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

Denkmäler

Dichter Fürsten Denkmäler. Zur Genealogie des sowjetischen Kulturheros

Zaal Andronikashvili

Let four captains
Bear Hamlet like a soldier to the stage[…]
And, for his passage,
The soldiers' music and the rites of war
Speak loudly for him.

Shakespeare, Hamlet, Act V, 2.

Meine Überlegungen zur Genealogie des sowjetischen Kulturheros – eines mit militärischen Ehren geehrten Schriftstellers, Künstlers, Intellektuellen – möchte ich mit einer Anekdote einleiten. Stalin werden Entwürfe für das neue Puškindenkmal vorgelegt. Der erste Entwurf stellt Puškin dar, der Stalin liest. Stalin kommentiert: politisch korrekt aber historisch falsch. Darauf folgt der zweite Entwurf: Stalin liest Puškin. Stalin kommentiert: historisch korrekt, aber politisch falsch. Der dritte Entwurf stellt Stalin dar, der Stalin liest. Stalin ist endlich zufrieden. Der neue Entwurf ist sowohl historisch als auch politisch korrekt. Diese Anekdote verweist emblematisch auf ein fast dreihundertjähriges Wechselverhältnis zwischen dem Feld der Macht und dem Feld der Literatur (und Kunst) im geographischen Areal der ehemaligen Sowjetunion.[1] Das »Denkmal« fungiert als Medium dieses Wechselverhältnisses, als ein Relais, das das Oszillieren des Heroischen zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen, vom Staatslenker zum Künstler und zurück ermöglicht. Im Folgenden verfolge ich die Entstehung und Rezeption des Kulturheros aus und im Denkmal in fünf Schritten.

Im ersten Schritt werde ich auf die Aporien des Denkmals als eines absolutistischen Repräsentationsmediums eingehen. Der absolutistische Monarch ist zwischen dem Anspruch auf die ewige Präsenz und der nekrotischen Semantik des Denkmals hin- und hergerissen: er ist einerseits lebendig und immer präsent, andererseits erhebt er diesen Anspruch in und durch die Maske verstorbener Heroen. Im zweiten Schritt gehe ich den Konsequenzen nach, die die Einführung monarchischer Repräsen-

[1] Zum Begriff des literarischen Feldes siehe Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 1999.

tationsformen im Medium der Vollplastik im orthodoxen religionskulturellen Kontext hat: Sie setzt ikonoklastische Ressentiments frei und aktualisiert idolatrische Gefühle. Das Denkmal wird semantisch mit den Qualitäten des ambivalenten – sowohl heil- als auch unheilspendenden – Heros aufgeladen. Im dritten Teil untersuche ich die künstlerische Kritik an solchen absolutistischen Repräsentationsformen sowie Fragen der Repräsentierbarkeit eines Künstlers am Beispiel der Denkmal-Gedichte von Aleksandr Puškin. Diese ist zugleich ikonoklastisch und ikonodul. Als ikonoklastische Kritik prangert sie das Gemachte, Künstliche, Tote der Repräsentation an. Der Künstler eignet sich aber auch monarchische Repräsentationsformen an, selbst wenn er sie sakral (freilich nicht im religiösen Sinne, sondern als Freiheitskampf) umdeutet. Dadurch begründet der Künstler einerseits einen vom Monarchischen unabhängigen politisch-poetischen Raum, andererseits übernimmt sowohl die heilspendende als auch die nekrotische Semantik des Heros. Im vierten Teil verfolge ich die Transformation der künstlerischen Rezeption des Denkmals als Metapher zum tatsächlichen Denkmal des Künstlers im Russland des 19. Jahrhunderts. Im letzten, fünften Schritt zeige ich, wie die ikonoklastische Rezeption der Avantgarde (am Beispiel der Puškin-Rezeption von Vladimir Majakovskij) den Künstler von seinem (metaphorischen) Denkmalpostament stürzt und das Künstlerische im Zuge der Oktoberrevolution wieder dem Politischen unterordnet. Die dadurch entstandene Leerstelle des Künstlerischen wird wiederum von der politischen Führer-Repräsentation gefüllt, die – worauf die eingangs zitierte Anekdote anspielt – nicht nur die Erbschaft monarchischer Repräsentation, sondern auch die der kulturheroischen Repräsentation antritt.

I. Das Denkmal des Kaisers

Das Denkmal in Russland war ein westeuropäischer Import. Die Reform des visuellen Raumes war als ein Teil des umfassenden Europäisierungs- und Modernisierungsprojektes Peters des Großen gedacht. Die politischen Implikationen der Bildreform werden ihm wohl bewusst gewesen sein.[2] Er wollte – sei es im Denkmal, im Bild oder in der historischen Erzählung – als absolutistischer Herrscher repräsentiert werden. Der Reformator des Russischen Reiches ersetze, so Michail Jampolskij, die »Verwurzelung in der göttlichen Ordnung des Seins durch die Selbstbe-

[2] Cracraft, James, *The Petrine Revolution in Russian Imagery*, Chicago et al. 1997, 162.

hauptung durch Repräsentation.«[3] Der Zar stellte nicht mehr die sakrale Legitimation, sondern seinen demiurgischen Willen in den Vordergrund seiner Repräsentation.[4]

Kultbilder ließ der Zar im öffentlichen Raum streng reglementieren, den er für seine Machtrepräsentation beanspruchte. Enstprechend ließ er die staatliche Subventionierung der Ikonenmalerei Anfang des 18. Jahrhunderts einstellen.[5] Stattdessen lud Peter I. Graphiker, Maler, Dekorateure, Architekten und Bildhauer aus Frankreich, den Niederlanden, England und Italien nach Russland ein, wo sie nicht nur als Auftragskünstler arbeiten, sondern auch lokale Künstler ausbilden sollten.[6] Zum neuen Repräsentationsprogramm gehörten sowohl die Reformierung der Wappen und Fahnen, des Krönungs- und Begräbniszeremoniells und Krönungsornats als auch die Umstellung der Zarenrepräsentation von eher in der sakralen Ikonenmalertradition stehenden (meist postumen) *parsuny* (aus dem lateinischen *persona*) zu den europäischen Staatsporträts und Denkmälern. Sowohl der Zar, der sich seit 1721 Imperator nennen ließ, als auch das ganze Land sollten ein Erscheinungsbild bekommen, das dem neuen politischen Programm entsprach.

Bei der absolutistischen Repräsentation, dessen wenn nicht Anfang, so zumindest modellbildender Höhepunkt der Hofstaat Ludwigs XIV. war, müssen zwei Aspekte unterschieden werden: der performative und der bildliche. Den Königskult, der sich in Hofritualen, Etikette, Hofveranstaltungen und ähnlichem manifestierte, nannte der englische Historiker Peter Burke in Anlehnung an Clifford Geertzs Untersuchung über Bali in seiner vielbeachteten Studie über Ludwig XIV. das »›Theater‹ des Sonnenkönigs«.[7] In seiner »Fallstudie zum Verhältnis zwischen Kunst und Macht und speziell zum Thema der ›Produktion großer Männer‹« zeigte er, dass der Sonnenkönig eine »Fabrikation« im Sinne eines »ein halbes Jahrhundert andauernde[n] Prozess[es] der Hervorbringung eines Bildes« war, das den König als »heiligen Herrscher und seinen Hof als Spiegelbild des Kosmos« darstellte.[8] Diese Position und das Charisma des Königs (sowohl im alten Sinne der göttlichen Gnade als auch im

---

3 Jampolskij, Michail, *Tkač i vizioner. Očerki istorii reprezentacii ili o material'nom i ideal'nom v kulture*, Moskva 2007, 13.

4 Ebd.

5 Cracraft, *The Petrine Revolution in Russian Imagery* (wie Anm. 2), 127.

6 Dazu ausführlich Ebd., 140ff.

7 Zu den Vorbildern Ludwigs XIV. römischen Kaisern über Byzanz zu Renaissanceitalien, Frankreich der Valois-Dynastie und Spanien Philips IV. siehe Burke, Peter, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Frankfurt a. M., 1995, 235 ff.

8 Burke, *Ludwig XIV* (wie Anm. 7), 12, 23, 25.

neuen der Führerpersönlichkeit mit Ausstrahlung) bedürften ständiger Erneuerung, die der »eigentliche Zweck der Präsentation Ludwigs auf seiner Versailler Bühne und das Ziel« der multimedialen »Re-Präsentation des Königs in den Kommunikationsmedien« war.[9]

Ein Verdienst Burkes ist es, dass er den Repräsentationsbegriff nicht nur auf die visuellen oder literarischen Königporträts bezogen versteht, sondern ihn auch auf dessen »Rezeption, auf das Bild Ludwigs in der kollektiven Imagination oder […] in den kollektiven Vorstellungen« der damaligen Zeit bezieht.[10] Diese Repräsentation des Königs sieht Burke bis zu einem gewissen Grad auch als eine »kollektive Schöpfung und […] als Reaktion auf ein Bedürfnis, selbst wenn sich die Öffentlichkeit ihrer Bedürfnisse nicht völlig bewußt war«. Damit wäre der Sonnenkönig als ein Modell für andere absolutistische Herrscher ein erstes »Gesamtkunstwerk« (gleichzeitig Autor und Kunstwerk, in dem Sinne, in dem der russische Philosoph Boris Groys wenige Jahre vor Burke den sowjetischen totalitären Herrscher Joseph Stalin beschrieb).[11]

Im Zentrum des Königskultes stand ein Bild, das die absolutistische Ordnung repräsentierte und nicht mehr ein Bild Gottes, sondern ein Porträt des Königs war.[12] Dieses in mehreren Medien manifeste Bild des Königs als absoluter Monarch sollte die Spannung zwischen seiner leiblichen Sterblichkeit und der Unsterblichkeit des Königtums,[13] »dem Namen des lebendigen Königs […] und der Effigie des toten Königs« lösen.[14] Paradoxerweise versuchte diese Repräsentation einerseits die Zeit zum Stillstand zu bringen, indem sie den König im unwandelbaren Bild fixierte, anderseits blieb sie auf die Zeit (in Form der Geschichte) angewiesen. Einerseits erfüllte die Repräsentation das Begehren der Macht, absolut zu sein, indem sie es zum imaginären Ersatz dieser Erfüllung, zum Bild transformierte, so dass dieses Bild zur »realen Präsenz« des Monarchen

---

9 Ebd., 23.

10 Ebd., 22.

11 Ebd., 26; Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion,* München 1988.

12 Marin, Louis, *Das Porträt des Königs*, Berlin 2005.

13 Zu diesem Problem siehe: Kantorowicz, Ernst, *Die Zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.

14 Und das in seiner dreifachen Dimension: Der absolute Monarch, schreibt Louis Marin in Anspielung auf die Zwei-Körper-Lehre des Königs, »hat bloß noch einen Körper, aber dieser einzige Körper vereinigt in Wahrheit drei, einen historisch-physischen, einen juridischen politischen und einen sakramentalen semiotischen Körper, wobei der sakramentale Körper, das ›Porträt‹ ohne Rest den Austausch zwischen dem historischen und dem politischen Körper durchführt (oder jeden Rest zu eliminieren versucht)«. Marin, *Das Porträt des Königs* (wie Anm. 12), 26.

wurde.[15] Andererseits produzierte »die reflexive Verdoppelung eben dieses Begehrens« im Bild des Königs ein Reproduktionssubjekt, das von diesem Begehren erfüllt war: Um sich als Subjekt absoluter Macht, als absoluter Monarch zu verwirklichen, musste das Repräsentationssubjekt zugleich als Effekt der narrativen Repräsentation produziert werden, »in welcher […] das Denkmal der Erinnerung an den König errichtet« wurde, das »sein auf immer fortbestehendes Grab« bereits zu Lebzeiten war.[16] Gerade der Versuch, die Sterblichkeit im zu einer ewigen Präsenz erstarrten Bild zu überwinden, beschwor den Tod wieder herauf und verwandelte den »König in seinem Porträt« zu einem »Kenotaph, ein[em] Grab, das keinen Körper beherbergt, sondern in seiner Leere selbst königlicher Körper ist«.[17]

Die Spannung zwischen wirksamer Präsenz und dem Kenotaph, dem leeren Grab, wurde durch die Modi und Medien der Repräsentation verstärkt. So konnte der König – wie im Falle von Ludwig XIV. – mit einer Reihe von Heroen der Vergangenheit wie Alexander, Cäsar, Karl dem Großen, Chlodwig, Konstantin, Justinian, dem heiligen Ludwig, Salomon, Theodosius und anderen identifiziert werden und ›in ihrer Maske‹ auftreten.[18] Diese Maske diente aber nicht nur der Vermehrung seines Ruhmes und war nicht nur metaphorisch zu verstehen. Die Vergangenheit, auf die solche Repräsentation rekurrierte, war über die Lebzeiten des Monarchen hinaus verlängerbar und beschwor sowohl verstorbene Könige des Herrschergeschlechts als auch andere Dynastien herauf, die das Land beherrscht haben und seine Repräsentation zusätzlich legitimieren sollten.[19] Die toten Herrscher, die der König in seine Repräsentation aufnahm und in deren Maske er auftrat, verstärkten einerseits seine Präsenz, anderseits akkumulierte sein ›Personenkult‹ zugleich die Energien des Ahnen- und Heroenkults, womit er aber in die Nähe des Grabes gerückt wurde. Die Übertragung zweier Formen antiker Unsterblichkeit: des Ruhms (kleos) und des Heroenkultes[20] auf den lebenden absoluten Monarchen bestätigten die fundamentale Paradoxie seiner Repräsentation: als (ewig) Lebender und überall Präsenter war er zugleich als Toter imaginierbar. Ein Medium aber vereinigte beide Aspekte: wirksame bzw. reale Präsenz als Symbol, Illusion, Phantasma

---

15 Ebd., 14f.
16 Ebd., 15, 16, 23.
17 Ebd., 385.
18 Burke, *Ludwig XIV* (wie Anm. 7), 55f.
19 Ebd., 65.
20 Zu den antiken Konzepten der Unsterblichkeit siehe Redfield, James, *Nature and Culture in the Iliad. The Tragedy of Hector,* Chicago et al. 1975, 34ff.; Nagy, Gregory, *The Best of The Achaeans. Concepts of Hero in Antic Greek Poetry*, Baltimore 1980, 114ff.

und Albtraum und die nekrotische Semantik des Grabes auf besondere Art und Weise: und zwar das Denkmal, dessen inhärente Ambivalenz im religionskulturellen Kontext der Orthodoxie zusätzlich potenziert wurde.

Zum Petrinischen Reformprojekt des visuellen Raumes gehörte die bis dahin in einer orthodoxen Religionskultur unvorstellbare und unerhörte Aufstellung eines Reiterstandbilds des Zaren in der neu gegründeten Hauptstadt des Reiches St. Petersburg.[21] Mit dem Denkmalprojekt, mit dem Zar Peter 1716 den italienischer Künstler Carlo Bartolomeo Rastrelli (1675–1744) beauftragte, knüpfte er an die westeuropäische Tradition der Herrscherrepräsentation an, die – von der römischen Tradition der Kaiserzeit inspiriert – in der italienischen Renaissance entstand und im 17. Jahrhundert in Westeuropa sich ausbreitete. Rastrellis Reiterstandbild zeigte Peter I. in römischen Kleidern, in einem mit russischen doppelköpfigen Adlern bestickten Hermelinmantel als Eroberer und Triumphator: auf dem Sockel sollten Allegorien und lateinische Inschriften an seine militärische Siege erinnern.[22]

Rastrelli arbeitete an zwei weiteren Monumentalprojekten, die in St. Petersburg aufgestellt werden sollten: dem Standbild Peters I. und einer Säule, die Ereignisse des nordischen Krieges darstellen und mit einem Reiterdenkmal Peters I. geschmückt werden sollte. Zu seinen (und Peters I.) Lebzeiten konnte der Bildhauer von seinen zahlreichen Repräsentationsprojekten nur die Bronzebüste von Peter I. (1723) verwirklichen. Das Standbild und die Säule kamen über Entwürfe nicht hinaus, erst Peters Enkelsohn Paul I. befahl um 1800 das Reiterdenkmal aufzustellen. Es wurde zum zweiten öffentlichen Denkmal St. Petersburgs. Das erste war das Peter I. von Katharina II. gewidmete und vom französischen Bildhauer Ètienne Maurice Falconet (1716–1791) ausgeführte Denkmal, ein späteres Wahrzeichen St. Peterburgs, das seit der Veröffentlichung des Puškinschen Poems im Volksmund *Eherner Reiter* heißt.

---

21 In Konstantinopel soll ein Reiterdenkmals Kaiser Justinians gestanden haben, das auch ikonoklastische Kaiser überlebte und erst nach der türkischen Eroberung zerstört wurde. Das russische Wort pamjatnik (Denkmal) hatte ursprünglich eine narrative Bedeutung, die erst gegen Ende des 18. Jahrhundert die Bedeutung einer räumlichen Plastik erhielt, vgl. Golburt, Luba, »Derzhavin's Monuments: Sculpture, Poetry, and the Materiality of History«, *Toronto Slavic Quarterly* Nr. 13 (Summer 2005), http://www.utoronto.ca/tsq/13/golburt13.shtml (15.03.2014).

22 Vorbilder des barocken Reiterdenkmals waren die Reiterdenkmäler von Louis XIV. von Couysevox (Versaille) und Giradon (Paris) sowie Schlüters Reiterstandbild von Kürfürst Friedrich Willhelm von Brandenburg (Berlin, 1703); Cracraft, *The Petrine Revolution in Russian Imagery* (wie Anm. 2), 227.

Abb. 1 Carlo Bartolomeo Rastrelli, *Reiterstanbild Peters I.*, 1717–1800, St Petersburg

Abb. 2 Étienne-Maurice Falconet, *Reiterstandbild Peters I.*, 1768–1770, St. Petersburg

Als Katharina II. drei Jahre nach ihrer erfolgreichen Palastrevolution und Machtergreifung Peter I. ein Denkmal setzen wollte, verwarf sie Rastrellis Projekt nicht nur aus ästhetischen Gründen. Rastrellis Peter I. zeigte den König als Eroberer und Triumphator, während Katharina II. eher auf Peter als dem Gründer und Erbauer des Imperiums bestand.[23] Die zweisprachige, lateinisch-russische Sockelinschrift »PETRO PRIMO CATHARINA SECUNDA« stellte eine direkte Kontinuität zwischen Peter und Katharina her, die keine dynastische war und eine ganze Reihe von Monarchen – wie den ermordeten Ehemann Katharinas und den Großenkel Peters I., Peter III. – aussparte.[24]

Katharinas Geste war in mehrerer Hinsicht folgenschwer. Sie verwirklichte zum einen Peters Pläne und übertrug die Sakralität von den religiösen auf säkulare Bilder – auf die Repräsentation des Zaren. Zum anderen stellte sie nicht so sehr sich selbst, sondern den toten Zaren in den Mittelpunkt der Repräsentation und verschob damit den monarchischen Repräsentationsschwerpunkt zum Pol des Totenkultes.

II. Ambivalente Denkmalsemantik zwischen Heros und Revenent

Die Erschütterung des traditionellen Bildraumes und Bildverständnisses setzte sowohl Bilder-*sentiments* als auch Bilderressentiments frei.[25] Der orthodoxe Klerus blieb der Einweihung des Denkmals fern. Dies verwunderte nicht, werteten doch nicht nur die als Altgläubige bekannten Schismatiker (raskol'niki), sondern auch staatskonforme Kleriker das Zarendenkmal nicht anders als ein (heidnisches) Idol.[26]

Roman Jakobson wies darauf hin, dass die Beziehung des Zeichens zum Bezeichneten, des Repräsentierenden zum Repräsentierten, ihre

---

23 Schenker, Alexander M., *The Bronze Horseman. Falconet's Momument to Peter the Great*, New Haven et al. 2003, 73: »What Caherine wanted was an entirely new monument, one that would transcend a single human life and express the grandiose idea of an empire that endures.«

24 Diese Botschaft war von ihrem und Peters III. Sohn Paul I. zu gut verstanden, der das alte Rasstrelli-Denkmal aufstellen und mit einer Inschrift versehen ließ, die gerade dynastische Kontinuität betonte: »dem Urgroßvater vom Urgroßenkel«.

25 Die Vollplastik selbst war in den orthodoxen Religionskulturen, anders als zunächst in katholischen dann auch in reformierten Ländern, allerdings im säkularen Kontext, mit großen Vorbehalten zugelassen und war, im Unterschied zur Ikone extrem idolatrieverdächtig. Daher sorgte die späte und abrupte Einführung der Denkmäler für einen »Schockeffekt«, der die im »Westen« bereits abgeschwächten inneren Ambivalenzen und Widersprüche des Denkmals als eines Repräsentationsmediums offensichtlich gemacht hat.

26 Siehe hierzu der Beitrag von Gabriela Lehmann-Carli in diesem Band.

gleichzeitige Identität und Differenz zu den dramatischsten semiotischen Ambivalenzen gehören, die unter anderem im Zentrum der byzantinischen Ikonoklasmusdebatte standen.[27]

Im orthodoxen religionskulturellen Kontext hat die Zeichendebatte nicht wie im ›Westen‹ durch das Transsubstantiationsdogma über sakramentale Repräsentation zur Domestizierung der Bilder geführt.[28] Die Identifizierbarkeit der Repräsentation und des Repräsentierten (der tot war, aber gleichzeitig weiterbestand und als Überwinder des Todes mit übernatürlichen Kräften ausgestattet war) machte den Idolatrie/Ikonoklaskus-Komplex aktualisierbar, wirkte unheimlich und war sujetgenerierend.[29] Das Unheimliche manifestierte sich auf mehreren Ebenen: auf der Ebene des religionskulturellen Kontextes, der es erlaubte, Repräsentationen (insbesondere Denkmäler) mit idolatristischen Ressentiments aufzuladen;[30] Das Unheimliche konnte sich aber auch im fiktionalen Sujet – und zwar auf der Ebene der Handlung – als Rückkehr eines Toten bzw. einer schützenden oder rächenden Statue manifestieren; und es konnte den Sujet-Raum betreffen.

Die unheilbringende Semantik des Zarendenkmals wird in der wohl berühmtesten literarischen Antwort auf das Falconetsche Denkmal,[31] Puškins *Der eherner Reiter* (1833) aktualisiert.[32] Es erzählt davon, wie

---

27 Jakobson, Roman »The Statue in Puškin's Poetic Mythology«, in: *Puškin and His Suclptural Myth,* Paris et al. 1975, 1–44, 37, 40.

28 Ginzburg, Carlo, »Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand«, in: ders., *Holzaugen. Über Nähe und Distanz,* 1999, 97–119.

29 Dagegen blieb die rhetorische Belebung der Statue im antiken religionskulturellen Register neutral und wirkte nicht unheimlich. Im Puškinschen Kontext wird nur die Repräsentation als unheimlich erlebt, die im Kontext einer persönlichen Feindschaft und des Todes steht.

30 Daraus wird auch erklärbar, warum Puškin die Revolution als Götzensturz versinnbildlicht. Zum Mechanismus des Unheimlichen schreibt Sigmund Freud: »wenn die psychoanalytische Theorie in der Behauptung recht hat, daß jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muß es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen läßt, daß dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche und dabei muß es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen. Zweitens, wenn dies wirklich die geheime Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir, daß der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen läßt (250f.), denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist.«, Freud, Sigmund »Das Unheimliche«, in: ders., *Studienausgabe*, Band IV, Frankfurt a. M. 2000, 264.

31 Lotman, Juri, *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur,* Frankfurt a. M. 2010, 118.

32 Roman Jakobson wies darauf hin, dass der in der orthodoxen Religionskultur sozialisierte Puškin trotz seines Atheismus eine orthodoxe religionskulturelle Symbolik mittrug und

Evgenij, der Protagonist dieses Poems, ein verarmter Vertreter des alten Adels, seine Geliebte Paraša im St. Petersburger Hochwasser verliert und mit ihr auch seinen Verstand. Als er an der Statue des Stadtgründers vorbeigeht, gibt er dem toten Zaren die Schuld für seinen Verlust und droht ihm. Darauf wird er vom erzürnten Denkmal durch die ganze Hauptstadt verfolgt und schließlich in den Tod getrieben.

Die Opposition zur herrschenden Ordnung bildet den subtilen Hintergrund des Gedichts: Evgenijs Vorfahren rebellierten gegen die Zaren und waren unterlegen.[33] Die Anspielungen auf den von Peters Ur-Urenkel Nikolaus I. niedergeschlagenen Dekabristenaufstand vom 25. Dezember 1825, der sich auf dem Platz abspielte, wo Peters Denkmal steht, finden sich zwar nur in früheren Entwürfen.[34] Sie spielen aber als semantischer Hintergrund eine Rolle, indem sie eine Korrespondenz zwischen Hochwasser (wie Naturkatastrophen generell) und der politischen Rebellion herstellen,[35] die vom Hüter der Ordnung bezwungen wird. Als Hüter der Ordnung und ihr Sinnbild erscheint in dem Gedicht nicht der zum Handlungszeitpunkt regierende Zar Alexander I., der dem Hochwasser vom Balkon aus eher melancholisch zuschaut und eine schwache, ›unheroische‹ Figur abgibt (»[…]Nicht können Könige Krieg / Mit Gottes Elementen führen«[36]), sondern sein Vorfahr Peter I., und zwar in Gestalt des Denkmals.

Die Macht-Repräsentation ist nicht nur zwischen ihrem schwachen zeitgenössischen Träger und dem toten Heros aufgespalten: (der noch lebende) Peter des Prologs und Peter als Denkmal sind ebenfalls gegensätzliche Figuren.[37] Ist der Peter I. des Prologs genauso wie in anderen Gedichten und der Prosa Puškins ein tätiger Reformator, Demiurg und gewissermaßen ein ›Künstler‹ (St. Petersburg ist seine »Schöpfung«), so birgt Peter als Denkmal eine unheimliche Macht. Das ›stolze Götzenbild‹ ist »schrecklich«, sein Wille, die Stadt am Meer zu gründen, ist »verhängnisvoll«, er ist ein »mächtiger Zwingherr des Schicksals«, schrecklicher und zorniger Verfolger jeglichen Ungehorsams, ein Macht-

---

transportierte. Jakobson, »The Statue in Puškin's Poetic Mythology« (wie Anm. 27), 37, 40.

33 Ebd., 26.

34 Ebd.

35 Lotman, *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 31), 120.

36 Puškin, Aleksandr, »Mednyj Vsadnik«, in: *Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach*, Moskva et al. 1937–1959, t. 5: *Poemy 1825–1833*, 131–159, 141: »[…]С божией стихией / Царям не совладеть[…]«; Puschkin, Alexander Sergejewitsch, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Harald Raab, Bd. 2: *Poeme und Märchen*, Berlin 1966, 296.

37 Lotman, *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 31), 121; die Spaltung des Zaren und des Denkmals belegt Lotman bereits im Gedicht *Finster sah der Zar aus* (1825), ebd., 119.

und Ordnungsprinzip. Hier wird einerseits die untrennbare Verbindung, andererseits die Differenz zwischen den beiden ›Körpern‹ Peters betont.

Das Statue funktioniert auch als ein semantischer Raumoperator: sie verwandelt einen (heimlichen) Ort in einen (unheimlichen) Un-Ort.[38] Die Statue, indem sie mit zwei Orten, mit dem Grab (qua Repräsentation eines Toten) und mit dem öffentlichen Platz (qua Standort) verbunden war, amalgamierte beide Orte und konnte sowohl einen öffentlichen Platz in ein Grab als auch ein Grab in einen öffentlichen Platz verwandeln. Darüber hinaus konnte sie den privaten Raum zum öffentlichen Raum bzw. zum Grab (z. B. im Don Juan-Sujet) transformieren. Auch im *Ehernen Reiter* wird das private Heim vernichtet: Parašas Haus wird überschwemmt und in eine öde Landschaft verwandelt, die zugleich auch ein ›Massengrab‹ der Hochwasseropfer ist.[39] Die Repräsentation wird zu »Gottes Element«, sie akkumuliert die Macht der Naturkatastrophe, deren Effekt die Vernichtung des Heims, des Privaten des Menschen ist. Damit symbolisiert *Der eherne Reiter* Albträume totaler Herrschaft. Über die Unmenschlichkeit und Unheimlichkeit der Repräsentation (als eine Umkehrung des Menschlichen und Heimlichen) wird auch die zum Prinzip erhobene Ordnungsmacht, die die Statue repräsentiert, mit der Semantik des Unmenschlichen und Unheimlichen aufgeladen.[40]

Die Denkmalenergie war aber keineswegs nur negativ. Das Peter-Denkmal Katharinas war zugleich auch ein Katharina-Denkmal, ohne sie direkt zu repräsentieren, aber es schöpfte aus der Quelle Legitimität und Autorität.

---

[38] Das Doppelgängertum, welches Otto Rank »ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs« auffasste, hat Sigmund Freud als eine »Umkehrung« in das »Schreckbild« infolge einer Verdrängung beschrieben, so »wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religionen zu Dämonen wurden«, Freud, Sigmund, »Das Unheimliche« (wie Anm. 30), 258f. Das »Unheimliche des Erlebens« käme demnach zustande, »wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen«, ebd., 271.

[39] Zur Verwandlung des Heims ins Unheimliche im Kontext des Denkmalsujets siehe Lotman, *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 31), 140ff.

[40] Die Trias (Natur)katastrophe – Denkmal – Mensch hat der russische Kulturwissenschaftler Jurij Lotman als Glieder eines modellhaft-bildlichen »Sinnparadigmas« identifiziert, das – semantisch unterschiedlich aufladbar und aktualisierbar – einigen von Puškins Denkmalsujets zugrunde liegt, Lotman, *Die Innenwelt des Denkens* (wie Anm. 31), 116–146. Je nach Konstellationen dieses Paradigmas können unterschiedliche Sujets zustande kommen, die wiederum als ein Reflexionsinstrument für verschiedene zusammenhängende Themenspektren dienen, wie bspw. Macht und Rebellion, politische Befreiung (vgl. Puškins Gedicht *Der Wächter reglos schlummernd an der kaiserlichen Schwelle*), Schutzlosigkeit des Menschen gegenüber politischer Macht, (in Puškins Poem *Der eherne Reiter*) Zar und Künstler (im *Märchen vom goldenen Hahn)* oder Zar und Prophet (in *Das Denkmal*), und durchaus eine biographische Entwicklung widerspiegeln können.

Im Falconetschen Reiterstandbild – anders als im Rastrellischen Denkmal – verwandelte sich Peter I. vom Helden und Demiurgen (dem lebendigen Mittelpunkt des Königskultes) zum toten Heros, dem Staatsgründer, der von nun an Autorität und Legitimität verleihen konnte.

Mit der Emanzipation aus dem orthodoxen religionskulturellen Kontext wurden zudem andere, ältere und unkontrollierte Bedeutungen aktivierbar. Der Eherne Reiter wurde bald von urbanen Legenden umgeben. Eine dieser Legenden berichtet, dass Zar Alexander I. während des Napoleonfeldzuges, als ein Angriff auf St. Petersburg drohte, befohlen haben soll, u. a. das Falconetsche Denkmal Peters I. zu evakuieren. Währenddessen habe Fürst Aleksandr Golicyn, ein Freund des Zaren (nach anderen Versionen der Legende war es Major Baturin), einen visionären Traum gehabt. Während er zum Zaren ging, um ihm Bericht zu erstatten, habe er hinter seinem Rücken schweres Stampfen vernommen, so dass in den umliegenden Gebäuden die Fenstergläser klirrten. Als er sich umdrehte, habe er gesehen, wie das Denkmal Peters I. an ihm vorbei Richtung Zarenpalast ritt. Golicyn, der hinter dem Denkmal her eilte, gab an, beobachtet zu haben, wie das Denkmal Alexander I. beruhigte: »Hab keine Angst, solang ich auf dem Granitfelsen vor der Neva stehe, braucht meine liebe Stadt keine Angst zu haben. Lass mich dort stehen und kein Feind wird sich mir näheren können«. Diese Legende, die angeblich Puškin als eine der Vorlagen zu seinem *Ehernen Reiter* gedient haben soll, zeigt Peter als eine lokale Gottheit oder einen Heros.[41]

Im Peter-Denkmal trafen sich die Semantiken des Helden (für dessen Unsterblichkeit Ruhm bzw. narrative Repräsentation steht), des Heros (Unsterblichkeit im Kult und wirksame Präsenz aus dem Grab), und des Idols (aufgrund der plastischen Repräsentation aus der Sicht orthodoxer Religionskultur) zusammen. Das Denkmal übernahm gleichzeitig die Rolle des schutz- bzw. unheilspendenden Heros und trat die Erbschaft orthodoxer Sakralbilder an.

---

[41] Der antike Heroenkult – anders als der Götterkult – war ortsgebunden. Die Wirkung des Heros, der anders als ein Gott ein Toter war, entfalte sich im Umkreis seines Grabes, für seine Familie, seine Gruppe, oder seine Stadt, der Heroenkult war ein Zentrum der ortsgebundenen Identität, Burkert, Walter, *Greek Religion: Archaic and Classical*, Hoboken 1991, 316. Über die Verbindung der Idolatrie mit dem lokalen Kult siehe Mitchell, W. J. T., »Idolatrie: Nietzsche, Blake und Poussin«, *Visionen. Sehen des Unsichtbaren. Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur und Kulturforschung Berlin* Nr. 21 (September 2010), 20–29, 22.

III. Das Denkmal und der Künstler

Im *Ehernen Reiter* wie auch in den meisten Denkmal-Texten Puškins wird zwischen dem Repräsentierten und der Repräsentation noch nicht vermittelt. Zwar ist Peter »čudotvornyj« (in der doppelten Bedeutung Peters I. als »Wundertäter« und der Statue als »Wundertat«), aber auf die Person des ›Wundertäters‹ im zweiten Sinne wird nicht näher eingegangen.[42] Anders als in anderen Statuen-Texten Puškins[43] wird jedoch in seinem *Märchen vom goldenen Hahn* in das Personenregister des Statuen-Metasujets ein ›Künstler‹ eingeführt.

Das Märchen erzählt von einem in seiner Jugend kampflustigen, aber nun alternden König Dadon (den Puškin, glaubt man der russischen Dichterin Anna Achmatova, mit den Zügen Alexander I. und Nikolaus I. ausstattete), der sich zur Ruhe setzen will, aber von zahlreichen Überfällen der Nachbarn ständig belästigt wird. Ein weiser Sternendeuter und Eunuch hilft ihm aus der Not und baut einen goldenen Hahn, der bei einem Angriff sofort in die Gefahrenrichtung zeigt und kräht. Zar Dadon kommt endlich zur Ruhe, bis einmal nach einem Angriff beide seiner Söhne nicht mehr heimkehren und der Zar persönlich seine Armee führen soll. Bei diesem Feldzug findet er die schöne Zarin von Šemacha, derentwegen seine Söhne sich gegenseitig umgebracht haben. Die Liebe blendet den Zaren, er vergisst die Trauer und kehrt in Begleitung der Königin mit Pomp in die Hauptstadt zurück. Der Eunuch will nun die Königin vom Zaren als seinen versprochenen Preis zurückfordern. Der zornige Zar tötet den Sternendeuter, worauf der goldene Hahn den Zaren angreift und ihn tötet.

Das Märchen vom goldenen Hahn stellt eine Adaption der *Legend of the Arabian Astrologer* aus dem Band des amerikanischen Schriftstellers Washington Irving (1783–1859) *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* (1832) dar, den Puškin 1833 las.[44] Jedoch nahm er im Sujet von Irvings Legende signifikante Änderungen vor.

---

42 Zur Doppelbedeutung des Wortes »čudotvornyj« siehe Jakobson, »The Statue in Puškin's Poetic Mythology« (wie Anm. 27), 35.

43 Dazu siehe ausführlich Jakobson, *Puškin and His Sculptural Myth.*

44 Puškin, dessen Texte seit 1826 vom Zaren persönlich zensiert und redigiert wurden, war gezwungen, sehr vorsichtig zu arbeiten, damit jegliche Allusionen auf den Zaren zwar kenntlich, aber nicht angreifbar wurden. Der Entstehungs von Puškins letztem Märchen hat die Dichterin Anna Achmatova im biographischen Kontext des Dichters fundiert untersucht, siehe Achmatova, Anna, »Puškin-Studien« »Poslednaja skazka Puškina« in: dies., *Sobranie Sočinenij v šesti tomach,* t. 6, Moskva 2002, 13–276, insbesondere »Poslednaja skazka Puškina«, ebd, 13–55.

Erstens baut der arabische Astrologe in Irvings Märchen keinen goldenen Hahn, sondern einen bronzenen Reiter. Die Verbindung wäre im russischen Kontext wohl zu offensichtlich gewesen, bleibt aber auch in verschleierter Form für Kenner Irvings unschwer nachvollziehbar. Zweitens ist Irvings Astrologe, der ›Künstler‹, der die Figur baut, keine impotente Figur wie bei Puškin, sondern ein mächtiger Zauberer, der am Ende des Märchens den König herausfordert und ihn auch überführt. Dafür wird der König bei Irving nicht getötet, sondern muss nur ohne seinen Zauberreiter auskommen und wird von den Nachbarn ständig angegriffen.

Wie im *Ehernen Reiter* auch wird die Figur des Zaren verdoppelt: der König ist zwar wacker, aber nicht in der Lage, Ordnung zu stiften oder wiederherzustellen. Die eigentliche Macht liegt bei einer Skulptur, bei einer übernatürlich wirkenden Statue. Anders als im *Ehernen Reiter* (und in anderen Denkmaltexten Puškins) verleiht der ›Autor‹ der Plastik magische Kräfte, die die Statue von sich aus nicht hat, bleibt aber selbst ›machtlos‹. In dieser (literarischen) Reflexion über die Macht der Repräsentation entsteht die Macht in der Repräsentation, die zwar den Staatszielen untergeordnet ist, aber eines ›Künstlers‹ bedarf. Der Künstler selbst ist zwar machtlos, aber sein Werk ist mächtiger als der Zar.

Diese Konstellation Zar-Künstler-Repräsentation hat Puškin auch weiterhin beschäftigt. Am 29. Mai 1834 schreibt er seiner Frau über einen geplanten Peter-Roman: »Ich sammle noch Material, ordne es und werde dann ein ehernes Monument gießen, das man nicht von einem Ende der Stadt zum anderen, von Gasse zu Gasse hin und her schleppen kann«.[45] Diese Differenz zwischen ›toter Beweglichkeit‹ und der ›lebendigen Unbeweglichkeit‹ ergänzte Puškin zwei Jahre später ebenfalls im Brief an seine Frau (vom 14. Mai 1836) durch eine weitere Figuration der Statue: »Man will hier [in Moskau – d. Verf.] eine Büste von mir machen. Aber ich möchte nicht. Da wird meine Mohrenhäßlichkeit in ihrer ganzen Totenstarre der Nachwelt überliefert«.[46] Puškin suchte nach einer Alternative sowohl zu der toten Beweglichkeit des Falconetschen Denkmals,

---

[45] Puškin, Aleksandr, *Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach*, Moskva et al. 1937–1959, t. 15, *Perepiska 1832–1834*, Moskva 1948, 154; deutsche Übersetzung: Puschkin, Alexander Sergejewitsch, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, hg. v. Harald Raab, Bd. 6: *Briefe*, 303.

[46] Aleksandr Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 16, *Perepiska*, 116; Puschkin, *Briefe*, 368. Die gleiche Aversion gegenüber der eigenen Büste kommt auch in seinen Zeichnungen vor: A. Ėfros, der Puškins Autoporträts untersucht hat, sah eine Negation seines Denkmals darin, dass der Dichter seine Zeichnung (aus den 1820er Jahren) einer eigenen mit Lorbeerkranz geschmückten Büste durchgestrichen hat, was er immer tat, wenn er sich selbst verneinen wollte. Ėfros, A., *Avtoportrety Puškina*, Moskva 1954, 139, zitiert nach Jakobson, »The Statue in Puškin's Poetic Mythology« (wie Anm. 27), 30f. Puškin malte 1835–1836 ein weiteres Mal seine Büste, die die typische Dante-Büste parodiert und mit

das »von Gasse zu Gasse« geschleppt wird, als auch zur »Totenstarre« seiner eigenen Büste.

Eine solche Alternative fand Puškin im selben Jahr (am 21. August 1836) in dem Gedicht *Ich habe ein Denkmal mir errichtet*. In dieser viel zitierten und interpretierten Adaption der Horazschen Ode III, 30[47] stellte Puškin sein nicht von Hand geschaffenes Denkmal einer Zaren-Repräsentation in Form der Alexandersäule gegenüber. Diese Siegessäule hatte Nikolaus I. im Jahr 1834 in Erinnerung an den Sieg seines verstorbenen Bruders über Napoleon errichten lassen, die wiederum ihr Vorbild – die Pariser Vendômesäule – an Höhe übertraf.

Die Säule war mit einer Engelfigur in Gestalt Alexanders I. versehen, die ihrerseits größer als die Figur Napoleons auf der Colonne Vendôme war. Puškin verließ seinerzeit St. Petersburg, um die Teilnahme bei der Einweihungszeremonie zu vermeiden. Anders als sein Freund Vasilij Žukovskij, der das Denkmal und seine Errichtung im erhabenen Register beschrieb,[48] kehrte Puškin die symbolischen Zeichen um: Die Säule machte er zu einem Symbol der vergänglichen, sein eigenes literarisches Denkmal lud er dagegen mit der religiösen Semantik des Wortes »nerukotvornyj« im Sinne des wahren und unvergänglichen auf.[49] Die meisten Interpretationen kommen zu dem Schluss, dass Puškin an die Horazsche Tradition dichterischer Unsterblichkeit anknüpfte (Alekseev) und »der Logos (das Wort) das Eidolon (Idol) und die Idolatrie besiegen« würde (Jakobson). Doch Puškin verzichtete weder auf die Figürlichkeit und Materialität noch auf die Ortsgebundenheit seines Denkmals, und das aus gutem Grund.

Wenn das Denkmal Puškins das Wort ist, dann ist es nicht nur ein bereits ›Fleisch gewordenes‹ Wort, sondern ein Wort, das in der Maske eines vehement religiös kodierten Wunderbildes, einer *vera icona* auf-

---

der Inschrift versehen war: »Il grand Padre.« Vgl. Alekseev, Michail P., *Stichotvorenie Puškina »Ja pamjatnik sebe vozdvig«. Problemy ego izučenija*, Leningrad 1967, 163.

47 Ode III, 30; Exemplarisch mit einer ausführlichen Besprechung der Gedichtinterpretation: Alekseev, *Stichotvorenie Puškina* (wie Anm. 46).

48 »[…] der Engel, unbeteiligt in allem, was ihn umgab, stand zwischen Himmel und Erde. Zu der letzten gehörte er durch den Granit, der das darstellte, was nicht mehr da ist, und dem ersteren mit seinem Strahlenden Kreuz, einem Symbol des immerwährenden.« Žukovskij, Vasilij, *Vospominanija o toržestve 30-go avgusta 1834 goda*, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij v 12 tomach*, Bd. 10, St. Peterburg 1902, 11. (Übersetzung des Autors).

49 Interessanterweise veröffentlichte der junge Dichter V. R. Zotov, wie Puškin ein Zögling des Lyzeums, im selben Jahr 1836, in dem Puškin sein Denkmalgedicht schrieb, ein Gedicht »Zwei Säulen«, in dem er die Alexandersäule als ›natürliche‹, ›wahre‹ der künstlichen, aus den Kanonen gegossenen Vendômesäule Napoleons gegenüberstellte. Siehe Alekseev, *Stichotvorenie Puškina* (wie Anm. 46), 15f.

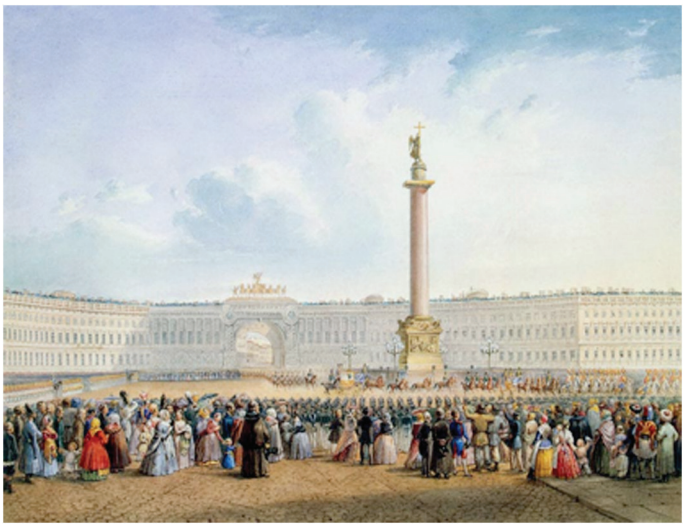

Abb. 3 Vasilij Sadovnikov, *Sicht auf den Palastplatz und das Gebäude des Generalstabs*, 1848, Ermitage, St Petersburg

tritt.[50] Besondere Authentizität und einen besonderen Wahrheitsstatus beanspruchte diese Ikone, weil in ihr »der Unterschied zwischen dem Bild und dem Dargestellten« wenn nicht ganz »aufgehoben« (Belting), so zumindest vom Metaphorischen ins Metonymische verschoben war. »Das Bild war der Dargestellte in Person, zumindest seine aktive, wunderwirkende Präsenz, wie es bis dahin die Reliquie des Heiligen gewesen war«.[51] Puškins Denkmal ist eine Art ›verum monumentum‹, der der ›toten Beweglichkeit‹ des Zaren-Idols (und auch der »Totenstarre« seiner Büste) als ›lebendige Unbeweglichkeit‹ des authentischen sakralen Kultbildes gegenüber gestellt wird.

In der Tradition des orthodoxen Kultbildes sollte es definitiv nicht um die Ähnlichkeit (»Totenstarre«), sondern um die Analogie gehen (Lachmann). Aber worauf verweist diese Analogie? Sie behielt die »Dynamis« und »übernatürliche Wirkkraft« der Ikone bei, ersetzte aber die christlichen Werte durch die Werte politischer Freiheit.«[52]

---

50 Acheiropoietos ist ein Begriff für »zunächst nur Christusbilder […] und] umfaßt ungemalte und deshalb besonders authentische Darstellungen, die entweder himmlischen Ursprungs waren oder durch mechanischen Abdruck zu Lebzeiten des Modells hervorgebracht wurden«, der »[…] christliche Kultbilder gegenüber den Artefakten oder Manufakten, die nichtchristlichen Kulten als Idole dienten« rechtfertigt. Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2000, 64.

51 Belting, *Bild und Kult* (wie Anm. 50), 60

52 Ebd., 16. Hans Belting weist darauf hin, daß konkrete Ikonen in ihrem Kontext (etwa auf dem Athosberg) einen »lokalen Kult oder die Autorität einer lokalen Institution« repräsentierten, »nicht aber das Glaubensprofil der Universalen Kirche«, ebd., 14.

Anders als Horaz dachte Puškin – zumindest in seinen späten Gedichten – auch an die politische Dimension des Dichters. In einem der Entwürfe des Denkmalgedichts stellte er sich explizit in die Tradition des freidenkerischen Schriftstellers Aleksandr Radiščev (1749–1802). Sein Denkmal sollte dessen Freiheitskampf wiederaufnehmen.[53] Sollte die Alexandersäule die Vendomesäule überbieten und den Sieg über Napoleon verewigen, so bestreitet Puškins »ungehorsames« Monument den Sieg Alexanders nicht so sehr über den »Erben und Mörder der rebellischen Freiheit« Napoleon (*Der Wächter reglos schlummernd an der kaiserlichen Schwelle*, 1824), sondern über die Freiheit selbst. Sein Denkmal trat die Erbschaft europäischer (und russischer) Freigeister und Freiheitskämpfer an und forderte so »den Gendarmen Europas« heraus.

Wenn der Monarch als ein demiurgischer Künstler imaginierbar war, dann war auch der Künstler als Politiker zu denken. Die semantische Interferenz zwischen dem Künstler und dem ›Politiker‹,[54] die in der Petrinischen Übernahme der Idee des Zaren als Demiurgen in den russischen kulturellen Kontext eintrat, drehte Puškin um: Nun ist es dem Dichter möglich geworden, eine politische Funktion der Gründung einer neuen bzw. der Umgestaltung der alten Welt zu übernehmen.[55]

Die Brisanz dieser Geste lag jenseits der tagespolitischen Aktualität jedoch darin, dass der Künstler hier nicht als lebender, sondern zum Heros gewordener Toter imaginiert wird.[56] Bescherte Puškins Dichtung dem toten Poeten die Unsterblichkeit im Gedächtnis – er sollte in der »heiligen« Leier nachleben – so machte ihn seine öffentliche Funktion des Freiheitskämpfers als imaginäres Denkmal repräsentierbar.[57]

Das Repräsentationsmedium des Denkmals diente dem toten Dichter als die Macht, über die er als Lebender nicht verfügte. Sein Denkmalgedicht griff das Sujet vom *Ehernen Reiter* (oder auch vom *Steinernen Gast* und vom *Märchen vom goldenen Hahn*) wieder auf, allerdings mit

---

53 In einem früheren unpublizierten Entwurf *Der Wächter reglos schlummernd an der kaiserlichen Schwelle* wird der siegreiche Zar Alexander I. von der Vision Napoleons in Glanz und Glorie heimgesucht und erschreckt. Napoleon als Revenent präfiguriert die späteren Denkmal-Texte, dieses Sujet wird jedoch nicht aufgelöst. Dort wird Napoleon als »Erbe und Mörder der rebellischen Freiheit« bezeichnet. Das Denkmal Puškins schreibt sich in diese Erbschaft ein, indem er den siegreichen Alexander I. ebenfalls herausfordert.

54 Dazu siehe ausführlich Hannah Arendt, »Kultur und Politik« [1958], in: dies., *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*, München u. a. 2012, 277–304.

55 Zum Künstler als Demiurgen siehe Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (wie Anm. 11), 23ff.

56 Michail Alekseev wies darauf hin, dass Puškins Denkmal als ein Grabmonument zu verstehen sei, das den Dichter über den ›natürlichen‹ Tod hinaus unsterblich machen sollte. Alekseev, *Stichotvorenie Puškina* (wie Anm. 46), 224f.

57 Renate Lachmann hat Gedächtnis und Repräsentation als die beiden zentralen semantischen Konzepte des Gedichts identifiziert. Lachmann, Renate, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der Russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, 320.

umgekehrten Vorzeichen: Der Rachegeist kehrte in Gestalt der Statue zurück, die nun aber im Namen der gewissermaßen sakralisierten Freiheit die herrschende Ordnung herausforderte. Es war die Referenz auf die konkrete Statue und deren Denkmalstatus, die dem ›Rachegeist‹ Materialität verlieh und aus einer schwachen, impotenten Figur einen omnipotenten, nun wieder heilspendenden Heros machte.

Damit aber bekam das literarische Denkmal wie schon im *Ehernen Reiter* hier auch Funktion eines Raumoperators: Verwandelte die Zaren-Statue im *Ehernen Reiter* sowohl den öffentlichen als auch den privaten Raum symbolisch im Bild der Sturmflut zu einem Massengrab für die Opfer seines Willens, so sollte Puškins Denkmal-Gedicht eine umgekehrte Transformation bewirken: Das literarische Denkmal, das der Dichter auf seinem eigenen Grab errichtete, transformierte einen Un-Ort zu einem öffentlichen Ort schlechthin, zu dem »des Volkes Pfad« – wie es gleich in der zweiten Gedichtzeile heißt – niemals zuwuchs, der aber ohne »Denkmal« (und somit: ohne Grab) weder existierte noch denkbar war.[58] Von diesem durch das Denkmal begründeten Ort sollte – so lauten die folgenden Gedichtstrophen – die Transformation des ganzen imperialen Raumes zum ›Freiheitsraum‹ ausgehen, das nicht nur »Des Slaven stolzer Spross«, sondern auch die Ränder des Imperiums, den Finnen, den »Kalmük[en] am Steppenrand« und den ›noch wilden‹ Tungusen betreffen und damit die eigentliche, sakral aufgeladene mission civilisatrice übernehmen sollte.

Dieser gewissermaßen utopische Raum wurde im Denkmalgedicht als ein vom Zarenhof unabhängiger Raum imaginiert, der geographisch mit dem des Imperiums zusammenfiel und ihn dadurch sprachlich und literarisch überschreibt: Er amalgiert als ein zugleich geopolitischer und ›geo-poetischer‹ Raum Literatur (als ein Medium der Freiheit) und Politik (im Medium der Literatur). In diesem Raum entstand ein semantischer Überschuss, der im imperialen politischen Konzept nicht vorgesehen war, ein Überschuss der (Sprach)Kultur, der später zu einer Keimzelle des nationalen Selbstverständnisses werden sollte: Russland als Kulturnation, die nicht mit Russland als einem Imperium deckungsgleich war und zu ihr in zunehmende Opposition geriet, wurde mit dem Denkmalgedicht Puškins aus der Taufe gehoben.

---

[58] Vgl. Weigel, Sigrid, »Die Lehre des leeren Grabes. Begründungen der deutschen Kulturnation nach 1871 und nach 1989« in: *Grundordnungen. Geographie, Religion, Gesetz*, hg. v. Zaal Andronikashvili und Sigrid Weigel, Berlin 2013, 147–168.

Nur hatte diese Überbietungsgeste einen Preis. Wollte der Dichter dem Monarchen dieses Repräsentationsmedium streitig machen, so öffnete er einer semantischen Interferenz die Tür, die die gewollte Symbolik der Lebendigkeit und des Freiheitskampfes durch die monarchische Semantik des Denkmals untergraben konnte. Puškin führte in die Repräsentationsdebatte zwei weitere Aspekte ein. Er übertrug das christliche Konzept des acheiropoieton auf die Repräsentation und unterschied damit zwischen dem wahren und falschen Bild, ohne auf das Bild grundsätzlich verzichten zu wollen. Das Konzept des acheiropoieton war ikonoklastisch und ikonodul zugleich, es war ikonoklastisch, weil es sich gegen bestimmte Bilder wendete, aber selbst ein imaginäres Bild implizierte und seinen Anspruch durch besondere Authentizität (des nichtgemachten) gegenüber feindlichen (gemachten) Bildern bekräftigte. Nur ein in diesem Sinne ›authentisches‹ Bild konnte die Zeit überdauern und zum ›wahren‹ Denkmal werden. In der säkularen Interpretation Puškins konnte nur ein Künstler ein nicht von Hand geschaffenes Denkmal bekommen, da er in seinem Werk aufging, das sein Denkmal war bzw. ihn denkmalfähig und unsterblich machte und dadurch besondere Authentizität gewann. Das Zarendenkmal dagegen bedurfte eines Künstlers, der selbst zwar machtlos war, aber die Macht des Zaren durch die Repräsentation begründete. Die Ambivalenz zwischen dem Gemachten und dem Authentischen (zwischen Totem und Lebendigem) war auch bei Puškin nicht ganz eliminiert: selbst sein »nicht von Hand geschaffenes« Denkmal war »geschaffen«. Diese Kluft zwischen Authentischem und Gemachtem machte die Verschiebung zum Pol des Gemachten und die Wiederbelebung der ihm inhärenten ikonoklastischen Einstellungen möglich, die in der tatsächlichen Rezeption stattfand.

IV. Künstler Kult Bild

Nicht nur das Denkmal, auch der Schriftstellerruhm war im Russland des 18. Jahrhunderts ein westeuropäischer Import. Ruhm war in erster Linie den großen Männern, Monarchen und Feldherrn vorbehalten, Schriftsteller, die sich anmaßten, Ruhm zu erlangen, wurden ausgelacht.[59] Die ersten dichterischen Ehren wurden Michail Lomonosov (1711–1765) erwiesen. Sein Grab wurde mit einem Denkmal versehen. Später schmückte seine Büste – neben Scipio und Alexander dem Großen – die Cameron-Galerie

[59] In diesem Abschnitt folge ich im Wesentlichen dem Aufsatz von Joachim Klein, »Poėt samochval: Pamjatniki Deržavina i status poėta v Rossii XVIII veka«, *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 65 (2004), 148–169.

der Kaiserlichen Sommerresidenz in Zarskoje Selo. Der Dichter selbst wurde als Begründer der neuen russischen Literatur mit Peter I., dem Gründer des neuen Russlands verglichen.[60] Jedoch auch der berühmteste russische Dichter des 18. Jahrhunderts, Gavriil Deržavin (1743–1816), zweiter nach Lomonosov in der langen Reihe der Übersetzer der berühmten Horaz-Ode *Exegi momumentum* ins Russische, erhob kaum einen Anspruch auf eine Eigenrepräsentation als Dichter.[61]

Die Frage der Repräsentierbarkeit des Dichters verhandelte er im Gedicht *Mein Idol* (*Moj istukan*, 1794), das einem Künstler-Denkmal gewidmet ist. In diesem Gedicht wendet sich der Dichter an den französischen Bildhauer im russischen Dienst, Jean-Dominique Rachette (1744–1809), bei dem er seine und seiner Frau Büsten in Auftrag gegeben hatte. Die Büste (das Idol) dient Deržavin als eine Reflexions- und Projektionsfläche über Ruhm, Nachleben und den gesellschaftlichen Wert des Dichters. Das Denkmal, ein sichtbares Zeichen des Gedächtnisses, steht zwischen Vergessen und dem ruhmreichen Nachleben. Das Nachleben im Gedächtnis ist das eigentliche Leben, wobei diejenigen, die ohne Ruhm leben, bereits zu Lebzeiten »im Sarg begraben« sind. Daher »belebt« Rachette Deržavin, wenn er eine Büste von ihm macht. Das Denkmal selbst ist zunächst aber ein leeres Zeichen: selbst ein König »in seinem Idol« ist ohne ruhmreiche Taten ein »Nichts«. Das Denkmal muss daher ein Zeichen der verdienstvollen, ruhmreichen Taten sein und »verdient« werden. Sonst wird es zu einer Anmaßung, ihm wird die Anerkennung verweigert, es wird ausgelacht und kann zerstört werden. Zweimal beschwört der Dichter den Bildhauer, sein »Idol« zu zerstören, dann aber innezuhalten, um vielleicht doch ein Verdienst zu finden, das den Dichter denkmalwürdig machen würde. Auch wenn der Dichter nichts Denkmalwürdiges geleistet hat, so lässt ihn doch sein Lob der Kaiserin in ihrer Ruhmeshalle als Denkmal stehen und bestehen, doch auch da ist er sich nicht sicher. Da er vor dem Gericht der Nachkommenschaft und der eventuellen Schmach nicht gefeit ist, bleibt ihm als letzte Option, das Denkmal nicht öffentlich auszustellen, und zwar im Boudoir seiner Frau. Der Ruhm wird zugunsten des familiären Glücks, des Nachlebens im lokalen, familiären, freundschaftlichen und verwandtschaftlichen Kontext und des Friedens mit dem eigenen Gewissen aufgegeben.

---

60 Ebd., 155.

61 Ebd., 163f. Das Motiv des Lorbeerkranzes mache den Dichter wieder mit Heroen und Monarchen vergleichbar – so Joachim Klein – die Tatsache sei aber Deržavin kaum bewusst gewesen. Ebd., 165.

Der Zar lehnte ein Grabmal für Puškin – eine Ehre, die Deržavin vor und Karamzin nach ihm (1845)[62] erwiesen wurde und Vasilij Žukovskij auch für ihn erbat – ab, ließ aber die zensierte Werkausgabe des Dichters finanzieren.[63] Die offizielle Position zu Puškins Tod brachte der Vorsitzende des Zensur-Komitees, Fürst Dondukov-Korsakov, im Auftrag des Bildungsministers, des Grafen Uvarov, auf den Punkt. Er rügte den Journalisten Aleksandr Kraevskij für die Veröffentlichung eines panegyrischen Puškin-Nekrologs von Vladimir Odoevskij (1804–1869), eines mit Puškin befreundeten Schriftstellers, in dem jener den Untergang der »Sonne unserer Dichtung […] in der Mitte seiner großen Laufbahn« betrauerte.[64] Der Minister und der Zensor waren der Meinung, groß könnte nur eine Feldherr-, Minister- oder Staatsmannlaufbann, aber keineswegs das »Verschen-Schreiben« sein.[65] Allerdings, für jemanden, der »Verschen« schrieb, waren die Vorsichtsmaßnahmen der Zarenregierung beeindruckend: Um eventuellen Ausschreitungen vorzubeugen, ließ man 10 000 Soldaten auf den Straßen der Hauptstadt exerzieren. Die Totenmesse wurde von der Isaak-Kathedrale in eine viel kleinere Hofkirche verlegt. Eine militärische Eskorte begleitete die Leiche in einer Nacht- und Nebel-Aktion zum Begräbnisort, um Huldigungen unterwegs zu vermeiden.

Nach seinem Tod schien Puškin viel mächtiger geworden zu sein als zu Lebzeiten. Diese Macht hatte zunächst keine Form, beunruhigte aber die Regierung und ließ sie eine Öffentlichkeit fürchten, die sie vorher gar nicht gesehen oder nicht für nennenswert gehalten hatte.[66] Diese Öffentlichkeit wurde zur Trägerin des ersten Kultes um einen toten Dichter in Russland, der gerade aufgrund seiner Opposition zum Herrscherkult mit eben diesem interferieren konnte.

Der Erste, der Puškin als einen Helden imaginierte, war Michail Lermontov, der 1837 dem Tod Puškins ein Gedicht widmete. Dort galt Puškin zwar noch als ein Märtyrer, der den Lorbeerkranz gegen die Märtyrerkrone ausgetauscht hat, wurde aber zugleich als der Ruhm der Nation (»unser Ruhm«) dargestellt. Die Begriffe Ruhm, Nation und Freiheit markierten das semantische Feld der Puškin-Rezeption, die in

---

62 Siehe hierzu der Beitrag von Franziska Thun-Hohenstein in diesem Band.

63 Das Denkmal-Gedicht Puškins veröffentlichte Vasilij Žukovskij erst 1840. Um die Zensur zu umgehen, nahm er gewaltige Veränderungen vor, die den politischen Gehalt des Gedichts komplett verdeckten (so ragte der Kopf des Denkmals nicht über die Alexander-, sondern über die Napoleonsäule hinaus).

64 *Literaturnye pribavlenija k russkomu invalidu* (Literarische Beilage zum Russischen Invaliden), 1837, Nr. 5.

65 Levitt, Marcus C., *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*, Ithaca et al. 1989, 21f.

66 Kissel, Wolfgang, *Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln u. a. 2004, 11, 29.

den 20 Jahren nach seinem Tod von der Semantik des Denkmals (zunächst als Metapher) immer wieder durchkreuzt wurde, so dass beide Semantiken zu interferieren anfingen.[67]

In Puškins Denkmal-Gedichten war die Denkmal-Metapher »verdinglicht« (Jakobson), indem die Grenze zwischen der »äußeren Seite« des Zeichens (z. B. Materialität der Statue) und seiner »inneren Seite« (Semantik der Statue) aufgehoben wurde und beide Seiten des Zeichens ineinander übergehen bzw. untereinander oszillieren konnten, so dass die Statue entweder als tote Beweglichkeit (*Eherner Reiter*, *Steinerner Gast*) bzw. »Totenstarre« (bloße Ähnlichkeit der Statue) oder als lebendige Unbeweglichkeit (acheiropoietisches Bild oder Denkmal) erscheinen konnte.[68] Dieses Verfahren der Verdinglichung des Zeichens bzw. der Metapher lenkte gleichsam die Puškin-Rezeption, indem sie der Erinnerung an den Dichter, dem semantischen Feld, in dem er wahrgenommen wurde, eine Denkmal-Form verlieh, welche sich schließlich 1880 im Puškin-Denkmal materialisierte.[69] Gleichzeitig veränderte die Denkmalsemantik die Wahrnehmung des Dichters, indem sie Puškin mit der Bedeutung der »toten Unbeweglichkeit« der Macht-Repräsentation aufladen konnte.

Den ersten – nicht verwirklichten – Denkmalentwurf machte der russische Bildhauer Nikolaj Pimenov Anfang der 1860-er Jahre.[70] Puškin sollte auf einem Felsen mit über die Brust gekreuzten Händen stehen. Zu seinen Füßen, auf dem Sockel, sollte ein fliegender Genius dargestellt sein, der eine Rolle mit besagtem Gedicht Puškins *Ein Denkmal schuf ich mir* hielt. Ebenfalls auf dem Sockel, unter dem Genius, meißelte das russische Volk in Gestalt eines Bauern den letzten Punkt der Inschrift »Für Puškin – von Russland«. Dieses Projekt entsprach einem gewissen Zeitgeist. 1859 schrieb der einflussreiche Kritiker der romantischen Tradition, Apollon Grigor'ev, einen berühmt gewordenen Satz, in dem er die Puškin-Apotheose auf die Spitze trieb: Puškin sei »unser Alles«.[71] Er gehe weit über die »ästhetische Wahrnehmung« hinaus, repräsentiere Russlands seelische (duševnoe) Besonderheit in ihrer die Vergangenheit und die Zukunft vereinigenden »organischen Ganzheit«, gebe seiner

---

67 Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (wie Anm. 65), 23–26.

68 Jakobson, »The Statue in Puškin's Poetic Mythology« (wie Anm. 27), 32.

69 Renate Lachman spricht in diesem Zusammenhang von einer »posthumen Entmetaphorisierung«, Lachman, *Gedächtnis und Literatur* (wie Anm. 57), 324.

70 Puškin widmete 1836 zwei kurze Gedichte den Skulpturen Pimenovs. Vgl. Alekseev, *Stichotvorenie Puškina* (wie Anm. 46), 9; Jakobson, »The Statue in Puškin's Poetic Mythology« (wie Anm. 27), 32.

71 Grigor'ev, Apollon, »Vzgljad na russkuju literaturu posle Puškina«, in: ders., *Literaturnaja Kritika,* Moskva 1967, 166.

nationalen Identität (narodnaja ličnost') ein Gesicht und sei der Kern, in dem alles russische kondensiert enthalten sei.[72]

Die Bedeutungen, die der Dichter und sein Denkmal verkörpern sollten, waren aber noch lange nicht einheitlich. Puškin kam zwar seit Ende der 1860er Jahre zunehmend als Nationaldichter in Frage. Nicht zuletzt wird darin Thomas Carlyles Buch über Helden und Heldenverehrung eine Rolle gespielt haben. Dort machte er Dichter und Intellektuelle zu modernen Heroen und zu Repräsentanten der nationalen Seele. Das »stumme« Russland dagegen habe nur seine militärische Macht. Die Kanonen und die Kosaken des Zaren würden einst »zu nichts vermodert sein«, während Dantes Stimme immer noch hörbar sei. »Die Nation, die einen Dante hat«, sei »geeint, wie ein stummes Russland nie sein« könne.[73] Puškin war der einzige Kandidat, der für die Rolle eines Goethe und Shakespeare ebenbürtigen, nationalen »Kulturheros« infrage kam und zugleich Russland nicht nur politisch, sondern auch kulturell in die Reihe großer europäischer Nationen katapultiert hätte. Er blieb in dieser Rolle, wurde jedoch lange sowohl von den linken Nihilisten als auch von den Konservativen in Frage gestellt.[74] Erstere – in der Nachfolge Vissarion Belinskijs – sahen in ihm ›nur‹ einen Dichter, der sozialkritische Themen vernachlässigte, die zweiten hielten ihn im Gegenteil für eine Fahne des Liberalismus. In den 1870er Jahren wurde letztendlich die Errichtung eines Puškin-Denkmals in Moskau durchgesetzt, das nach einer öffentlichen Spendenkampagne am 6. Juni 1880 enthüllt werden konnte.[75]

Das Denkmal-Gesicht hat Puškin der junge russische Künstler Aleksandr Opekušin verliehen, der sich unterwartet gegen andere – prominentere – Teilnehmer mit einem minimalistischen Entwurf durchsetzte. Er stellte den Dichter nicht als ›Heros‹ lorbeerbekränzt und durch Figuren aus seinen Werken umgeben dar, sondern in der »Partikularkleidung«, mit einem nachdenklich gesenkten Kopf.

---

72 Ebd., »Voobšče že ne tol'ko v mire chudožestvennych, no i v mire obščestvennych i nravstvennych našich sočustvij – Puškin est' pervyj i polnyj predstavitel' našej fizionomii«.

73 Carlyle, Thomas, *Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte. Sechs Vorlesungen*, Berlin 1912, 129f.

74 Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (wie Anm. 65), 6f.

75 Marcus C. Levitt, der den Puškin-Feierlichkeiten 1880 eine umfassende Monographie widmete, führt es auf Shakespeares Jubiläum 1769 zurück, das David Garrick veranstaltet hatte und das modellbildend für spätere Dichterjubiläen wurde. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (wie Anm. 65), 2. Er hat es als einen – letztendlich nach dem Mord an Zaren Alexander II. gescheiterten – Versuch gedeutet, eine »neutrale Zone« zwischen Nihilisten und Konservatoren zu finden, ebd., 8ff.

Abb. 4 Aleksandr Opekušin, *Alexandr-Puškin-Denkmal*, 1880, Moskau

Das Denkmal sollte zwei Gedichte Puškins amalgamieren: *Durchwandre ich die lauten Straßen* (1830) und *Das Denkmal*. Im ersteren denkt der Dichter über seinen Tod und seine Grabstätte nach. Opekušin gelang eine beinah Puškinsche semantische Oszillation zwischen der »inneren« und »äußeren« Seite des Zeichens: Dem noch lebenden Dichter, der über seinen Tod nachdenkt und seiner nun in der Denkmal-Form ›verwirklichten‹ Unsterblichkeit. Letztere war durch Inschriften auf dem Postament präsent, die sein Denkmal-Gedicht allerdings in der aus Zensurgründen geänderten Version Žukovskijs zierten. Die entschärfte Version machte aus dem Freiheitskämpfer einen Dichter, der »gute Gefühle« in den Lesern anregt und sich für das Erbarmen gegenüber Gefallenen einsetzt. Der andere Zweizeiler des Postaments nahm die imperiale Geste des Denkmalgedichts auf: *Mein Ruf dring bis ans End' der russischen Gefilde*. Die napoleonische Geste des Denkmals – Puškin hat seine Hand in der Brusttasche – aktualisierte den heroischen Kontext erneut.

Das Puškin-Fest und sein rhetorischer Teil, insbesondere die Rede Dostoevskijs, der anders als sein älterer Kollege Turgenev Puškins Weltbedeutung definitiv anerkannte und ihn zur messianischen Figur konsekrierte, stellte die subtile und elegante Aussage des Opekušin-Denkmals in den Schatten.

Das Nationale, als dessen Ausdruck Puškin nun rezipierbar geworden war, stand ursprünglich in Opposition zum Imperialen und Monarchischen, war aber auch nicht nur auf Russland beschränkt. Die Monarchie fing bald an, das Nationale – für das von nun an unter anderem, wenn auch nicht primär Puškin stand – in Anspruch zu nehmen.[76] Das Puškin-Denkmal war nicht nur das erste Dichter-Denkmal in Russland, das einen »monarchischen« öffentlichen Platz beanspruchte, sondern auch das erste, das bald im ganzen Imperium »reproduziert« wurde.[77] 1884 bekam Petersburg ein Denkmal, ihm folgten (allein bis 1917) insgesamt 33 weitere Denkmäler in verschiedenen Städten des Imperiums.

Unter den ersten Denkmälern war die im Jahr 1892 aufgestellte Büste des Dichters in Tiflis, die vom Chef der Tifliser Polizei Rossinskij gespendet wurde. Er stellte allerdings der Stadtverwaltung zwei Bedingungen: Das Denkmal sollte auf dem zentralen Paskevič-Erivanskij-Platz (heute Freiheitsplatz) in einer kleinen, nach dem Dichter zu benennenden Gartenanlage stehen und die Thorvaldsensche Büste des Zaren Alexanders I nachahmen.

Der Polizeichef hat Puškins bissige Epigramme über die Büste des ungeliebten Zaren mit Sicherheit nicht gekannt. Stellte der Spottvers *An die Büste des Eroberers* (*K b'justu zavoevatelja*, 1828/29) doch die in der Thorvaldsenschen Büste sichtbar gewordene Doppelzüngigkeit des verstorbenen Zaren bloß. 60 Jahre später repräsentierte Puškin – auch wenn er in Tiflis bereits zu Lebzeiten beliebt war und die Tifliser Öffentlichkeit das Denkmal wohlwollend aufnahm – für einen imperialen Beamten sein Imperium beinah im gleichen Maße wie der Zar: die beiden bildeten nun ein Amalgam.[78]

---

76 Vgl. Miller, Alexej, *Imperija Romanovych in nazionalism*, Moskva 2006.

77 Sucht man nach europäischen Vergleichen für das Puškin-Denkmal, dann kämen eher Schillerdenkmäler in Frage, die auch durch ihre geographische Verbreitung die ›Kulturnation‹ kartieren sollten.

78 Der Polizeipräsident wird auch den ersten Entwurf des Denkmalgedichts nicht gekannt haben, in dem statt wilden Tungusen der »nun wilde Grusinier« Puškins Namen gepriesen hat. Ironischerweise, setzte er gewissermaßen Puškins dichterische Phantasie um. Ab und zu wird dieses Denkmal bis heute als eine imperiale Repräsentation rezipiert. 2007 schlug ein nationalistischer Parlamentsabgeordneter die Demontage des Denkmals erfolglos vor.

Abb. 5 Felix Chodorovič (nach den Entwürfen von Ivan Vitali), *Alexandr-Puškin-Denkmal*, Tbilisi 1892

Abb. 6 Bertel Thorvaldsen, *Büste des Kaisers Alexander I.*, 1820–1822

Abb. 7 Aleksandr Ščusev, *V. I. Lenin-Mausoleum in Moskau*, 1924–1930

Diese Verschiebung des Dichters zum ›monarchischen‹ Pol beutete die Zarenregierung 1899 anlässlich des 100-jährigen Geburtstages Puškins gnadenlos aus. Die Regierung übernahm die Organisation des Jubiläums und propagierte ein Puškin-Bild des getreuen Untertanen und Günstlings Nikolaus I.[79] Es gab unterschiedliche Reaktionen auf die ›Erstarrung‹ Puškins zu einem nun auch offiziellen nationalen und imperialen Kulturheros: einige Dichter versuchten, Puškin als »lebendig« zu imaginieren und so die »Totenstarre« aufzuheben, andere schlugen den Weg des Ikonoklasmus ein. Für ersteren Versuch steht etwa Nikolaj Kljuev, der zwar die Unsterblichkeit des Dichters anerkannte, aber in ihm nicht einen unerreichbaren Heros, sondern einen geselligen »Bruder« zu erkennen glaubte, als wäre mitten in der Totenfeier noch der Atem des lichten Geburtstages zu spüren.[80] Die Symbolisten griffen die Verschränkung von Kult und Bild im Dichterkult auf und erhoben Anspruch auf die Erbschaft des Demiurgen und Schöpfers.[81] Jedoch verschob sich auch dieser Dichterkult zum Pol des Totenkultes, ließ sich doch dieses auf Puškin projizierte Ansinnen letztlich aus seinem Werk ableiten.

V. Kulturheros-Denkmal

Die russische Avantgarde schrieb sich den Ikonoklasmus auf ihre Fahnen. 1912 wollten die jungen Futuristen um Vladimir Majakovskij Puškin, Dostoevskij und Tolstoj vom »Dampfer der Gegenwart« stoßen. 1918 »attackierte« Majakovskij in seinem revolutionären Gedicht *Es ist zu früh, sich zu freuen (Radovat'sja rano)* Puškin erneut: Dessen Denkmal erklärte er zusammen mit dem Reiterstandbild des Zaren Alexanders III. in St. Petersburg zum Symbol des ›ancien régime‹. Puškin selbst ›avancierte‹ vom einstigen Befreiungskämpfer bei ihm zu einem »General«, freilich der Klassik.

Die Abrechnung mit der Vergangenheit generell und mit der Klassik insbesondere war ein Teil des revolutionären Pathos der russischen Avantgarde, die das Ziel verfolgte, »das gesamte gesellschaftliche Leben nach einem künstlerischen Gesamtplan zu organisieren«.[82] »Der Künstler der Avantgarde« – so der Philosoph Boris Groys – stand von der Notwendigkeit, »eine neue Welt« nach den ästhetischen Prinzipien

---

79 Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (wie Anm. 65), 159.
80 Vgl. dazu Kissel, *Der Kult des toten Dichters* (wie Anm. 66), 92f. und 199.
81 Kissel, *Der Kult des toten Dichters* (wie Anm. 66), 71.
82 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (wie Anm. 11), 14.

»im Ganzen zu schaffen«.[83] Aus dieser Notwendigkeit erklärte Groys die Affinität zwischen den Avantgarde-Künstlern und den bolschewistischen Revolutionären. Zur Realisierung ihres Projektes hätten sie die totale – vor allem politische – Macht über die Welt gebraucht und daher in den Revolutionären ihre natürlichen Verbündeten gesehen. Sah und inszenierte sich der Avantgarde-Künstler als ein Demiurg,[84] so waren die Führer der Revolution darüber anderer Meinung. Für Lev Trockij, einem auch literarisch ambitionierten Anführer der Revolution, war der Platz einer – wie auch immer avantgardistischen – Kunst »im Tross der geschichtlichen Bewegung.«[85] Er folgte zwar der literaturkritischen Tradition Belinskijs, indem er der Kunst eine soziale und politische Rolle zuwies. Aber er ging auch darüber hinaus: Trockij deutete die Literaturkritik Belinskijs als Ersatz für die politische Tätigkeit, erklärte ihn zum »Führer der Gesellschaft seiner Epoche«, der heute »Mitglied des … Politbüros« wäre.[86] Seit den 1920-er Jahren trat die Avantgarde ihre Demiurgenrolle zunehmend an die politische Führung ab, ersetzte »die Forderung nach totaler politischer Macht […] durch die Forderung an die reale politische Macht […] ihr Projekt als ein künstlerisches zu begreifen«,[87] und erklärte sich gleichzeitig zum Teil dieses Projektes. Die Linke Front der Künste (LEF) etwa, der auch Majakovskij angehörte,[88] sah sich als »die Bolschewisten der Kunst« an.[89]

In diesem Sinne deutete Majakovskij sein Puškin-Bild 1924 um: Wenn Belinskij heute laut Trockij ein Politbüro Mitglied wäre, dann sei Puškin – so hieß es bei Majakovskij in den *Jubiläumsversen* (anlässlich von dessen 125. Geburtstag) – im Lande der Sowjets wahrscheinlich LEF-Mitglied und ROSTA-Mitarbeiter.

Die ursprünglich begrüßte Interferenz zwischen dem Politischen und Poetischen erwies sich zumindest als problematisch. In den *Jubiläumsversen* ist diese Differenzstelle explizit benannt: Die Dichtung hat sich als »verzwickt[es] und schwierig[es] Ding« erwiesen, die »existiert«

---

83 Ebd., 26.

84 Ebd., 19f., 64ff.

85 Trozkij, Leo, »Die Kunst der Revolution und die sozialistische Kunst«, in: *Literatur und Revolution,* Berlin 1968, 199.

86 Trozkij, Leo, »Proletarische Kultur und proletarische Kunst«, in: *Literatur und Revolution,* 178.

87 Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* (wie Anm. 11), 32.

88 Neben Majakovskij gehörten auch Aseev, Pasternak, Rodenko, Tatlin, Brik und Šklovskij der Gruppe an.

89 »Za čto boretsja LEF«, in: *Literaturnye Manifesty ot simvolizma do oktjabrja*, hg. v. N. Brodski u. N. Sidorov, Moskva 2001, 203.

und nichts (von den Weltgeschehnissen) wissen will,[90] auch wenn der Dichter »dem eigenen Lied / auf die Kehle« tritt.[91] Ein Repräsentant dieser Dichtung ist Puškin, der nun jeglicher politischen Konnotation entkleidet wird und in diesem Gedicht, wie bei Majakovskij generell, als Denkmal erscheint. Majakovskij greift Puškins Gedichte (*Das Denkmal*, *Der steinerne Gast*) ironisch auf und zerrt die Statue vom Podest, um in den Nachtstunden mit ihr über Poesie und Leben zu plaudern: Auch wenn es in der Sowjetunion keine Dichter gebe, derer man auch nicht bedürfe, stilisiert sich Majakovskij, dem ein Denkmal »bei Lebzeit / nach dem Ranggebote« zukäme, zum einzigen Dichter, der Puškin ebenbürtig sei und mit ihm in der Ewigkeit bestehen bleibe. In die Ewigkeit möchte er jedoch nicht als Denkmal eintreten: »Ich lege drunter Dynamit / damit / der Plunder / ritsch, zerreißt«. Der ikonoklastische Akt des (eigenen) Denkmalsturzes ist zugleich ein Akt der Belebung: er entmonumentalisiert Puškin, weil er ihn doch »lebendig« und »nicht als Mumie« liebt.

In seinem eigenen dichterischen Testament *Mit aller Stimmkraft* (1929/30) griff Majakovskij das Puškinsche Denkmal-Thema noch einmal auf und revidierte seine bisherige Position. Das herkömmliche Denkmal, die Skulptur »Zentner-Bronze und Skulptur-Zement«, sollte nun nicht mehr zur Wiederbelebung des toten Dichters gestürzt, sondern verworfen werden zugunsten eines »Gemeinschaftsmonuments«: des »in Kämpfen auferbaute[n] Sozialismus«.[92]

Begründete Puškin in seinem Denkmalgedicht als Dichter eine alternative imaginäre Öffentlichkeit, so nahm Majakovskij 1930 diesen Schritt zurück, indem er die Differenzierung zwischen Poetischem und Politischem aufhob und ersteres letzterem unterordnete. Hier wie dort war das Denkmal ein Signum des differenzierten Raumes: Begründete Puškins Denkmal den freien Raum, der dem Politischen entgegengesetzt war, als einen kulturellen Raum, so hob ihn Majakovskijs ikonoklastische Geste wieder auf, weil er in einem befreiten politischen Raum keine Notwendigkeit für die Autonomie des künstlerischen Raumes sah. Politik und Kunst dienten einer Sache: Das »Gemeinschaftsmonument« sollte diese Fusion (beider Räume) zum Ausdruck bringen. Der Denkmalsturz sollte »das Lebendige« freisetzen und so ein Teil der Zukunft werden, die als Überwindung des Todes gedacht werden konnte: Das Gemeinschaftsdenkmal sollte darüber hinaus alles sein, was ein herkömmliches

---

90 Die deutsche Übersetzung von Hugo Huppert »sie existiert und stellt dich auf den Kopf« trifft nicht die Bedeutung des Originals.

91 Majakowski, Wladimir, »Mit aller Stimmkraft. Erster Vorspruch zu einem Poem«, in: ders., *Ausgewählte Werke*, Bd. 2, Berlin 1966, 421f., 418.

92 Ebd., 421f.

Denkmal für Majakovskij nicht gewesen ist. War das herkömmliche Denkmal eindeutig mit Tod, Erstarrung, Mumifizierung – dem »Kot-Petrafakt« – assoziiert, so sollte das Gemeinschaftsdenkmal ein ›lebendiges‹, ein Akt des *žiznetvorčestvo* sein. »Ich hasse alles Leichenhafte, Tote! / Und ich vergöttere alles, was Leben heißt« schließt Majakovskij emphatisch die *Jubiläumsverse*.

Auch wenn der Dichter in dem Gemeinschaftsdenkmal ikonisch beinah vollständig verschwinden sollte – er war in der Zukunft mit seinen »Parteibüchern« gleichgesetzten Büchern präsent – so erhält das neue, lebendige Gemeinschaftsdenkmal nichtsdestotrotz ein Gesicht. Dieses Gesicht war im Begriff, das gesamte Repräsentations- und Kultfeld vollständig zu besetzen.

Wollte der Dichter im Körper der Partei und des Proletariats, im Gemeinschaftsdenkmal des Sozialismus vollständig aufgehen, so gingen Partei, Proletariat und Sozialismus ihrerseits in Majakovskijs programmatischem Poem *Vladimir Il'ič Lenin* (1924) beinah komplett im Körper des (toten) Führers (vožd') auf: »Wir sagen Lenin – / und meinen: die Partei; Wir sagen die Partei – / und meinen Lenin«.

War die Partei als eine »Hand der Millionen Finger, zerschmetternd zur eigenen Faust geballt«; als »geraffter Sturm versammelter Stimmen«, die »des Feindes Mauer und Turm« sprengen; als »Rückgrat der Arbeiterklasse«; als Unsterblichkeit unserer Sendung« – kurzum als neuer Leviathan darstellbar, so ließ sich Lenin, »Unter Gleichen der Erste« und der »Organisator des Sieges« schließlich zu ihrem Gesicht stilisieren: Nach dessen Tod verwandelt sich die Trauermasse auf dem roten Platz in ein Banner, von dem »Lenins fortlebende Energie (im Original: »der lebendige Lenin«) die Proletarier zur letzten Schlacht organisierte.[93] Ungeachtet des antirepräsentativen Pathos schlug die Lebendigkeit Lenins letztlich auch bei Majakovskij in Repräsentation um.[94] Lenin verwandelte sich schließlich zu einem stummen photographischen weißen Bild an der Wand (*Gespräch mit Genossen Lenin*, 1929), das bereits sein lebendiges Charisma gegen das tote der Repräsentation eingetauscht hatte.[95]

---

93 Majakowski, Wladimir, »Wladimir Iljitsch Lenin«, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hg. v. Leonhard Kossuth, Bd. 2: *Poeme*, nachgedichtet von Hugo Huppert, Berlin 1968, 243.

94 Benno Enker hat das den »Übergang des Charismas in Petrefakt« genannt, vgl. Enker, Benno, *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion,* Köln u. a. 1997, 18.

95 Trotz seines ikonoklastischen Pathos war Majakovskij gar nicht so weit vom Parteidiskurs entfernt. »Banner der Zukunft unter dem die geknechtete Menschheit siegen werde« war bereits eine der in Umlauf gekommenen Lenin-Parolen. Der »geborene Führer der proletarischen Armee, der Genius der Arbeiterklasse« war zum »Symbol des neuen Lebens« geworden, der »in der Seele eines jeden Parteimitglieds« nachlebte, wie »jedes Mitglied« der Partei »ein Teilchen von Lenin« und die »ganze kommunistische Gemein-

Auch wenn für Majakovskij die Leninrepräsentation semantisch mit dem Tod gleichzusetzen war, wurde der tote und einbalsamierte Lenin – eine paradoxe Repräsentation von sich selbst – für die bolschewistische Führung zur Quelle der Macht. Auch hier, wie im Falle des *Ehernen Reiters*, war die Leiche des Führers rasch von Legenden umwoben.[96] Arbeiter bzw. auf diese sich beziehende Parteizeitungen schrieben seinem Leichnam heilspendende Wirkung zu: So hieß es in einem Bericht, der Besuch des Toten helfe im Falle einer parteipolitischen Verirrung, zurück auf den richtigen Weg zu finden.[97] Auch sollte die »Begegnung mit dem Toten das ›Klassenbewusstsein‹ der revolutionären Massen « heben.[98] Nicht nur der populäre, sondern auch das erhabene Register wurde aktiviert. Maksim Gor'kij, der meist gefeierte sowjetische Schriftsteller, verglich Lenin mit Peter dem Großen, einer der Parteiführer Grigorij Sinov'jev paraphrasierte in seiner Trauerrede das Puškinsche Denkmalgedicht: »Der Weg des Volkes, der hierher (zur Ruhestätte Lenins – d. Verf) führt« werde »nicht mit Gras überwachsen«. Das Grab werde zu einem Wallfahrtsort für Millionen von Menschen aus »unserer Sowjetrepublik« sowie aus China, Indien, Amerika« und »der ganzen Welt«.[99] Der Vorsitzende der Kommission zur Verewigung des Gedenkens an Lenin, Leonid Krasin, äußerte sich ähnlich: Die Bedeutung des »ständigen Grabmals« für die Menschheit sollte »die von Mekka und Jerusalem übersteigen.«[100] Ein Plakat auf dem Roten Platz schlug den höchsten Ton an und erklärte das Grab Lenins zur Wiege der Menschheit. Im bolschewistischen Diskurs amalgamierte Lenin politische, religiöse und kulturelle Gründerfiguren. Damit wurde eine wichtige Grenze zur Aufhebung der unterschiedlichen Facetten des Heroischen, die Thomas Carlyle in seinem Buch bereits ausdifferenziert und unvereinbar ansah, wenn nicht überschritten, so doch transparent und überschreitbar gemacht.[101] Sollte im Denkmal-Gedicht Puškins die Freiheit vom Denkmal ausgehend sich in alle Welt verbreiten, so war im Falle von Lenins Denkmal-Grab die Bewegung umgekehrt: die ganze

---

schaft« eine »kollektive Verkörperung von Lenin« war. Zitiert nach Enker, *Die Anfänge des Leninkults* (wie Anm. 94), 89f., 92.

96 Lenins Leiche wurde aber auch zur Scheibe ikonoklastischer Angriffe. Zwischen 1934 und 2010 wurde seine Leiche 10 Mal zu vernichten versucht.

97 Zitiert nach Enker, *Die Anfänge des Leninkults* (wie Anm. 94), 176.

98 Ebd., 191.

99 Zinowjew, Grigorij, »Sechs Tage, die wir nie vergessen werden. Iljitsch Lenins Leichenbegräbnis«, *Internationale Pressekorrespondenz*, Sondernummer 17, 7.2.1924, 180. Zitiert nach Enker, *Die Anfänge des Leninkults,* 154.

100 Krasin, L., »Architekturnoe uvekovečenie Lenina«, *Izvestija* 7.2.1924, 2, zitiert nach: Enker, *Die Anfänge des Leninkults* (wie Anm. 94), 234.

101 Lenin als »Demiurg der Revolution« (Enker), der als der »geniale Architekt und einzigartige Künstler der Tat« stilisiert wurde. Vgl. I. Filipčenko, *LENIN*, 1, zitiert nach Enker (wie Anm. 94), 113.

Welt sollte in das für seine Leiche neugegründete Mausoleum geholt, neu erschaffen bzw. geboren werden und diese wiederum in ihrer ganzen Totalität repräsentieren. Lenin wurde zu einem Gemeinschaftsdenkmal, Total- bzw. Gesamtheros.

Die bolschewistische Repäsentationspolitik folgte viel weniger der Kunst der Avantgarde, als Boris Groys das in seiner schafsinnigen These behauptet hat. Sie beerbte die Repräsentationsdebatte, die seit Peter I. geführt wurde und auf die sich die Avantgarde zum Teil bezog. War die Avantgarde in der Kunst revolutionär und in der Suche nach (neuer) Authentizität extrem ikonoklastisch (im Bezug auf die Repräsentation und figürliche Darstellung), so entdeckte die politische Revolution mit dem Tod Lenins die Macht der Repräsentation. Die Ausstellung der einbalsamierten Leiche Lenins im Mausoleum war ein weiterer Versuch, ein acheiropoieton zu ›schaffen‹ (allerdings ohne dass dieser Begriff bewusst, geschweige denn benannt und debattiert wurde). Die Leiche war ein Phantasma der Authentizität und war gewissermaßen ein Kommentar zu Puškin: die Leiche im Mausoleum sollte für das authentische Bild Lenins, seines Werkes und lebendigen Körpers, stehen. Auch Lenin sollte ein Künstler sein, der in seinem Werk aufging. Andererseits wurde Lenin zu einer »Figur einer sich selbst bewussten Projektion einer Gemeinschaft auf ein allgemeines Symbol«,[102] zu einer Figur, in der und durch die die Gesellschaft über sich selbst reflektierte und sich zum Ausdruck brachte.[103] Als eine solche Figur wurde der Tote(n/m)-Kult Lenins zum Fundament des sowjetischen politischen Kults, der seinen stärksten Ausdruck im Stalinkult gefunden hat.

Zur ständigen Wechselstube von Totenkult und politischem Kult und zum Generator der Repräsentationsmacht ist Lenins Mausoleum geworden, ein Bau, der durchaus in der Tradition der Herrschergrabdenkmäler stand, nichtsdestotrotz eine Neuerfindung – wenn auch zunächst eine spontane – der sowjetischen Führung war.[104]

Grab und Denkmal wurden hier sowohl enggeführt als auch verdoppelt: Der einbalsamierte und öffentlich ausgestellte Körper Lenins übernahm gleichzeitig die Rolle der Statue.

---

102 Mitchell, »Idolatrie: Nietzsche, Blake und Poussin« (wie Anm. 41), 29.

103 W .J. T. Mitchell verweist auf das Totemverständnis von Durkheim im Sinne von einerseits der »äußere[n] und sinnhafte[n] Form dessen, was wir als Totemprinzip oder Totemgott genannt haben« und »jener spezifischen Gesellschaft, die der Klan genannt wird« (Emil Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a. M. 1981, 284.) und interpretiert es als eine Gleichsetzung von Gott und Gesellschaft.

104 Benno Enker hat die Erhaltung dieser wirksamen Präsenz als einen ausschlaggebenden Punkt für die Konservierung Lenins und den Bau des besuchsoffenen Mausoleums gesehen. Enker, *Die Anfänge des Leninkults* (wie Anm. 94), 338ff.

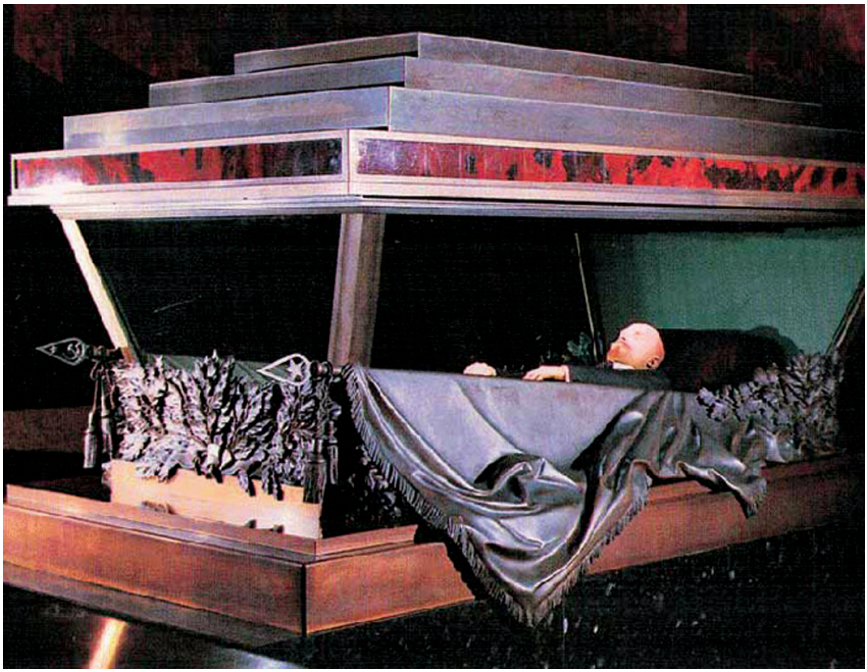

Abb. 8 Lenin im Mausoleum

Abb. 9 Siegesfeier. Stalin, Molotov, Budennyj und Vorošilov auf der Tribüne des Mausoleums am 24.06.1945

Abb. 10 Gustav Klucis, Plakat »Hoch die Fahne von Marx, Engels, Lenin und Stalin«, 1936

Der Körper Lenins trieb den Ähnlichkeitseffekt der Statue auf die Spitze und sorgte für das unwiederholbare Authentizitätserlebnis, während der pyramidale Bau die Konnotationen der Monumentalität und Ewigkeit übernahm. Die Tribüne des Mausoleums – im Vergleich zu älteren Mausoleen ebenfalls eine Neuerfindung – machte die Grenze zwischen dem toten Heros und seinen lebendigen Nachfolgern transparent – sie wurde seit 1924 zum zentralen Ort der »Selbstdarstellung der politischen Führung«.[105]

Gedenken und Repräsentation wurden amalgamiert: Der tote Führer innerhalb des Mausoleums und die lebendigen Führer auf der Tribüne des Mausoleums traten in einer quasimystischen Union auf.

In dieser Union ist einer der Ursprünge des Stalinkults zu suchen.[106] War die »Partei […] der in die Tat umgesetzte Leninismus«[107], so sollte derjenige, der die Partei repräsentierte, gleichzeitig auch Repräsentant Lenins sein. Die Formel: »Stalin ist der Lenin von heute« konnte geboren werden.[108] Die quasimystische Union zwischen dem toten Gründer, der allerdings »lebendiger als alle Lebenden« (Majakovskij) war, und

---

105 Ebd., 249.

106 Lenins Autorität wurde zu einem internen Machtkampfinstrument innerhalb der Partei zwischen Stalin und Trockij, manifestierte sich in der Geburt des Leninismus 1923 und wurde insbesondere nach desem Tod zu einem Gradmesser des »richtigen« Bolschewismus und ein Kampfinstrument gegen jede Mögliche Opposition. Enker, *Die Anfänge des Leninkults* (wie Anm. 94), 65f.

107 Trockij, zitiert nach Enker, *Die Anfänge des Leninkults* (wie Anm. 94), 121.

108 Stalin »ist der Lenin unserer Tage«, so Henri Barbusse, *Stalin. Eine neue Welt* (1935), [Rotfront Reprint] Berlin 1996, 98.

dem lebendigen Führer, seinem Repräsentanten in der Gegenwart, die das Mausoleum architektonisch leistete, übernahm ikonisch die Figur Stalins.[109] Der politische Kult Lenins war trotz, oder gerade wegen der Beschwörungsformeln seiner Lebendigkeit nie von starken Konnotationen des Totenkultes frei und ist in dieser doppelten Eigenschaft zum festen Fundament des Stalinismus geworden.[110] Das implizierte eine Verschiebung des Führerkults in Richtung Totenkult und eine Veränderung seines Chronotopos. Lenin war als Gründer, Demiurg, Schöpfer repräsentierbar und bedurfte keiner weiteren Legitimationsgrundlage. Er bzw. sein toter einbalsamierter Körper verwies nur auf sich selbst bzw. auf seine eigene Lebendigkeit als Partei-Körper. Sein Raum war universal (umfasste die ganze Menschheit und die ganze Erdkugel). Sein zeitlicher Vektor war auf die Zukunft gerichtet. Stalin dagegen repräsentierte Lenin und legitimierte sich bis zu seinem Tod (und über den Tod hinaus) als Repräsentant Lenins. Diese Repräsentationsform bedeutete, dass die Zeit in den Stalinkult nicht nur als Zukunft, sondern auch als Vergangenheit eintrat. Erhob der Leninkult einen Anspruch auf Universalität, so wurde der Stalinkult territorial begrenzt, auch wenn der Universalitätsanspruch symbolisch nie aufgegeben wurde.[111]

Das Novum des Stalinkults, auch gegenüber dem Leninkult bestand darin, dass der Anspruch auf Totalität zwar räumlich auf das Territorium der Sowjetunion eingegrenzt, aber zeitlich auf die Vergangenheit ausgedehnt wurde. So wie Stalindenkmäler den Raum zu besetzten anfingen, sollte seine Repräsentation auch die Zeit besetzen.

Zu den Konstanten der Stalinrepräsentation gehörte seine Darstellung in quasigenealogischen Ketten: Lenin-Stalin (später: Marx-Engels-Lenin-Stalin).

Dabei war Stalin zunächst auf visuellen Darstellungen hinter Lenin sichtbar, dann, in der ersten Massenserie der Denkmäler neben Lenin. In den späteren Repräsentationen war Lenin als Denkmal bzw. als Bild oder Fahne auf dem Hintergrund präsent, Stalin trat dagegen in den Vordergrund.

---

109 Diese quasimystische Union ist das semantische Zentrum von Micheil Čiaurelis Film *Der Schwur* (*Kljatva*) [1946].

110 Auch in der Trauerrede am Tag der »Beerdigung« Stalins war die Lenin-Treue der zentrale Topos.

111 Siehe Susi K. Frank, »Thesen zum imperialen Raum am Beispiel Russland«, in: *Erzählte Mobilität im östlichen Europa. (Post-) imperiale Räume zwischen Erfahrung und Imagination,* hg. v. Thomas Grob, Boris Previšić u. Andrea Zink, Tübingen 2014, 197–220, 203. Die Formel vom Aufbau des Sozialismus in einem Land (gegen die Trockij-Idee der Weltrevolution), die später zu einem der Grundfeiler des Stalinismus werden sollte, leitete Stalin aus dem Leninismus ab und begründete sie in der Schrift »Zu den Fragen des Leninismus« (1926), in: Stalin, *Fragen des Leninismus,* Berlin 1951, 134–192.

Abb. 11 Gustav Klucis, Plakat »Unter Lenins Banner«, 1931

Abb. 12 Ju. Belostockij, *G. Pivovarov und Ė. Fridman, Lenin und Stalin in Gorki*, 1937

Abb. 13 Iraḳli Toiʒe, Plakat »Unter Lenins Banner und Stalins Führung vorwärts zum Kommunismus«, 1949

Die bildlichen Stalin-Genealogien beschränkten sich jedoch nicht auf Lenin bzw. die »Klassiker des Marxismus-Leninismus«.

Parallel zur Unifizierung des literarischen- bzw. künstlerischen Feldes durch die Gründung der Schriftsteller- und Künstlerunionen nach 1932 wurde die von der LEF und der RAPP (der Assoziation proletarischer Schriftsteller) nach der *Revolution* scharf angegriffene Klassik rehabilitiert. In den 1930-er Jahren fanden pompöse Jubiläen von Nationaldichtern aus der gesamten UdSSR statt:, Puškin (1937), Ilia Čavčavaje (1937), Rustaveli (1937), Ševčenko (1939)[112] und anderen.[113] Begleitet wurden sie durch massive Popularisierungskampagnen der Klassiker (unter anderem durch Denkmäler, Filme, Bücher, Millionenauflagen, Städte- und Straßenbenennungen).

Die Rehabilitierung alter Kulturheroen ging mit der Produktion neuer Vorbilder einher. Anders als die Avantgarde-Künstler wollte die bolschewistische Führung keineswegs auf Monumentalpropaganda verzichten. Nach dem anfänglichen Ikonoklasmus und der Abschaffung »zaristischer« Denkmäler setzte eine neue Denkmalpolitik ein, die die alte Repräsentationspolitik beerbte. Sie wird in dem Roman der sowjetischen Satiriker Il'ja Il'f und Evgenij Petrov *Die Lichtgestalt* (1928) aufgegriffen. Dort gibt die Stadt Piščeslavsk eine Reiterstatue von Kliment Timirjazev (1843–1920) in Auftrag. Die Auftraggeber halten Timirjazev für einen Bürgerkriegshelden und lassen ihn mit einem krummen türkischen Säbel darstellen. Es stellt sich aber heraus, dass es sich bei seiner Person in Wirklichkeit um den berühmten Agrarwissenschaftler und Landwirt handelt.[114] Folglich bekommt das Denkmal statt des Säbels rote Bete in die Hand, sieht aber nichtsdestotrotz martialisch aus.

Der Kulturheroenkult war aber keineswegs ironisch gemeint. Jan Plamper weist in seinem Buch über den Stalinkult in der bildenden Kunst darauf hin, dass die Dichterkulte (so wie andere Heroenkulte) die Sakralität Stalins multiplizierten und seine Macht stärkten.[115] Dies geschah auch über die Einschreibung in die nationalen Geschichtstraditionen innerhalb der Sowjetunion, indem zunächst die Kulturheroen entsprechend visualisiert (und fiktionalisiert) wurden, wie etwa auf dem Bild von Uča J̌apariʒe. Hier trägt der junge Soso J̌ugašvili (der sich einige Jahre später das Pseudonym Stalin anlegen wird) dem Chefredakteur der Zeitung *Iveria*, Ilia Čavčavaʒe (1837–1907), sein patriotisches Gedicht vor.

---

112 Vgl. Jenny Alwart in diesem Band.

113 Dazu Franziska Thun-Hohenstein in diesem Band.

114 Timirjazev gehörte in der Tat zu den heroisierten Wissenschaftlern der ersten Stunde. Siehe hierzu den Beitrag von Natascha Drubek in diesem Band

115 Plamper, *Alchimija vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve*, Moskva 2010, 71f.

Abb. 14 Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Ḉavḉavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre

Auf der Rückwand des Raumes ist der georgische Nationaldichter Sota Rustaveli zu sehen. So werden die drei Männer visuell in eine genealogische Kette gestellt: Rustaveli – Ḉavḉavaʒe – ǯugašvili. Georgien ist auf diesem Bild nicht als eine politische, sondern als eine Kulturnation präsent (gemeinsam mit dem Dichter Rustaveli ist Ilia Ḉavḉavaʒe hier nicht als Politiker, sondern als ein Schriftsteller interpretierbar). Dem Betrachter des Bildes wird der Schluss nahe gelegt: die Kultur Georgiens, deren glorreicher Vertreter Rustaveli ist, wird über Ilia Ḉavḉavaʒe durch Stalin in die noch glorreichere Zukunft geführt. Auf einem Bild von Irakli Toije (1948) liest Stalin Rustavelis Poem vor dem Hintergrund georgischer Berge und wird hier visuell so nicht nur mit der Kultur, sondern auch mit der Natur Georgiens organisch verbunden.[116]

Die Aussage dieser Bildkette ist komplex: erstens wird Georgien eine politische Repräsentation abgesprochen und eine kulturelle (bzw. natürliche) zugewiesen. National durfte nach dem neuen Gebot des Sozialistischen Realismus nur die Form, nicht der Inhalt sein. Zweitens verweist das Bild auf die Vorstellung, die sowjetische Politik vollende

[116] Vgl. ebd., 142. Vergleich hierzu auch Giorgi Maisuradze und Franziska Thun-Hohenstein, *›Sonniges Georgien‹. Figurationen des Nationalen im Sowjetimperium*, Berlin 2015, 229.

Abb. 15 Irakli Toiʒe, Junger Stalin liest Rustaveli, 1948

die Errungenschaften der fortschrittlichen historischen Kräfte aus allen Gebieten menschlicher Aktivität, und folglich auch der Kultur und Wissenschaft.[117] Drittens aber, indem es Stalin in eine Reihe mit georgischen Kulturheroen stellt, stilisiert es ihn auch zu einem Kultuheros. Das Bild ʒapariʒes treibt den historischen Anspruch stalinistischer Repräsentation auf die Spitze.

Dieser Anspruch kulminierte im November 1941 in einer Rede über die große russische Nation die Stalin angesichts des deutschen Vormarsches in der Sowjetunion hielt, in der er eine Traditionslinie von Plechanov und Lenin, Belinskij und Černyševskij, Puškin und Tolstoj, Glinka und

[117] In einem Lied aus dem Jahre 1959 wird Jus Aleškovskij diese Vorstellung ironisch kommentieren: »Genosse Stalin, Sie sind ein großer Wissenschaftler, in der Sprachwissenschaft kamen Sie zur Erkenntnis höchster Weisheit«, http://yuz.ru/pesni.htm (18.12.2015).

Čajkovskij, Gor'kij und Čechov, Sečenov und Pavlov, Repin und Surikov, Suvorov und Kutusov bis in die Gegenwart zog.[118] Stalin sah die Sowjetunion nicht nur als eine genealogische Fortsetzung ›progressiver Kräfte‹ Russlands und anderer Nationen der UdSSR,[119] sondern sich selbst auch in der Nachfolge großer russischer Zaren (insbesondere Peters I. und Ivans des Schrecklichen) und von Feldherrn wie Aleksandr Suvorov und Michail Kutuzov. Ihnen wie den Kulturheroen wurde die Rolle zugewiesen, das Bild Stalins historisch zu verlängern und in der Geschichte aller Völker der UdSSR fest zu verankern. Die Gesamt-Repräsentation Stalins vereinte Vergangenheit und Zukunft und machte Stalin zur Brücke, die beide miteinander verband.[120] Er trat gleichzeitig die Erbschaft aller an, die in der Geschichte der UdSSR für den historischen Fortschritt standen und katapultierte sie in den Kommunismus.

Dadurch wurde aber zugleich der Platz der Gegenwart durch zwei nicht existente Zeitformen: Vergangenheit und Zukunft besetzt, die nun Stalin in seiner Figur vereinte. Die Brücken-Funktion des sowjetischen Kulturheros beschränkte sich aber nicht auf die historische Legitimation, sondern griff aktiv in die Gegenwart ein. 1935 erklärte Stalin Vladimir Majakovskij, der 1931 Selbstmord beging und nicht nur zu Lebzeiten, sondern auch nach dem Tode Zielscheibe der Angriffe proletarischer Schriftsteller wurde, zum »besten und talentiertesten Dichter unserer Epoche«[121]. Boris Pasternak, der ebenfalls einen Anspruch auf die führende Rolle im literarischen Feld hatte, bedankte sich bei Stalin: er habe ihn von einer großen Bürde befreit. Die Entscheidung, einen toten Dichter zu kanonisieren und keinen lebenden Dichter zum *poeta laureatus* zu krönen, war kalkuliert. So wie die Mischung aus dem Toten- und politischen Kult Lenins das politische Fundament des Stalinismus und ein Kompass des richtigen politischen Kurses war, wurde der Kult der toten Künstler zu einem ästhetischen Gradmesser, der künstlerische Innovationen wenn nicht unmöglich machte, so doch extrem erschwerte.[122] Die Figur des Kulturheros, eines Puškin, Rustaveli oder Ševčenko, besetzte im Feld der Literatur die »Vakanz des Dichters« (Pasternak), des lebenden Künstlers

---

118 Stalin, I. V., »Doklad na toržestvennom zasedanii Moskovskogo soveta deputatov trudjaščichsja s partijnymi i obščestvennymi organizacijami g. Moskvy«, in: ders., *Sobranie sočinenij,* Bd. 15, Tver' 1997, 78.

119 Maisuradze / Thun-Hohenstein, *›Sonniges Giorgien‹* (wie Anm. 116), 283ff.

120 Plamper, *Alchimija vlasti* (wie Anm. 115), 173 meint, Stalin hätte die Rolle der Verkörperung des historischen Fortschritts erst nach dem Krieg vollständig monopolisiert.

121 I. V. Stalin, *Sobranie sočinenij,* Bd. 18, Tver' 2006, 115 [übers. v. Verf.]

122 Der Tote – so Wolfgang Kissel – gewann »aufgrund seines Todes überlebensgroße Statur«, nahm »eine Lebendigkeit an […] die ihn über alle Lebenden« stellte. Kissel, *Der Kult des toten Dichters* (wie Anm. 66), 199. Hier weist Kissel darauf hin, dass das Muster des ›lebendigen toten‹ Lenin mit dem Puškin-Gedenken kontaminiert sei. Ebd.

und wurde damit zu einem Vertreter des Feldes der Macht im Feld der Kunst, wachte über den heteronom verordneten Nomos des künstlerischen Feldes und schloss die Verletzungen dieses Nomos zugunsten jeglicher Autonomisierungstendenzen aus.[123]

1937 fanden in der Sowjetunion öffentlich ausgetragene Debatten über das neue Puškindenkmal statt.[124] Es war nicht die Aussage eines Schriftstellers, eines Literaturwissenschaftlers oder eines Architekten, die den Kern des neuen Denkmals traf. In seinem Beitrag *Puschkin der Sieger* stilisierte der Schauspieler Boris Babočkin, Hauptdarsteller in dem gefeierten sowjetischen Kultfilm *Čapaev* (1934), Puškin zum Vorläufer des Sozialistischen Realismus: Puškin sei ihm wegen den »unübertroffenen Beispielen des poetischen Schaffens« besonders wertvoll. Alle seine Werke seien durch das große Volkstum durchdrungen. Er sei klar, einfach, ehrlich und den breitesten Massen zugänglich. Sowjetische Leser hätten bestimmte Anforderungen an zeitgenössische sowjetische Dichter und verglichen ihre Werke mit den besten Beispielen Puškinscher Gedichte.[125] Ein neuer Puškin sollte ein zeitgenössischer sein, inmitten der Völker der UdSSR. Es sollte kein nervöser und gedemütigter, sondern ein ruhiger, sonniger, von der glücklichen Zukunft der Menschheit überzeugter sein. So wie sich Babočkin eine neues Puškindenkmal vorstellte, schwebten ihm offenbar Stalinrepräsentationen in der bildenden Kunst vor, in seiner Imagination war der Dichter bereits ›stalinisiert‹. Der Dichter sollte nun – nach den ikonoklastischen Attacken der Avantgarde – ein neues Denkmal erhalten. Allerdings war dieses Denkmal, anders als in Puškins Denkmal-Gedicht, kein Ausdruck der autonomen Gründung, sondern verwies auf den politischen Führer der Gegenwart, der als eigentlicher Nachfolger der großen Dichter der Vergangenheit angesehen werden sollte.

Zeitgenössische Künstler, aber auch alle anderen, sollten aus der Sicht der politischen Führung und im Rahmen stalinscher Repräsentationslogiken nur eine untergeordnete und arbiträre Rolle gegenüber dem Primat des Politischen spielen. Niemand war – so die Stalin zugeschriebene Parole – unersetzbar.

---

123 In diesem Aufsatz akzentuiere ich die Dichterrepräsentation aus der Sicht der politischen Führung. Dass sowjetische Künstler sich nicht mit diesem aufgezwungenen Bild identifizierten und Gegenstrategien der künstlerischen Repräsentation erfanden, ist ein anderes Thema. Für Boris Pasternak etwa siehe d. Verf. »Pasternaks Reenactment der Kaukasusreise«, in: *Erzählte Mobilität im östlichen Europa*, hg. v. Thomas Grob, Boris Previšić u. Andrea Zink, Tübingen 2014, 245–260.

124 Dazu ausführlich: Molok, Jurij, *Puškin v 1937 godu*, Moskva 2000.

125 Ebd., 53f.

Abb. 16 Plakat zum Puškinjubiläum 1937

Zu einem neuen Puškindenkmal ist es 1937 doch nicht gekommen. Es war aber auch nicht nötig. In dieser Hinsicht ist die letzte Version des Puschkindenkmals aus der anfangs erzählten Anekdote gewissermaßen die treffendste Bezeichnung des sowjetischen Kulturheros: Das Denkmal Puškins als sowjetischer Kulturheros war tatsächlich eine Stalin-Figur, die sich selbst liest und interpretiert.

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.