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

Totenmasken

Charisma der Autoritäten. Zur Ikonologie von Totenmasken

Thomas Macho

1.

In einer sozialanthropologischen Studie über die *Phänomene der Macht* hat Heinrich Popitz vier Machtformen unterschieden: die Aktionsmacht, die instrumentelle Macht, die autoritative Macht und die datensetzende Macht. Die erste Machtform bezog er auf die Verletzungskraft und Verletzungsoffenheit der Menschen; die zweite Machtform – dauerhafter als die erste – resultiere aus der überzeugenden Kompetenz der Drohung und des Versprechens, der institutionalisierten Fähigkeit zu strafen oder zu belohnen, zu erpressen oder zu bestechen. Während die zweite Machtform das menschliche Verhalten steuert, ziele die dritte Machtform auf Einstellungen und Mentalitäten: Sie operiert mit Anerkennung und Aberkennung (als Entzug von Anerkennungen). Die vierte Machtform schließlich könnte auch als technische Macht charakterisiert werden; als »Macht des Datensetzens« ist sie eine »objektvermittelte Macht«, die »gleichsam in materialisierter Form auf die Betroffenen übertragen« wird. Sie ist eine »Macht des Herstellens und der Hersteller; eine vom Hersteller in das Ding eingebaute, häufig längere Zeit latente Macht, die jederzeit manifest werden kann.«[1]

Wie kaum eine andere Machtform ist die autoritative Macht an Personen gebunden: an das Charisma der Autoritäten. »Worauf beruht diese Art Macht?«, fragt Popitz und rekurriert auf die Orientierungs- und »Maßstabs-Bedürftigkeit« der Menschen, die sie an die »großen Objektivationen normativer Ordnungen« bindet: »Maßsetzende Macht gewinnen die Vermittler dieser Ordnungen, die Priester, Könige, Patriarchen.« Doch kann die »maßgebende Macht« auch ihre »transzendente Legitimation« einbüßen,[2] nicht allein durch den Umsturz einer geltenden Ordnung, sondern vor allem durch den Tod ihrer Vermittler, der Heroen jeweiliger Kulturen. Die Stabilisierung autoritativer Macht bedarf

---

1 Popitz, Heinrich, *Phänomene der Macht*, Tübingen ²1992, 31.
2 Ebd., 28.

darum hoher Symbolisierungsleistungen, beispielsweise durch Rituale der Kontinuität, die sowohl zwischen Funktion und Person differenzieren, als auch die Übertragung von Autorität ermöglichen sollen. »Le roi est mort, vive le roi«, lautete bekanntlich die Heroldsformel, mit der in Frankreich der Tod des alten Königs und der Regierungsantritt des neuen Königs verkündet wurde. So leicht war es freilich nicht immer, die Übertragung der Autorität zu garantieren: Daher mussten Unterbrechungen der autoritativen Macht – eine Zeitspanne des gefürchteten Interregnums – symbolisch überbrückt werden, etwa durch komplexe Bestattungsrituale, wie sie Ernst Kantorowicz in seiner Untersuchung über *The King's Two Bodies* analysiert hat.[3] Im Rahmen solcher Bestattungsrituale wurden Wachsmasken und Puppen des toten Herrschers verwendet, wie sie bereits in der römischen Antike eingesetzt wurden.

Totenmasken bezeugen das Überleben der Macht. Nicht umsonst hieß *larva* im Lateinischen sowohl die Schauspielermaske als auch der Totengeist: Die Römer pflegten Wachsmasken ihrer prominenten Toten *in effigie* aufzubewahren und bei Festen oder Umzügen mitzuführen. Nach dem Zeugnis des Historikers Polybios (aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert) wurden diese Wachsmasken schon bei den Begräbniszeremonien verwendet, später in die betreffende Ahnengalerie überführt, sowie bei passender Gelegenheit – prächtig gekleidet und geschmückt – öffentlich gezeigt. Nach der Ermordung Caesars wurde gar ein regelrechtes Zaubertheater aufgeführt, wie Appian (in *De bello civili* II, 147) berichtet: »Schon waren sie in dieser Stimmung nahe daran Gewalt zu brauchen, als jemand die Statue Caesars, aus Wachs geformt, über dem Lager emporhielt; denn der Leichnam war auf dem Lager so zurückgelegt, daß man ihn nicht sehen konnte. Die Statue wendete sich durch eine Vorrichtung nach allen Seiten; man sah an ihr die dreiundzwanzig Wunden, die sie ihm in wilder Wut an allen Teilen des Körpers, sogar ins Gesicht beigebracht hatten. Dieser Anblick schien dem Volke so bejammernswürdig, daß sie ihn nicht länger ertrugen; sie seufzten laut auf, umgürteten sich und verbrannten das Rathaus, worin Caesar ermordet worden war.«[4] Bei feierlichen Fest- und Opferzeremonien wurden die mächtigen Vorfahren entweder durch bekleidete Puppen mit den Wachsmasken repräsentiert oder durch Schauspieler, die die jeweiligen

---

3 Vgl. Kantorowicz, Ernst, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (N. J.) 1957.

4 Vgl. Schlosser, Julius von, *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch* [1910–11], hg. v. Thomas Medicus, Berlin 1993, 21f.

Abb. 1 Funeraleffigies Heinrich VII. (1457–1509), Westminster Abbey

Totenmasken trugen. Am Begräbnis des Kaisers Augustus konnten auf diese Weise auch Romulus und Pompejus teilnehmen.[5]

2.

Erinnern wir uns an zwei Szenen. Die erste Szene ereignete sich am 13. Juli 1793, am Vorabend des vierten Jahrestags der französischen Revolution und des Sturms auf die Bastille. Aus Sympathie mit den entmachteten Girondisten erstach Charlotte Corday – wenige Monate nach der Hinrichtung des Königs, wenige Monate vor Beginn der ›Grande Terreur‹ – den Schriftsteller, Wissenschaftler und einflussreichen Jakobi-

[5] Ebd., 22. Vgl. auch Marek, Kristin, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009.

ner Jean Paul Marat, der wegen seiner Hautkrankheit, der Skrofeln, die noch im 17. Jahrhundert einem königlichen Heilungsritual unterworfen werden konnten,[6] in der Badewanne lag. Die Ansicht des Tatorts: der tote Marat im Bad, mit Turban am Kopf und Schreibfeder in der Hand, brannte sich danach geradezu in das europäische Bildgedächtnis ein. Zur Nachhaltigkeit dieses Bildes trug zweifellos das berühmte Gemälde von Jacques-Louis David bei, aber auch eine Wachsfigur, die von Marie Grosholtz aus Straßburg hergestellt wurde. Marie war damals 27 Jahre alt; sie lebte und arbeitete im Haushalt ihres Onkels Philippe Curtius, der eine Wachsfiguren-Ausstellung unterhielt. In ihren Erinnerungen behauptete sie stets, dass ihr Wachstableau als Vorlage für Davids Werk gedient habe. Noch am Abend des 13. Juli sei sie von einigen Gendarmen zu Marats Haus gebracht worden, »mit dem Auftrag, eine Totenmaske des Ermordeten anzufertigen«: Er sei »noch warm« gewesen, und »sein blutender Leib und der leichenhafte Ausdruck seiner fast diabolischen Züge waren ein Bild des Schreckens«. Dieses Schreckensbild erhielt rasch »einen Ehrenplatz in der Ausstellung am Boulevard du Temple und erwies sich in den Monaten nach Marats Tod, als der Kult um ihn seinen Höhepunkt erreichte, als wahrer Publikumsmagnet. […] Marie berichtet, dass das neue Ausstellungsstück vielen Besuchern Anlass zu ›lauten Lamentationen‹ bot. Besonders förderlich war nach ihren Angaben auch, dass Robespierre das neue Werk empfahl. Beim Verlassen der Ausstellung lud er Passanten dazu ein, ›das Bild unseres hingeschiedenen, durch die Hand einer Mörderin aus unserer Mitte gerissenen Freundes zu betrachten‹ und diesen bitteren Verlust mit ihm zu beweinen.«[7]

Nach der Ermordung Marats hatte Marie Grosholtz auch die Totenmaske der hingerichteten Königin Marie-Antoinette abgenommen und modelliert; ihr folgten zahlreiche Opfer der Guillotine. »Die Rekordernte an Köpfen lieferte dem Wachsfigurenkabinett eine reiche Ausbeute. Marie erzählt, dass sie von der Nationalversammlung gerufen wurde, um ein Modell Hébèrts anzufertigen. […] Kurz nach Hébèrt waren Danton und Desmoulins an der Reihe«, und schließlich folgte Robespierre. »Marie betonte wiederholt, dass sie ihn auf Anordnung der Nationalversammlung unmittelbar nach der Exekution modelliert und sogar im Schoß gehalten hat«.[8] Die ›abgeschlagenen Köpfe‹ bildeten jedenfalls einen künftigen Anziehungspunkt des Wachsfigurenkabinetts, das Marie ab 1803, nach ihrer Eheschließung mit dem Ingenieur François Tussaud

---

6 Vgl. Bloch, Marc, *Die wundertätigen Könige*, übers. v. Claudia Märtl, München 1998.

7 Berridge, Kate, *Madame Tussaud. Biografie*, übers. v. Friedrich Mader und Alexander Wagner, Berlin 2009, 158.

8 Ebd., 167 u. 169.

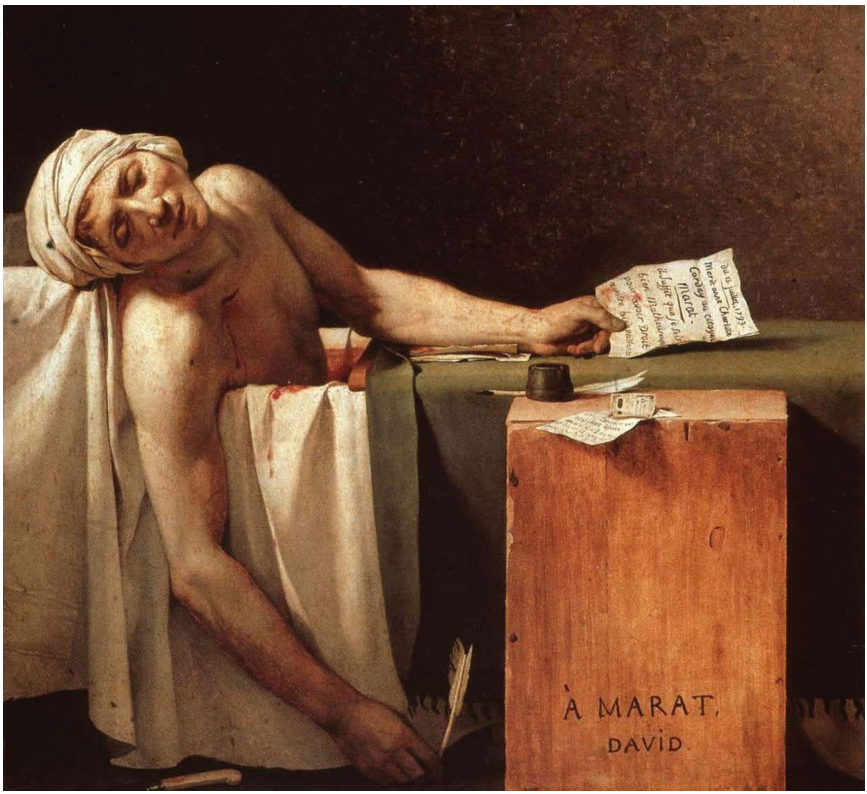

Abb. 2 Jacques-Louis David: *La Mort de Marat* (1793)

am 18. Oktober 1795, in London und England zu zeigen begann. Marie Tussaud lebte fast neunzig Jahre lang; ihr Museum avancierte zu einem global erfolgreichen Unternehmen, gegenwärtig mit Niederlassungen nicht nur in London, sondern auch in Amsterdam, Hongkong, Las Vegas, New York, Washington, Berlin und Hollywood. Die Anziehungskraft der Wachsfiguren, die noch nach dem Tod Michael Jacksons dazu führte, dass die Fans vor seiner Wachspuppe, etwa bei *Madame Tussaud's* in Berlin, Blumen und Kondolenzkärtchen niederlegten, kann einerseits wohl aus der kontaktmagischen Faszination der Totenmaske abgeleitet werden – wobei die Abnahme einer Gips- oder Wachsmaske stets eine symbolische Trennung des Kopfes vom Körper, also eine symbolische Enthauptung vollzieht –, andererseits aber auch aus der Erscheinungsform der Sammlung: von den Ahnengalerien der altrömischen Kultur bis zu den Totenmasken und Schädeln, die etwa der Anatom, romantische Maler und Naturphilosoph Carl Gustav Carus zusammengetragen hat.

In den Galerien und Sammlungen verkörpert sich die Vorstellung einer Gemeinschaft der Toten, wie sie Conrad Ferdinand Meyer im *Chor der Toten* beschworen hat: »Wir Toten, wir Toten sind größere Heere als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere!«[9]

Damit zur zweiten Szene. Sie ereignet sich in einem bedeutenden russischen Roman, nämlich im dritten Teil von Andrej Bitovs *Das Puschkinhaus* (1978). Da kommt es zu jenem Kampf, mit dessen Ergebnis der Roman begonnen hat, zum Duell mit Aleksandr Puškins Pistolen zwischen dem Philologen Ljowa Odojewzew und seinem Widersacher Mitischatjew, der ihn als Juden und Aristokraten beschimpft, um auf dem Höhepunkt des Streits, nach Verwüstung der Mappen mit den verstaubten Dissertationen, »ein neues Spielzeug« zu entdecken: »Jetzt hüpfte Mitischatjew herum mit Puschkins Totenmaske in der Hand. Sie war klein. ›Paßt ja gar nicht‹, wunderte sich Mitischatjew. ›Schau mal, paßt nicht! Akzeleration!‹ schrie er. ›Akzeleration!‹ Da sprang Ljowa ihn an wie ein Habicht. ›Gib her, Mistkerl!‹ schrie er. ›Flegel! Hornochse! Leg hin, du Arsch!‹ ›Was hast du?‹ Mitischatjew hüpfte in der Hocke fort. ›Was hast du?‹ Wie ein Hase. Mit Puschkins Totenmaske in der Hand. Wieder kleines Gerangel. Ljowa möchte sie wegnehmen, Mitischatjew nicht hergeben. Nicht deshalb gibt Mitischatjew sie nicht her, weil er nicht wollte oder dem Druck nicht nachgäbe, sondern einfach so, hat nicht kapiert, ist begriffsstutzig – und gibt sie nicht her. Sie ringen ein bißchen, Mitischatjew strauchelt. Ljowa rempelt ihn leicht, Mitischatjews Arm holt aus … Nun stehen sie schweigend vor den zerschlagenen weißen Schädelscherben. Auch Mitischatjew schien etwas begriffen zu haben. Bleich und besinnungslos brannte Ljowas langgezogenes Gesicht. ›Aus.‹ Er sah Mitischatjew nicht. Was vor ihm lag, war das Böse, dreidimensional.«[10] Am 27. Januar 1837 war Puškin im Pistolenduell mit einem französischen Gardeoffizier so schwer verletzt worden, dass er zwei Tage später starb. Bis heute werden in seinem ehemaligen Wohnhaus in Petersburg nicht nur Bücher und Manuskripte gezeigt, sondern auch die Glacéhandschuhe und die schwarze Weste, die der Dichter beim Duell getragen hat, eine Haarlocke und eben die Totenmaske, die auf Veranlassung des Dichters Vasilij Žukovskij abgenommen wurde, der Puškins Sterben in einem langen Brief an dessen Vater schilderte.[11]

---

9 Meyer, Conrad Ferdinand, »Chor der Toten«, in: *Sämtliche Gedichte. Mit einem Nachwort von Sjaak Onderdelinden*, Stuttgart 1978, 230f., 230.

10 Bitow, Andrej, *Das Puschkinhaus,* übers. v. Rosemarie Tietze, Frankfurt a. M. 2007, 420.

11 Vgl. Schukowski, Wassili A. [Vasilij A. Žukovskij], »Puschkin's letzte Stunden«, *Der Freihafen. Galerie von Unterhaltungsbildern aus den Kreisen der Literatur, Gesellschaft und Wissenschaft*, Zweiter Jahrgang, Zweites Heft, Altona 1839, 115–133. Vgl. besonders 130f.: »Zum Glück dachte ich damals daran, daß man von ihm einen Abguß (eine Todtenlarve)

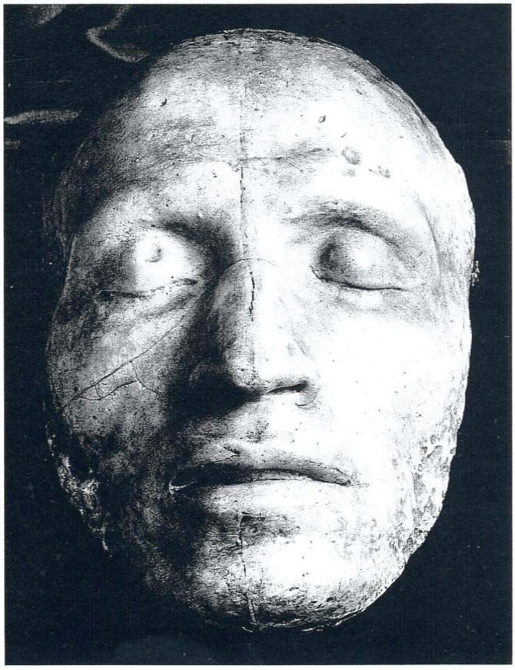

Abb. 3 Totenmaske von Aleksandr Puškin (1799–1837)

3.

In Bitovs Roman wird die Leiche Ljowas nach den Revolutionsfeierlichkeiten am Morgen des achten November 1961 gefunden. Das Datum ruft in Erinnerung, dass die Musealisierung von Manuskripten, Handschuhen, Haarlocken oder Totenmasken nicht in Widerspruch geriet zur Praxis der Revolution, sondern sie vielmehr konfirmierte. So wie die Französische Revolution die Karriere der Wachsbildnerin Marie Grosholtz beflügelt hatte, so bildete die Oktoberrevolution eine Bühne des Aufstiegs und Ruhms für den griechisch-armenischen Bildhauer Sergei Dmitrievič Merkurov, der exakt 36 Jahre vor dem Sturm auf das Winterpalais – am 7. November 1881 (nach gregorianischem Kalender) – geboren wurde. Merkurov studierte das Handwerk des Plastikers an der Kunstakademie in München und in Paris (bei Auguste Rodin); 1907 kehrte er nach Ar-

nehmen müsse; dies geschah ungesäumt. Seine Züge hatten sich noch nicht verändert. Zwar blieb der erste Ausdruck nicht, den der Tod ihnen gegeben hatte; indessen haben wir doch einen anziehenden Abdruck davon, der nicht Tod, sondern einen tiefen, erhabenen Schlaf ausdrückt.«

menien zurück, um die Totenmaske des Oberhaupts der armenischen Kirche, des Patriarchen Mkrtich Khrimian, abzuformen. Danach gestaltete er mehr als hundert Totenmasken prominenter Revolutionäre, Künstler und Wissenschaftler, darunter die Totenmasken von Lev Tolstoj (1910), Georgij Plechanov (1918), Jakov Sverdlov (1919), Petr Kropotkin (1921), Vladimir Lenin (1924), Feliks Dzeržinskij (1926), Vladimir Majakovskij (1930), Clara Zetkin (1933), Valerian Kujbyšev (1935), Maksim Gor'kij (1936) oder Maria Uljanova, der Schwester Lenins (1937). Merkurov baute Denkmäler für Karl Marx, Puškin oder Gogol', und er errichtete die drei größten Stalin-Monumente der Sowjetunion; er war Mitglied der sowjetischen Akademie der Künste, Direktor des Puschkin-Museums für bildende Künste in Moskau (1945–1949) und ›Künstler des Volkes der Sowjetunion‹. Sein Interesse an Totenmasken wurde häufig in Zusammenhang gebracht mit dem Engagement für die Freimaurerei – und mit seinem Cousin, dem griechisch-armenischen Mystiker Georg I. Gurdjieff, der 1922 das ›Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen‹ in der Prieuré von Fontainebleau bei Paris gegründet hatte. Merkurov starb am 8. Juni 1952; seit 1984 wird ein Teil seiner Totenmasken im Merkurov-Museum von Gyumri in Armenien ausgestellt.

Ein Museum der Totenmasken kann im Dienst der Erinnerung stehen, des Kults der *grands hommes*. Im Horizont dieses Kults wurde der Glaube an die persönliche Unsterblichkeit durch die Hoffnung auf Prominenz und ein dauerhaftes Nachleben im Gedächtnis künftiger Generationen ersetzt. Napoleon, Goethe oder Beethoven fungierten als die säkularen Gottheiten jener parareligiösen Strömung, die der Wissenschaftshistoriker Edgar Zilsel in einer 1918 publizierten, hellsichtigen Analyse als »Geniereligion« charakterisierte. Zu den Dogmen dieser Religion zählte die Vorstellung von einer höheren Unsterblichkeit der Genies, die sich gerade daraus ergeben sollte, dass sie zu Lebzeiten »verkannt« werden. Denn die »Mitwelt, die ja nur zur Menge gehört, versteht in ihrer Urteilslosigkeit die Genies nicht, sie kann zwar die Genialität gar nicht von Flachheit unterscheiden, aber trotzdem hasst sie, wie von dunklen Ahnungen angeleitet, ihre Genies und scheint bemüht, die großen Männer durch stumpfe Gleichgültigkeit oder durch brutalen Widerstand zu unterdrücken«. Folglich schaffen die Genies ihre unvergänglichen Werke »nur für die Nachwelt«, und da sie also »nur für die Nachwelt produzieren, so sind sie alle Zukunftsmusiker, Zukunftsmaler, Zukunftsdichter und Zukunftsphilosophen: Futuristen«.[12] Schon Ralph Waldo Emerson, der

[12] Zilsel, Edgar, *Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung* [1918], hg. und eingeleitet v. Johann Dvořak, Frankfurt a. M. 1990, 60.

mit seinem Werk *Representative Men* eine Art von Bibel der Geniereligion verfasst hatte, zog aus diesem ›Futurismus‹ einen originellen Schluss: 1850, fast ein Jahrzehnt vor Darwins *On the origin of species by means of natural selection*, träumte er von der Evolution kommender Genies: »Welche Entschädigung ist ein großer Mann für ganze Generationen von Pygmäen: Jede Mutter wünscht, dass doch einer ihrer Söhne ein Genie werde, wenn auch alle übrigen mittelmäßig bleiben sollten.«[13] Denn wir »haben die letzte und wahre Bedeutung eines Genies nicht erkannt, solange wir ihm eine originale und selbständige Bedeutung zuschreiben«: »Es gibt große Männer, damit noch größere werden mögen. Die Bestimmung der organischen Natur ist Veredlung – wer kann die Grenze der Veredlung sagen?«[14]

Selbst Totenmasken lassen sich ›futurisieren‹: als Blick in eine jenseitige Welt. So hat sie Ernst Benkard 1926 beschrieben: als »Mahner an der Pforte«, mit einem »überweltlichen Charakter«,[15] und Egon Friedell 1929: als Einladung zur »Kryptogamie mit dem Weltallgeist«, als »Licht von der anderen Seite«.[16] Aus den Totenmasken spreche »alles und – so grotesk es klingen mag – mehr als alles. Denn wenn wir die Gesamtheit dieser irdischen Welt, wie sie unseren Sinnen erscheint, das ›All‹ nennen, so gibt uns eine Totenmaske deutliche Kunde von Dingen, die dieses All nicht mehr umfasst. Sie lehrt uns die Paradoxie, dass die Toten leben: eine Wahrheit, an der ja im Grunde nie ernstlich gezweifelt worden ist.«[17] Eine Sammlung von Totenmasken modelliert daher nicht allein die Erinnerungen, sondern auch die Prophezeiungen, etwa als diachrone Grenzüberschreitungen jener »Veredlung«, die Emerson beschworen hatte. Nicht umsonst begann Wilhelm Ostwald seine ehemals vielgelesene Anthologie naturwissenschaftlicher Biographien, die unter dem Titel *Große Männer* 1909 in Leipzig publiziert wurde, mit der Frage eines (angeblich japanischen) Studenten, wie sich bedeutende Geister »herausfinden« lassen; und er beschloss sein Buch mit einer Reflexion zur Universität als, wörtlich: »Züchtungsanstalt« wissenschaftlicher Genies.[18] Nicht umsonst stand auch der »Weimarer Totenkult« (nach einem treffenden Ausdruck

---

13 Emerson, Ralph Waldo, *Repräsentanten der Menschheit. Sieben Essays*, übers. v. Karl Federn, Zürich 1989, 25.

14 Ebd., 31.

15 Benkard, Ernst, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin 1926, XL.

16 Friedell, Egon, *Das letzte Gesicht. Neunundsechzig Bilder von Totenmasken* [1929], Zürich 1984, 11.

17 Ebd., 11f.

18 Vgl. Ostwald, Wilhelm, *Große Männer*, Leipzig 1909, 1–20 u. 412. Vgl. beispielsweise den Satz: »Am schlechtesten haben sich die allgemeinen Einrichtungen für die Züchtung der großen Forscher in *Frankreich* bewährt«, 395.

von Claudia Schmölders[19]) – die nahezu zeitgleiche Veröffentlichung mehrerer Bildbände mit Fotografien prominenter Totenmasken – im Zeichen nicht nur des Spiritualismus, sondern auch der Physiognomik und eines immanenten Rassismus, wie ihn etwa Ernst Benkards Kommentar zu Puškins Totenmaske anschaulich verriet: »Da Puschkins Urgroßvater die Tochter des Hofmohren und Admirals Peters des Großen, Hannibal, geheiratet hatte, floss in den Adern des Dichters Negerblut, was man besonders an seinem schwarz-braunen Kraushaar gesehen haben soll; aber auch die breite Bildung der Nase (Vorderansicht) und der leicht aufgeworfene Mund sind in dieser Beziehung zu beachten.«[20]

4.

Die prominenteste Totenmaske des frühen 20. Jahrhunderts wurde indes keinem Herrscher, Revolutionär oder Genie abgenommen, sondern einer Unbekannten. Schon zur Jahrhundertwende verbreitete sich die Legende von einer unbekannten Selbstmörderin, die aus der Seine geborgen wurde; ihr friedlich und geheimnisvoll lächelndes Gesicht habe einen Mitarbeiter der Pariser Morgue so gerührt, dass er der Toten eine Gipsmaske abnahm. Behauptet wurde, er habe sich in das gestorbene Mädchen verliebt und ihr Abbild bewahren wollen; erzählt wurde aber auch, dass ohnehin allen unbekannten Leichen eine Totenmaske abgenommen wurde, damit die Bemühungen um Identifikation auch nach der Bestattung fortgeführt werden konnten. Obwohl die Totenfotografie längst üblich war, zirkulierten keine fotografischen Porträts der unbekannten Toten aus der Seine, sondern lediglich verschiedene Aufnahmen der Totenmaske, die – neben zahlreichen Abgüssen – bald die Ateliers bedeutender Künstler und Schriftsteller schmückte. Schon in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (von 1910) wird ein »Mouleur« erwähnt, der »zwei Masken neben seiner Tür ausgehängt« hatte, die Totenmaske Beethovens und das »Gesicht der jungen Ertränkten, das man in der Morgue abnahm, weil es schön war, weil es lächelte, weil es so täuschend lächelte, als wüßte es«.[21] In Ernst Benkards Sammelwerk

---

19 Vgl. Schmölders, Claudia, »Das ewige Antlitz. Ein Weimarer Totenkult«, in: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, hg. v. ders. u. Sander L. Gilman, Köln 2000, 250–261.

20 Benkard, *Das ewige Antlitz* (wie Anm. 15), 40.

21 Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hg. u. kommentiert von Manfred Engel, Stuttgart 1997, 67.

Abb. 4 Inconnue de la Seine

wurde die Abbildung der *Inconnue de la Seine* mit getragenen Worten kommentiert:

> In geheimnisvolles, aber auch gnädiges Dunkel scheint alles gehüllt, was die Geschichte dieses holden, aber offenbar nicht glücklichen jungen Weibes anlangt. Vor den Augen dieser Welt und vor den Maßstäben ihres selbstgerechten Urteils eine Selbstmörderin, die den Tod in den Fluten der Seine erwählt, da die Bürde, mit der ihre schwachen Schultern beladen, ihr wohl zu schwer geschienen. Uns jedoch ein zarter Schmetterling, der, sorglos beschwingt, an der Leuchte des Lebens seine feinen Flügel vor der Zeit verflattert und versengt hat.[22]

Kaum weniger pathetisch äußerte sich Alfred Döblin – drei Jahre später, im selben Jahr, in dem sein Roman *Berlin Alexanderplatz* veröffentlicht wurde – in einem Geleitwort zu August Sanders *Antlitz der Zeit*; sein gerührter Kommentar ist umso bemerkenswerter als in Sanders Porträtstudien gar keine Fotografie der Unbekannten vorkommt.

---

[22] Benkard, *Das ewige Antlitz* (wie Anm. 15), 61 [Abb. 112]. Vgl. auch Friedell, *Das letzte Gesicht* (wie Anm. 16), 89 [Abb. 69].

> Es ist das Gesicht einer jungen Frau oder eines jungen Mädchens vielleicht von 20–22 Jahren. Sie hat schlichte Haare, die nach rechts und links glatt vom Scheitel herabfallen. Die Augen sieht man nicht, die Augen sehen nicht, nun, dieses Mädchen ist tot, und ihr Auge hat zuletzt das Ufer der Seine und das Wasser der Seine gesehen, und dann haben sich die Augen geschlossen, und dann ist der kurze kalte Schreck gekommen und der Schwindel und das rapide Hereinbrechen des Erstickens und die Betäubung. Aber dabei ist es nicht geblieben. Ich möchte glauben, das Mädchen ist nicht freudig in die Seine gegangen. Was nach der anfänglichen Verzweiflung und dem kurzen Entsetzen des Erstickens kam, das sehen wir jetzt auf dem Bild, auf ihrem Gesicht, und darum hat man sie nicht einfach wie die Hunderte dieser Morgue bei Seite geschafft. Der Mund der Unbekannten ist leicht eingezogen, er ist beinah gespitzt, und da sind die Wangen nachgefolgt und nun entsteht unter den ruhevoll geschlossenen Augen – sie sind geschlossen vor dem kalten Wasser und auch um ganz für ein inneres Bild da zu sein –, nun entsteht unter diesen Augen, um diesen Mund ein wirklich süßes Lächeln, kein Lächeln der Verzückung und der Wonne, sondern ein Lächeln der Annäherung an eine Wonne, ein Erwartungslächeln, das ruft oder flüstert und das irgend etwas sieht, wozu es Du sagt. Die Unbekannte nähert sich einem Glück. So wie dieses Gesicht aussieht und wie das Bild es wiedergibt, steckt übrigens eine unheimliche Verführung und Versuchung darin. Und wenn schon jedem Todesgedanken auch eine gewisse Beruhigung innewohnt, so strömt dieses Gesicht direkt etwas wie eine Betörung und Lockung aus.[23]

Nicht zufällig bezog sich wohl auch Martin Heidegger, anlässlich einer Erörterung des Schematismus-Problems und der Bildbegriffe Kants – in seinen Vorlesungen des Wintersemesters 1927/28, die 1929 unter dem Titel *Kant und das Problem der Metaphysik* publiziert wurden – auf Totenmasken und Fotografien;[24] Jean-Luc Nancy hat vermutet, dass Heidegger dabei an Ernst Benkards Buch – und vielleicht besonders an die *Unbekannte aus der Seine* – dachte.[25]

Der »Betörung und Lockung«, die Döblin beschworen hatte, folgten Autoren wie Ödön von Horváth, der 1933 die Komödie *Eine Unbekannte aus der Seine* veröffentlichte,[26] oder Reinhold Conrad Muschler, in einer Erzählung über *Die Unbekannte* (1934),[27] die 1936 von Frank Wisbar, mit Sybille Schmitz und Jean Galland in den Hauptrollen (und dem zwanzigjährigen Curd Jürgens in einer Nebenrolle) verfilmt wurde. Zu dieser

---

23 Döblin, Alfred, »Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit«, in: ders. u. August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, München 2003, 7–15, 8.

24 Vgl. Heidegger, Martin, *Kant und das Problem der Metaphysik,* Frankfurt a. M. ^{7}2010, 93f.

25 Vgl. Nancy, Jean-Luc, »Die Einbildungskraft hinter der Maske«, in: *Am Grund der Bilder,* übers. v. Emanuel Alloa, Zürich u. a. 2006, 135–163, 151f.

26 Vgl. Horváth, Ödön von, »Eine Unbekannte aus der Seine«, in: *Eine Unbekannte aus der Seine und andere Stücke. Gesammelte Werke*, hg. v. Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Band 7, Frankfurt a. M. 1988, 9–74.

27 Vgl. Muschler, Reinhold Conrad, *Die Unbekannte. Novelle*, Darmstadt 1936.

Zeit avancierte die Unbekannte fast zu einer Art von Role-Model, wie Alfred Alvarez – in seiner Analyse des Suizids – bemerkte: »Mir wurde erzählt, eine Generation deutscher Mädchen habe sich ihr Aussehen zum Vorbild genommen. Diese Information verdanke ich Hans Hesse von der Universität von Sussex. Er behauptet, die ›*Inconnue*‹ sei, wie die Bardot in den fünfziger Jahren, das erotische Ideal der damaligen Epoche gewesen. Deutsche Schauspielerinnen wie etwa Elisabeth Bergner hätten sie sich zum Vorbild genommen. Greta Garbo habe sie schließlich als Paradigma abgelöst.«[28] Während des Zweiten Weltkriegs experimentierte Man Ray mit fotografischen Spiegelungen und Verdopplungen der Totenmaske, die den Anschein von Lebendigkeit suggerieren sollten; seine Studien dienten als Titelbild für Louis Aragons Roman *Aurélien* (1944), in dem die Maske der *Inconnue*, dieses »weiße Ding mit den geschlossenen Augen« zitiert wurde, ihr »Lächeln jenseits des Schmerzes«.[29] Sogar Maurice Blanchot ließ sich von der Unbekannten zu seinen Reflexionen über Bild und Tod (von 1951) inspirieren.[30] In einer Studie über die Lyrik von Louis-René des Forêts erinnerte er sich an sein Zimmer in Èze (an der französischen Mittelmeerküste), wo eine Reproduktion der *Inconnue* an der Wand hing: »une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné (voilé pourtant), qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'extrême bonheur«, ein »junges Mädchen mit geschlossenen Augen, das jedoch belebt war durch ein so entspanntes, beglücktes (gleichwohl verschleiertes) Lächeln, dass man hätte glauben können, sie sei in einem Moment großer Glückseligkeit ins Wasser gegangen«.[31] Welcher Enthusiasmus, jenseits aller Fragen der Ikonologie! Solche Faszination und Empathie steht in denkbar schärfstem Kontrast zur Skepsis zeitgenössischer Forschung. Die *Inconnue de la Seine* wird gegenwärtig zumeist als Mystifikation betrachtet: »Die bis heute kolportierte, fiktive Entstehungsgeschichte dieses um 1890 von einem unbekannten Bildhauer geschaffenen Frauenportraits, das zum Idol vieler Literaten und Künstler der Jahrhundertwende, zum Gegenstand zahlreicher Gedichte, Romane und Novellen wurde, ist nach Auskunft der zuständigen Pariser Archivarin nichts anderes als ›une très jolie

---

28 Alvarez, Alfred, *Der grausame Gott. Eine Studie über den Selbstmord*, übers. v. Maria Dessauer, Hamburg 1974, 145.

29 Aragon, Louis, *Aurélien. Roman*, übers. v. Lydia Babilas. Berlin 2007, 81f.

30 Vgl. Blanchot, Maurice, »Die zwei Fassungen des Bildlichen«, übers. v. Hinrich Weidemann, in: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, hg. v. Thomas Macho u. Kristin Marek, München 2007, 25–36.

31 Blanchot, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs. Sur les poèmes de Louis-René des Forêts*, Dijon 1992, 13 [übers. v. Verf.]

légende‹.«[32] Der Befund wirft neue Fragen auf: Wieso ist gerade die inszenierte – Totenmaske einer *Unbekannten*, einer Selbstmörderin aus der Seine, im letzten Jahrhundert – diesem Jahrhundert der autoritativen Macht, der Diktatoren, Prominenten und Genies – zur Ikone schlechthin aufgestiegen?

[32] Davidis, Michael, »Die Marbacher Masken«, in: *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum Marbach* (*Marbacher Kataloge* 53), Marbach am Neckar ²1999, 37–53, 46. Vgl. auch Schmölders, *Das ewige Antlitz* (wie Anm. 19), 256f.

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.