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

Einleitung

Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze,
Matthias Schwartz, Franziska Thun-Hohenstein

Als im Sommer 2010 Heinrich Heine offiziell ins deutsche Walhalla nahe Regensburg aufgenommen wurde, rief das in der Presse bestenfalls noch ironische Kommentare hervor, hatten die Stifter seiner Büste dieser doch einen feinen Spalt eingemeißelt, der des Dichters Zerrissenheit zwischen deutscher und jüdischer Identität und ein »Zeichen gegen Antisemitismus« symbolisieren sollte.[1] Zudem hatte der Dichter selber bereits bei der Eröffnung der Gedenkstätte im Jahr 1842 für die »marmorne Schädelstätte« des Herrn »Ludwig von Bayerland« nur Spott und Häme übrig.[2] Damals jedoch angesichts »Teutschlands tiefster Schmach«, als das Heilige Römische Reich zerschlagen und der Deutsche Bund ein kleinstaatlicher Flickenteppich geblieben war, wollte der bayerische König die politische Zersplitterung im Diesseits zumindest im nordischen Jenseits aufheben, in dem er alle großen Männer »teutscher Zunge« in einem nach seinen Plänen errichteten »Ruhmestempel« vereinte. Alle Deutschen, egal in wessen Diensten sie zu Lebzeiten gestanden haben, sollten »immer fühlen, dass sie ein gemeinsames Vaterland haben, ein Vaterland, auf das sie stolz sein können«.[3] Neben den verdienten Regenten, Militärs und Geistlichen, die schon immer als Vertreter weltlicher und kirchlicher Macht in Europa ihre heroischen Denkmäler und Grabstätten bekommen hatten, bestand fast die Hälfte der anfangs 96 Büsten aus Dichtern und Denkern, Baumeistern, Malern, Astronomen oder Komponisten, die sich um die »nationale Ewigkeit« verdient gemacht hatten.

---

1 Briegleb, Klaus, »Diese Jesuiten des Nordens. Heinrich Heine im Gespräch über seinen Einzug in Walhall«, *Die Welt,* 14.08.2010, http://www.welt.de/8997753.

2 Vgl. Rossmann, Andreas, »Ein zarter Spalt Marmorn. Heinrich Heine kommt in die Walhalla«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.07.2010, 29; Jungen, Oliver, »Wir Bayern nehmen den Dichter als Ganzes (Heine in der Walhalla)«, ebd., 29.07.2010, http://www.faz.net/-gr0-6k01u; Fuhr, Eckhard, »Jetzt steht auch Heinrich Heine in der Walhalla. Der Dichter Heinrich Heine ist der 130. deutsche Kopf, der mit einer Büste in der Ruhmeshalle über der Donau geehrt wird«, *Die Welt,* 29.07.2010, http://www.welt.de/8695887.

3 So wurden zur deutschen Zunge auch flämische Maler (Jan van Eyck), schwedische Könige (Karl X. Gustav), niederländische Admiräle (Micheil de Ruyter) oder eine russische Zarin (Katharina II. die Große) gezählt.

Abb. 1 Das Tempelinnere der Walhalla

In den folgenden knapp zwei Jahrhunderten wurde deren Bestand behutsam auf 130 erweitert, darunter in den letzten beiden Jahrzehnten Konrad Adenauer (1999, der erste Politiker seit Bismarck 1908), Johannes Brahms (2000), Sophie Scholl (2003), Carl Friedrich Gauss (2007), die Ordensschwestern Karolina Gerhardinger (1998) und Edith Stein (2009).[4] Zuletzt war es dann Heine, der den Weg in die »berühmte Ruhmeshalle« gefunden hat.[5]

In der Presse berichtete man über die Hintergründe und Intrigen, die der feierlichen Zeremonie vorausgegangen waren, das eigentliche Kuriosum aber, dass solch ein nationaler Ruhmestempel überhaupt noch besteht und dann erneut um einen Dichter erweitert wurde, reflektierte

---

4 Vgl. Traeger, Jörg, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg ²1991; Landbauamt Regensburg (Hg), *Walhalla. Amtlicher Führer*, Regensburg 2006; Rank, Andre, *Die Walhalla im Zeitalter des romantischen Nationalismus*, München 2008; König, Eginhard, *»Bei Regensburg lässt er erbaun eine marmorne Schädelstätte…« Ein Leseheft zur Walhalla*, Regensburg 2014.

5 »Ruhmeshalle wider Willen. Heinrich Heine muss in die Walhalla«, *Spiegel online*, 14.07.2010, http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ruhmeshalle-wider-willen-heinrich-heine-muss-in-die-walhalla-a-706546.html.

man kaum. Verweist es doch weit zurück ins lange 19. Jahrhundert, als die von Alters her zumeist kirchlichen, adligen und geistlichen Repräsentanten der irdischen und überirdischen Macht entgegengebrachte Heroen- und Heiligenverehrung verstärkt auch den Schöpfern künstlerischer und geistiger Werke erwiesen wurde. Man schrieb ihnen die Kraft zu, über ihren Tod hinaus zum Heil und Wohl der Nation vielleicht dauerhafter etwas beitragen zu können, als es militärische Siege, göttlicher Segen oder diplomatische Erfolge je könnten. Diese Verschiebung von symbolischer Autorität bringt ein neues Phänomen hervor – die Figur des Kulturheros, der es durch seine Worte und Werke vermag, große, meist nationale Bevölkerungsgruppen um eine kollektive Idee oder ein kulturelles Gut zu vereinen, weswegen ihm kultische Verehrung entgegengebracht werden sollte. Noch heute schwingen in den Feierlichkeiten zu runden Dichterjubiläen, Fernsehevents zur Wahl der größten Repräsentanten einer Nation oder auch in den Literaturkurrikula kanonischer Schullektüre solche an den Kulturheros geknüpften Konzepte mit, ohne dass man sich von ihnen weiterhin eine »Erstarkung« und »Vermehrung deutschen Sinnes« (Ludwig I.) versprechen würde. Zwar lebt das »Bedürfnis nach heroischen Leitfiguren«[6] nicht nur in den Supermen globalisierter Populärkulturen, sondern auch in dem Enthusiasmus fort, der beispielsweise Fußballstars oder Popikonen entgegengebracht wird, doch scheint dieser kommerzielle ›Heldenkult‹ kaum noch etwas von den Genealogien, Konzepten und Praktiken zu wissen, die einst die Figur des Kulturheros konstituiert haben. Diese Wissenslücke möchte das vorliegende Buch schließen.

Heroen (abgeleitet von *heros*, dem altgriechischen Wort für Held), auch Halbgötter (*hēmítheoi*) genannt, bildeten eine besondere Klasse zwischen Göttern und Menschen,[7] sie waren zwar sterblich, aber zur Hälfte göttlich.[8] Im Epos wurden als Heroen die Helden des Trojanischen Krieges bezeichnet. Später wurde der Begriff Heros auch für Tote verwendet,

---

6 Hoff, Ralf von den, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Jörn Leonhard u. Birgit Studt, »Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948«, *helden. heroes. héros* 1 (2013), DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03, 7–14, 7.

7 Burkert, Walter, *Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart 1997, 312. Vgl. auch Graf, Fritz, »Heroenkult«, in: *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. v. Herbert Cancik und Helmut Schneider, Bd. 5, Stuttgart u. Weimar 1998, 476–480, 476.

8 Graf, »Heroenkult« (wie Anm. 7), 477; Heil, Matthäus, »Heroen. Halbgötter aus dem antiken Griechenland«, in: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden,* hg. v. Nikolaus Immer u. Mareen van Marwyck, Bielefeld 2013, 29–50.

die aus ihrem Grab heraus die Macht hatten, Gutes oder Böses zu tun (zum Heros vgl. Martin Treml).[9]

Das religionswissenschaftliche und ethnologische Kompositum *Kulturheros* bezeichnet Gestalten, die zwischen Göttern und Menschen stehen und die »für die Menschen überlebenswichtige[s] Kulturwissen zum ersten Mal einführen«.[10] Die Taten eines Kulturheros – etwa die Übergabe des Feuers an die Menschen – können in die Tradition der jeweiligen Gesellschaft eingehen, »zu bestimmten Anlässen feierlich erinnert« und »die Stiftungslegende eines Kults bilden«.[11] Die *Enzyklopädie des Märchens* definiert den Kulturheros als »mythische Figur meist früherer Überlieferungen, die für die jeweilige Gesellschaft Entscheidendes und Lebenswichtiges leistet«.[12] Donald Ward, der Verfasser dieses Eintrags, spricht zwar davon, dass neben Heiligen auch »Begründer, Reformer, Erfinder und politische Führer manchmal als echte Kulturheroen« (etwa Luther oder Kolumbus) gesehen werden können, seine Argumentation bleibt aber weitgehend auf Gestalten aus der Mythologie beschränkt.[13]

In unserem Band geht es hingegen nicht um mythische Figuren wie etwa Prometheus, sondern um ein neuzeitliches Phänomen: Mit Kulturheroen meinen wir Schriftsteller, Dichter, Wissenschaftler, Künstler oder Intellektuelle, denen ebenso wie den Kulturheroen der Religionswissenschaft bzw. Ethnologie in der Regel posthum eine herausragende kulturstiftende Rolle in der Gemeinschaft bzw. Gesellschaft zugeschrieben wird.[14] Seit der Neuzeit werden Kulturheroen in dieser Weise medial

---

9 Burkert, *Religion* (wie Anm. 7), 312. Verweise in Klammern beziehen sich auf Beiträge im vorliegenden Band.

10 Köpping, Klaus Peter, »Kulturbringer/Kulturheros«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hg. v. Hans Dieter Betz, Don S. Browning, Bernd Janowski u. Eberhard Jüngel, Bd. 4, 2001, 1836. Auch in anderen Lexika wird der Kulturheros als Kulturbringer oder Heilbringer bezeichnet. Der Verfasser des entsprechenden Eintrags in der russischen Enzyklopädie der *Mythen der Völker der Erde* Eleazar Meletinskij führt für *kul'turnyj geroj* (Kulturheros) die Begriffe cultural hero (engl.), héros civilisateur (franz.) und Heilbringer (dt.) an. Vgl. Meletinskij, Eleazar, »Kul'turnyj geroj« in: *Mify narodov mira*, t. 2, Moskva 1982, 25–28, 25.

11 Treml, Martin, »Kulturheros«, in: *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Menschen*, hg. v. Christoph Auffarth, Jutta Bernard u. Hubert Mohr, unter Mitarbeit von Agnes Imhof u. Silvia Kurre, Stuttgart u. Weimar 1999, 291–292, 291.

12 Ward, Donald, »Kulturheros«, in: *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 8, hg. v. Rolf Wilhelm Brendich u. a., Berlin u. New York 1996, Sp. 593–599, 593.

13 Die Herausgeber des Bandes *Lustige Männchen. Die Kulturheroen der sowjetischen Kindheit* gebrauchen den Terminus noch allgemeiner für die multimedialen »mythologischen« Lieblingshelden aus Kinderbüchern und -filmen ihrer Kindheit. Vgl. Kukulin, Il'ja, Mark Lipoveckij u. Marija Majofis, »Ot sostavitelej«, in: *Veselye čelovečki. Kul'turnye geroi sovetskogo detstva,* hg. v. dens., Moskva 2008, 5–8.

14 Diese kulturstiftende Funktion des Kulturheros unterscheidet ihn grundlegend vom Konzept der »Nationalpatronen«, bei denen es sich um resakralisierte oder profanierte

konstruiert und durch Kultpraktiken geehrt, die früher eher militärischen oder politischen Helden vorbehalten waren.

Thomas Carlyle brachte in seinen Vorlesungen *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1840) eine bereits hundert Jahre als kulturelle Praxis bestehende Tendenz auf den Punkt, indem er den Dichter und *man of letters* neben der Gottheit, dem Priester, dem Propheten oder dem König explizit als Helden feierte. Diese modernen Heroenkulte des Geistes waren sowohl mit der gewandelten Geschichtsphilosophie, welche den bedeutenden Männern eine entscheidende Rolle beim Fortschritt in der Geschichte attestierte, als auch mit der Emanzipation der Öffentlichkeit verbunden. Carlyle verfasste seine Apologie der Kulturheroen zu einer Zeit, da sich der Niedergang des Heroischen in der modernen bürgerlichen Gesellschaft bereits anbahnte (vgl. Johannes Steizinger). Sein Heroenkonzept lässt sich als Symptom eines europaweiten kulturellen Umbruchs in der Moderne verstehen, vor dessen Hintergrund verschiedene Genealogien, Traditionen und Kontexte moderner Kulturheroen erkennbar werden.[15]

Genealogien und Figurationen des Kulturheros

Anliegen unseres Bandes ist es, jenes semantische Feld zu untersuchen, auf dem das Heroische und das Intellektuelle, das Aktive und das Kontemplative aufeinandertreffen und unterschiedliche kulturelle Konstellationen erzeugen. Dabei geht uns nicht darum, eine einzige genealogische Linie ›des Kulturheros‹ zu konstruieren. Wir wollen vielmehr diese semantischen Verschiebungen und Umbesetzungen in ihrer Vielfalt aufzeigen und in diachroner Perspektive ausleuchten. Im ersten Teil des Bandes werden unterschiedliche *Genealogien und Konzepte* des Kulturheros untersucht.

Beispielhaft wollen wir hierfür einleitend eine genealogische Spur verfolgen, die nach Italien zur Zeit der Renaissance führt. Am 8. April 1341 verlieh der römische Senat dem italienischen Dichter Francesco Petrarca ein Privilegium, welches seine herausragende gesellschaftliche

---

»Landesheilige« handelt, denen eine auf den Nationalstaat bezogene identitätsstiftende Rolle zukommt, vgl. Samerski, Stefan u. Krista Zach, »Einleitung«, in: *Die Renaissance der Nationalpatrone. Erinnerungskulturen in Ostmitteleuropa im 20./21. Jahrhundert,* hg. v. dens., Köln 2007, 1–9.

15 Zu vorrevolutionären Galerien ›großer Männer‹ und Mustern eines ›utopischen‹ Pantheons vgl. Poulut, Dominique, »Pantheons in Eigtheenth-Century France: Temple, Museum, Parymid«, in: *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea,* ed. by Richard Wrigley and Matthew Craske, Aldershot 2004, 123–145, 123f.

Position zum Ausdruck bringen sollte. Mit diesem Privilegium wurde ihm die römische Bürgerschaft verliehen, er wurde offiziell zum Dichter und Historiker ernannt sowie als *magister*, das heißt als Lehrer der Dichtung, anerkannt. Er wurde ermächtigt, seine eigenen vergangenen oder künftigen Werke zu publizieren, auch erhielt er das Recht, sich nach Belieben mit einem Lorbeer-, Myrten- oder Efeukranz zu schmücken, privat und öffentlich als Dichter aufzutreten sowie sich der Privilegien und Immunitäten eines Professors der freien Künste zu erfreuen.[16] Jonathan Usher hat gezeigt, dass Petrarcas Privilegium, welches scheinbar zu großen Teilen von ihm selbst entworfen wurde, auf seine Lektüre antiker Autoren zurückgeht und sein Verständnis der Rolle des Dichters in der Gesellschaft widerspiegelte,[17] das aber bereits eine Umdeutung antiker Formen war.[18] Inspiriert durch die Lektüre von Sallust und Cicero sah Petrarca die Rolle des Dichters im Dienst an der *res publica* und glaubte, der Dichter könne ebenso wie der Krieger Unsterblichkeit erlangen. Seine Verse würden nicht nur ihn unsterblich machen, sondern auch diejenigen, die sie besingen. Aufgrund eben dieser Fähigkeit, Unsterblichkeit in der Erinnerung der Nachkommenschaft zu stiften, sei der Dichter einer Krönung würdig.[19]

Nicht nur der Status des Dichters als eines »Popularisators und Stifters von Tugenden« (Usher), sondern auch die Zeremonie der Dichterkrönung greift auf antike Vorbilder zurück, ist jedoch im veränderten Kontext der Renaissance in Italien eine Innovation von Petrarca.[20] So geht die Krönungszeremonie auf den römischen Triumph zurück. Im Triumph

---

16 Vgl. hierzu Usher, Jonathan, »Petrarch's Diploma of Crowning. The *Privilegium laureationis*« in: *Italy and the Classical Tradition. Language, Thought and Poetry 1300–1600*, ed. by Carlo Caruso and Andrew Laird, London 2009, 161–193, 161. Mit dem Priveligium verbunden war das Recht, antike und zeitgenössische Literaturen in Rom oder auch an anderen Orten zu disputieren und zu kommentieren. Ebd., 163.

17 Ebd., 177: »The civic role of poetry informs much of the thinking behind Petrarch's *Collatio*. Significantly, both poets mentioned by Cicero as deserving roman citizenship, Ennius and Archias, are ›foreign‹, even if (Greek speaking) Italian. They are therefore, as provincials, the exact analogues of a Florentine-Provençale Petrarch seeking his recognition, through literary achievement, in Rome.«

18 Ebd., 184: »Thus it would appear that Petrarch's revolutionary *renovatio*, claimed as a return to the *mos maiorum*, a symbolic act ushering in the status of the independent scholar-poet in a humanistic world freed from the institutional constraints, is much closer to the codified medieval status game of conventional professional life than Petrarch would have us believe.«

19 Vgl. ebd., 181–182.

20 Trapp, Joseph B., »The Poet Laureate: Rome, *Renovatio* and *Translatio Imperii*«, in: *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, ed. by P. A. Ramsey, Binghamton and New York 1982, 93–130, 103: »Petrarch, as perhaps no other before, made his own image.« Es gab mit Sicherheit eine Dichterkrönung vor Petrarca. Der Dichter Albertino Mussato ist bspw. bereits 1315 in Padua mit einem Lorbeerkranz gekrönt worden.

wurden die siegreichen römischen Militärführer geehrt. Für die Dauer der Zeremonie wurden dem Triumphator, der ähnlich wie die Statue des *Jupiter Capitolinus* in eine purpurne *toga picta* gekleidet und mit dem Lorbeerkranz geschmückt war, gottähnliche Ehren erwiesen. Petrarcas Geste der Gleichsetzung des Kaisers und des Dichters, die Sallust und Cicero, den Autoren, auf die er sich bezieht, unbekannt war, geht jedoch eher auf die dichterischen Ambitionen des Kaisers Domitian zurück.[21]

Petrarca steht hier für eine Tendenz, deren Spuren sich bis in die Renaissance zurückverfolgen lassen und in der Neuzeit in den unterschiedlichen Figurationen des Kulturheros zur vollen Geltung kamen: im Streben der Männer des Geistes – neben den Dichtern (vgl. Christoph Schmälzle) konnten auch Intellektuelle (vgl. Martin Fontius), Künstler (vgl. Luka Nakhutsrishvili) oder Religionsstifter (vgl. Kai Bremer) diese Rolle einnehmen – nach einem besonderen gesellschaftlichen Status, der im Mittelalter neben den Monarchen und hohen Adligen nur den geistlichen Würdenträgern vorbehalten war. Solchen veränderlichen *Konstellationen und Figurationen* des Kulturheros ist der zweite Teil des Bandes gewidmet.

Die Wahl der Dichterkrönung als einer Form der Ehrung indiziert eine wichtige Entwicklung. Die Männer des Geistes suchen nach Formen, um ihrem gewachsenen Geltungsanspruch Ausdruck zu verleihen und – so eine These des Bandes – entdecken diese im Formenschatz der Antike, in den diskursiven, symbolischen und performativen Praktiken der Heldenverehrung. Damit ist der Kulturheros mehr als eine ›bloße‹ Metapher: Der Begriff verweist sowohl auf eine semantische Verschiebung zwischen Aktivem und Kontemplativem als auch auf einen Austausch zwischen Figurationen, Diskursen, Medien und Praktiken, denen in den Beiträgen des vorliegenden Bandes – wenn auch nur punktuell und daher unvollständig – nachgegangen wird.

Mit der kultischen Verehrung des Kulturheros stellt sich auch die Frage, in welchen Medien er geehrt wird. Mit der Rückbesinnung auf die Antike wurden in der Renaissance auch antike Medien der Herrscher- und

---

[21] Usher, »Petrarch's Diploma of Crowning« (wie Anm. 16), 181f. Der Vergleich zwischen dem Dichter und dem Kaiser war aber schon zu Petrarcas Zeiten kein Novum mehr. Bereits Petrarcas großer Vorläufer und Vorbild Dante hatte die »Souveränität des Dichters«, seine Vergleichbarkeit und Gleichsetzbarkeit mit dem König ins Spiel gebracht. Vgl. Kantorowicz, Ernst, »Die Souveränität des Künstlers. Eine Anmerkung zur Rechtsgrundsätzen und Kunsttheorien der Renaissance«, in: ders., *Götter in Uniform*, 329–348. Vgl. die inszenierte Krönung von Dante im 1. Canto des Paradiso, vgl. Trapp, »The Poet Laureate« (wie Anm. 20), 100. Auch die gesellschaftliche Stellung des Dichters befand sich schon ein Jahrhundert vor Petrarcas Renovatio im Aufbruch. Trapp, »The Poet Laureate« (wie Anm. 20), 97.

Heldenverehrung wie etwa Bildnisse und Denkmäler wiederentdeckt. Totenmasken, deren spezifische Aura, folgt man Thomas Macho, bereits bei den Römern das Überleben der Macht des Toten für die Nachwelt bezeugen, stellten ein weit verbreitetes Medium dar (vgl. Thomas Macho zur Ikonologie von Totenmasken). Insbesondere Porträts belegen die breite Formenpalette der Darstellbarkeit. Martin Luther konnte etwa in unterschiedlichen Masken auftreten, als Hercules oder Heiliger porträtiert werden (Vgl. Anna Pawlak). Das verweist zugleich auf die Breite des semantischen Feldes, in dem neuzeitliche Kulturheroen wahrgenommen werden konnten. Es handelt sich aber nicht nur um einen Rückgriff auf antike Repräsentationsformen, sondern darum, dass sie im Zuge einer Ausarbeitung neuer inhaltlicher Konzepte zugleich prinzipiell umgestaltet werden. Luther wird etwa nicht nur als Heros oder Heiliger dargestellt, sondern von Lucas Cranach zur »universellen Verkörperung der Reformation« (vgl. Pawlak) verklärt. Ob im Text oder Bild, Denkmal oder Geld, Büste oder Film, stets interferieren die Form und das Medium seiner Ehrung mit der Semantik des zu ehrenden Mannes. Gegenstand der Beiträge ist auch die Suche nach einer Ausdrucksform für neue Inhalte. Diese Suche bezieht sich zwar auf Vorbilder, generiert aber neue Formexperimente, die selber zu Vorbildern erstarren und als solche in Frage gestellt werden können. Solchen wechselnden medialen *Techniken und Praktiken* der Heroisierung ist der dritte Teil unseres Bandes gewidmet.

Die prinzipielle Differenz des Kulturheros beispielsweise zu den gekrönten Geistesgrößen der frühen Neuzeit lässt sich ebenfalls anhand von Petrarca illustrieren. Denn er aktualisierte nur eine der Traditionen des Heroischen – den Anspruch auf Ehrung, der in Rom dem Triumphator zukam, einem siegreichen Feldherrn, dessen Siege Entscheidendes für seine Stadt leisteten. Der Held bzw. Heros hat jedoch eine doppelte Semantik: Der ruhmreiche Krieger, der durch die Überlieferung im Gedächtnis der Nachkommenschaft nachlebt, ist nur eine Seite der heroischen Medaille. Prägend für den neuzeitlichen Herosbegriff im Allgemeinen und für den Begriff des Kulturheros im Besonderen ist aber der Heros des Kults – ein mächtiger, aus dem Grab heraus wirkender und stark in den lokalen Kontext eingebetteter Toter. Im Unterschied zum Renaissancekünstler, der – wie Petrarca – seine eigene Ehrung durchaus zur Lebzeit beanspruchte, wurden viele Männer des Geistes erst posthum zu Heroen verklärt und kultisch verehrt.

Der kultische Aspekt des Heroischen wird in unterschiedlichen historischen Konstellationen verschieden aufgefasst: Er kann sowohl mit der christlichen Semantik der Heiligen- und Reliquienverehrung interferieren (vgl. Giorgi Maisuradze zum Heiligen) als auch sich zu einem säkularisier-

ten Dichterkult entwickeln. Folgt man dem Religionshistoriker Wolfgang Speyer, lassen sich genealogische Spuren des Heroen- und Heiligenkults bis in die Frühkulturen der Menschheit zurückverfolgen: »So begegnet er uns als Held und Heros, als Schamane und Medizinmann, als Priester-König, als Dichter-Prophet, inspirierter Gesetzgeber und Gründer, als Wundertäter, Heilbringer, Retter und Wohltäter und im Rückblick des magisch-religiösen Menschen als Stammvater der Menschen, Völker und Geschlechter.«[22] Speyer zufolge steht die Änderung des Bildes vom ›Heiligen Menschen‹ – sei es als Heros oder als Heiliger – in direkter Verbindung mit Veränderungen des Gottesbildes.

Mit dem Beginn der Neuzeit setzt sich dieser Strukturwandel fort: Neben dem Rückgriff auf die antiken Heroenbilder in der Renaissance entstehen Gestalten nationaler Helden (mit kriegerischem oder auch intellektuellem Hintergrund), die eng verknüpft sind mit der Nationalisierung der Heiligen im späten Mittelalter, die eigentlich im Widerspruch zum christlichen Universalismus stand. Sie war bereits Ausdruck eines sich abzeichnenden Bewusstseinswandels der politischen Eliten, den man später als ›Säkularisierung‹ bezeichnet hat. Folgt man dieser Spur, so ließe sich sagen, dass die Schaffung nationaler Heroen mit der Nationalisierung der Heiligen begann.[23] Allerdings fehlt bei den Heroen der Moderne das Übernatürliche, das im Fall der Kulturheroen durch die überragende schöpferische Geisteskraft ersetzt ist, die nun dem Begriff der Genialität zugeordnet wird.[24] Die christliche Transzendenz wird durch schöpferische Immanenz ersetzt, wobei der Kulturheros wie seine kirchlichen Vorläufer als Vorbild für die ihn verehrenden Menschen unsterblich bleibt. Entsprechend kann eine Person (wie etwa Martin Luther) sowohl als Heros im Kult (vgl. Anna Pawlak) als auch als ruhmreicher Held (vgl. Kai Bremer) gefeiert werden.

Eine weitere entscheidende Eigenschaft von Kulturheroen ist, dass sie in den Repräsentationsformen der Macht dargestellt werden. Dadurch wird nicht nur ihr Anspruch auf eine herausragende gesellschaftliche Stellung manifest, sie können auch selbst zu Ausdrucksbildern gesellschaftlicher oder politischer Gruppen (insbesondere auch von Nationen) werden. Und gerade diese gesellschaftspolitische Funktion des Kultur-

---

22 Speyer, Wolfgang, »Die Verehrung des Heroen, des göttlichen Menschen und des christlichen Heiligen«, in: *Heiligenverehrung in der Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Peter Dinzelbacher u. Dieter Bauer, Ostfildern 1990, 48–66, 48–49.

23 Vgl. Kantorowicz, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, aus dem Amerikanischen von Walter Theimer, München 1990, 243f.

24 Zum Begriff der Genialität, bzw. Genie, vgl. Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. I–II, Darmstadt 1985.

heros – so eine weitere These des Bandes – ist ein zentrales Merkmal seiner Figur. Anders formuliert, unter Kulturheros verstehen wir nicht die Selbsterhöhung eines Künstlers oder Intellektuellen, sondern dessen Apostrophierung als Repräsentanten der Macht. Kulturheroen avancieren zu Vorbildern, mit deren Hilfe sich eine Gruppe selbst beschreibt und (etwa nationale) Geltung verschaffen will.[25] Deutlich zeigt dies beispielsweise die posthume Heroisierung Luthers, die der Selbstvergewisserung von unterschiedlichen Kollektiven diente – von einer Partei der Lutheranhänger bis später der deutschen (Kultur)Nation. Damit kommen wir zu einer weiteren These unseres Buches: Erst der Tod und die politische Vereinnahmbarkeit durch eine Gruppe – das heißt die Möglichkeit, eine Figur zu einem Aushängeschild, einem repräsentativen Symbol der Gemeinschaft zu machen – erzeugen einen Kulturheros.

Mit diesem Merkmal des Kulturheros als eines politischen Identifikationsangebots einer Gruppe verschiebt sich aber das Verhältnis von »Intellektuellen und Macht« grundlegend. Petrarcas Dichterkrönung war noch so inszeniert, dass sie die alten römischen republikanischen Werte erneuerte. Dagegen blieben spätere Dichterkrönungen (etwa im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation oder in England) ein Privileg, das der Monarch einem Dichter gewährte, der mehr oder weniger in einem Dienstverhältnis zu ihm stand. Dieses Abhängigkeitsverhältnis zur Macht verstärkte sich (trotz Dante und Petrarca) von der Renaissance zur Aufklärung sogar noch, doch gleichzeitig fanden innerhalb dieses Verhältnisses zwei weitreichende Verschiebungen statt, an deren Schnittstelle das Konzept des Kulturheros erst seine Wirkungsmacht entfaltete: Zum einen veränderte sich das Selbstverständnis höfischer Macht selber und zum anderen gewann die aufgeklärte Idee des »großen Mannes« in Abgrenzung zu militärischen Heldenkonzepten zunehmende Ausstrahlungskraft. Die erste Entwicklung betraf die Künstler oder Intellektuellen nicht unmittelbar, sondern die Auffassung von höfischer Macht beziehungsweise von Tugenden des Adels. Die höfische Ethik stellte zwar das Praktische über das Kontemplative, die aristotelische Grundlage der höfischen Ethik (sowohl bei Castiglione als auch bei Hobbes) bedeutete aber, dass der ideale Hofmann auch ein »Philosoph«

---

[25] Ähnlich werden im SFB *Helden – Heroisierungen – Heroismen* Helden aufgefasst als »figures that are important for society because they enable us to deal vicariously with norms which we accept somehow as valid but which we can never aspire to live up to in real life. Heroes in this somewhat oblique and potentially controversial sense often serve as symbols for what gives coherence to a social group.« Asch, Ronald G., »The Hero in the Early Modern Period and Beyond: An Elusive Cultural Construct and an Indispensable Focus of Social Identity?«, *helden. heroes. héros* 1 (2014) Special Issue, 5–14, DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2014/QM/02.

sein sollte.[26] Obgleich dieses aristotelische Fundament in der Renaissance zu schwinden begann, waren im semantischen Feld des Heroischen neben den militärischen und politischen Tugenden des Fürsten auch die kontemplativen Tugenden enthalten, die später die »Heroisierung« von Intellektuellen wenn nicht ermöglichten, so doch beförderten.[27] Anders formuliert: Die Idee des aufgeklärten Monarchen, dessen Macht nicht nur auf purer Gewalt, sondern auch auf Vernunft gründete und eine Imaginierung des Monarchen als Schöpfer oder Demiurg (vgl. Gabriela Lehmann-Carli) möglich machte, die sogar bis in die Sowjetzeit hinein fortlebte, war ebenfalls ein Resultat der konfliktreichen Verschiebungen zwischen diesen semantischen Registern.

In Abgrenzung und Konkurrenz zu dieser Idee des moralischen Herrschers als Kulturschöpfer sollten es gerade die Aufklärer sein, die Geist und Macht gewaltsam voneinander zu trennen versuchten und eigene Tugendvorstellungen entwickelten.[28] Die Enzyklopädie von Diderot und d'Alembert (ab 1751) unterschied radikal zwischen Heroen und »großen Männern«. Für Louis de Jaucourt, den Verfasser des Eintrags zum »Héros«, bedeutete dieser Begriff exakt die Präferenz kriegerischer Tugenden gegenüber rechtlichen und politischen. Heroismus, heißt es, setze einen großen Mann voraus, der es wert sei, mit den Göttern den Kult der Sterblichen zu teilen. Genannt werden Sterbliche wie Herakles, Jason oder Theseus. Heutzutage sei der Begriff nur den militärischen Talenten und Tugenden vorbehalten, die in den Augen der Weisheit nur Verbrechen seien, die den Namen der Tugend usurpiert hätten.[29] Dagegen sei die »Größe« des »großen Mannes« nicht nur mit außerordentlichen Errungenschaften, sei es in der Politik oder in der Kunst, verbunden, sondern auch mit moralischen Tugenden. Mona Ozouf zeichnete die französische Begriffsgeschichte des »großen Mannes« in ihrem vielzitierten Beitrag zu Pierre Noras Projekt »Les lieux de Mémoire« nach. Der große Mann »ist weder König noch Held, nicht einmal der berühmte Mann«, er erbt nichts und verdankt »sein Wesen allein sich selbst«, der Modus seiner affektiven Wahrnehmung ist nicht die Bewunderung, sondern Rührung.

---

26 Strauss, Leo, »Hobbes' politische Wissenschaft in ihrer Genesis«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. v. Heinrich Meier, Stuttgart u. Weimar 2008, 63ff.

27 Vgl. hierzu auch Posselt-Kuhli, Christina, »Der ›Kunstheld‹ im Spannungsfeld zwischen Krieg und Frieden – Ein herrscherliches Tugendexempel im Deutschland des 17. Jhs.«, *helden. heroes. héros* 2.2 (2014), 17–36.

28 Vgl. auch Folkenflik, Robert, »The Artist as Hero in the Eighteenth Century«, *The Yearbook of English Studies* 12 (1982), 91–108.

29 Eine derartige Unterscheidung wurde beispielweise auch in England sichtbar, als man den Kriegshelden (insbesondere den Helden der Flotte) ein Pantheon nicht in der Westminster Abbey, sondern in der St.-Pauls-Kathedrale eröffnete.

Er steht zwischen dem öffentlichen und privaten Bereich, denn »zwischen öffentlicher und privater Größe sieht das 18. Jahrhundert keinen Bruch«, handele es sich nun um einen aufgeklärten Philosophen, weisen Gesetzgeber, unbestechlichen Beamten oder wohltätigen Kaufmann.[30]

Es war diese aufklärerische Idee des tugendhaften großen Mannes, die im Zeichen der Französischen Revolution dann die Praktiken der Heroisierung insbesondere von Intellektuellen und Künstlern als Repräsentanten einer alternativen Macht wesentlich prägte. Trotz der deklarierten Abgrenzung vom Heroischen und Monarchischen nahm der Aufklärer aber die alten Repräsentationsformen für sich in Anspruch beziehungsweise modifizierte diese. Angesichts des Umsturzes der alten monarchischen Ordnung wurden Enzyklopädisten wie etwa Voltaire bereits zu Lebzeiten als auch nach ihrem Tode zu »geistigen Ahnherren« des nationalen Freiheitskampfes erklärt und entsprechend geehrt. Zu diesen Praktiken der Verehrung gehörten beispielsweise Wallfahrten zum Wohnsitz des Dichters, zahlreiche Bilder und Statuen, Jubiläumsfeiern, die feierliche Beisetzung im Pantheon und schließlich die Inschrift auf Voltaires Sarkophag, die ihn als einen Wegbereiter der Freiheit feierte (vgl. Martin Fontius).

In der Suche nach dem Ausdruck, die man der Größe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verleihen wollte, spielte das Pantheon in Paris eine überaus prominente Rolle. Es bringt einen besonderen Aspekt des Kulturheros zum Ausdruck, der im Unterschied zur Idee des großen Mannes immer auch den öffentlichen Kult um seine Figur beinhaltet. Wenn das kollektive Gedächtnis sich in die Topographie »einzuschreiben hatte«[31], so wurde dafür in Paris keine neue Architektur entworfen, sondern die bestehende, aus Anlass der Genesung von Louis XVI. gebaute Kirche St. Geneviéve vom Architekten Quatremère de Quincy umgebaut. Wobei die Institution des »Pantheons« – was auf Griechisch »alle Götter« bedeutet – ein prägnantes Beispiel für den Strukturwandel von der sakralen zur säkularen Ordnung ist: Es entstand in der hellenistischen Zeit als ein Kultobjekt, das die griechischen wie auch die orientalischen Götter vereinte und als Abbild des Universums galt.[32] Nachdem die Jakobiner diesen Namen für ihren Ehrenfriedhof übernommen hatten, wurde auf diese Weise das Heiligtum in einer säkularen Form wiedergeboren. Mit dieser Verschiebung änderte sich

---

30 Ozouf, Mona, »Das Pantheon«, in: dies., *Das Pantheon. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit*, Berlin 1996, 7–38, 8–18.

31 Ozouf, »Pantheon« (wie Anm. 30), 14.

32 Ziegler, Konrat, »Pantheion, Pantheon«, in: *Der kleine Pauli. Lexikon der Antike*, Bd. 4, Sp. 468–474.

auch der Inhalt des Pantheons: Während das hellenistische Pantheon die Götter verschiedener Religionen und Kulturen in sich vereinte, kam dem säkularen Pantheon eine trennende Funktion zu, da die französische Republik sich durch ihre eigenen »großen Männer« dezidiert von denen anderer Staaten abgrenzte. »Alle Götter« des Universums wurden zu ›allen Göttern‹ nur einer Nation. Die »Kinder des Vaterlandes« (enfants de la patrie) suchten sich die Väter ihres Vaterlandes selber, von deren öffentlicher Verehrung sie sich nationale Einheit versprachen.[33] Das Pariser Pantheon war als Baustein des neuen kollektiven Gedächtnisses gedacht und sollte – wie einst die Götter oder die Heiligen die gesamte himmlische Ordnung – den ›Kosmos‹ der Nation repräsentieren.

Anders als die Westminster Abbey war das Pantheon jedoch nicht als eine Grabstätte, sondern als Ort der Unsterblichkeit konzipiert.[34] Daher gilt die Aufmerksamkeit nicht den sterblichen Überresten, sondern den Darstellungen großer Männer: »Denn hier, im Umkreis der Skulptur, liegt der affektive Hintergrund einer Aufnahme in das Pantheon und nicht, wie man vielleicht denken könnte, in der Überführung der Asche. Im Ablauf der Prozessionen ist nicht der Sarkophag der Höhepunkt, sondern die Statue«.[35] Dabei vollendet die Eröffnung des explizit dem Andenken an große Männer geweihten Pariser Pantheons gewissermaßen die Apotheose des Kulturheros, auch wenn die Idee selbst auf den Herrscherkult, auf die Vergöttlichung eines Herrschers zurückgeht.[36]

Doch die Ehrungen der Künstler und Intellektuellen blieben bei weitem nicht auf die nationale Ruhmeshalle – das Pantheon – beschränkt.[37] Vielmehr machte die Figur des Kulturheros – so eine weitere These dieses Buches – im Zeitalter der Geburt von Nationalstaaten dem Monarchen die Repräsentation der Nation generell streitig (vgl. Zaal Andronikashvili). So vervielfachten sich auch die Medien und Praktiken, die Kulturheroen als Repräsentanten nationalen Ruhms figurierten.[38] Insbesondere im Falle der deutschen Länder und anderer »verspäteter Nationen« (Helmuth

---

33 Vgl. Maisuradze, Giorgi, »Pantheon als Heroengrab. ›Alle Götter‹ zwischen Universalismus und nationalem Partikularismus«, in: *Heiliges Grab – Heilige Gräber. Aktualität und Nachleben von Pilgerorten*, hg. v. Ursula Röper u. Martin Treml, Berlin 2014, 139–149.

34 Ozouf, »Pantheon« (wie Anm. 30), 19.

35 Ebd., 22.

36 Thomas, Edmund, »From the Pantheon of the Gods to the Pantheon of Rome«, in: *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea*, ed. by Richard Wrigley and Matthew Craske, Burlington 2004, 15.

37 Vgl. Poulot, »Pantheons in Eighteenth-Century France« (wie Anm. 15), 123.

38 Siehe zu diesen Praktiken auch die Heldenverehrung des Dichters und Kriegsfreiwilligen Theodor Körner (1791–1813), vgl. Immer, Nikolas u. Maria Schultz, »Lützows wildester Jäger. Zur Heroisierung Theodor Körners im 19. und 20. Jh.«, *helden. heroes. héros* 2.2 (2014), 69–92.

Plessner) kam ihnen die Funktion zu, die fehlende oder fragile nationale Einheit durch das imaginierte Kollektiv einer »Kulturnation« (Friedrich Meinecke) zu erzeugen.[39] Neben der Druckgraphik entwickelte sich so beispielsweise das Papiergeld zu einem überaus wirkungsmächtigen Medium. Ursprünglich ebenfalls als Souveränitätszeichen den Monarchen vorbehalten, wurde es seit dem 19. Jahrhundert zu einem zentralen Repräsentationsmedium der Nation (Vgl. Eka Meskhi). Doch auch auf Briefmarken (etwa anlässlich von Dichterjubiläen) oder in den sich konstituierenden Nationalarchiven entwickelte sich der Kulturheros zu einer zentralen Denk- und Repräsentationsfigur, anhand derer gesellschaftliche und nationale Belange verhandelt werden konnten (vgl. Herbert Kopp-Oberstebrink). Voltaire genauso wie Luther mutierten in diesen Medienpraktiken zu einer »moralischen, gesellschaftlichen, politischen und nationalen Instanz« (Kai Bremer), die dem alten Konflikt zwischen Künstler und Macht, Intellektuellem und Staat in der Figur des Kulturheros neue Gestalt gab.

Ein solches Bedürfnis nach Symbolfiguren, in deren Namen sich die nationale Einheit und Größe beschwören ließen, konnte vor allem in Krisensituationen immer wieder reaktiviert werden, wenn beispielsweise zum Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges 1870 auch der akademische Wettstreit als nationaler Kampf der wissenschaftlichen Geister beschrieben wurde (vgl. Andrea Albrecht). In Frankreich manifestierte sich dieses Bedürfnis in der Verklärung von Jeanne d'Arc zu einer nationalen Heiligen, die zugleich eine – bis in die Gegenwart hinein – politisch umkämpfte Persönlichkeit blieb (vgl. den Beitrag von Thomas Macho zu weiblichen Vorbildern) oder auch in den zum Teil heftigen Debatten über die Aufnahme ins Pariser Pantheon (*panthéonisation*) etwa von Victor

---

[39] In diese Richtung formuliert John Neubauer auch das Konzept der »Nationalikonen« (national icons) als symbolische Repräsentanten der Nation, die in mittelosteuropäischen Ländern, denen im langen 19. Jahrhundert eine staatliche Unabhängigkeit verwehrt blieb, vor allem durch »Nationaldichter« (national poets) wie Adam Mickiewiecz (für Polen), France Prešeren (für Slowenien) oder Hristo Botev (für Bulgarien) verkörpert wurden, die sich selber oft bereits zu Lebzeiten als nationale »Propheten« positionierten und posthum als solche verehrt wurden. Insofern ist das Konzept sehr viel enger auf die nationale Identität bezogen, wohingegen die kulturstiftende, bürgerliche Öffentlichkeit und Gruppenzugehörigkeit begründende Funktion dieser Figuren bei ihm keine wesentliche Rolle spielt. Vgl. Neubauer, John, »Figures of National Icons. Introduction«, in: *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries.* Volume IV: *Types and Stereotypes,* ed. by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer, Amsterdam 2010, 11–18. Zu den problematischen Aktualisierungen des Konzepts der »Kulturnation«, vgl. Weigel, Sigrid, »Die Lehre des leeren Grabes. Begründungen der deutschen Kulturnation nach 1871 und nach 1989«, in: *Heiliges Grab – Heilige Gräber. Aktualität und Nachleben von Pilgerorten,* hg. v. Ursula Röper u. Martin Treml, Berlin 2014, 156–168.

Hugo (1802–1885; Aufnahme: 1885), Émile Zola (1840–1902; Aufnahme: 1908) oder Jean Jaurès (1859–1914; Aufnahme: 1924).

Genealogische Spuren der posthumen »Heroisierungspraktiken« von Künstlern und Intellektuellen lassen sich wiederum ins frühneuzeitliche England,[40] aber auch in die italienische Renaissance zurückverfolgen. So wollte beispielsweise Rafael in der Kirche Santa Maria della Rotonda in Rom, dem ehemaligen Pantheon begraben werden.[41] Seine Beisetzung begründete eine Tradition, aufgrund von der nach Rafaels Tod einige seiner Schüler und später auch andere Künstler in derselben Kirche beigesetzt wurden. So wandelte sich die Kirche im 18. Jahrhundert zu einem nationalen Ort des Gedenkens an berühmte Künstler, weswegen man begann, auch Büsten von Künstlern aufzustellen, die nicht in der Kirche begraben waren.[42] In diesen Verschiebungen wird eine wichtige Tendenz sichtbar: Der Kirchenraum entwickelt sich, gerade weil er ein Beisetzungsort für Künstler und Intellektuelle ist und ihre Grabmonumente säkulare Formen und Inhalte integrieren, zu einem öffentlichen Raum und wird so seinem religiösen Zweck entfremdet, ohne dass er strictu sensu säkularisiert werden soll, wie etwa das Pantheon in Paris. Doch genau so wie dieses werden das Pantheon in Rom oder die Westminster Abbey in London im 19. Jahrhundert zu öffentlichen Orten nationalen Gedenkens.[43] Das Publikum fängt selbst an, die Monumente für Personen ihrer Wertschätzung in Auftrag zu geben und markiert damit den Übergang von monarchischen zu gesellschaftlichen Formen der Repräsentation, vom elitären Gedenken an die großen Männer zum öffentlichen Kult der Kulturheroen, in dem sich ein neues Verhältnis von Bürger und Nation herauskristallisiert.[44] Beginnt die Öffentlichkeit, ihre

---

40 Zwar wurde der englische Dichter Geoffrey Chaucer bereits 1400 in der Westminster Abbey beigesetzt, allerdings nicht als Dichter, sondern als Geistlicher. Mit der Beisetzung des Dichters Edmund Spencer wurde dort 1599 die Poet's Corner begründet, die ihren Namen und ihre nationale Bekanntheit aber erst im 18. Jh. erhalten sollte.

41 Pasquali, Susanna, »From the Pantheon of Artists to the Pantheon of Illustrous Men. Praphael's Tomb and its Legacy«, in: *Pantheons. Transformations of a Monumental Idea,* ed. by Richard Wrigley and Matthew Craske, Aldershot 2004, 35–56, 36: »It was the Pantheon, rather than the church, that Raphael chose as his burial place.«

42 Daher konnte Stendal bereits 1817 die Kirche als ein »sublimes Museum« bezeichnen, vgl. ebd., 48.

43 Die in den kirchlichen Kontext eingefügten, weltlichen Bilder haben keine neuen kirchlichen Funktionen erzeugt, sondern »becoming instead integrated within the secular *theatrum mundi* […] of the civic world«. Vgl. Craske, Matthew, »Westminster Abbey 1720–70. A Public Pantheon Built Upon Public Interest«, in: Wrigley/Craske (ed.), *Pantheons*, 57–80, 60. Mitte des 18. Jhs. begannen die Monumente in der Abbey »to define patriotic service as a homage to the nation as opposed to the sovereign«. Ebd., 72.

44 Craske, »Westminster Abbey 1720–70« (wie Anm. 43), 57: »Throughout the eighteenth century the Abbey was acknowledged as *the* public place in which the notion of the exemplary national citizen was articulated through the erection of Monuments.«.

Helden zu feiern, wird die Grenze zu »purer Neugier« und damit zur Inflation des »Kulturheroischen« durchlässig.

In kontrovers geführten Auseinandersetzungen konstituierte sich eine moderne Öffentlichkeit, in der sensationslüsterne Massenmedien die Figur des Kulturheros mit anderen Identifikationsgestalten des »populären Pantheons« wechselhafter gesellschaftspolitischer Konjunkturen und europäischer Modetrends konfrontierten. Wenn beispielsweise das Wachsfigurenkabinett der Madame Tussaud mit seinen lebensechten Nachbildungen »berühmter und berüchtigter« Zeitgenossen ganz auf die populäre Neugierde des breiten Massenpublikums abzielte und damit seit dem frühen 19. Jahrhundert gewissermaßen einen Gegenentwurf zu dem auf kulturelle Ewigkeit und politische Einheit angelegten »nationalen Pantheon« der Kulturheroen darstellte, verloren hier solche Grenzziehungen insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehr und mehr an Relevanz.[45]

Fortleben und Transformationen des Kulturheros

Der Erste Weltkrieg markiert europaweit eine politisch wie kulturell folgenreiche Epochenzäsur. Nach anfänglicher Kriegsbegeisterung erschütterten die von moderner Kriegstechnik geprägten Material- und Stellungsschlachten nicht nur tradierte Vorstellungen von heroischen Kriegern und militärischer Glorie, sondern auch den Fortschrittsoptimismus der Moderne grundlegend. Autoritäten – auch im Bereich der Kultur – gerieten ins Wanken. Zwar begegneten manche dieser Tendenz mit Versuchen einer emphatischen, mitunter radikal anti-modernen Re-Inszenierung nationaler Kulturheroen (vgl. Claude Haas zum George-Kreis). Doch allgemein schien das Kulturkrisenbewusstsein der künstlerischen Eliten des *fin de siècle* in dem Epochenbruch eines »Untergangs des Abendlandes« zu münden, womit auch die als Repräsentanten nationaler Identität installierten Kulturheroen ausgedient zu haben schienen.

Und doch erfuhr das Konzept der Kulturheroen, wie es hier skizziert worden ist, im kurzen 20. Jahrhundert ein bemerkenswertes Fortleben. Zeigte sich doch gerade in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs, wie wirkungsmächtig die Repräsentations- und Denkfigur des Kulturheros im öffentlichen Bewusstsein sowie unter den kulturellen Eliten weiterhin blieb. Da insbesondere der sowjetische

---

45 Zum Wachsfigurenkabinett vgl. Kornmeier, Uta, »Madame Tussaud's as a Popular Pantheon«, in: Wrigley/Craske (ed.), *Pantheons*, 147–156.

Fall dies nachdrücklich belegt und ihm mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes gewidmet sind, wird er nachfolgend exemplarisch für unterschiedliche Formen des Fortlebens und der Transformationen von Kulturheroen im 20. Jahrhundert etwas näher skizziert.

In Russland hatte die Epochenzäsur durch den politischen Einschnitt der Oktoberrevolution 1917 und der Errichtung der Sowjetmacht weit radikalere Folgen als in anderen Staaten Europas. Das gesamte Feld kultureller Institutionen und Bedeutungen geriet in eine völlig veränderte gesellschaftliche Konstellation. Der erklärte Bruch mit der vorrevolutionären Kultur verlieh auch der Frage nach der Geltung nationaler Kulturheroen im gesamten Raum der Sowjetunion eine neue Dimension.[46] Bereits vor der Revolution hatten konservative Kräfte sich dem drohenden Geltungsverlust entgegengestemmt und – wie beispielsweise der Symbolist Dmitrij Merežkovskij (1865–1941) in der Tradition Carlyles – etablierte Kulturheroen als »Ewige Gefährten« (Večnye sputniki; 1897) beschworen, während die Futuristen 1912 dazu aufriefen, Aleksandr Puškin, Lev Tolstoj und andere »vom Dampfer der Gegenwart zu werfen«.[47] Angesichts der dramatischen Ereignisse der Revolutionszeit schienen die Rhetoriken, Praktiken und medialen Formen, mit deren Hilfe noch wenige Jahre zuvor im russischen Imperium nationale Kulturheroen inszeniert oder bekämpft wurden, nach 1917 obsolet geworden zu sein. Als kulturelle Größe wurde von Partei und Staat nur noch akzeptiert, was mit dem Signum des politisch Fortschrittlichen versehen werden konnte.[48]

So gerieten in der frühen Sowjetunion die etablierten nationalen Kulturheroen, vor allem die Dichter, doppelt unter Druck – auf der einen Seite stand die ästhetische Rebellion der jüngeren Generation gegen ihre normative Rolle, auf der anderen Seite ihre politisch motivierte kulturelle Entmachtung. Das utopische Projekt der nahenden Weltrevolution vor

---

46 Diese Verschiebungen wurden noch verstärkt durch den im 19. Jh. entstandenen ausgeprägten Dichterkult im russischen Zarenreich, dessen identitätsstiftendes Potential sowohl die Staatsmacht wie die Intelligenzija für sich zu nutzen suchten.

47 Ungeachtet des proklamierten Sturzes alter nationaler Autoritäten beharrten Vladimir Majakovskij, Aleksej Kručenych und die anderen Verfasser des Manifests »Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack« (Poščečina obščestsvennomu vkusu) aber auf ihrer eigenen Autonomie als Künstler, auf der besonderen kulturellen Geltungsmacht des Dichterwortes.

48 Dennoch fanden im Februar 1921 in Petrograd (dem ehemaligen St. Petersburg) Gedenkfeiern zum 84. Todestag von Puškin statt. Ihr Charakter aber hatte sich grundlegend geändert: Für die Intelligenzija boten sie eher einen Anlass, um Abschied zu nehmen von der russischen Kultur des »Silbernen Zeitalters«, der klassischen Moderne und ihren Kulturheroen. Der von Aleksandr Blok in seiner Rede formulierte Gedanke, Puškin sei nicht durch die Kugel im Duell, sondern an Luftmangel gestorben, sollte zum vielzitierten Symbol eines fatalen Kulturbruchs werden. Vgl. dazu Kissel, Wolfgang, *Der Kult des toten Dichters. Puškin – Blok – Majakovskij*, Köln u. a. 2004.

Augen setzte die Sowjetmacht zunächst auf Helden der revolutionären Tat, deren selbstloser Einsatz für die Sache der Revolution nationale Zuordnungen in den Hintergrund rückte. Der erklärte zivilisatorische Anspruch der Bolschewiki war zwar übernational, bedurfte aber ebenso staatlicher Repräsentationsfiguren, denen im Sinne der utopischen Vision vom Sieg des Kommunismus nicht nur eine politisch-revolutionäre, sondern auch eine kulturstiftende und erzieherische Rolle zugeschrieben werden konnte. So erlangte die Figur des modernen Kulturheros in der Sowjetunion eine besondere kulturpolitische Relevanz.

Dabei änderten sich nicht nur die kulturpolitischen *Konstellationen* und *Konzepte* des Kulturheros signifikant, auch die *Praktiken* und *Techniken* der Heroisierung unterlagen im 20. Jahrhundert einem rapiden Wandel – daran hatten sowohl neue Medien wie das Radio und das Kino als auch Jubiläumsfeiern, Denkmäler oder biographische Buchserien einen wesentlichen Anteil. Eine hervorgehobene Rolle bei dessen Neukonzeptualisierung spielte Maksim Gor'kij (1868–1936), der in der Sowjetunion als Begründer des Sozialistischen Realismus kanonisiert wurde. Gor'kij verfolgte bereits während des Ersten Weltkriegs die Idee zu einer Serie von Biographien bedeutender Vertreter des öffentlichen Lebens, der Wissenschaft, Kunst und Literatur, von denen er sich – ähnlich wie seinerzeit die französischen Aufklärer von den Großen Männern – eine vorbildhafte Wirkung auf die Leser versprach.[49] Realisiert wurde das Biographienprojekt unter dem Titel *Das Leben bedeutsamer Menschen (Žizn' zamečatel'nych ljudej)* erst zwanzig Jahre später (1933), in einer gänzlich anderen politischen und soziokulturellen Situation der Sowjetunion unter Stalin.[50] Gor'kij hegte keinerlei Zweifel an der Notwendigkeit von Identifikationsfiguren, die auf exemplarische Weise die weltverändernde, schöpferische Kraft des Menschen repräsentierten. Entsprechend seinem aufklärerischen und erzieherischen Denken waren es nicht in erster Linie

---

[49] Die biographischen Darstellungen sollten den Lesern nach der Katastrophe des Krieges »den Glauben an die Menschheit« zurückgeben und in ihnen wieder eine »soziale Romantik« wecken. Vgl. Gor'kij, Maksim, »Pis'mo A. M. Gor'kogo Gerbertu Uėllsu. Konec dekabrja 1916 g. [Načalo janvarja 1917g.]«, in: ders., *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, t. 29, Moskva 1955, 373. Auf der Suche nach Autoren für die Biographien der von ihm favorisierten Kulturheroen wandte Gor'kij sich beispielsweise an Romain Rolland (über Beethoven), an Frithjof Nansen (über Kolumbus), an Chaim Nachman Bialik (über Moses) und an Ivan Bunin (über Cervantes). Er selber beabsichtigte, über Garibaldi zu schreiben.

[50] Gor'kij hatte zu diesem Zeitpunkt sein von Nietzsche und der Sozialutopie der Bolschewiki inspiriertes Heldenkonzept bereits an die Prämissen der Sowjetideologie angepasst. Vgl. dazu Günther, Hans, *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart u. Weimar 1993. Schon in den 1920er Jahren hatte er bekräftigt, jeder könnte ein Held werden und wenn die Menschheit dies verstanden habe, werde »das Leben durch und durch heroisch« sein. Vgl. Gor'kij, Maksim, »Geroj i tolpa«. Zit. nach: ebd., 92.

die Dichter und Künstler, von denen eine Vorbildwirkung auf die jungen Erbauer des Kommunismus ausgehen sollte, sondern Wissenschaftler, Erfinder, Forschungsreisende. Gor'kij setzte – im Einklang mit den Prämissen der Ideologie und daher in rigoroser Zurückweisung religiöser Autoritäten – insbesondere auf Kulturheroen, die mit einer materialistischen Weltsicht ausgestattet waren.

Im ersten Jahrzehnt der Biographienserie *Das Leben bedeutsamer Menschen* wie im sowjetischen biographischen Film der 1930er Jahre sind folgerichtig vielfach Wissenschaftler die eigentlichen Kulturheroen, die den Menschen das erforderliche Wissen bringen, um die Welt neu zu gestalten. Es ist vor allem der sowjetische Wissenschaftler, der auch in den Filmbiographien als Grenzfigur zwischen dem Trickster und dem direkten Nachfolger von Prometheus gezeigt wird, mit dessen Hilfe der Mensch die von der Natur bzw. den alten Göttern vorgegebenen Grenzen überwindet. Das Medium Film bot vielfältige visuelle Figurationen des heldenhaften Forschers – vom Nachstellen wissenschaftlicher Experimente bis hin zu Schminktechniken, die das Gesicht des Schauspielers aber durchaus auch hinter der Maske eines genialen und zugleich skurrilen Außenseiters verbergen konnten (vgl. Natascha Drubek).

Der in der Sowjetunion seitens des Staates geforderte und geförderte Heroenkult nutzte gezielt unterschiedliche mediale Praktiken und Formen, von den traditionellen wie etwa die Schrift, das Bild (auch auf Geldscheinen oder Briefmarken) oder das Denkmal bis zu solchen neuen technischen Innovationen wie dem Film oder dem Radio.[51] Insbesondere die kommunikativen Möglichkeiten dieser neuen technischen Massenmedien wurden verstärkt zur Konstruktion charismatischer Kulturheroen eingesetzt. So führte die sowjetweite Verbreitung des Radios zu einer Wiederentdeckung der Mündlichkeit – einer »sekundären Oralität« – und ihres gemeinschaftsstiftenden Potentials (vgl. Jurij Murašov).[52] Mitte der 1930er Jahre, zeitgleich mit der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus als verbindlichem Kanon für Literatur und Kunst, erfährt die Konjunktur von Kulturheroen – insbesondere im neuen Medium des Tonfilms – dann eine Art nationaler »Wende«. Dem propagierten Bild von der UdSSR als einer in »brüderlicher Freundschaft« vereinten

---

[51] In der Sowjetunion der 1920er und 30er Jahre war es der Bildhauer Sergej Merkurov, der nicht nur von Lenin bzw. bekannten Revolutionären, sondern auch von vielen Wissenschaftlern und Künstlern die Totenmaske abnahm, um so gleichsam ein Nachleben ihrer Genialität für die Zukunft zu sichern.

[52] Im Pantheon sowjetischer Kulturheroen spielten lebende Repräsentanten der oralen Volkskultur wie Sulejman Stal'skij oder der kasachische Wandersänger Džambul Džabaev (vgl. Jurij Murašov) entsprechend zwar eine besondere Rolle, in erster Linie aber handelte es sich um historische Persönlichkeiten.

»Völkerfamilie« entsprach die Inszenierung der »nationalen Vielfalt« bzw. des »multinationalen« Charakters der Sowjetliteratur.[53] Repräsentiert werden sollte diese »multinationale« Sowjetkultur jedoch vornehmlich durch herausragende Figuren, denen sowohl im nationalen wie auch im gesamtsowjetischen Rahmen eine kulturstiftende Funktion zugeschrieben werden konnte.[54] In Analogie zum Kult des politischen Führers erhielten sie eine Schlüsselrolle bei der Etablierung nationaler Versionen des ideologisch präparierten Geschichtsnarrativs (vgl. Zaal Andronikashvili).

Die Inthronisierung der sowjetischen Kulturheroen wurde in pompös inszenierten Dichterjubiläen zelebriert und in einer neuen Ikonologie der Denkmäler befestigt (vgl. Franziska Thun-Hohenstein). Das dabei aufgebotene Repertoire an rhetorischen Formeln und Gesten bzw. visuellen Repräsentationsstrategien verweist auf die in der Figur des Kulturheros angelegte Spannung zwischen dem Intellektuellen und der Macht, dem Dichter und dem Souverän. Wann immer der Dichter Anspruch auf die kulturelle Autorität erhob, kam er der autoritären Position der politischen Macht gefährlich nahe. So ist es kaum verwunderlich, dass der sowjetische Kulturheros in der Person Stalins gleichsam seine perfekte Inkarnation erhält: Stalin wird als »Vater der Völker« und als lebender Prometheus inszeniert, der den Menschen in die »lichte Zukunft« des Kommunismus führt. In der symbolischen Ordnung hat Stalin daher einerseits einen »politischen Körper«, der von seinem Herkunftsland ent-genealogisiert wird, und andererseits einen »natürlichen Körper«, der »national in der Form« ist (vgl. Giorgi Maisuradze zu Stalin).

Doch auch in anderen Ländern Europas erlebt der staatlich inszenierte Kult um die Kulturheroen nicht erst am Vorabend des Zweiten Weltkriegs eine Renaissance, wobei eine vergleichbare Spannung zwischen Staatsmacht und Künstler hingegen selten zu beobachten ist. Vielmehr gilt der Kulturheros hier meist als Geburtshelfer der Nation, wenn man beispielsweise in der Gestalt des nationalsozialistischen Mathematikers einen Soldaten im Geiste erkannte (vgl. Andrea Albrecht) oder wenn für Joseph Goebbels Schiller »der große dichterische Vorkämpfer unserer Revolution« (1933) war (vgl. Christoph Schmälzle). Entsprechend zogen die deutschen Dichter in Volksausgaben als seelische und ideologische

---

53 Vgl. dazu Franziska Thun-Hohenstein, »Die georgische Literatur und der Schriftstellerkongress von 1934«, in: dies. u. Giorgi Maisuradze, *Sonniges Georgien. Figuren des Nationalen im Sowjetimperium,* Berlin 2015, 116–168.

54 Das war 1934 noch anders, als Gor'kij auf dem Ersten Kongress Sowjetischer Schriftsteller den lesginischen Wandersänger Sulejman Stal'skij (Pseudonym: der Stählerne) zum »Homer des 20. Jahrhunderts« erhob und damit nicht die Genese der Sowjetliteratur aus der oralen Volkskultur, sondern auch deren weltliterarischen Anspruch unterstrich.

Schützenhilfe ein paar Jahre später zu Hunderttausenden in den Tornistern der Soldaten mit an die Fronten des Zweiten Weltkrieges.

Bereits während des Krieges und insbesondere in der Nachkriegszeit setzte nicht zuletzt aufgrund solcher ›Instrumentalisierungen‹ heroisch-antiker Topoi und Figuren durch die Nationalsozialisten allerdings auch eine intensive kultur- und religionsphilosophische Auseinandersetzung mit dem Erbe der Antike ein. Stellte sich doch angesichts der Kriegsverbrechen und des Holocaust mitten in Europa die Frage nach den Grundlagen der westlichen Zivilisation und deren antiken Wurzeln, nach Fortschritt und ›Barbarei‹, nach den Ambivalenzen der Moderne und einer ›Dialektik der Aufklärung‹ gänzlich neu, gewissermaßen als »Aufklärungsanspruch«, als desillusioniertes »Erwachen zu einer Realität«, »in der Heroismus nicht mehr als mit Lorbeer umkränzt, sondern als Selbstzerstörung erscheint.«[55]

Gleichzeitig blieben in der populären und politischen Rezeption die etablierten Kulturheroen anscheinend die letzten moralisch untadeligen Garanten, die unbeschadet der Verbrechen gegen die Menschheit noch nationale Identität und geistige Orientierung stiften konnten. So wurde Schiller zu dessen 150. Todestag 1955 bereits ein Jahrzehnt nach Kriegsende von beiden deutschen Staaten erneut als Identifikationsfigur für die eigene Seite proklamiert, habe die Geschichte »dem dichterischen Seher« doch vollkommen recht gegeben – so der Ministerpräsident der DDR Otto Grotewohl –, der »das ewig Fragmentarische des deutschen Volks- und Staatenschicksals« – so der westdeutsche Bundespräsident Theodor Heuss – bereits prophetisch vorausgesehen habe (vgl. Christoph Schmälzle).

Gerade Kulturheroen, die zuvor eng an die nationalsozialistische Kulturpolitik gebunden waren, dienten in den künstlerischen Auseinandersetzungen auch als ideale Projektionsfläche, um die problematischen Seiten solcher Verbindungen von ›prophetischem‹ Werk und politischer Kultur offen zu legen. So verdankte sich Richard Wagners enormer Erfolg an den westdeutschen Musiktheatern der Nachkriegszeit geradezu einer Aufführungspraxis des neu etablierten Regietheaters, die anhand seines Werkes dessen politische Brisanz und problematische Aktualität auf die Bühne brachte (vgl. Luka Nakhutsrishvili). Anstelle aber über den Opernbetrieb hinaus das »ganze Volk« anzusprechen, wie es Wagner ursprünglich mit seinen Gesamtkunstwerken und dem Bayreuther Festspielhaus intendiert hatte, wurde der Kulturheros Wagner mehr und mehr zu einem elitären Ort kultureller Distinktion und Selbstbezüglichkeit

---

[55] Heinrich, Klaus, *Arbeiten mit Herakles. Zur Figur und zum Problem des Heros. Antike und moderne Formen seiner Interpretation und Instrumentalisierung,* Frankfurt a. M. 2006, 66.

bürgerlicher Kreise, die sich dem Aufkommen moderner Massenkulturen verweigerten. Im Unterschied zum George-Kreis oder den »ewigen Gefährten« Merežkovskijs handelte sich es hier jedoch nicht mehr um die privaten Obsessionen von ihrer Mission überzeugter Künstler oder Denker, sondern um von der staatlichen Kulturpolitik subventionierte »Rückzugsräume« für die kulturelle Oberschicht und Intelligenz. Symbolische Staatsferne und ostentative Politikskepsis prägten immer häufiger das Bild der Kulturheroen.

Das war auch in anderen Ländern nicht wesentlich anders. In osteuropäischen Staaten begann im Zuge des kulturpolitischen Tauwetters seit Ende der 1950er Jahre eine breit angelegte staatliche Neu- und Umgestaltung von Kulturinstitutionen, Kulturdenkmälern, Gedenkstätten und Museumsbauten, darunter auch jenen, die großen Dichtern, Philosophen und Wissenschaftlern gewidmet sind. Die dabei stattfindenden kulturellen Aktivitäten erlaubten begrenzte Freiräume und heterogene Neuaneignungen etablierter Kulturheroen. Solche Neuaneignungen konnten teils Züge eines religiös anmutenden Dichterkults annehmen, teils auch zu einer nationalistischen Renaissance beitragen. Der unter Stalin als gegen das zaristische Regime kämpfender ukrainischer Nationaldichter kanonisierte Taras Ševčenko (1814–1861) konnte beispielsweise wieder zu einem vom Staat unabhängigen Intellektuellen werden, dessen Werk nicht nur zu revolutionärem Aufbruch und slawischer Brüderlichkeit, sondern auch zum Nachdenken über das tragische Schicksal der ukrainischen Nation anregt (vgl. Jenny Alwart).

Gemeinsam war diesen Neuaneignungen von etablierten Kulturheroen eine Privatisierung und vorgebliche Entpolitisierung, wodurch die Figur zunehmend ihre charakteristische Semantik verlor.[56] Aus einem kämpferischen »unseren Puškin« als Stifter multinationaler Zugehörigkeit wurde ein besinnlicher »mein Puškin« (Marina Cvetaeva) persönlicher Befindlichkeiten und tragischer Schicksalsschläge. Selbst Jurij Gagarin, der erste Mensch im Weltraum, der nach seinem Flug 1961 von der politischen Führung noch ganz in der Tradition der Kulturheroen der Stalinzeit als Pionier des Fortschritts und Vorbote einer kommunistischen Zukunft propagiert wurde, gewann seine allgemeine Popularität vor allem als Ikone des Ausbruchs aus dem irdischen Alltag und damit auch aus dem Feld staatlicher Politik, der fantastische Weltraumvisionen beflügelte und globalisierte Lebenswelten verkörperte (vgl. Matthias Schwartz).

---

[56] Als solche entpolitisierte Identifikationsfiguren ähnelten die Kulturheroen zunehmend jenen »hochkarätigen Persönlichkeiten«, denen Madame Tussaud ihr »Wachsfiguren-Walhalla« widmete, das sich bis heute anhaltender Beliebtheit erfreut. Vgl. Kornmeier, »Madame Tussaud's as a Popular Pantheon« (wie Anm. 45), 148ff.

Parallel zur Rückzugsbewegung der Kulturheroen aus der politischen Öffentlichkeit veränderte sich zunehmend auch das kulturelle Feld selber: Die bereits in der Moderne brüchig gewordenen Grenzen zwischen populärer Massenkultur und elitärer Hochkultur verschwanden immer mehr, neue Aufnahmetechniken und Medien wie das Fernsehen ermöglichten eine zunehmend globalisierte Reproduzierbarkeit von Identifikationsangeboten. Im Feld der Populärkultur kam es zu einem regelrechten Boom der Jugend-Idole und Kinohelden, die jedoch an keine nationale Kultur mehr gebunden sind, sondern als transnationale ›Images‹ an ganz unterschiedliche Stile, Traditionen und Mythen anknüpfen können. Sie sollen keine lokalen Identitäten gegen bedrohliche Konsequenzen der Moderne mehr stiften, sondern versprechen überall in der Welt imaginäre (»postmoderne«) Zugehörigkeiten.

Nun war die Aura der Stimme etwa mit dem Transistorradio und Plattenspieler je nach Bedürfnis, allein oder in der Gruppe, an jedem beliebigen Ort rezipierbar. Und die Körper der Stars wurden durch das Kino und noch mehr durch das Fernsehen – begleitet von Hochglanzzeitschriften, Tourneen, Festivals sowie farbigen Reproduktionen jeglicher Größe und Form – audiovisuell unmittelbar erlebbar gemacht, ein Trend, der durch die jüngsten medialen Innovationen vom Internet bis zum Smartphone noch verstärkt wird. Waren die Techniken und Praktiken der Heroisierung bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts noch eng an das Monopol des Staates und großer Unternehmen gebunden, zeichnet sich das frühe 21. Jahrhundert durch das Versprechen aus, dass jede und jeder im weltweiten Mediennetz oder lokalen Song-Contest sich selber zum Superstar machen könne.[57]

Die neuen Ästhetiken und Modetrends machten die Kulturheroen von anderen Celebrities wie Popstars und Leinwandhelden kaum unterscheidbar.[58] Gagarin war diesbezüglich ein symptomatisches Übergangsphänomen, da er von Anfang an – bis zu seinem, mit dem vorzeitigen Abgang anderer Popikonen der Gegenwart wie James Dean, Che Guevara oder John Lennon vergleichbaren tragischen Tod – weltweit für Aufsehen und Begeisterung sorgte. Solche global zirkulierenden Images und Masken

---

57 Mona Ozouf nennt weitere Gründe für den Niedergang der Figur der großen Männer, deren genealogische Spur sich – wie oben angedeutet – bis ins 19. Jh. zurückverfolgen lässt. So hätten diese in einer sich ausdifferenzierenden Öffentlichkeit einerseits ihr identitätsstiftendes Potential als »guter Gesetzgeber, guter Pädagoge« oder Verkörperung von »Größe und Wohltätigkeit« verloren, andererseits fehlte aber auch dem Publikum der Glauben an eine »unmittelbare Verbundenheit von Ästhetik und Moral«, »an die Wirksamkeit einer pädagogischen Kunst«, vgl. dies., »Pantheon« (wie Anm. 30), 33.

58 Siehe hierzu bspw. auch Kristina Sperlich, »The Hero as Celebrity in Contemporary British Media«, *helden. heroes. héros* 2 (2016), 81–86.

Abb. 2. Goethe von Andy Warhol

schlossen vermehrt auch nationale Repräsentationsfiguren wie Jeanne d'Arc oder die symbolische Figur der Marianne mit ein, verkörpert durch die transnationalen Gesichter berühmter Schauspielerinnen, Models oder Sängerinnen (vgl. Thomas Macho).

Anstelle aber einer sich im Kult um den Kulturheros konstituierenden politischen Öffentlichkeit verkörpern die gegenwärtigen ›Kultfiguren‹ nur noch ein kommerzielles Versprechen charismatischer Präsenz und vermeintlich ›authentischer‹ Zugehörigkeit. Vor diesem Hintergrund versuchte man in manchen nationalen Kontexten traditionelle Kulturheroen zu attraktiven Popikonen und übergreifenden Identifikationsfiguren auf der Höhe der Zeit aufzubauen, wie etwa die künstlerischen Aneignungen Taras Ševčenkos im Vorfeld seines 200. Geburtstages 2014 in der Ukraine zeigen. An die Stelle einer an Nation und Staat gekoppelten heroischen Ästhetik tritt ein Unterhaltung und Extravaganz verheißender ›ästhetischer Heroismus‹.[59]

[59] Vgl. Immer, Nikolaus u. Mareen van Marwyck, »Zur Präsenz und Performanz des Heroischen«, in: *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, hg. v. dens., Bielefeld 2013, 11–28.

Die Frage, warum Dichter, Wissenschaftler, Künstler oder Intellektuelle heute im oben beschriebenen Sinne nicht mehr heroisiert werden, lässt sich mit dem Hinweis beantworten, dass der Bedarf an Identifikationsfiguren jenseits von religiösen Vorbildern, politischen Führern oder militärischen Kämpfern[60] weitgehend durch populärkulturelle Angebote abgedeckt wird, die jedoch eher ein relativ kurzzeitiges modisches Interesse bedienen als längerfristige Gruppenidentitäten stiften.[61] Dennoch wurde von nationalstaatlicher Seite immer wieder versucht, diese Funktion der »alten« Kulturheroen als Stifter kollektiver (nationaler) Zugehörigkeit zu reaktivieren. So wurden beispielsweise in Georgien 1995 nationale Kulturheroen der neuen Währung zugrunde gelegt, um eine einheitliche nationale Geschichtstradition zu symbolisieren, und auch im wiedervereinigten Deutschland gab es wiederholt Versuche, nationale Einheit mit Hilfe des eng an die Kulturheroen geknüpften Konzepts der »Kulturnation« zu reinszenieren.[62] Derartige durchaus problematische Versuche zeigen, dass Regierungen weiterhin, wenn auch mit immer geringerem Erfolg, »im Interesse einer offensichtlich für nötig befundenen Aufladung der Nation mit politischen Werten« versuchen, die Kultur »als Reservoir für das nationale Wertgefühl« zu reaktivieren.[63] Doch ungeachtet dieser meist eher rituellen und rhetorischen Initiativen, die wir auch in Zukunft zu runden Jahrestagen, staatlichen Festakten und nationalen Jubiläen erleben werden, scheinen die Kulturheroen ihre alte politische Funktion eingebüßt, eine neue aber nicht (jedenfalls noch nicht) erhalten zu haben.[64]

---

60 Gerade neureligiöse Erweckungsbewegungen oder auch politische Terrorgruppen kommen kaum ohne den Heroenkult starker Männer und Frauen aus, wie gerade die Renaissance der Figur des Märtyrers eindrücklich vorführt, vgl. Weigel, Sigrid, »Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen«, in: *Märtyrer-Porträt. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, hg. v. ders., München 2007, 11–38.

61 Dies gilt insbesondere auch für den hochkulturellen Bereich, in dem ein Starkult der großen (lebenden) Männer und Frauen vorherrscht, handele es sich nun um Opernsängerinnen, Dirigenten oder Intellektuelle, die wie Slavoj Žižek, Alain Badiou oder Gayatri Spivak wie Pop- oder Filmstars um den akademischen Globus touren.

62 Zum georgischen Fall vgl. Eka Meskhi. In Deutschland sprach Bundespräsident Köhler beim Festakt zur Deutschen Einheit am 3. Oktober 2008 paradoxerweise von Deutschland als einer »Kulturnation«, vgl. hierzu Weigel, »Die Lehre des leeren Grabes« (wie Anm. 39), 158.

63 Ebd., 159.

64 Eine sich abzeichnende Renaissance der Nationalismen in Europa könnte vielleicht auch die Kulturheroen wieder zurück an den imaginären Machtpol des Nationalstaates bringen, wie beispielsweise die vielfache politische Instrumentalisierung und Heroisierung Taras Ševčenkos während des sog. Euromaidan 2014 zeigte.

Abb. 3 David Bowie von Lord Snowdon

Die Kulturheroen stehen auf verlorenem Posten zwischen privater Verehrung und öffentlicher Eventkultur als Denkmäler ihrer selbst, an denen das Auffallendste ist – wie Robert Musil einmal treffend bemerkte –, »daß man sie nicht bemerkt.«

Das Entstehen des vorliegenden Bandes weist eine längere Vorgeschichte auf. Erste konzeptionelle Anstöße gehen auf ein gemeinsames Seminar von Zaal Andronikashvili und Franziska Thun-Hohenstein im Wintersemester 2008/2009 am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin zurück, das sich auf den Kulturheros als ein sowjetisches Phänomen konzentrierte. Wir danken den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars, die uns motiviert haben, das Thema weiter zu verfolgen. Wesentliche Impulse zur Erweiterung und Schärfung des

Konzepts verdanken wir dem am 26. und 27. Februar 2010 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin von den Herausgebern dieses Bandes durchgeführten Workshop *Der Kulturheros – ein Paradigma zwischen Kult, Kultur und Politik*. Die Herausgeber des Bandes konnten von den fundierten Anregungen während dieses Workshops sowie bei weiteren Diskussionen mit zahlreichen Kolleginnen und Kollegen sehr profitieren. Besonderer Dank gilt Michael Jochem für sein Lektorat und die redaktionelle Einrichtung der Beiträge sowie dem Kadmos-Verlag für die Redaktion und das Layout des Bandes.

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.