen bei der Befreiung von Orléans am 8. Mai 1429; am 17. Juli desselben Jahres wurde der Dauphin in der Kathedrale von Reims zu König Charles VII. gekrönt.

Der (tragische) Rest der Geschichte ist bekannt: Siege und Niederlagen, der politische Verrat und die Gefangennahme der *Pucelle*, der Jungfrau, durch die Burgunder am 23. Mai 1430 – nur ein Jahr nach dem glänzenden Triumph, der in Orléans bis heute als Volksfest gefeiert wird –, die Lösegeldverhandlungen und schließlich der Verkauf des Mädchens an die Engländer, der akribisch protokollierte Inquisitionsprozess (ab dem 9. Januar 1431), zuletzt die Verurteilung und grausame Hinrichtung durch Verbrennung bei lebendigem Leibe auf dem Marktplatz vor der Kathedrale von Rouen, wieder nur ein Jahr später: am 30. Mai 1431. Jeannes Asche wurde in die Seine geworfen; sie war neunzehn Jahre alt. Es dauerte noch einmal neunzehn Jahre bis zur Wiedereroberung von Rouen; danach wurden Befragungen und Verhöre durchgeführt, um die Parteilichkeit des Gerichts von 1431 festzustellen. 1455 ordnete Papst Calixtus III. die Wiederaufnahme des Prozesses an, und am 7. Juli 1456 wurde das alte Urteil formell aufgehoben, Jeanne rehabilitiert und zur Märtyrerin erklärt; als »armed maiden« wurde sie bald dargestellt, »standing beside Judith, in a miniature to the manuscript of *Le Champion des dames* by Martin Le Franc, only thirty-seven years after her death, and became thus a type of the miraculous liberator, like the Virgin in the early *Speculum Humanae Salvationis*.«[2] Dennoch erlangte die *Pucelle* von Orléans erst in den letzten beiden Jahrhunderten ihre herausragende Bedeutung als Schutzpatronin der *Grande Nation*; am 16. Mai 1920 wurde sie von Papst Benedikt XV. heiliggesprochen. Vor Beginn des 19. Jahrhunderts wurde sie ambivalenter dargestellt, etwa als Hexe und Zauberin in William Shakespeares Königsdrama *Heinrich VI.* (1589/90): Gleich in der zweiten Szene des ersten Akts präsentiert sie sich dem Dauphin als eine schwarze Botin:

> Sieh, da ich meine zarten Lämmer hüte / und biete dürrem Sonnenbrand die Wangen, / geruht mir Gottes Mutter zu erscheinen / und heißt durch ein Gesicht voll Majestät / mich meinen knechtischen Beruf verlassen, / mein Vaterland vom Drangsal zu befrein. / Sie sagte Beistand und Erfolg mir zu, / in voller Glorie

---

2 Warner, Marina, *Monuments and Maidens*, New York 1985, 165. Vgl. auch Warner, Marina, *Joan of Arc. The Image of Female Heroism*, London 1983, 42f. u. 234f.

> tat sie mir sich kund / und, da ich schwarz war und versengt zuvor, / goß sie auf mich mit jenen klaren Strahlen / der Schönheit Segen, die ihr an mir seht.[3]

In Voltaires derber Satire *La Pucelle d'Orléans* (von 1734/35) wird Jeanne beinahe von einem Esel entjungfert;[4] und auch die nüchterne, an den Prozessakten orientierte Darstellung der Geschichte des Mädchens aus Lothringen in den *Causes célèbres et intéressantes, avec les jugements qui les ont décidées* des französischen Juristen und Schriftstellers François Gayot de Pitaval mündet in Zweifel:

> Johannens Erscheinung hat viele Federn beschäftigt, und mancherlei Urtheile und Vermuthungen veranlaßt. Mehrere Schriftsteller hielten sie geradezu für eine Zauberin; andere fanden in ihr eine unmittelbare Gesandte Gottes, um Frankreich aus den Händen der Engländer zu retten. Noch andere aber verlachen diese beiden Meinungen, und behaupten, sie sei ein bloßes Werkzeug der Politik gewesen. Karls Feldherren und Minister, sagen sie, sahen daß ihr Herr den Muth verloren hatte und seine Armee durch viele Niederlagen ermattet furchtsam geworden war; sie suchten also ein ausserordentliches Hülfsmittel, und fanden in Johannen die zu ihrem Zweck erforderlichen Anlagen. Sie richteten sie ab, die Rolle einer Inspirierten zu spielen, um Glauben an Wunder und übernatürliche Hülfe zu erzeugen, und es gelang ihnen, die Hoffnung des Königs und der Armee aufs neue zu beleben.[5]

Friedrich Schiller, der einige ausgewählte Kapitel der *Causes célèbres et intéressantes* – darunter eben auch die Geschichte der Jungfrau von Orléans – übersetzt hatte, wollte solche Zweifel nicht teilen. Seine *romantische Tragödie*, uraufgeführt am 11. September 1801 in Leipzig, endete nicht mit dem Inquisitionsprozess und der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen, sondern mit einer Apotheose und Himmelfahrt der Heldin auf dem Schlachtfeld: Johanna lässt sich die Fahne reichen, bevor sie zu einer anderen Jungfrau aufsteigt:

> Seht ihr den Regenbogen in der Luft? / Der Himmel öffnet seine goldnen Tore, / Im Chor der Engel steht sie glänzend da, / Sie hält den ew'gen Sohn an ihre Brust, / Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen. / Wie wird mir – Leichte Wolken heben mich – / Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide. / Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück – / Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

---

3 Shakespeare, William, »König Heinrich VI. Erster Teil«, in: *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 3: *Historien*, hg. v. Günther Klotz, übers. v. August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck u. Wolf Graf Baudissin, Berlin ²2003, 493–583, 504. Vgl. auch zur ›Zauberei‹ Jeannes die dritte Szene des fünften Aktes 569f.

4 Vgl. Voltaire, *Die Jungfrau. Heroisch-komisches Gedicht in sechzehn Gesängen*, übers. v. Hartmut Herrmann, München 1970, 166–171.

5 »Geschichte der Johanne von Arc oder des Mädchens von Orleans«, in: *Schillers Pitaval. Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit*, verfaßt, bearbeitet und herausgegeben von Friedrich Schiller, hg. v. Oliver Tekolf, Frankfurt a. M. 2005, 331–374, 367f.

Abb. 1 Dante Gabriel Rossetti: *Joan of Arc* (1864), Aquarell

Am Ende steht folgende Regieanweisung Schillers: »*Die Fahne entfällt ihr, sie sinkt tot darauf nieder – Alle stehen lange in sprachloser Rührung – Auf einen leisen Wink des Königs, werden alle Fahnen sanft auf sie niedergelassen, daß sie ganz davon bedeckt wird.*«[6] Die Jungfrau wird also aufgespalten: Einerseits repräsentiert sie nun eine himmlische, engelhafte Erscheinung vom Typ der Maria als Siegesgöttin, mit gefiederter Rüstung, wobei nicht vergessen werden darf, dass auch die Engel oft genug als Soldaten Gottes fungierten, ganz abgesehen davon, dass der 8. Mai – Tag der Befreiung von Orléans – früher als Festtag des Erzengels Michael begangen wurde, zur Erinnerung an seinen militärischen Sieg am Berg Garganus und an die legendäre Überwindung der Pest in Rom, die der Hadriansburg ihren

[6] Schiller, Friedrich, »Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie«, in: *Sämtliche Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke und der Handschriften*. Bd. 2: *Dramen II*, Düsseldorf [7]2005, 129–241, 241.

neuen Namen – Engelsburg – gegeben hatte.[7] Andererseits repräsentiert sie als Tote, auf der eigenen Fahne liegend, bedeckt von den Fahnen Frankreichs (wie bei einem späteren Staatsbegräbnis), die Wirklichkeit und Überzeugungskraft der befreiten Nation: Sie verkörpert einen heiligen Bund, das göttliche Versprechen des Schutzes und der Erwählung. Gerade als siegreiche Patriotin kann Jeanne im 19. Jahrhundert zum Nationalmythos aufsteigen, der – nach winzigen und unauffälligen Spuren in den Epochen davor: einer Strophe aus der *Ballade des Dames du temps jadis* von François Villon (1461), ein paar Buchillustrationen aus dem 16. Jahrhundert, einem Bild von Peter Paul Rubens (1620), einer Sonate von François Couperin (1692), dem Spottepos von Voltaire – ein imposantes und reiches Spektrum malerischer und bildhauerischer, literarischer und philosophischer, musikalischer, theatralischer und filmischer Darstellungen inspirieren wird.

2.

Während Jeanne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend als historisches, danach auch als mystisch-religiöses Bildmotiv – beispielsweise in der präraffaelitischen Malerei – oder als Monument reüssierte, etwa in Gestalt der inspirierten Stimmenhörerin (1852) von François Rude, rückte sie spätestens nach dem Ende des zweiten Kaiserreichs und dem Deutsch-Französischen Krieg als nationaler Topos in den Vordergrund. Nach einer vierteiligen *Histoire de Jeanne d'Arc* des Historikers und Übersetzers Philippe-Alexandre Le Brun de Charmettes (von 1817) war es Jules Michelet, der die *Pucelle* – in seiner *Histoire de France* – bereits 1841 als nationale Heilige, buchstäblich als Inkarnation Frankreichs, glorifiziert hatte: »Yes, whether considered religiously or patriotically, Jeanne d'Arc was a saint«.[8] In ihrer Persönlichkeit, wie sie Michelet enthusiastisch beschrieb, seien »purity, sweetness, heroic goodness« zum Ausdruck gekommen; dass diese »supreme beauty of the soul should have centred in a daughter of France« müsse auf das französische Volk selbst, »the most Christian people«, zurückgeführt werden.

---

7 Vgl. Voragine, Jacobus de, »Von Sanct Michael dem Erzengel«, in: *Die Legenda aurea*, übers. v. Richard Benz, Darmstadt [12]1997, 743–756, 745.

8 Michelet, Jules, *Joan of Arc: or, The Maid of Orleans. From Michelet's History of France*, New York 1858, 231.

> They were certainly the people of love and grace; and whether we understand this humanly or Christianly, in either sense it will ever hold good. The deliverer of France could be no other than a woman. France herself was woman; having her nobility, but her amiable sweetness likewise, her prompt and charming pity; at the least possessing the virtue of quickly-excited sympathies.[9]

1889, zum hundertsten Jahrestag der französischen Revolution und des Sturms auf die Bastille, verewigte der neoklassizistische Maler Jules Eugène Lenepveu die Geschichte der Jungfrau von Orléans in vier Historiengemälden auf den Wänden des Pariser Panthéon; knapp zwei Jahrzehnte später – im Jahr 1908, ein Jahr vor der Seligsprechung Jeannes durch Papst Pius X. – veröffentlichte Anatole France seine Biographie *La Vie de Jeanne d'Arc*, die den Mythos behutsam zu historisieren versuchte.[10] Kurz danach schrieb Charles Péguy seine glühenden Jeanne-Dichtungen – etwa *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910) – bevor er am 5. September 1914 fiel, kurz vor Beginn der Marne-Schlacht des Ersten Weltkriegs.[11]

Seit dem Deutsch-Französischen Krieg, erst recht im Zeichen des Weltkriegs, wurde freilich die heilige Kriegerin weniger gegen England als gegen Deutschland profiliert. Nicht umsonst verglich Léon Bloy – in seinem Essay *Jeanne d'Arc et l'Allemagne* (vom Februar 1915) – das Holzkreuz, das Jeanne bei ihrer Hinrichtung gereicht wurde, mit dem Eisernen Kreuz der preußischen Armee:

> Als Jeanne d'Arc zum Scheiterhaufen geführt wurde, verlangte sie ein Kreuz, um es in ihrem letzten Augenblick betrachten zu können. Ein Engländer fertigte eines aus zwei Holzstücken und gab es ihr. […] Das von einem mitleidigen Flegel gefertigte Holzkreuz war der irdische Lohn für ihre Erfolge und Tugenden. Es genügte ihr zum Sterben. Der haßerfüllte und grausame Flegel, der Kaiser des ketzerischen Deutschland, gibt heute Mördern und Brandstiftern zum Lohn für ihre Verbrechen das Eiserne Kreuz, und er gibt es ihnen vor brennenden Städten, die Füße im Blut erwürgter Bevölkerungen. Dieses Symbol der Hohenzollern, dieses abtrünnige Eiserne Kreuz ist ein sicheres Mittel, um die natürliche Wildheit seiner Soldaten bis zum Wahnsinn zu steigern.[12]

---

9 Ebd., 235f.

10 Vgl. France, Anatole, *Das Leben der heiligen Johanna*, übers. u. bearbeitet v. Friderike Maria Zweig, Nürnberg 1946.

11 Vgl. Péguy, Charles, »Das Mysterium der Erbarmung«, übers. v. Oswalt von Nostitz, in: *Homo Viator. Modernes christliches Theater*, Bd. II, Köln u. a. 1963, 17–146. Vgl. auch Rolland, Romain, *Charles Péguy*, übers. v. Gritta Baerlocher u. Jean-Paul Samson, Tübingen u. a. 1951, 153–253.

12 Bloy, Léon, »Jeanne d'Arc und Deutschland«, übers. v. Peter Weiß, in: *Das Heil durch die Juden – Jeanne d'Arc und Deutschland. Zwei Schriften*, hg. v. Peter Weiß, Wien u. a. 2002, 115–196, 194.

Ob Léon Bloy bei solcher Erwähnung »natürlicher Wildheit« auch an die Exzesse des Dreißigjährigen Krieges gedacht hat? Die Eroberung Magdeburgs am 20. Mai 1631, nach mehr als einem halben Jahr Belagerung – fast auf den Tag genau zweihundert Jahre nach der Verbrennung Jeannes in Rouen – führte zu einem der schlimmsten Massaker des Krieges: Sie kostete zumindest zwanzigtausend Bürger das Leben; die Stadt wurde in Brand gesetzt und so gründlich zerstört, dass von 1.900 Häusern gerade noch 200 bewohnbar waren. Am 19. Mai 1631 zählte Magdeburg rund 35.000 Einwohner; im Jahr 1639 waren es gerade noch 450. Eine rücksichtslose Vernichtung wurde danach umgangssprachlich als ›Magdeburgisierung‹ bezeichnet; und die Erschießung kriegsgefangener Soldaten hieß ›Magdeburger Pardon‹. Morde, Plünderungen und Vergewaltigungen verschonten – zum Entsetzen zeitgenössischer Kommentare – weder kleine Kinder noch schwangere Frauen: Im Namen eines erbarmungslosen Kreuzes wurde die »Magdeburger Hochzeit«, die Vergewaltigung der Jungfrau auf dem Magdeburger Stadtwappen durch den Kaiser, exekutiert; diese zynische Metapher wurde zumeist dem katholischen General Tilly zugeschrieben, der gemeinsam mit Pappenheim am 25. Mai 1631 die Siegesmesse im Magdeburger Dom feierte.

Ein Holzkreuz opponiert dem Eisernen Kreuz, ein Martyrium der Vergewaltigung einer Stadt. Am 16. Mai 1920 wurde Jeanne d'Arc – durch Papst Benedikt XV. – heiliggesprochen; die von Stimmen geleitete Analphabetin wurde zur Schutzpatronin der Medien, der Telegraphie und des Rundfunks erklärt. Seither zirkuliert sie als transnationale Heldin der Sendungen und Übertragungen:[13] Die vielfältige Wirkungsgeschichte der Jungfrau von Orléans hat sich in der Moderne weder auf Frankreich oder auf ein bestimmtes politisches Programm beschränkt, noch auf Kunstgattungen oder bestimmte Medien. Jeanne inspirierte Dramen von George Bernard Shaw (1923), Georg Kaiser (1923), Bertolt Brecht (1930), Maxwell Anderson (1946), Jean Anouilh (1953), Hélène Cixous (2001) oder Felix Mitterer (2002); ihre tragische Geschichte bildete den Stoff mehrerer Opern, von Giuseppe Verdis *Giovanna d'Arco* (1845) oder Pjotr Iljitsch Tschaikowskis *Orleanskaja Dewa* (1878) bis zu den erst am 27. April 2008 in der Deutschen Oper Berlin uraufgeführten *Szenen aus dem Leben der heiligen Johanna* von Walter Braunfels (1939–1942) oder zu *Jeanne d'Arc au bûcher*, einem Oratorium von Arthur Honegger, nach einer Textvorlage Paul Claudels (1939). Die *Pucelle* triumphierte aber nicht nur auf Theater- und Opernbühnen, sondern auch auf den Kinoleinwänden,

---

13 Vgl. Margolis, Nadia, *Joan of Arc in History, Literature, and Film. A select, annotated Bibliography*, New York et al. 1990.

als Protagonistin bedeutender Filme von Georges Méliès (1899) bis zu Luc Besson (1999). Geraldine Farrar spielte die Jungfrau in Cecil B. DeMilles *Joan the Woman* (1917), Renée Jeanne Falconetti verkörperte sie in dem großartigen Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) von Carl Theodor Dreyer; Ingrid Bergman war *Joan of Arc* in Victor Flemings Film (1948), danach noch einmal in *Giovanna d'Arco al Rogo* von Roberto Rossellini (1954). Otto Preminger entdeckte Jean Seberg als *Saint Joan* (1957), kurz bevor sie mit Jean-Luc Godards *A bout de souffle* (1959) zum internationalen Star avancierte. Florence Delay – Schauspielerin, Autorin von Romanen und Drehbüchern (u. a. für Chris Marker), seit dem 14. Dezember 2000 Mitglied der *Académie Française* – spielte Jeanne in Robert Bressons *Procès de Jeanne d'Arc* (1962). In Jacques Rivettes *Jeanne la Pucelle* (1994) war Sandrine Bonnaire die Titelheldin, in Luc Bessons bildgewaltigem Epos *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) das ehemalige (von Richard Avedon im Alter von elf Jahren entdeckte) Model Milla Jovovich. Die Liste ist lang, trotz vieler Auslassungen; dabei müsste sie noch ergänzt werden durch Werbeplakate (wie 1988 von *Benetton*), Popsongs (wie von Elton John), Videospiele oder Comics, beispielsweise die japanische Manga-Serie *Kamikaze Kaito Jeanne* von Arina Tanemura (1998–2000).

3.

Trotz (oder vielleicht gerade wegen) dieses beispiellosen Erfolgs ist das Mädchen aus Lothringen eine politisch umkämpfte Persönlichkeit geblieben, die vom *Front National* Jean-Marie Le Pens ebenso beansprucht werden kann wie umgekehrt von der Linken, die den visuellen Topos der bewaffneten Jungfrau bald mit dem Bild der revolutionären Marianne in Verbindung brachte.[14] Schon früh hatten ja die Franzosen ihre Revolution in Gestalt und Bild einer jungen Frau ausgedrückt, die mit roter Mütze und entblößter Brust die Barrikaden erstürmt. Sie erinnerte an Joseph Chinards Skulptur *La République* (1794), die eine Frau mit derselben Mütze zeigt, gestützt – wie Moses – auf zwei Gesetzestafeln, oder an Louis-Philibert Debucourts Darstellung des republikanischen Kalenders (1794). Die phrygische Mütze – im Altertum ein gegerbter Stier-Hodensack mit umliegender Fellpartie, der als Amulett diente, übrigens auch die emblematische Mütze des Zeitgottes Mithras – bezeugte die Zugehörigkeit zur jakobinischen Partei; die nackten Brüste

[14] Vgl. Agulhon, Maurice, *Marianne into Battle. Republican Imagery and Symbolism in France, 1789 – 1880*, übers. v. Janet Lloyd, London et al. 1981.

Abb. 2 Georges Méliès: *Jeanne d'Arc* (Stummfilm von 1900)

verwiesen auf die *Fontaine de la Régénération*, die bei der *Fête de l'Unité* als stillende Göttin (gleichsam eine Variante der *Maria lactans*) verehrt wurde. Während der Festzeremonie wurde Wasser verspritzt und getrunken, das zuvor aus den Brüsten einer Statue der *Fontaine* geströmt war; in der Festordnung hieß es:

> Sammelpunkt wird das Gelände der ehemaligen Bastille sein. Inmitten ihrer Trümmer wird sich die Fontäne der Erneuerung erheben, repräsentiert von der Natur. Aus ihren fruchtbaren Brüsten, die sie mit den Händen zusammenpresst, wird im Überfluss das reine und heilsame Wasser hervorsprudeln, von dem nacheinander 86 Kommissare der Assemblées Primaires trinken werden, jeweils einer pro Département. Der Älteste hat den Vorrang, ein einziger Kelch wird für alle genügen.[15]

Eine revolutionäre Abendmahlsszene! Anlässlich der Julirevolution von 1830 hat schließlich Eugène Delacroix die vielleicht populärste Version der Marianne gemalt: *La liberté guidant le peuple*; bis heute stehen übrigens auf vielen Plätzen und in fast allen französischen Rathäusern verschiedene Statuen und Büsten der Marianne.

In Deutschland war es die konkurrierende Allegorie der Germania, die – unter Berufung auf antike Quellen und Vorbilder – die angestrebte Einheit des Reichs verkörpern sollte. Die gemalten Darstellungen

---

[15] Vgl. Baxmann, Inge, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim u. a. 1989, 71.

der Germania, etwa von Philipp Veit (1848), Christian Köhler (1849), Lorenz Clasen (1860) oder Friedrich August Kaulbach (1914), blieben allerdings ebenso blutleer und abstrakt wie die Germania-Denkmäler, das Niederwald-Denkmal von Johannes Schilling (1877–1883) oder Gustav Eberleins Germania-Denkmal im Kurpark von Bad Düben (1896). Germania wurde zumeist als heroische, finster-zornige Walküre mit Krone und gezogenem Schwert porträtiert, anders als die Marianne kaum jemals als begehrenswerte, womöglich gar erotische junge Frau. Darum bemerkte Ernst Robert Curtius in seiner Einführung zur französischen Kultur: »Der Name *La France* gestattet schon sprachlich eine Personalisierung des Vaterlandes, welche das Wort Deutschland nicht erlaubt. Die Figur der Germania ist für uns etwas Unlebendiges. Sie ist eine künstliche Schöpfung.«[16] Dieser Eindruck konnte auch durch die Verwendung lebendiger Vorbilder nicht korrigiert werden: So soll Johannes Schillings jüngere Tochter Clara Modell gestanden haben für die Germania; und in den 1890er-Jahren war es die Schauspielerin Anna Führing, spätere Baronin von Strantz, die immer wieder – so auch 1891 in Gegenwart des Kaisers – als Germania auftrat. Sie fungierte auch als Modell für das Porträt der Germania, das zwischen 1900 und 1922 auf den Briefmarken der Deutschen Reichspost zirkulierte. Im visuellen Wettstreit mit der Marianne konnte die Germania – anders als auf den Schlachtfeldern – nur unterliegen,[17] und zwar auch weil die Barrikadenkämpferin mit den entblößten Brüsten und der Trikolore in der Rechten nur die ältere Verkörperung der französischen Nation in der Jungfrau von Orléans gleichsam camouflierte.

Im Mai 1968 trat eine neue Verkörperung der Marianne auf die Pariser Barrikaden: Caroline de Bendern.

Auf die Schultern wildfremder Menschen gehoben, hoch über der lauthals protestierenden Menge, schwenkte sie, den leeren Blick fest in eine schönere Zukunft gerichtet, eine Fahne Vietnams. Das Bild der unbekannten Bannerträgerin, der Marianne ›68 – nicht unähnlich dem berühmten Gemälde von Delacroix ›Die Freiheit führt das Volk an‹ (1830) –, ging um die Welt, auch ihr schwerreicher Großvater sah es und enterbte sie. Dabei war, wie sie jetzt bekennt, ›Fahnenschwenken nicht mein Ding‹. Auch sei sie ›weder Kommunistin noch Anarchistin‹ gewesen: ›Ché, fand ich, sah gut aus.‹ Weder Französin noch Revolutionärin, nicht einmal Studentin, war die englische Aristokratin in jenen

---

16 Curtius, Ernst Robert, *Die französische Kultur. Eine Einführung*, Stuttgart u. a. 1931, 194.

17 Vgl. *Marianne und Germania 1789–1989. Frankreich und Deutschland: Zwei Welten – Eine Revue. Katalog zur Ausstellung der 46. Berliner Festwochen im Martin-Gropius-Bau Berlin* [15. September 1996 – 5. Januar 1997], hg. v. Marie-Louise v. Plessen, Berlin 1996.

Abb. 3 Jean-Pierre Rey: *Caroline de Bendern* (Mai 1968)

Tagen einfach mitgelaufen. Ein Mann drückte ihr eine Fahne in die Hand, Fotografen überall: ›Ich war Model, ich reagierte instinktiv. Ich straffte mich und wurde feierlich. Ich dachte an die Französische Revolution.‹ Caroline de Bendern, die enterbte Adelige, kennt den Mann, der ihr die Fahne reichte: ›Er war Künstler und ist jetzt sehr reich. Er hat eine Menge Geld geerbt.‹[18]

Eine Marianne ohne Trikolore, mit der Fahne Vietnams, wie zur Erinnerung an die verheerende Niederlage der Franzosen im ersten Indochina-Krieg? Eine Engländerin? Eine Aristokratin? Prompt wurde wenig später beschlossen, künftig aktiv nach lebenden Protagonistinnen der Marianne zu suchen. 1969 wurde die Schauspielerin Brigitte Bardot zur neuen Marianne erklärt: zum Vorbild und Modell künftiger Darstellungen und Abbildungen der Marianne; ihr zweiter Vorname lautete

[18] »Caroline de Bendern (Personalia)«, *Der Spiegel* 10, 02.03.1998, 240.

ohnehin *Anne-Marie*. Die Büste Bardots wurde von Alain Aslan angefertigt, einem Bildhauer und Maler, der nicht nur Eisenhower, de Gaulle, Pompidou, Alain Delon oder die Sängerin Dalida modelliert, sondern auch zwischen 1963 und 1982 zahllose Pin-up-Girls für die Magazine *Lui* und *Oui* gestaltet hatte: Modelle einer ganz anderen Art, die freilich nicht verhinderten, dass Aslan – fast zehn Jahre nach Brigitte Bardot – auch den Auftrag für eine zweite Marianne erhielt, nämlich für Mireille Mathieu (1978). Erst die Büste Cathérine Deneuves wurde 1985 von einer Bildhauerin – nämlich von Marielle Polska – gestaltet. Ihr folgten zwei Models: 1989 das Chanel-Model Inès de la Fressange, und 2000 – gefeiert als Marianne des neuen Jahrtausends – das korsische Model Laetitia Casta. Gewählt wird die jeweilige Marianne von der Versammlung der *Maires*, der Bürgermeister Frankreichs; im Herbst 2003 entschied sie sich für Évelyne Thomas, die in Frankreich beliebte Moderatorin der Mittags-Talkshow *C'est mon choix*. Aus dem Feld geschlagen wurden prominente Konkurrentinnen: Sophie Marceau, Carla Bruni und Cécilia Sarkozy. In gewisser Hinsicht war diese Entscheidung, an der sich allerdings nur knapp vierhundert von mehr als 36.000 Bürgermeistern beteiligten, geradezu genial: Sie gab nämlich auf die Frage nach dem konkreten Modell, mit dem die Nation identifiziert werden sollte, eine pragmatische Antwort: Das Gesicht einer Fernsehmoderatorin besetzt ohnehin jeden Haushalt im Sendegebiet. Es ist darum von vornherein ein nationales Gesicht, anders als das Image einer Schauspielerin, einer Sängerin oder eines Models. Gerade die Models müssen ja Grenzen überschreiten, auch wenn sie nicht – wie Laetitia Casta – aus steuerrechtlichen Gründen nach London übersiedeln. Models sind mobil, sie definieren keine Orte. Nicht umsonst überwarf sich Inès de la Fressange mit ihrem Arbeitgeber Karl Lagerfeld, als sie die Wahl zur Marianne annahm, denn Lagerfeld argumentierte, er wolle keine Denkmäler auf den Laufsteg schicken: »Je ne eux pas habiller un monument, c'est trop vulgaire!«[19]

[19] Vgl. Sahner, Paul, *Karl*, München 2009, 211.

Anhang

Hinweise zur Transliteration

In diesem Band wird durchweg die wissenschaftliche Transliteration des Georgischen und Russischen verwendet. Geographische Namen werden in der Regel in Transkription wiedergegeben.

Buchstaben im Original	Transliteration (mit Beispielen)	Transkription	Hinweise zur Aussprache im Deutschen (in Transkription)
Russisch			
ё	ё (Chruščëv)	Kurzes jo *oder* o	wie bei »Joch« (Chruschtschow)
ж	ž (Paradžanov)	sch *oder* sh	wie bei »Journal« (Paradshanow)
з	z (Karamzin)	weiches s	stimmhaft, wie bei »Sache« (Karamsin)
й	j (Tolstoj)	i	wie bei »Tolstoi«
х	ch	ch	wie bei »Bloch«
ц	c (Cvetaeva)	z	wie bei »Zweig« (Zwetajewa)
ч	č (Gorbačëv)	tsch	wie bei »Tschaikowski« (Gorbatschow)
ш	š (Puškin oder Šota)	sch	wie bei »Schiller« (Puschkin)
щ	šč (Chruščëv)	schtsch	wie bei »Chruschtschow«
Georgisch			
კ	ḳ (k mit Unterpunkt)	k	[k’] ejektives K., Verschlusslaut, wie deutsches »ck«
პ	ṗ	ṗ	wie Peter
ჟ	ž	sch oder sh	wie russ.»ж«
ტ	t mit Unterpunkt	t	[t’], ejektives T, Verschlusslaut, wie dt. »Stadt«
ღ	ǧ (g mit Hatschek)	gh	[ɣ], ähnlich wie R bei dt. »Robe«
ყ	q̇	q̇	[q’], Verschlusslaut, ejektiver Kehlkopflaut zwischen ღ und ხ
შ	š	sch	wie russ. »ш«
ჩ	č	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ც	c	z	wie russ. »ц«
ძ	ʒ	ds	[dz], stimmhafte Affrikate, wie »Schewardadse«
წ	c mit Unterpunkt	ts‘	kurzes, ejektives »Ts«
ჭ	č mit Unterpunkt	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ხ	x	ch	wie russ. »х«
ჯ	ǯ (ǯugašvili)	dsch	wie bei »Loggia« (Dschugaschwili)

Abbildungsverzeichnis

Einleitung: Abb. 1. – Das Tempelinnere der Walhalla vom Eingang aus. Aus: Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg ²1991, 12, Abb. V; Abb. 2. – Andy Warhol, *Johann Wolfgang Goethe* (1982). Aus: Andy Warhol Retrospekti, hg. v. Kynaston McShine, Köln 1989, 364, Abb.: 401; Abb. 3. – Lord Snowdon, *David Bowie* (1978). Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. I.1 – Griechischer Heros: Abb. 1. – Achilleus und Ajax beim Brettspiel, schwarzfigurige Amphore des Exekias, ca. 540–530 v. Chr. © Vatikanische Museen Rom; Abb. 2. – Frauen und Eroten, rotfigurige attische Pyxis, ca. 370–360 v. Chr. © The Walters Art Museum, Baltimore; Abb. 3. – Herakles brät sich Fleisch am Opferfeuer, schwarzfiguriger Lekythos des Sapphomalers, ca. 520–500 v. Chr. © The Metropolitan Museum New York (Umzeichnung); Abb. 4. – Herakles wird in die Mysterien von Eleusis eingeweiht, sogenannnte Lovatelli Urne, Marmor, Kaiserzeit, © Nationalmuseum Rom, Palazzo Massimo.

Kap. I.2 – Heilige: Abb. 1. – Foto einer georgischen Ikone aus dem 11. Jahrhundert mit dem Hl. Georg, der Kaiser Diokletian erschlägt. Foto aus www.wikipedia.org

Kap. I.4 – Vobilder: Abb. 1. – Dante Gabriel Rossetti, *Joan of Arc* (1864), Aquarell. Aus: www.fitzmuseum.cam.ac.uk (c) The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK; Abb. 2. – Koloriertes Filmstill aus Georges Méliès, *Jeanne d'Arc* (1900); Abb. 3. – Jean-Pierre Rey, *Caroline de Bendern* (Mai 1968). © www.iconicphotos.files.wordpress.com/ (15.03.2016).

Kap. I.6 – Denkmäler: Abb. 1. – Carlo Bartolomeo Rastrelli, Reiterstanbild Peters I., St. Petersburg 1717–1800. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 2. – Étienne-Maurice Falconet, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1768–1770. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 3. – Basilika Sadovnikov, Sicht auf den Palastplatz und das Gebäude des Generalstabs, 1848, Ermitage, St. Petersburg. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 4. – Aleksandr Opekušin, Alexandr-Puškin-Denkmal, Moskau 1880. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 5. – Felix Chodorovič (nach den Entwürfen von Ivan Vitali), Alexandr-Puškin-Denkmal, Tbilisi 1892. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 6. – Bertel Thorvaldsen, Büste des Kaisers Alexander I., 1820–1822. © Ermitage St. Petersburg (Kopie); Abb. 7. – Aleksandr Ščusev, V. I. Lenin-Mausoleum in Moskau, 1924–1930. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 8. – Lenin im Mausoleum. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 9. – Siegesfeier. Stalin, Molotov, Budennyj und Vorošilov auf der Tribüne des Mausoleums am 24.06.1945. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 10. – Gustav Klucis, Plakat »Hoch die Fahne von Marx, Engels, Lenin und Stalin«, 1936. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 11. – Gustav Klucis, Plakat »Unter Lenins Banner«,

1931. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 12. – Ju. Belostockij, G. Pivovarov und Ė. Fridman, Lenin und Stalin in Gorki, 1937 (Massenanfertigung. Das Bild zeigt das Denkmal in Charkiv). Aus: www.wikipedia.org (15.03.2016); Abb. 13. – Iraḳli Toiʒe, Plakat »Unter Lenins Banner und Stalins Führung vorwärts zum Kommunismus«, 1949. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 14. – Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 15. – Iraḳli Toiʒe, Junger Stalin liest Rustaveli, 1948. Aus: *Poezija Gruzii*, hg. v. Simon Čikovani, Moskau-Leningrad 1949; Abb. 16. – Plakat zum Puškinjubiläum 1937. Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. II.3 – Intellektuelle: Abb. 1. – Voltaire und Benjamin Franklin. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 269, Bild Nr. 386 [Le château de ferney avant les transformations, par Signy, 1764. Bibliothèque national, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 2. – Krönung Voltaires. Aus: Jeroom Vercruysse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 179, Abb. 106 [Abb. 106: Jean-Michel Moreau le Jeune, Couronnement de Voltaire… Gravure à l'eau-forte et au burin par Charles-Etienne Gaucher d'après un dessin de J.-M. Moreau le jeune, 1782, 252 x 285mm, t.c.,6e état. (FS 327 C 67 LP)]; Abb. 3. – Apotheose de Voltaire. Aus: Jeroom Vercruysse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 185, Abb. 109 [Robert-Guillaume Dardel, Apothéose de Voltaire. Gravure à l'eau-forte, au burin et au pointillé imprimée en noir et en sanguine et coloriée de vert à la main, par Pierre-Francois Le Grand en 1782 d'après un dessin de dardel exécuté en 1778, 297 x 340mm, cuvette. (FS 327 C92 L)]; Abb. 4. – Beerdigung von Voltaire, in: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 294, Abb. 430 [Ordre du cortège pour la translation des mânes de Voltaire. Gravure coloriée, chez Basset, 1791. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. Nat.]; Abb. 5. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 428 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon, 11 juillet 1791. Gravure de J.-L. Prieur d'après Berthault. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 6. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 429 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon. Gravure de C. N. Malapeau et S.-C. Miger. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 7. – Büste von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 290, Abb. 417 [Petits bustes de Voltaire. Terre cuite de Niederwiller. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 8. – Statue von Voltaire. Aus: Ebd., 291, Abb. 422 [Voltaire. Statuette en ivoire, XVIIIe siècle. Musée du Château, Dieppe. Foto © Bibl. nat. Paris]; Abb. 9. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 410 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.] ; Abb. 10. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 411 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 11. – Jean Huber. Le lever de Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 212, Abb. 290 [Le lever de Voltaire. Peinture par Jean Huber. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 12. – Voltaire par Pigalle. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 254, Abb. 357 [Voltaire. Statue par Pigalle. Musée des Beaux-Arts, Orléans. Photo © Bulloz.].

Kap. II.4 – Nationaldichter: Abb. 1. Paul Hey, *Soldatenliederpostkarte No. 12: »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd…«*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 2. – Giesbert Nemetschek nach E. Stark, »Nördliche Ansicht des Neuen Friedhofs zu Weimar«, 1829. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 3. – Christian Haldenwang nach Jacob Wilhelm Mechau/Johann Gottfried Klinsky, *Monument auf Schiller*, 1807. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen (Autorenarchiv Schillers Schädel) ; Abb. 4. – Carl August Schwerdgeburth, *Allegorie auf das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Großherzogs Carl August*, 1825. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen; Abb. 5. – Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (›Elisium‹)*, um 1832. © Deutsches Literaturarchiv Marbach; Abb. 6. – Rudolf Geißler, *Schiller's Apotheose*, 1859. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 7. – Schillerfeier in der Deutsch-Katholischen Kirche in Offenbach, 1860. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 8. – Otto Knille, *Weimar 1803*, 1884. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 9. – Postkarte des Wiener Südmarkverlags, um 1905. Foto © Christoph Schmälzle; Abb. 10. – Georg Kaufmann, Schiller, 1839. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 11. – Karl Bauer, *Schiller in kranken Tagen*, um 1905. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 12. – Deutsche Kriegerkarte, Serie 1, Karte Nr. 6: *Seid einig, einig, einig!*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 13. – Karl Ostertag, *Schiller*, 1919. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 14. – Friedrich Rogge, *Schiller*, um 1955. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 15. – DDR-Briefmarken zum Schiller-Jahr 1955. Aus: www.wikipedia.org ; Abb. 16. – Erich Wilke, *Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern*, 1905. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Kap. II.5 – Künstler: Abb. 1. – *L'esquella de la Torratxa*, in: Joan Matabosch Grifoll, »Conciencia mesiánica«, *El País*, 09.04.2013. Aus: www.elpais.com.

Kap. II.6 – Kulturstifter: Abb. 1. – Grabmal der Mutter Stalins. © Foto: Giorgi Maisuradze; Abb. 2. – Uča ǯaparije, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt.

Kap. II.7 – Kosmonaut: Abb. 1. – Titelblatt der Zeitschrift *Technika – molodeži* 8 (1961), 1 Umschlag; Abb. 2. – »Der Wunschtraum von Ikarus wurde Wirklichkeit!«, *Pravda* 118 (28.04.1961), 4; Abb. 3. – Filmstills aus *Naš Gagarin* (Reg. Igor' Bessarabov, Sowjetunion 1971); Abb. 4. – Sergej Paradžanov, *Oda Gagarinu*, 1985. © Sergej Parajanov Museum.

Kap. II.8 – Popikone: Abb. 1. – Taras Ševčenko, *Avtoportret* (Selbstporträt), 1840. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 38; Abb. 2. – Taras Ševčenko »Kateryna«. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 45; Abb. 3. – Matvej Manizer, Ševčenko-Denkmal, 1939. Foto © Jenny Alwart, 23.5.2008; Abb. 4. – Vasyl' Kasijan, T. H. Ševčenko (1861–1961), 1961. Aus: ders., *Prorok*, Kyïv 2006, 232; Abb. 5. – Natal'ja Blok u. Maks Afanas'jev, Genzähler. Schema, ohne Angaben zum Jahr. Aus: *Kartel' Kuratoriv. Festyval' Hohol'fest 2008*, Kyïv 2008, 65; Abb. 6. – Modell Anton Kušnir, Aus: ebd., 66; Abb. 7. – Modell Olena Astas'eva. Aus: ebd., 71; Abb. 8. – Taras Ševčenko 1860. Fotografie (Ausschnitt). Aus: *Nacional'nyj*

muzej Tarasa Ševčenka, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 9; Abb. 9. – Veranstaltungsplakat »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.sullivanroom.kiev.ua; Abb. 10. – Irena Karpa während der Veranstaltung »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.irenakarpa.com; Abb. 11. – Andrej Jarmolenko: »King of Ukraine T. Ševčenko«, *Šo* 3–4 (2014), 26; Abb. 12. – Kopie des Ševčenko-Denkmals auf dem Gelände des Nationalen O. Dovženko-Filmstudios in Kyïv mit orangefarbenem Stoff-Pferd. Künstler: Rostan Tavasiev. Foto © Jenny Alwart, 5.9.2010; Abb. 13. – Andrej Jarmolenko, Titelblatt der Zeitschrift *Šo* 3–4 (2014), 1 Umschlag. (Sonderausgabe = *Taras Ševčenko. Supergeroj ili nežnyj kotëg?*)

Kap. III.1 – Totenmasken: Abb. 1. – Funeraleffigies Heinrich VII. (1457–1509). © Westminster Abbey; Abb. 2. – Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (1793). © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel; Abb. 3. – Totenmaske von Aleksandr Puškin (1799–1837). © Musej Puškina (Puschkin Museum) St. Petersburg; Abb. 4. – L'Inconnue de la Seine. Aus: www.yvonneyvonne.fr, © Ivonne Yvonne SARL.

Kap. III.2 – Bildnisse: Abb. 1. – Wolfgang Stöckel, Titelholzschnitt zu *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviiii. Jar*, Leipzig 1519. Aus: Warnke, Martin, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, 9, Abb. 2; Abb. 2. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch*, erster Zustand, 1520, Kupferstich, 138 x 95 mm. Aus: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983*, hg. v. Gerhard Bott, Frankfurt a. M. 1983, 174, Abb. 214; Abb. 3. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch vor einer Nische,* 1520, Kupferstich, 165 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 28, Abb. 13; Abb. 4. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther mit Doktorhut,* zweiter Zustand, 1521, Kupferstich, 208 x 150 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 40, Abb. 19; Abb. 5. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Junker Jörg,* 1522, Holzschnitt, 283 x 204 mm Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 205, Abb. 260; Abb. 6. – Hans Baldung Grien, *Luther mit der Taube des Hl. Geistes,* 1521, Holzschnitt, 155 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 32, Abb. 16; Abb. 7. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Evangelist Matthäus,* 1530, Holzschnitt aus *Das Neuwe Testament Mar. Luthers,* Hans Lufft, Wittenberg 1530, 125 x 83 mm. Aus: *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg 1983*, hg. v. Werner Hofmann, München 1983, 155, Abb. 28; Abb. 8. – Wolfgang Stuber, *Martin Luther als Hl. Hieronymus im Gehäuse,* um 1580, Kupferstich, 138 x 126mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 208, Abb. 82; Abb. 9. – Lucas Cranach d. J., *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen,* 1546, Faksimile nach einem Holzschnitt, 278 x 388 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 196, Abb. 69; Abb. 10. – Hans Brosamer, Titelholzschnitt zu *Sieben Köpffe Martini Luthers* von Johannes Cochlaeus, Valentin Schumann, Leipzig 1529, 162 x 134 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 160, Abb. 33; Abb. 11. – Hans Holbein d. J., *Luther als Hercules Germanicus,* 1522, Holzschnitt, 145 x 226 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 159, Abb. 32; Abb. 12. – Holzschnitt zu *Murnarus Leviathan vulgo dictus Geltnarr,* Johann Schott, Straßburg 1521. Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 225, Abb. 284; Abb. 13. – *LVTHERVS TRIVMPHANS*, 1568, Holzschnitt, 219 x 332 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 156, Abb. 30; Abb. 14. – Lucas Schöne, *Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, Philipp, »Theologie als Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem«, in: *Bodies in Action and Symbolic*

Forms, hg. v. Horst Bredekamp, Marion Lauschke u. Alex Arteaga, Berlin 2012, 143–172, 160, Abb. 7; Abb. 15. – Lucas Schöne, *Kopf und Hände* der *Luther-Effigie in der Marienbibliothek,* 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, »Theologie als Verkörperung«, 168, Abb. 13.

Kap. III.3 – Geld; Abb. 1–8 Abbildungen der georgischen Banknoten (1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 und 500 Lari) aus dem Jahr 1995. Vorrder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com; Abb. 9 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Illustration von 1956 (Michel-Katalog Nr. 1911). Aus: www.wikipedia.org; Abb. 10 – Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 11 – Postkarte des Aḳaḳi Čereteli-Jubiläum in Tbilisi 1940. © Literature Museum of Georgia; Abb. 12 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Relief von 1966. Von E. Aniskin nach den Entwürfen von L. Burduli und L. Šengelia Radierungen von I. Mokrousov (Michel-Katalog Nr. 3259); Abb. 13 – Abbildungen der 200-Lari Banknoten aus dem Jahr 2006. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com.

Kap. III.4 – Film: Abb. 1 – Tristano Martinelli, Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin, 1601. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 2 a und b – Filmstills aus *Salamandra,* Sowjetunion 1928; Abb. 3. – Die Film-Maske des Forschers: Timirjazev (Foto 1916) und Čerkasov als Poležaev (1936). Aus. www.wikipedia.de; Abb. 4. – Nikolaj Čerkasov in der Rolle von Prof. Poležaev. Filmstill aus *Deputat Baltiki*, 1936; Abb. 5. – Der Maskenbildner A. Andžan schminkt Čerkasov zu Poležaev. Aus: www.istoriya-teatra.ru; Abb. 6. – Nicholas Volpe: Academy-Award-Doppelporträt von Paul Muni (1962). Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 7. – Čerkasovs Masken von den 1930er bis in die 1950er Jahre. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 8. – Zurück zur Suche nach »Ähnlichkeit«, Filmstill aus *Vesna*, 1947; Abb. 9. – »Sündige« Kreuzungen machen aus »der Natur ein Freudenhaus«. Filmstill aus *Mičurin*, 1948 © www.kinopoisk.ru; Abb. 10. – Mikhail Nesterov, Ivan Pavlov (1930) in Öl und im Film *Akademik Ivan Pavlov* (1949). © Russkij muzej, St. Petersburg; Abb. 11. – Popov vs. Marconi im sowjetischen Biopic *Aleksandr Popov*. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 12. – Fotografien von Erfinder Popov und Schauspieler Čerkasov. Aus: www.hublisamsungsmartcafe.com.

Kap. III.5 – Stimme: Abb. 1. – B. I. Urmanče, *Zu Gast bei Džambul* (V gostjach u Džambula), Öl auf Leinwand, 1946. Aus: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozi u. J. Murašov, Moskva 2013; Abb. 2. – Filmplakat zum Film *Džambul* (Reg., Efim Dzigan) Sowjetunion 1952.

Ebd.; Abb. 3. – Sowjetische Briefmarke von 1971 mit dem Porträt Džambuls. Ebd.; Abb. 4. – Porzellan, 17 cm hoch, ca. 1950. Foto © Juri Murašov; Abb. 5. – Denkmal Džambuls in der Džambul Gasse (pereulok Džambula) in St. Petersburg. Foto © Juri Murašov; Abb. 6. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1938; Abb. 7. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1949.

Abb. III.7 – Jubiläen: Abb. 1. – Nach einem Entwurf von Samuil Gal'berg erichtets Denkmal für Nikolaj Karamzin in Simbirsk, Foto aus: Jurij M. Lotman, *Karamzin.*

Sotvorenie Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957 – 1990. Zametki i recenzii. Sankt-Peterburg 1997, ohne Seitenangabe; Abb. 2. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmals (1845) Foto aus: Ebd.; Abb. 3. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmals (1845), Foto aus: Ebd.; Abb. 4. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Retro PHoto of Mankind's Habitat, www.pastvu.com (15.03.2016); Abb. 5. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Ebd. (15.03.2016); Abb. 6. – »Prophylaktische Puškin-Sondernummer« der Satirezeitschrift *Krokodil*, Januar 1937.