

Die Mütter der Nationen – Bilder, Mythen, Rituale

Anna Rothkoegel (Bamberg)

Der Titel dieses Beitrags erwähnt zwar explizit das Wort „Nation“ – im Folgenden soll es jedoch nicht darum gehen, zu bestimmen, was die einzelnen Nationen ausmacht; was Polen, Russen, Deutsche sind, bzw. was sie nicht sind. Es steht vielmehr die Frage im Mittelpunkt, was die Menschen im 19. und 20. Jahrhundert veranlasst hatte, sich als „Nation“ zu verstehen, und welche intellektuellen und ästhetischen Kunstgriffe eingesetzt wurden, um einer doch sehr großen, heterogenen Menschenmenge bestimmte einheitliche Eigenschaften zuzuschreiben. Der Aufsatz greift also die interdisziplinär und kulturwissenschaftlich ausgerichtete Debatte um das Diskursive und Ästhetische des Phänomens „Nation“ auf. In der Slawistik wurde dieser Gegenstand mehrfach mit der Raum- und Zeittheorie verknüpft (z.B. Haslinger, 2010). An dieser Stelle sollen die Imaginationen des Nationalen in Bereich des Ästhetischen, insbesondere des Visuellen und Sprachlichen untersucht werden - die vielfach beschriebenen sozialpolitischen Aspekte von „nation building“ (z.B. Hroch, 2005) werden um die künstlerische Ebene ergänzt.

Im Zentrum der Erörterung stehen weibliche Figurationen des Nationalen. Die Verbindung von Imaginationen des Weiblichen und des Nationalen ist ganz typisch für das 19. Jahrhundert. (Vgl. Czarnecka, 2007) Trotzdem werden die nachfolgenden Ausführungen nicht schwerpunktmäßig auf die, inzwischen sehr gut erforschten, Gender-Aspekte abzielen. Nicht die in der Genderforschung untersuchten Parallelen zwischen der „Erfindung der Nation“ (Anderson, 1998) und der Erfindung der Geschlechterrollen in der Gesellschaft, das „Wechselspiel der Identitätskonstrukte“ (Ebert/Trebisch, 2004) sollen im Folgenden erörtert werden¹, sondern die Gestaltung und Aufrechterhaltung des Nationalen

¹ Die umfangreiche Forschung zum Thema „Gender und Nation“ bzw. „Geschlecht und Nation“ ist inzwischen kaum überschaubar. Einen Überblick über die anfänglichen theoretischen Ansätze und Inhalte bietet Sinha, 2004. Den aktuellen Forschungsstand in der Russistik geben die Arbeiten von Regine Nohejl, 2013, 2014, in der Polonistik z.B. die Monographie von Waniek, 2013 wieder. Einen fundierten Bericht über den aktuellen Streit um die Gender-Forschung in Polen hat Małgorzata Fuszara auf den Seiten der Bundeszentrale für politische Bildung veröffentlicht:

in den Künsten und Medien. Dabei spielen sowohl bestimmte soziale Aspekte, wie die Dualismen zwischen Alterität und Identität, Tradition und Innovation als auch die vermittelnden und zugleich prägenden Funktionen der verschiedenen medialen Zugriffe eine Rolle. Die gattungs- und medientypische Eigengesetzlichkeit und Entwicklungsdynamik von Bildern, Mythen und Ritualen, ihre Intertextualität und Intermedialität stecken einen ästhetischen Raum ab, in dem das Nationale sich auf eine bestimmte Art entfalten und artikulieren kann.

1. Nationalpersonifikationen bzw. –allegorien.

Als Einstieg in die Thematik lohnt ein kurzer Blick auf die bekannten Nationalpersonifikationen bzw. –allegorien. Die französische Marianne in dem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* von Eugène Delacroix (1830), dürfte die schillerndste Figur sein; die amerikanische Freiheitsstatue (1886) die bekannteste. Daneben gibt es aber eine lange Reihe von anderen, verwandten Gestalten: die amerikanische Columbia, die Britannia, Austria, Rossija, die Schweizer Helvetia, Italia turrita und natürlich die Germania samt ihrer Schwestern - Bavaria, Franconia, Saxonia, Berolina, Hammonia, Brunonia. Im 19. Jahrhundert wurden öffentliche Plätze, bedeutende Gebäude, herausragende landschaftliche Orte mit Abbildungen dieser Nationalallegorien dekoriert. Dabei meinte man wohl, mit deren Maßstab die Größe der Nation heraufbeschwören zu können und griff vielerorts auf die antike Gattung der Kolossalstatuen zurück, z.B. bei der Gestaltung der Bavaria vor der Ruhmeshalle in München oder der Germania des Niederwalddenkmals.

In der Forschung wurden die Dominanz und Präsenz der allegorischen Figuren nicht selten als Diskrepanz zu der tatsächlichen Rolle der Frau im bürgerlichen Nationalstaat gesehen². Cäcilia Rentmeister stellte schon 1976 die Gretchenfrage: „[...] weil frau sich doch fragen muss, in welchem Verhältnis die reale Bedeutung der Frau im Patriarchat zu ihrer überragenden Rolle in der Allegorie steht; wieso sie angesichts ihrer gesellschaftlichen Ohnmacht fast alles in der Welt befindliche, alle geistigen und materiellen Werte, alle

<http://www.bpb.de/internationales/europa/polen/181932/analyse-der-streit-um-gender-und-seine-polnische-spezifika>

² Vgl. z.B. Janion, 2006, S. 5 ff.; Marwyck, 2010, S. 15 f. und 89 ff.

Erscheinungen des Lebens über Jahrtausende in der Kunst verkörpern können soll?“ (Rentmeister, 1976, S.93).

Tatsächlich scheint es so, als ob die Künstler in den Kolossalstatuen der Nationalpersonifikationen die weibliche Kraft, Dominanz und Kampfbereitschaft bannten, die aus dem zeitgenössischen Frauenbild verdrängt worden war, und der allegorischen Allgegenwart der Kunstfiguren stand die reale Verbannung der Frauen aus dem öffentlichen Leben gegenüber. Doch sollten die naheliegenden psychoanalytischen und soziokulturellen Erklärungen nicht zu weit führen – der ästhetische Bereich hat seine eigene Gesetzmäßigkeit und sein eigenes Gedächtnis.

Für die Gestaltung der nationalen Personifikationen waren bestimmte Gattungs- und Darstellungstraditionen entscheidend. Allegorien sind fast immer weiblich, doch für die aktuelle Erschließung eines bestimmten Zusammenhangs zwischen Sinn und Bild spielt der genderspezifische Ursprung (Vgl. Rentmeister, 1976) der Darstellungskonvention keine große Rolle mehr. Darüber hinaus ist die Tradition, Länder- bzw. Völkernamen, in der grammatikalischen Form des Femininums anzugeben und ästhetisch mit der Symbolik des Weiblichen zu verknüpfen, sehr alt. Sie geht wohl auf das Imperium Romanum und die lateinische Sprache zurück, in der Ländernamen weiblich sind.³ Eine direkte Fortführung dieser Darstellungskonvention fand offensichtlich im Mittelalter und in der Neuzeit statt, z.B. in dem Bild *Scлавinia, Germania, Gallia und Roma huldigen Kaiser Otto III.* aus dem Evangeliar Ottos III (um 1000 n.Chr.).⁴

In der Figur der „Britannia“ findet man in der Namensgebung und in der ästhetischen Darstellungsform eine Kontinuität vor, die vom Römischen Reich bis zur Gegenwart reicht. Die äußeren Attribute der Britannia-Allegorie – Korintherhelm, tritonischer Dreizack und Schild – stehen in einer ungebrochenen Tradition seit dem 16. Jahrhundert und sind den verschiedenen Skulpturen in britischen Städten (Plymouth, Bath, Manchester, Great Yarmouth) gemeinsam. Die Münzen in Großbritannien haben eine seit der Antike unveränderte Form: Auf der Vorderseite findet man das Portrait des jeweiligen römi-

³ Vgl. die Personifikationen der römischen Provinzen (Armenia, Phrygia, Moesia, Dacia) in Hadrianeum: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_\(Rome\)?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Reliefs_from_the_Hadrianeum_in_Rome_(Rome)?uselang=de)

⁴ Vgl.: https://de.wikipedia.org/wiki/Nationalstaat#/media/File:Meister_der_Reichenauer_Schule_004.jpg

schen Statthalters bzw. des britischen Monarchen und auf der Rückseite eine Allegorie der Britannia.



„Antoninus Pius Æ As RIC 0934“ Classical Numismatic Group, Inc. <http://www.cngcoins.com>.
Lizenziert unter CC BY-SA 2.5 über Wikimedia Commons - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoninus_Pius_%C3%86_As_RIC_0934.jpg#/media/File:Antoninus_Pius_%C3%86_As_RIC_0934.jpg



„England half penny 1936 (B)“
von Philippe Giabbanelli - Eigenes Werk. Lizenziiert unter CC BY-SA 3.0 über Wikimedia Commons - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:England_half_penny_1936_\(B\).jpg#/media/File:England_half_penny_1936_\(B\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:England_half_penny_1936_(B).jpg#/media/File:England_half_penny_1936_(B).jpg)

Als britische Anlagemünze in Gold und in Silber wird die Britannia-Münze in dieser Aufmachung bis heute aufgelegt.⁵ Auch auf Briefmarken und Medaillen findet sich das traditionelle Bild wieder.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts greift bei der Gestaltung der Nationalpersonifikationen sowohl die imperiale Symbolik und die bekannten Attribute der Stereotypen- und Allegorien, als auch die antiken Darstellungstraditionen auf. Die französische Marianne aus dem Gemälde von Eugène Delacroix ist eine Variation der barbusigen Amazone, wie sie z.B. in den Amazonendarstellungen im Artemis-Tempel von Ephesos überliefert wurde. Die bekannten antiken Allegorien des Sieges (z.B. *Nike von Samothrake* bzw. *Victoria von Brescia*) und des Kampfes (z.B. die *Athena Promachos*.) sind Vorbilder für fast alle europäischen Nationalpersonifikationen. Dabei beschränkt sich die Nachahmung nicht nur auf die Skulptur und ihre Kampfsymbolik. Antike Architekturvorbilder, z.B. griechische Tempel, beeinflussen auch die Auswahl und die architektonische Gestaltung des Ortes - so z.B. für die Bavaria und die Ruhmeshalle in München und für das Niederwalddenkmal. Symbole

⁵ <http://www.bullionweb.de/goldmuenze/britannia.html>

der Macht und Legitimation des Herrschaftsanspruches diktieren bei diesen spätklassizistischen „Kunstwerken“ sowohl die ästhetische Form als auch die spezifischen sozialpolitischen Bezüge.

1.1. Germania

Parallel zu der Entwicklung des Nationalbewusstseins und des Nationalstaates im 19. Jahrhundert wurden auch die Nationalpersonifikationen in der Kunst zunehmend mit Macht- und Kampfsymbolen verbunden.

Man sieht das ganz deutlich an der Entwicklung der Germania-Figur.⁶



„Italia und Germania“ von Friedrich Overbeck (1811–18)

„Friedrich Overbeck 008“ - The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.. Lizenziert über Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Overbeck_008.jpg#/media/File:Friedrich_Overbeck_008.jpg

Das Gemälde *Italia und Germania* (1811–18) von Friedrich Overbeck zeigt zwei junge Frauen, die mit liebevollen Gesten ihre Freundschaft und Vertrautheit ausdrücken. Die

⁶ Dazu ausführlich: Brandt, 2010.

Symbolik des Bildes hat kulturhistorische Bezüge - die Hintergrundmotive suggerieren die Gegensätze zwischen Gotik und Romanik; Norden und Süden, Stadt und Land. Das Bild strahlt aber durchweg Harmonie aus, Herrschaftssymbole fehlen weitgehend.

Der entstehungsgeschichtliche Hintergrund ist Overbecks Freundschaft mit dem jung verstorbenen Maler der Romantik Franz Pfors. Pforrs *Allegorie der Freundschaft* (1808)⁷ ist das Bezugsbild für Overbeck. Insofern ist *Italia und Germania* eine doppelte Allegorie – der beiden Völker und der Freundschaft.

Overbecks Gemälde steht in der Tradition des sog. „Lukasbundes“ – einer Verbindung von Künstlern (Ludwig Vogel, Philipp Veit, Peter von Cornelius, Franz Ludwig Catel, Wilhelm von Schadow u.a.), die 1808 unter den Studenten der Wiener Kunstakademie gegründet wurde, später als Künstlerkolonie im Kloster Sant’Isidoro in Rom und schließlich an der Münchner "Königlichen Akademie der Bildenden Künste" eine recht erfolgreiche Fortsetzung fand. Der nachträglich von außen an die Gruppe herangetragen, etwas abwertender Begriff „nazarenische Kunst“ bezieht sich zum einem auf das Erscheinungsbild der Künstler (langes, mittelgescheiteltes Haar, blasse Haut) und zum anderen auf die religiöse Thematik ihrer Malerei. Doch das ästhetische Programm des Lukasbundes hatte auch sozialpolitische Bezüge: Die Begeisterung für das Mittelalter, für das deutsch-römische Kaiserreich und Christentum war eine typische Erscheinung der deutschen Frühromantik (z.B. bei den Brüdern Schlegel und Novalis) und ein Reflex auf die Erschütterungen durch die Französische Revolution und die Napoleonischen Kriege. Ein Schlüsseltext für die „Nazarener“ waren die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, eine Sammlung von kunsttheoretischen Erörterungen, die Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck 1795/1796 bei ihren Besichtigungen in Nürnberg und Bamberg ersonnen haben. Das Bild *Italia und Germania* von Overbecks, das zugleich eine Allegorie der beiden Völker und eine Allegorie der Freundschaft ist, gilt als ein sozialpolitisches Programmbild der Lukasbrüder.

Die frühromantischen Konzepte einer Erneuerung Europas durch das Christentum und ein dezentrales Kaisertum nach mittelalterlichem Vorbild konnten die Entwicklung zum zentralistischen Nationalstaat nicht aufhalten. In den Germania-Darstellungen ab ca. 1830

⁷ <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Pforn,+Franz:+Allegorie+der+Freundschaft>

(von Philipp Veit und Christian Köhler) kommen zunehmend Kriegssymbole wie Schwert und Schild sowie Attribute der Macht wie Reichskrone und Reichswappen vor. Die *Germania* der 1830er und 1840er Jahre - stilistisch-kunsthistorisch gesehen ein Konglomerat aus Antike-, Gotik- und Renaissanceelementen – knüpft symbolisch an das Römische und das Heilige Römische Reich deutscher Nation an. Die Intention dieser Darstellungen umreist der Kommentar von Lothar Gall zutreffend: „Aus dem Titel des 1806 endgültig untergegangenen deutschen Staatenverbandes <...> wird ein bildliches Gegenüber abgeleitet – hier das Reich, dort die Nation - , ein Gegenüber, das sowohl dem Wunsch nach Wiederherstellung als auch dem nach Neugestaltung den Raum gab.“ (Gall, 1993, S. 42).

Die mächtige *Germania auf der Wacht am Rhein* von Lorenz Clasen aus dem Jahr 1860 zeigt dann eindeutig Kampfbereitschaft und stellt ganz konkrete Macht- und Gebietsansprüche: „Das deutsche Schwert beschützt den deutschen Rhein“ lautet die Aufschrift auf dem Schild.

Und spätestens bei der *Germania* des Niederwalddenkmals kann man vom Vorhandensein einer deutschen Nation sprechen, die sich nicht nur über ihre historische, sprachliche und kulturelle Gemeinsamkeiten definierte, sondern sich auch als ein selbstbestimmt handelndes „Kollektivindividuum“ verstand – auch wenn die Schicht der aktiv politisch Handelnden eingeschränkt blieb: „Die Verkörperung dieses Kollektivindividuums aber repräsentierte dann nicht mehr etwas anderes, ein Reich, eine Provinz, eine Landschaft oder eine Stadt, sondern gleichsam sich selbst.“ (Ebd. S. 7). Das Selbstbewußtsein der *Germania* des Niederwalddenkmals, die sich selber eine Krone aufsetzt, entspricht dem Selbstbewußtsein einer Staatsnation, die ihre Herrschaftslegitimation aus einer genuinen, nationalen Autonomie ableitet.



„Niederwalddenkmal“ von Johannes Schilling (1883)

photo.martinkraft.com. Lizenziert unter CC BY-SA 3.0 über Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MK9970_Niederwalddenkmal.jpg#/media/File:MK9970_Niederwalddenkmal.jpg

1.2. Rossija

Auch im Russischen Kaiserreich entstanden in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts künstlerische Nationalpersonifikationen. Deren Name „Rossija“ signalisiert dabei eine Bedeutung, die in der deutschen Übersetzung „Russland“ untergeht. Der Begriff fand erst im 18. Jahrhundert den Eingang in die russische Staatssymbolik und Staatsbenennung. (Vgl. Schierle, 2012) Mit dem Sieg im Großen Nordischen Krieg betrat Russland als fünfte Großmacht neben Frankreich, Österreich, Großbritannien und Preußen die Bühne der europäischen Politik. Die neue westeuropäische Orientierung ging mit einer Umbenennung einher. 1721 legte Peter I den asiatisch anmutenden Titel „Car“ ab, proklamierte sich selber zum Kaiser (Imperator) und sein Herrschaftsgebiet zum Imperium. Das ursprüngliche, normannische Wort „Rus“, das in den Bezeichnungen der skandinavisch-slawischen Staatsgründungen im ostslawischen Sprachraum vorkam („Weiße Rus“, „Schwarze Rus“, „Rote Rus“, „Nowgoroder Rus“, „Vladimir-Susdaler Rus“, „Kiever Rus“, „Moskauer Rus“), wurde durch das griechische Wort „Rossija“ ($\rho\omega\sigma(\sigma)\acute{\iota}\alpha$) aus der Verwaltungssprache der

byzantinischen Kirche ersetzt. Das Partikel „All“ überbrückte die in Byzanz übliche Differenzierung zwischen Groß-, Klein- und Weißrussland und schloss auch gleich die eroberten Gebiete in Asien und in Polen-Litauen (für die eigentlich die lateinische Bezeichnung „Ruthenia“ galt) ein. Vor dem Hintergrund seiner militärischen Erfolge trat Peter I ab 1721 zum Verwundern für die europäischen Öffentlichkeit als „Imperator“ vom „Allrussischen Imperium“ (*Vserossijskaja imperija*) auf.⁸ Den byzantinischer Kaisertitel „Basileus“, der zu dem griechischen Namen „Rossija“ besser gepasst hätte, lehnte der westorientierte Peter I jedoch ab.

Die Rossija-Allegorien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert entstanden sind, sind auch eher aufgepfropfte, machtpolitische Statussymbole, als genuine Werke der russischen Kultur. Sie haben gewissermaßen „staatsnationale“ Funktionen und bewegen sich daher symbolisch in einem anderen Rahmen als das volkstümliche „Mütterchen Russland“ (*matuška Rus'*), das weiter unten behandelt wird. Spätestens aber in der Propaganda des 1. Weltkrieges kommt es zu einer Synthese der beiden Figuren. (Vgl. Rjabov, 2007)

Ein typisches Beispiel für die staatstragende und imperiale Funktion der Rossija-Allegorie im 19. Jahrhundert ist die Eisenkunstguss-Skulptur vom Nikolaj Akimovič Lavreckij aus dem Jahr 1876. Die spätklassizistische Statue schließt sich in der äußeren Gestaltung den Nationalpersonifikationen aus Westeuropa an. Die ihr beigefügten Herrschaftszeichen (Krone, Zepter etc.) und vor allem der Anhänger mit dem russisch orthodoxen Kreuz verweisen jedoch auf die großrussische Kultur und schließen so die Gebiete mit anderen Ethnien, Kulturen und Religionen aus bzw. postulieren einen imperialen Anspruch ihnen gegenüber. Anders als die Figuren der Germania und Marianne, die den Prozess der bürgerlichen Nationenbildung im 19. Jahrhundert begleiteten und mitkreierten, den zukünftigen Nationalstaat Jahrzehnte vor seiner Realisierung ästhetisch evozierten, ist die „Rossija“ von Lavreckij eine formale Repräsentationsgestalt der russischen Autokratie und des Cäsaropapismus.

⁸Einen Überblick über die Entwicklung der Begriffe und Benennungen von Völkern und Staaten im ostslavischen Sprachraum bietet z.B. Torke, 1997, S. 12-14.



„Rossija“ von N. A. Lavreckij (1876)

O. Riabov - собственная работа. Под лицензией CC BY-SA 3.0 с сайта Викисклада
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RossiiaLaveretsky.jpg#/media/File:RossiiaLaveretsky.jpg>

Diese Besonderheit des russischen Verständnisses von Staat und Nation, die hier auf der Bildebene ausgemacht werden konnte,⁹ stellt Regine Nohejl auch im Bereich des sprachlichen Diskurses fest: „Bis weit ins 19. Jahrhundert bleibt mangels anderer Legitimationsinstanzen [...] die Sakralisierung und Mythisierung des autokratischen Staats ein zentrales Element des russischen Selbstbildes, und diese Tendenz setzt sich unter veränderten Bedingungen bis heute fort.“ (Nohejl, 2014 ff).

1.3. Polonia

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die sozialpolitischen und ästhetischen Prozesse der Nationenbildung soweit fortgeschritten, dass die Spannungen zwischen den Nationalstaaten auch ikonographisch in einem Dialog oder gar „Krieg der Bilder“ ausgetragen werden konnten. Gut bekannt sind die Karikaturen der Germania und Marianne (Vgl. Plesser, 1996; Koch, 1999), die das aktuelle Verhältnis der Nachbarstaaten besonders einprägsam und zutreffend kommentierten.

Es ist interessant zu beobachten, dass die doch sehr uniformen, auf Repräsentation angelegten klassizistischen Nationalallegorien (Bavaria, Austria, Britania etc.), die alle irgend-

⁹ Zu den Rossija-Visualisierungen im 19. Jahrhundert vgl. auch Rjabov, 2008, S. 15-18.

wie eine Variation der *Athena Promachos* zu sein scheinen, allmählich von einer vielfältigen, ausdifferenzierten Welt von Nationalfigurationen ergänzt werden. Offensichtlich ist parallel zu der Entstehung der Nationalstaaten, auch eine bestimmte visuelle Kommunikationsebene entstanden, die in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts auf einen Kanon von festfügten Nationalstereotypen, Geschichtsinterpretationen, Freund- und Feindbildern zurückgreifen konnte. In diesem Bereich der Bilder und Symbole wird zunehmend auch das Kriterium der Differenz wichtig, und neben der Repräsentation eines Machtzentrums gewinnt auch die Gestaltung der Peripherie, das Abstecken der Grenzen zwischen den Mitgliedern und Nichtmitgliedern eines Kollektivs an Bedeutung. Dazu gehört eine ganze Reihe von kulturellen und medialen Codes, die das Eigene und das Fremde etwa in Kleidung, Brauchtum, Verhalten, Sprache markieren.

In diesem Sinn wusste auch Polen das visuelle Medium zur Artikulation der eigenen Nationalgefühle zu nutzen. Den heroischen Machtfiguren der Nachbar: Germania, Austria und Rossija setzte Jan Matejko als Kontrast eine Polonia gegenüber, die eindrucksvoll auf den Verlust der Eigenstaatlichkeit und die Unterdrückung der polnischen Nation durch die Teilungsmächte – insbesondere Russland und Preußen - hinweist.



Jan Matejko: *Rok 1863 Polonia*.

Lizenziert über Wikimedia Commons.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rok_1863_Polonia.JPG#/media/File:Rok_1863_Polonia.JPG

Die abgebildete Szene bezieht sich auf den gescheiterten Januaraufstand 1863. „Polonia“ in der Mitte des Bildes ist eine schwächliche Frau mit aufgelösten Haaren und zerrissener Kleidung. Sie wird in Ketten gelegt, um vielleicht – wie Tausende Polen damals – nach Sibirien deportiert zu werden. Die zweite, blonde Frau im Bildzentrum ist „Litauia“ – sie erwartet offensichtlich das gleiche Schicksal. Zwei Offiziere in preußischer und russischer Uniform bewachen das Geschehen. Man kann auf einen Blick erkennen, wie hier dem Vitalen und Imperialen der Germania oder Rossija entsprechende Bedeutungen der Gewalt und Demütigung gegenüber der Frau evoziert werden. Eine politische Protestnote im Kontext des Weiblichen.

Wie brisant dieses bemalte Stück Leinwand war, zeigt die Tatsache, dass Matejko es nach der Fertigstellung (wahrscheinlich im Jahr 1864) in seiner Wohnung versteckt hatte. Man hat das Gemälde erst 1897 nach Matejkos Tod zufällig gefunden und der einflußreichen Adelsfamilie Czartoryski übergeben. Die restriktive Politik von Russland und Preußen gegenüber der polnischen Nation erreichte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts traurige Rekorde. Nach dem verlorenen Aufstand im Jahr 1863 löschte Russland den polnischen Adel mit Hinrichtungen, Massendeportationen nach Sibirien und Enteignungen praktisch aus. Eiserne Russifizierungsmaßnahmen in der Verwaltung, im Bildungs- und Medienbereich sollten eine Zwangsintegration in das Russische Reich fördern. Auch Preußen führte vor dem Hintergrund des Bismarck'schen Kulturkampfes eine konsequente Germanisierungspolitik im polnischen Gebiet. Die Aussage des Bildes korrespondiert also direkt mit der Erzählung über dessen Geschichte – Matejko hätte die ästhetische Artikulation der polnischen Nation mit dem Leben bezahlen können. Nebenbei bemerkt: Diese Episode – die „Gefährlichkeit“ der visuellen Botschaft und das Verstecken der Leinwand durch deren Urheber – ist ein bemerkenswertes Beispiel für das Begriffspaar „Image/Picture“ der aktuellen Bildtheorie bzw. „Bild/Gemälde“ von Roman Ingarden aus den 1920er Jahren.¹⁰

Im Sommer 2000 organisierte die traditionsreiche Warschauer Galerie „Zachęta“ eine Ausstellung mit dem Titel „Polonia“. Die zahlreichen Exponate aus dem 19. Jahrhundert zeigen die Polen-Allegorie durchweg in Kontexten von Gefangenschaft, Demütigung,

¹⁰ Vgl. Mitchell, 2009; S. 322-324; Ingarden, 1962.

Gewalt und mit Motiven wie Kreuz, Ketten, Grab, Sarkophag. Erst um das Jahr 1900 änderte sich teilweise die Darstellungsart. Einige Künstler, z.B. Jacek Malczewski, bringen ironische, selbstreflexive Töne in das Polonia-Thema ein.¹¹

Es wäre aber ein Fehler, aus den pessimistischen Darstellungskonventionen der Polonia im 19. Jahrhundert Rückschlüsse auf eine vermeintlich generelle Traumatisierung oder gar Unterwerfung der polnischen Nation zu ziehen. Zum visuellen, kulturellen Gedächtnis Polens gehört neben der Polonia von Jan Matejko auch das Bild einer aufrechten, siegreichen Polonia von Stanisław Orzechowski aus dem 16. Jahrhundert, der Zeit des Jagiellonen Reiches (s.u.). Der elegische Ton in den Darstellungen des 19. Jahrhunderts ist daher nicht unbedingt der Ausdruck einer Traumatisierung, der Identifikation mit einer Opferrolle, sondern vielmehr die Aufforderung zum Aufbegehren gegen das Unrecht.

Das aus der Literaturtheorie bekannte Konzept der Intertextualität gilt offensichtlich auch für die Bildwissenschaft. Die Bedeutung und Wirkung von einzelnen Bildern und Skulpturen sind nur in ihrer Wechselbeziehung innerhalb einer visuellen Kultur zu verstehen. Es gibt einen Dialog und manchmal auch einen Krieg der Bilder. In diesem Sinn entfaltet sich die Ästhetik der „Polonia“ von Jan Matejko vor dem Hintergrund der historischen und zeitgenössischen Visualisierungen der Nationen in Mitteleuropa.

Ein weiteres gutes Beispiel für dieses Phänomen findet man in der Gedächtniskultur nach dem 2. Weltkrieg. In der Sowjetunion und ihren Satellitenstaaten entstand eine bestimmte Art von Gedenkstätten an die gefallenen sowjetischen Soldaten. In deren Zentrum stand die sog. „Mutter-Heimat-Statue“, meistens in kolossaler Ausführung, – eine Personifikation des jeweiligen Landes oder einer Sowjetrepublik. Sie war umgeben von einem Soldatenfriedhof bzw. von Monumenten, die der gefallen Soldaten der Roten Armee gedenkten. Diese im ganzen Ostblock verbreiteten Gedenkstätten an den gemeinsamen Kampf gegen den Faschismus sollten eine identitätsbildende Funktion für die Satelliten der Sowjetunion haben.¹²

Bezeichnenderweise hat sich Polen diesem Trend nicht nur entzogen, sondern ihm auch eine ästhetische Replik erteilt. Marian Konieczny entwarf Ende der 1950er Jahre die

¹¹ Vgl. dazu auch Mann, 2013.

¹² Das Thema wird weiter unten genauer ausgeführt. Vgl. auch:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%BC%D0%B0%D1%82%D1%8C>

„Warschauer Nike“ (s.u.) und widmete sie, wie die Aufschrift auf dem Sockel angibt, „den Helden von Warschau“. Gemeint war der tragische Warschauer Aufstand im Sommer 1944, in dem westlich-demokratisch orientierte Polen den verzweifelten Versuch unternahmen, sich von Hitlerdeutschland eigenständig zu befreien, um nicht in die sowjetischen Hände zu fallen. Die Nike-Figur evoziert den westlichen Bezug, indem sie die griechisch-antike Tradition aufgreift. Die Ausdruckskraft der Figur, die sich aus einer Position der Unterwerfung selbst erhebt, spiegelt die besondere Tradition in der polnischen Kultur wieder, auch in der Niederlage, an den Sieg zu glauben und die Eleganz des Denkmals setzt den sozialistischen Mutter-Heimat-Statuen auch eine ästhetische Absage.



"Quincunx Polonia" von St. Orzechowski, 16. Jh.
 Licensed under Public Domain via Commons -
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quincunx_Polonia.jpg#/media/File:Quincunx_Polonia.jpg



„Warschauer Nike“ Marian Konieczny, 1964/1997
 Jolanta Dyr - Licensed under CC BY-SA 3.0 Wikimedia Commons
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nike_Monument_in_Warsaw_-_02.jpg#/media/File:Nike_Monument_in_Warsaw_-_02.jpg

2. Mütter und Nationen

Ein wichtiges Motiv in der symbolischen Verbindung zwischen dem Weiblichen und der Nation ist das Motiv der Mutterschaft. Dieser Aspekt hat einen Bezug zum Mythos und

zur Religion und erweitert das Medium „Bild“, in dem sich die weiter oben erörterten Nationalallegorien entfalten, um narrative und rituelle Aspekte.

Die Bedeutung der Mutter-Symbolik hängt mit dem spezifischen Verständnis des Staates und seiner Nation zusammen, das sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in philosophisch-ästhetischen und später auch zunehmend im sozialpolitischen Diskussionen etablierte und eine argumentative Grundlage für die Entstehung und Legitimation des Nationalstaates lieferte. Im Zentrum dieses Diskurses stand der Begriff „Organismus“. Der Gegensatz zwischen dem Mechanismus und dem Organismus war ja ein Paradigma, an dem man seit Kant und Schelling die Opposition zwischen der sog. nachahmenden Kunst des Klassizismus und der schöpferisch-autonomen Kunst der Romantik erörterte. Aber eben dieses Denken findet im 19. Jahrhundert auch Eingang in die Konzepte von Staat und Gesellschaft. Während die Monarchie ihre Herrschaftsansprüche von dem Konzept des Gottesgnadentums ableitete, suchte der Nationalstaat seine Legitimation in einer organisch verstandenen Staatsnation, die eben wie ein Organismus sich ganz selbstverständlich und natürlich aus sich selbst, im Einklang mit dem umgebenden Naturraum, Klima aber auch mit den historischen Ereignissen entwickle und dementsprechend eine eigene organisch gewachsene Sprache, Mythologie und eine bestimmte Wesensart herausbilde. Man findet diese Auffassung schon in den *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) von Johann Gottfried Herder, und sie bestimmt maßgeblich slavische Gesellschafts- und Staatstheorien (bzw. Utopien), zum Beispiel in den Pariser *Vorlesungen über die slavische Kultur* von Mickiewicz. Die bekanntesten Texte in diesem Zusammenhang sind *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* von Adam Mickiewicz und das ukrainische Pendant dazu *Knyhy bytija ukraïns'koho narodu* von Mikola Kostomarov.

Die Muttergestalt steht für diese innere Verbundenheit einer als Organismus verstandenen Gesellschaft. Und so ist es nicht verwunderlich, dass im 19. Jahrhundert bestimmte Mutter-Bilder mitsamt ihrer symbolischen, mythischen und – in Anknüpfung an die Religion – oft auch rituellen Bedeutungen in die Nationalsymbolik Eingang gefunden haben.

2.1. Mutter Polin („Matka Polka“) und Mutter Polens („Mater Polonia“)

Eines der berühmten Motive in diesem Zusammenhang ist die „Mutter Polin“ (polnisch: „Matka Polka“). Es handelt sich um ein Bild, das zunächst sprachlich evoziert wurde – in einem Gedicht von Adam Mickiewicz. Das Gedicht trägt den Titel *Do matki Polki* und den Untertitel *Geschrieben im Jahr 1830*. Damit ist ganz deutlich der Bezug zu dem verlustreichen Novemberaufstand gegen die russische Fremdherrschaft in den Jahren 1830/31 gegeben, der mit einer Niederlage und der sogenannten Großen Emigration endete. Mickiewicz soll dieses Werk schon im Sommer 1830 verfasst haben, und es wurde – so heißt es – auf Flugblättern während des Kampfes verteilt. Das Gedicht evoziert eine sehr bittere Mutterschaft: Die Mutter Polin – heißt es darin – soll ihren Sohn zu einem Patrioten und Kämpfer erziehen und sich stets dessen bewusst sein, dass ihr Kind im Kampf für das Vaterland jung sterben wird. Die Parallele zwischen ihrer Mutterschaft und der von Maria, der Mutter Gottes, soll der polnischen Mutter Trost und Kraft für ihren Lebensweg geben. Die traditionellen Bedeutungen der Mutterschaft: Leben, Freude, Zukunft werden hier nur als eine Negation evoziert – es geht um Tod, Leiden und Ausweglosigkeit.

Der Novemberaufstand begann in einer elitären Warschauer Offiziersschule – die fünfzehn, sechzehnjährigen Kadetten gehörten zu den ersten Opfern. Eine Vielzahl von adligen Familien in und um Warschau war von den Verlusten betroffen. Die Kampfhandlungen zogen sich danach noch fast ein Jahr hin und es folgte eine Cholera-Epidemie im Land. Das Bild der trauernden Mutter im Gedicht korrespondierte also mit den sog. inneren, mentalen Bildern, die psychisch und auch körperlich individuell bedingt im Bewusstsein der zeitgenössischen Rezipienten existierten.

Es kam aber noch etwas anderes, eine sehr alte und soziokulturell fest verankerte Bildtradition – das sogenannte äußere Bild¹³ – hinzu:

„O matko Polko! źle się twój syn bawi!
Kłęknij przed Matki Bolesnej obrazem

¹³Die Begriffe „innere“ und „äußere Bilder“ in ihrem anthropologischen und medialen Kontext reflektiert Belting, 2001, S. ff.

¹⁴ O Mutter Polin! Dein Sohn spielt falsch!
Knie nieder vor dem Bild der Schmerzensmutter
Und schau auf das Schwert, von dem ihr Herz blutet:
Damit wird der Feind dir das Herz durchbohren! (Übers. der Verf. AR)

I na miecz patrzaj, co Jej serce krwawi:
Takim wróg piersi tve przeszyje razem!”¹⁴ (Mickiewicz, *Dziela* I, S. 320)

In dieser Strophe bezieht sich Mickiewicz auf die leidende Mutter Gottes. Das Schwert in der Brust ist nicht nur eine Metapher für den Schmerz, sondern der Hinweis auf ein ganz bestimmtes, in Europa und besonders in Polen gut bekanntes Bild. Gemeint ist hier die seit dem Mittelalter weitverbreitete ikonographische Darstellung der Maria als „mater dolorosa“ – die „Schmerzensreiche Mutter“ mit einem oder – eine Sonderform – mit sieben Schwertern in der Brust.¹⁵ Die Darstellung geht auf eine Bibelstelle zurück: Der greise Simeon erkennt in dem 40-Tage alten Jesus-Kind den Messias und prophezeit Maria: „Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen“ (Lk 2,35 EU).

Das Motiv ist ein essentieller Bestandteil der Marienverehrung und äußert sich in einem Gedenktag im Kirchenkalender (15. September) und dem Patrozinium einer Reihe von Kirchen, Kapellen und Einrichtungen. Die ikonographische Tradition ist sehr breit (von den einfachsten Artefakten der Volkskunst bis zu den anspruchsvollsten Kunstwerken) und ausdifferenziert. Man unterscheidet in Abhängigkeit von Bibelbezug, Position, Gestaltengruppe verschiedene Ausprägungen der mater dolorosa: „Die sieben Schmerzen Mariens“ (z.B. von Albrecht Dürer (1494–1497); „Die Schmerzensmutter“; „Vesperbild“ bzw. „Beweinung Christi“.

Die bekannteste Bildtradition ist die sog. „Pietà“, in der Maria mit Christus im Arm zentral im Bild abgebildet wird – eine bis in die Gegenwart reichende und inzwischen auch mit verschiedenen säkularen, kritischen und parodistischen Bedeutungen angefüllte Darstellungsart. Als Beispiel soll hier die wahrscheinlich schönste, berühmteste und vielleicht auch die rätselhafteste Pietà von Michelangelo im Petersdom von Vatikanstadt (1499) angeführt werden.

¹⁵ Vgl. z.B.:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_of_Mater_dolorosa?uselang=de#/media/File:Cornelis_de_Vos_-_Mater_Dolorosa.jpg



„Pietà“ von Michelangelo (1499)

Edited version of Image: Michelangelo's Pietà 5450 von Stanislav Traykov. Lizenziert unter CC BY 2.5 über Wikimedia Commons - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_croprncleaned_edit-3.jpg#/media/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_croprncleaned_edit-3.jpg

Die Verzweiflung und Empörung der Polen nach ihrer blutigen Niederlage 1830/31 im Bild einer um ihr totes Kind trauernden Mutter zu fokussieren, ist ein sehr gelungener, wirkungsästhetischer Kunstgriff von Mickiewicz. Das persönliche Leiden, die inneren Bilder wurden in einem sprachlich objektivierten äußeren Bild gebündelt. Die alte religiöse Tradition und die Figur der „mater dolorosa“, an die Mickiewicz ausdrücklich anknüpfte, eröffnete noch eine andere Ebene der Identifikation, des religiösen Trostes und des kultischen Erlebnisses. Und sie eröffnete zudem auch den Zugang zur anderen medialen Formen und zum den Wirkungsweisen des Ritualen. Die leidende, an den Qualen ihres gekreuzigten Sohnes teilhabende Gottesmutter ist eine feste Größe im Katholizismus und darüber hinaus ist „mater dolorosa“ auch ein beliebtes Motiv in der Dichtung und in der Musik - das in ganz Europa verbreitete, von bekannten Komponisten wie

Haydn, Schubert, Dvořák, Penderecki vertonte Lied *Stabat mater dolorosa* kann hier genannt werden oder das polnische Gedicht *Lament świętokrzyski* aus dem Jahr 1470.

Die Figur „Mutter Polin“, die vor dem Hintergrund des Novemberaufstandes in dem Mickiewicz-Gedicht entsteht, ist durch Bedeutungen wie Leiden, Tod, Opfer geprägt und in einen sehr breiten mythischen, religiösen und rituellen Kontext eingebunden. In den weiteren Jahrzehnten der polnischen Geschichte, die eben durch Fremdherrschaft und wiederholte Aufstände gekennzeichnet war, wurde dieser ganze Komplex aus persönlichen Erlebnissen, religiös-rituellen Handlungen, ästhetischen Transformationen Schicht für Schicht in einem kulturellen Gedächtnis abgelagert und bei bestimmten Ereignissen immer wieder von Neuen aufgerufen, konkretisiert. Man hat das Phänomen im April 2010, nach der Flugzeugkatastrophe in Smolensk beobachten können: Die polnische Nation augenblicklich im Schmerz und Gebet vereint und vor dem Hintergrund einer alten Symbolik (Wawel!) handelnd.

Die Artikulation von Leiden und Opferbereitschaft gilt daher als „typisch polnisch“ und wird oft kritisiert. Man vergisst dabei, dass das Motiv der Passion im Christentum untrennbar mit dem Motiv der Auferstehung verbunden ist. „Die sieben Schmerzen Mariens“ markieren einen Weg der Erlösung bzw der menschlichen Entwicklung. Dieses zentrale Thema des Christentums weist durch bestimmte, volkstümliche Aspekte der Marienverehrung auf eine kulturhistorisch tiefere Bedeutungsschicht – auf die Vegetationsmythen der Naturreligionen hin. In diesen Mythen wird im Symbol des „Sterbenden Gottes“ bzw. der „Sterbenden Göttin“ u.a. der Bezug zum jahreszeitlichen Zyklus hergestellt. Die Gestalt der Mutter symbolisiert die Natur, ihr sterbendes bzw. entführtes Kind steht für das vorübergehende Erlöschen der Vegetationsvorgänge im Herbst und Winter. Demeter und Persephone; Isis und Osiris sind die bekannten Protagonisten dieser mythischen Narration.

Das hier unten angeführte Bild zeigt einen für katholische Gegenden typischen Rast- und Andachtsplatz an der Kreuzung zweier Feldwege. Die atmosphärische Analogie zwischen der Pietà des Bildstockes und dem Naturerlebnis an einem trüben Novembertag lässt die tiefe Dimension des im Auferstehungsglauben postulierten Zusammenhangs zwischen

Leben und Tod, Leiden und Freude erahnen und auch die tiefgründige Verbindung zwischen den alten Naturreligionen und der volkstümlichen Marienverehrung erkennen.



Altarbildstock mit einer Pietà-Darstellung von 1890 an einer Wegkreuzung in Bischberg bei Bamberg. Foto: Anna Rothkoegel, November 2015.

So ist auch die Artikulation des Leidens der Mutter Polin als „mater dolorosa“ bei Mickiewicz symbolisch mit einem Gegenbild – mit der „Regina Poloniae“ – verbunden. Im Zeitalter der Gegenreformation erfuhr der oft sehr volkstümliche Marienkult in manchen Ländern eine politische Verstärkung. Die sinnbildliche Verbindung der Gestalt Muttergottes mit dem Staat ließ sichtbare Grenzen zwischen den katholischen und protestantischen Ländern entstehen und sorgte für die entsprechende Identitätsbildung beim Volk. Polen-Litauen als dem nord-östlichen *antemurale christianitatis* kam dabei wohl eine besondere Bedeutung zu, denn während Maria z.B. in Bayern es „nur“ zu dem Titel „Patrona Bavariae“ brachte, wurde sie in Polen „Regina Poloniae“. Die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich allmählich anbahnende, von den italienischen Jesuiten unterstützte Entwicklung, wurde 1656 „offiziell“. Nach der siegreichen Verteidigung des Klosters Jasna Góra in Tschenstochau gegen die schwedischen Truppen (der Sieg wurde in Anbetracht der Überzahl der Invasoren als ein Wunder der Schwarzen Madonna gedeut-

tet), erklärte der polnische König Johann II. Kasimir im Dom von Lemberg die Mutter Gottes zur Königin der polnischen Krone.

Für den vorliegenden Beitrag ist natürlich in erster Linie der Zusammenhang zwischen den religiösen, ästhetischen und politischen Aspekten des Marienkultes wichtig. In bewussten, symbolischen Handlungen wurde dem Volk seit dem 17. Jahrhundert die Verbindung zwischen der Mutter Gottes und dem polnischen Staat sichtbar gemacht: rituell – durch die Einrichtung von Wallfahrtsorten und bestimmten Feier- und Gedenketagen; sprachlich – durch Gebete, Geschichten; bildhaft – durch feierliche Krönungen der bestehenden Marienbilder oder nachträgliche Ausstattung mit Staatssymbolen¹⁶.

Mickiewicz konnte also bei der Gestaltung der Symbolik in seinem Gedicht auf eine im kulturellen Gedächtnis Polens fest verankerte Kette aus Bildern und Ritualen zurückgreifen. Mutter Gottes, die „Königin von Polen“ wurde vor dem Hintergrund des verlustreichen Novemberaufstandes als „mater dolorosa“ apostrophiert und in Analogie zu den leidenden, polnischen Müttern der Realität gebracht. Damit evozierte Mickiewicz einen breiten Kontext an traditionellen Bildern, Ritualen, Werten und Emotionen.

Aus der Sicht des gegenwärtigen, säkularen Staatsverständnisses, mögen diese ästhetisch evozierten Verknüpfungen zwischen Nation, Staat und Religion abstrus oder blasphemisch wirken, doch entsprachen sie dem Zeitgeist in Europa. Mickiewicz greift mit seinem Gedicht nicht nur die religiöse Symbolik auf. Er stellt es auch in einen bestimmten historischen Kontext, der für die europäische Romantik typisch war – den des Mittelalters. Entsprechende Stoffe, Motive aber auch Gattungen findet man nicht nur im Frühwerk von Mickiewicz (*Balladen, Konrad Wallenrod, Grażyna*), sondern auch bei Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Novalis, Alexandr Puškin und vielen anderen.

Diese Mittelalterbegeisterung hatte nicht nur in Polen, sondern auch in Deutschland einen politischen Unterton. Nach der Französischen Revolution und dem Zusammenbruch des römisch-deutschen Reiches entstanden unter den, zumeist adligen, deutschen Intellektuellen und Künstlern Projektionen und ästhetische Beschwörungen der alten

¹⁶ Vgl. das Bild: *Mutter Gottes aus Rokitno, Königin von Polen*:

https://pl.wikipedia.org/wiki/Naj%C5%9Bwi%C4%99tsza_Maryja_Panna_Kr%C3%B3lowa_Polski#/media/File:Matka-Boza_Rokitno.jpg

sozialpolitischen Ordnung.¹⁷ Ganz ähnlich evozierten auch die polnischen Dichter der Romantik die gesellschaftliche Einheit und staatliche Stabilität in das Piasten- oder Jagiellonen-Reich. *Die Christenheit oder Europa* von Novalis 1799 und *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* von Mickiewicz 1832 sind ähnlich geartete Versuche, nach der Enttäuschung über das Versagen absolutistisch-zentralistischer Staatsordnungen, sozialpolitische Utopien in die ferne Vergangenheit zu projizieren und ästhetisch heraufzubeschwören.

Mickiewicz's Gedicht „An die Mutter Polin“ hat auch offensichtlich einen bestimmten, mittelalterlichen Prätext, den die Forschung wohl übersieht. Das Loblied *Gaude Mater Polonia*¹⁸ wurde von dem Dominikanerpater Vincentius de Kielcza (polnisch: Wincenty z Kielczy) um 1250 komponiert und am 8. Mai 1254 während der Feierlichkeiten bei der Heiligsprechung des polnischen Nationalheiligen Stanislaus von Krakau (bzw. von Szczepanów; polnisch: Stanisław ze Szczepanowa) zum ersten Mal vorgetragen. Die Hymne war im Mittelalter ein Ritter- und Kirchenlied und sank später zu einem Studentenlied herab, das vermutlich bei den national gesinnten, verbotenen Studentenverbindungen in Polen hoch angesehen und auf diesem Weg auch Mickiewicz bekannt geworden war. Heute wird es bei der Inaugurationsfeier an der Universität Krakau (*Alma Mater Jagiellonica*) gesungen.

Nicht nur die Titel, auch die Thematik und die einzelnen Motive der beiden Lieder sind ähnlich. Sie haben das Leben und den Tod von Märtyrern zum Gegenstand, die für die „Gerechtigkeit“ („pro iustitia“) und gegen die „Grausamkeit der Tyrannen“ („Tyranni truculentiam“) kämpfen. Stanislaus wurde zerstückelt und seine Körperteile auf dem Feld verstreut. Den Sohn von Mutter Polin erwartet Gefängnis, Zwangsarbeit und Tod am Galgen. Allerdings ist *Gaude Mater Polonia*, gattungsmäßig betrachtet, eine Hymne und *Do matki Polki!* eine Klage. Der Lobgesang der Ritter preist nicht nur Mater Polonia für ihre „ruhmreichen Nachkommen“ („Gaude, mater Polonia, / prole fecunda nobili“). Auch das erfolgreiche Leben und selbst der Märtyrertod von Stanislaus seien ein Grund für Freude und Stolz, denn in ihnen zeige Gott durch zahlreiche Wunder seine Gnade für das polni-

¹⁷ Vgl.: Hien, 2015; Höltschmidt, 2000.

¹⁸ http://lacina.info.pl/index.php?dzial=teksty&opcja=gaude_mater

sche Land und für die polnische Nation. Das Lied endet mit einem Feuerwerk von enthusiastischen Lobpreisungen und Stolzbezeugungen:

Sit Trinitati gloria,
Laus, honor, iubilatio:
De Martyris victoria
Sit nobis exsultatio.
(Ebd.)

Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną sucha drewna szubienicy,
Za całą sławę krótki płacz kobiety
I długie nocne rodaków rozmowy.
(Mickiewicz, *Dzieła* I, S. 321)

Der Sohn der *Mutter Polin* hat einen „mächtigen Feind“, der jedoch nicht den offenen Kampf sucht, sondern mit einem anonymen Geheimdienst und einem „meineidigen Gericht“ („sąd krzywoprzysiężny“) vorgeht. So erwartet den Sohn für sein „Martyrium“ keine „Auferstehung“, kein „Sieg“, und kein „Ruhm“, („Syn twój wyzwany do boju bez chwały / I do męczeństwa... bez zmartwychpowstania“- Ebd.) sondern „ein kurzes Frauenweinen“ und „lange Nachtgespräche der Landsleute.“ (Ebd., s.o.)

Auf der symbolischen und auf der gattungshistorischen Ebene seines Gedichtes stellt Mickiewicz eine Polarität zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit her. Das elende Schicksal der zeitgenössischen polnischen Mutter tritt vor der evozierten, ruhmreichen polnischen Vergangenheit im Mittelalter und in der frühen Neuzeit umso deutlicher hervor. Die literarischen Korrespondenzen werden um Zusammenhänge auf der Bildebene ergänzt – der Kontrast zwischen der Muttergottes als „regina Poloniae“ und als „mater dolorosa“ veranschaulicht die Situation ebenso wie die Bilder von „Mutter Polin“ und „Mater Polonia“.

In diesem Zusammenhang wird es deutlich, dass die „Mutter Polin“ von Mickiewicz ganz bewusst als ein Phänomen der Alterität konstruiert worden ist. Sie ist kein Identifikationsobjekt, sondern ruft Abneigung und Protest hervor. Diese Ablehnung kann im Zusammenhang mit einer konkreten, politischen und militärischen Widerstandsbewegung stehen - in den polnischen Aufständen im 19. Jahrhundert versuchte man mit Waffengewalt gegen die Unterdrückung der Gesellschaft durch die Fremdherrschaft, v.a. Russlands vorzugehen. Das kann aber auch eine gesellschaftliche Ablehnung der spezifischen, auf Patriotismus, Opfer und Leiden angelegten Mutterrolle sein. Die neuere Frauen- und

Gender-Forschung hat diesen Aspekt sowohl in der historischen als auch in der theoretischen Perspektiver ausgiebig untersucht¹⁹

Die in die Vergangenheit (Mittelalter, Rittertum, Kampf- und Widerstandsethos) hinweisende Symbolik des Gedichtes deutet aber auch ein sozialhistorisches Phänomen an. Mickiewicz artikuliert in *Do Matki Polki* (und erst recht in seinem Essay *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*) die Orientierungslosigkeit des Adels, dem die Fremdherrschaft und der verlorene Aufstand die sozialpolitische und wirtschaftliche Grundlage entzogen haben. Ähnlich kann auch die Mittelalterbegeisterung in der deutschen Kultur um 1800 interpretiert werden. Die Heraufbeschwörung des Alten Reiches bei Novalis oder bei den Brüdern Schlegel (in gewisser Weise gehört auch der weiter oben erwähnte „Lukasbund“ bzw. die „nazarenische Kunst“ dazu) hat etwas mit den Erschütterungen durch die Französische Revolution, die Napoleonischen Kriege aber auch durch die aufkommende Industrialisierung zu tun. Die spezifisch mittelalterliche Kombination aus politischer Vielfalt und religiöser Einheit; aus föderativen Staatstrukturen und einer übergreifenden Stabilität der Ständeordnung; aus der Heterogenität der Volkskultur („Volksgeist“) und einer weitreichenden Homogenität in Sprache, Bildung und Ausdrucksformen²⁰ – diese Strukturen waren für die ästhetisierenden Projektionen der Künstler zwar interessant, aber in der Realität endgültig passé. Die Entwicklung der Wirtschaft und Gesellschaft in beiden Ländern bewegte sich nach 1800 auf den zentralistischen Nationalstaat zu.

In Polen, das im 19. Jahrhundert als ein eigenständiger Staat nicht existierte, verlief die Bildung der Nation und der Zivilgesellschaft im Untergrund – Kultur und Bildung ersetzen die offiziellen, politischen Prozesse. Im der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden vor dem Hintergrund des Evolutionismus von Herbert Spencer die Konzepte der „grundlegenden“ und „organischen Arbeit“ (polnisch: „praca u podstaw“, „praca organiczna“), die auf eine allgemeine Verbesserung der sozialökonomischen Verhältnisse setzten und diese vor allem über Bildung der Unterschichten, genossenschaftliche Strukturen

¹⁹ Die recht umfangreiche Literatur zu diesem Thema reflektieren die neueren Publikation: Jabłowska / Saryusz-Wońska, 2012; Waniek, 2013.

²⁰ Vgl. Man kann in diesem Zusammenhang immer noch auf Ernst R Curtius' Klassiker *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* aus dem Jahr 1949 verweisen.

in Wirtschaft und Finanzen zu erreichen suchten. Diese Bestrebungen waren auch eine Absage an die alte Adelskultur, an den Kampfethos und Mittelalterbegeisterung.

Die Literatur präsentierte Figuren, die in deutlicher Opposition zu der Mutter Polin von Mickiewicz standen. Emilia Korczyńska, die Mutter in Eliza Orzeszkowas Roman *Nad Niemnem* (deutsch: *An der Memel*) ist eine geradezu pathologisch egozentrische, lebensfremde Frau, die ihre Zeit mit dem Lesen von sentimental Ritterromanen verbringt und in grotesker Art die längst überholten Lebensformen der Hof- und Adelskultur verherrlicht. So wie sie eine Parodie der aristokratischen Mutter Polin von Mickiewicz zu sein scheint, so ist ihr Sohn, der zwanzigjährige Witold, das Gegenbild des aristokratischen Ständedünkels und Kampfethos. Er wächst naturverbunden auf und besucht keine Ritterakademie, sondern eine Fachschule für Agrarwirtschaft. Sein Lebensziel ist die erfolgreiche Verwaltung des Landgutes der Familie und ein gutes, fördernd-helfendes Verhältnis zu den Bauern des Nachbardorfes. Benedykt Korczyński, das Oberhaupt der Familie, steht zwischen der alten und der neuen Welt. Er hat im Januaraufstand 1863 gekämpft, Freunde und Angehörige verloren. Nun setzt er seine ganze Energie daran, das Familiengut in den schwierigen Zeiten der Industrialisierung vor dem Ruin zu bewahren. Seinem Sohn lässt er eine bodenständige und eigentlich bürgerliche Erziehung angedeihen.

Mit einer zusammenfassenden Bemerkung soll das Thema „Mutter Polin“ an dieser Stelle abgeschlossen werden:

Das Gedicht „An die Mutter Polin“ lancierte ein Bild und einen Mythos, der in der polnischen Kultur und Gesellschaft ein großes Echo auslösen sollte. Literatur, Malerei, Film entwickelten das Motiv weiter.²¹ Sozialpolitische und vor allem feministische Kommentare erörterten die angeblich typisch polnische Verbindung zwischen Mutterschaft und fanatischen Patriotismus.²² Zeitgenössische Künstlerinnen wie z.B. Elżbieta Jabłońska in ihrem Zyklus *Supermatka*²³ kritisierten die religiös-patriotische Vereinnahmung der Frau.

²¹ Vgl. Rothkoegel, 2008.

²² Vgl. Jabłkowska / Saryusz-Wońska, 2012.

²³ Vgl. <http://www.comicsbeat.com/supermother-artist-elzbieta-jablonska-confronts-gender-roles-with-her-superhero-art/>

Dabei gerieten die wirkungsästhetischen Aspekte des Gedichtes oft in den Hintergrund. Die von Mickiewicz geschilderte Mutterschaft bezieht ihre Wirkung völlig aus dem Phänomen der Alterität. Sie bietet kaum Anhaltspunkte für eine Identifikation, sondern ruft grundsätzlich Auflehnung hervor. Parallel zu dem Leiden der „Mutter Polin“ evoziert Mickiewicz mit historischen, religiösen und intertextuellen Verweisen Figurationen des Triumphes: „regina Poloniae“ gegenüber der „mater dolorosa“: die siegreichen Polonia-Figuren des Mittelalters und der Renaissance gegenüber der Mutter Polin im Jahr 1830. Der neu entstandene, selbständige polnische Staat im Jahr 1918 und dann noch einmal 1989 war ein demokratischer, säkularer Nationalstaat. Für eine sozialpolitische Realisierung von Ansprüchen und Konzepten der längst vergangenen Adelskultur war dort kein Platz. Die religiöse Symbolik, die eine Verbindung zwischen Staat, Gesellschaft und Religion nahelegt, ist auch nach dem 2. Vatikanischen Konzil obsolet geworden. Doch die Figur der „Mutter Polin“ hat sich inzwischen im polnischen kulturellen Gedächtnis eingepreßt und bietet dort einen Ort des Trostes und einen Bezugspunkt für die Artikulation von Schmerz und Protest in den Situationen, in denen die polnische Nation wieder in Bedrängnis geraten ist.

2.2. Mütterchen Russland („Matuszka Rus“) und Mutter-Heimat (Rodina-mat')

Auch in Russland gibt es die Figur „Mutter der Nation“, Doch das traditionelle Bild vom „Mütterchen Russland“ ist ganz anders beschaffen als das von „Mutter Polin“. Direkte Identifikationen wie in dem Komplex von „Mutter Polin“ und „Mutter Gottes“ sind aufgrund des spezifischen Verständnisses des Sakralen und des Bildhaften in der Ostkirche ohnehin ausgeschlossen. Die „Mutter Polin“ und das „Mütterchen Russland“ bewegen sich jedoch, zumindest im 19. Jahrhundert, in ganz unterschiedlichen Zeichen- und Symbolsystemen. Während Mutter Polin, wie oben gezeigt werden konnte, einen deutlichen Bezug zu bestimmten Erscheinungen der westlichen Kultur und Religion zeigt – Rittertum, Marien- und Heiligenverehrung -, bleibt „Mütterchen Russland“ zunächst nur eine Erscheinung der Volkstümlichkeit und Folklore und bezieht sich auf Mythen der Naturreligionen und insbesondere auf den Naturraum.

In der recht umfangreichen Forschung zum Thema „Mütterchen Russland“ („matuška rus“) ²⁴ besteht weitgehend Konsens darüber, dass diese Figur aus der für traditionelle, agrarische Gesellschaften typischen Vorstellung von der Mutter Erde bzw. *Magna Mater* hervorgegangen ist. „Mat' syra zemlja (Mutter feuchte Erde)“, das Prototyp für „Mütterchen Russland“, ist, wie Christa Ebert formuliert, zunächst ein „Symbol für die naturgegebenen, biologischen Grundlagen der Existenz“ (Ebert, 2004, S. 147). Als solches wird es eigentlich bis heute in der russischen Folklore gestaltet – die sozialpolitischen Bedeutungszuweisungen sind nur punktuell und erfolgen erst spät.

In der russischen Folklore findet man Anzeichen dafür, dass Mütterchen Russland die Gegenspielerin einer negativ besetzten männlichen Figur war, aus der später der „ded moroz“ (Großvater bzw. Väterchen Frost) hervorgegangen sein soll. Diese semantische Opposition ist typisch für die Mythen der Naturreligionen, die mit ihr den Wechsel von Jahreszeiten, den Gegensatz von Leben und Tod, Fruchtbarkeit und Sterilität, Nahrung und Hunger erklären. In diesem Sinn sind auch die in der Volkslyrik recht häufig auftretenden Wortverbindungen von Mutter-Erde (matuška-zemlja); Mutter-Fluß (matuška-reka) zu finden. Und in diesem mythisch-sprachlichen Kontext ist wohl auch das seit dem frühen Mittelalter vorhandene Verständnis von Russland begründet, das sich nicht primär auf ein Volk oder eine homogene Sprache und Kultur bezieht, sondern den Raum, die Erde meint. Felix Ingold zieht eine Linie in diesem Diskurs, die von der Kiever Rus' bis heute, etwa zu den Äußerungen Putins reicht (Ingold, 2007) und Christa Ebert stellt mit einem Hinweis auf Nikolaj Berdjajev fest: „Die nationale Identitätsbildung ist in Russland vor allem mit der Einheit des Territoriums verbunden.“ (Ebert, 2004, S. 147)

Vor diesem Hintergrund, ist es verständlich, dass die Zuweisung von Geschlechts- oder Gesellschaftsrollen an „Mütterchen Russland“ – wie eben bei „Mutter Polin“ – kaum möglich ist. Die Nationalallegorien, die in Russland nach westlichem Vorbild im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entstanden sind, bezogen sich – wie weiter oben erwähnt wurde – ausdrücklich auf „Rossija“ (den russischen Staat).

Joanna Hubbs weist auf den Dualismus von männlichen und weiblichen Konzepten des Staates in der russischen Kultur hin und interpretiert sie als eine Konkurrenz von

²⁴ Vgl. z.B. Hubbs, 1988; Ebert, 2004 ; Cheauré, 2005 ; Nohejl, 2014 ; Rjabov, 2007.

patriarchalischen und matriarchalischen Gesellschaftsstrukturen. Die Krönungszeremonie des Zaren Ivan IV, der das „Sammeln der russischen Erde“ zum Programm des russischen Herrschers erhoben hatte, war symbolisch als eine Vermählung mit der weiblichen Rus' gestaltet – der Car' schwor „Mütterchen Russland“ zu verteidigen, für sie zu sorgen. (Hubbs, 1988, S. 188 f.). Peter der Große setzte aber endgültig die imperiale, patriarchalische Sichtweise durch, indem er den Begriff „otečestvo“ (Vaterland) anstatt „rodina“ oder „matuška Rus'“ einführte und für sich den Titel „otec otečestva“ - Vater des Vaterlandes beanspruchte. (Ebd. S. 201).

Hubbs Interpretation hat sich in bestimmten Bereichen der Forschung inzwischen so verfestigt, dass Regine Nohejl ihren Erörterungen zum russischen Verständnis des Staates und der Nation den ironischen Titel „Batjuška Car', Matuška Rus' und ihre Söhne – Das Imperium als 'Familienbetrieb'“ (Nohejl, 2014, S. 33) gibt. Nohejl reflektiert ausführlich einen ausgedehnten Diskurs über die „Affinität des Russischen zum „Weiblich-Mütterlichen“²⁵, der sich insbesondere auf die Mythen-Forschung (Gründungs- und Schöpfungsmythen), Religion, Psychoanalyse (Ödipus- und Inzestsproblematik) und genderspezifische Fragestellungen (Geschlechterrollen, Matriarchat) konzentriert. (Ebd. S. 33-40).

Die Ergebnisse dieser Untersuchungen hinterlassen einen geteilten Eindruck. Die Mythos- und Ritualforschung eröffnen interessante Zugänge zum ästhetischen Bereich der russischen Kultur, zu den Traditionen ihrer Narrativa, Symbolik und Ikonographie. Der konkreter Realitätsbezug bleibt aber sehr unergiebig. Über die matriarchalischen Strukturen in einer schriftlosen Zeit können – wie auch Nohejl feststellt - letztendlich keine „zuverlässigen Aussagen gemacht werden“ (Ebd. S. 36) Es ist auch „durchaus umstritten, wieviel stärker und dominanter die ‚weiblichen‘ Züge in der frühen ostslavischen Kultur im Vergleich zu anderen Kulturen tatsächlich waren, zumal sich auch in der slavischen Mythologie von Anfang an deutlich misogynen Tendenzen und Geschlechtshierarchien ausmachen lassen“ (Ebd.). Darüber hinaus wirke Matuška Rus' neben dem dominanten Batjuška Car' „merkwürdig gestaltlos“, passiv, und in der russischen Kunst und Literatur sei „ein Mangel an archetypischen Muttergestalten mit Leit-

²⁵ Nohejl, 2014, S. 33-41, hier: S. 36

bildfunktion“ feststellbar. (Ebd. S. 37). In sozialhistorischer Hinsicht erscheint die Gleichsetzung der ursprünglich raum- und naturbezogenen Matuška Rus‘ mit dem Volk und ihrer Söhne mit dem Adel bzw. gar mit der „Intelligenzija“ (Ebd. 37 ff) als ausgesprochen problematisch. Insofern führt das „heuristische Beschreibungsmodell“ des russischen Staates und der russischen Gesellschaft von Regine Nohejl nicht weit, auch dann, wenn die „Familienmetaphorik“ psychoanalytisch vertieft wird. (vgl. ebd. 39 f.)

Für die in der russischen Kultur zweifellos vorhandene Tradition, die Verschränkung von Staat und Gesellschaft mit einer Metaphorik des Weiblichen zu erklären, liefert die Ethnologie und die Soziologie wohl plausiblere Argumente. Im Anschluss an die Untersuchung zur Entstehung des Staates von Franz Oppenheimer (Oppenheimer, 1929/1990), entstanden Erklärungsmuster, die den Ursprung der Staatsentwicklung in dem Konflikt zwischen den sesshaften, friedfertigen „Jäger[n] und Hackbauer[n]“ (Ebd. S. 21 ff) und den nomadisierenden, kriegerischen „Hirten und Wikinge[rn]“ (Ebd. S. 23) suchten. Die Krieger unterwarfen die Bauern und nach der ersten Phase der Eroberung (Plünderung und Zerstörung) setzte mit der Phase der Tributzahlungen eine Wechselbeziehung ein, die allmählich die beiden segmentären Gesellschaften in ein Staatswesen überleitete. Die Tributzahlungen entwickelten sich zu Schutzgeldern und später zu einem Steuersystem.²⁶ Die Bauern genossen den Frieden unter dem Schutz der Krieger und steigerten so ihre landwirtschaftlichen Erträge; die Krieger wurden sesshaft, beschützten ihr erobertes Gebiet und sorgten für seine wirtschaftliche Entwicklung mit Steueranreizen, wie z.B. Privilegien, und Infrastrukturmaßnahmen - eine feudale Ständegesellschaft entstand. (Sie hatte freilich kaum etwas mit den späteren „Nationen“ gemeinsam.) Eine komplexe, einheitliche Religion, die die Mythen der Naturvölker ersetzte, sorgte für den Zusammenhalt der zunehmend ausdifferenzierten Gesellschaft. Später kamen ein Bildungswesen, Kunst, Handel, Stadtentwicklung etc. hinzu. Soweit der knappe Überblick.

Das Oppenheimer Staatsentwicklungsmodell passt sehr gut zu dem ostslavischem Raum mit seiner Waräger- und Mongolen-Vergangenheit. Als Beispiel für eine Idealentwicklung des Staates kann der Stadtstaat Novgorod gelten, der sich zwischen dem 9. und dem

²⁶ „Aber der Bauer weicht nicht aus, denn er ist bodenständig; und der Bauer ist an regelmäßige Arbeit schon gewöhnt. Er bleibt, lässt sich unterwerfen und steuert seinem Besieger: das ist die Entstehung des Landstaates in der Alten Welt!“ (Oppenheimer, 1929/1990, S. 32)

15. Jahrhundert zu einer blühenden, im gesamten Ostseeraum einflussreichen Kultur- und Handelsmetropole mit demokratischen Strukturen entwickelte. Ein Negativbeispiel war sicherlich die Goldene Horde, die in dem eroberten Gebiet nicht über die Phase der Tributzahlungen hinausgekommen war.

Die weiter oben geschilderten Mythen und Rituale könnten somit als eine Reflexion der sich allmählich herausbildenden Wechselbeziehung zwischen den der Natur und dem überschaubaren Raum verpflichteten Bauern und den umherziehenden und das Land erobernden Hirten und Seeräubern. Die Geschlechtermetaphorik, die das erdverbundene, bäuerliche Element mit dem Weiblichen und das kriegerische Element mit dem Männlichen verbindet, ist etwas Archaisches und in allen Kulturen anzutreffen. Der Titel „otec otečstva“ - Vater des Vaterlandes, den Peter I sich selber gab, ist eine wörtliche Übersetzung von „Pater Patriae“ einem Ehrentitel, den der römische Senat verdienten Imperatoren verlieh – und „patria“ ist im Lateinischen ein Femininum.

Das spezifisch Russische an dieser Mutter-Erde- und Vater-Staat-Symbolik ist aber, dass bis ins 20. Jahrhundert, ja vielleicht bis heute eine misslungene Symbiose zwischen dem Männlichen und Weiblichen in Motiven der Vergewaltigung, Verführung, des Missbrauchs thematisiert wird. Mit *Stavrogins Beichte* zum Beispiel sprach Dostoevskij auf symbolischer Ebene dem russischen Adel eine Führungsrolle im Staat ab. Bemerkenswert ist auch die vielzitierte (z.B. von Cz. Miłosz in *Rodzinną Europą*) Äußerung von Dmitrij S. Merežkovskij aus dem frühen 20. Jahrhundert: "Russia is feminine, but she's never had a husband. She's only been raped – by the Tatars, the tsars and the Bolsheviks. Only Poland could have been Russia's husband, but Poland was too weak."²⁷

Das Wiedererrichten des russischen Staates nach der Mongolenherrschaft ging vom Großfürstentum Moskau aus und folgte dem Eroberungsprinzip. Das Ideologem "Sammeln der russischen Erde", das Eroberungspläne mit mythisch-religiösen Inhalten verband, legte offenkundig den Schwerpunkt auf den Landgewinn – Menschen und Zivilisationen waren untergeordnet. Ethnische Säuberung, Deportation, Zwangsumsiedlung und auch Völkermord begleiteten die russische Geschichte. Damit war Russland nicht unbedingt eine Ausnahme in Europa, aber es stellt sich die Frage, ob die kulturelle Entwicklung des Staa-

²⁷ <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/apr/04/warsaw-moscow-match-poland-russia-eu>

tes – etwa im Sinne Oppenheims - der extensiven militärischen Expansion folgen konnte. Die Antwort könnte freilich nur eine methodisch abgesicherte soziologische Untersuchung geben.

Die Sprachverwendung in der Peripherie des „Allrussischen Imperiums“ – etwa in Polen und in der Ukraine – zeigte jedoch, dass eine Symbiose zwischen den Herrschern und den Beherrschten sich nicht entwickelt hatte. Die russische Obrigkeit wurde im 19. Jahrhunderts durchweg als Moskowiter („Moskale“ – die Bewohner des Großherzogtums Moskau) und nicht als „Russen“ (Rosjanie, російські) bezeichnet (z.B. bei Mickiewicz oder Ševčenko). Während des Euromajdans 2013 bewiesen die Ukrainerinnen einen bemerkenswerten Sinn für Begriffsgeschichte und Geschlechtermetaphorik. Sie schrieben auf ihre Kleidung und auf Plakate die Anfangszeilen aus Taras Ševčenkos Poem *Katerina* (1838): „Mädels, verlied euch nicht in die Moskowiter, denn die Moskowiter sind Fremde, die euch Schlimmes antun werden.“ (Vgl. Ševčenko, 2001, I, S. 92)

Die visuell-politische Kultur in Russland des 19. und 20. Jahrhunderts²⁸ zeigt, dass der Staat das traditionelle Bild „Mütterchen-Russland“ für Propagandazwecke einzusetzen wusste, und sich dabei auch auf ein ausgeprägtes kulturelles Gedächtnis in diesem Bereich verlassen konnte. „Mütterchen Russland“ erscheint auf den Bildern mitunter als Anstifterin von Expansion und militärischen Zügen. Als Beispiel kann hier das Wachsmedaillon von F.P. Tolstoj aus dem Jahr 1816 angeführt werden. Man erkennt darin deutlich die Rudimente der alten Mythen, die eine funktionale Verbindung zwischen den Bauern und den Kriegern, nach Platon: dem „Nährstand“ und dem „Währstand“, reflektierten – auf der einen Seite die nährende Mutter Erde und auf der anderen Seite die sie beschützenden Ritter. Doch das Bild enthält auch zeitgenössische, politische Aussagen. Die drei Männer stehen für das „Dreieinige russische Volk“ (Russ.: „Triedinnyj russkij narod“) – ein Ideologem, das von einer grundsätzlichen Zusammengehörigkeit der Völker von Groß-, Klein- und Weißrussland ausging und seit Peter I zu den Grundpfeilern des russischen Nationalismus und Staatsverständnisses gehört. Das zweite Konzept ist das schon weiter oben erwähnte „Sammeln der russischen Erde“ – eine mythisch-religiöse (Stich-

²⁸ Dazu ausführlich Rjabov, 2008.

wort: „Moskau als Drittes Rom“) Begründung der Macht- und Expansionspolitik des russischen Staates seit dem 16. Jahrhundert. In dem angeführten Bild ist das Ideologem an der abgebildeten Handlung zu erkennen: das passive, sitzende Mütterchen Russland bewaffnet die drei Männer und schickt sie in den Kampf.



Wachsmedaillon von F.P. Tolstoj, 1816

<http://www.staratel.com/pictures/ruspaint/big/612-1.htm>.

Lizenziert unter Gemeinfrei über Wikimedia Commons -

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:612-](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:612-1.jpg#/media/File:612-1.jpg)

[1.jpg#/media/File:612-1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:612-1.jpg#/media/File:612-1.jpg)

Die beiden Figuren „Rossija“ und Matuška Rus“ haben andere semiotische Bezüge und wohl auch unterschiedliche Funktionen. „Rossija“ ist auf eine Repräsentation des russischen Staates nach Außen, vor allem im Westen angelegt. Sie spielt, modisch der jeweiligen Kunstrichtung und politisch der jeweiligen Staatskonstellation angepaßt, im „Konzert der europäischen Mächte“ mit. Das Plakat *Soglasie* („Einvernehmen“) von 1914²⁹, eine witzige Allegorie der „Triple Entente“ des 1. Weltkrieges, ist ein gutes Beispiel für diese repräsentative Bedeutung der Rossija-Figur.

„Mütterchen Russland“ ist dagegen auf eine integrierende Funktion im Innern angelegt. Der in der russischen Kultur verinnerlichte archaisch-mythischer Bezugsrahmen und die emotionalen Wirkungen dieser Figur machen sie zu einem willkommenen Instrument der Ideologie und Propaganda. Im 20. Jahrhundert erlebt Matuška Rus‘ eine wechselnde

²⁹

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B0_%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F#/media/File:Triple_Entente.jpg

propagandistische Rollenzuweisung. Im Russischen Bürgerkrieg 1918-1922 wird sie von der Weißen Armee im propagandistischen Kampf gegen die Bolschewiken instrumentalisiert. Man versucht die Heimatliebe der Bevölkerung gegen die internationale Ausrichtung des Marxismus-Leninismus zu mobilisieren. Ein Plakat bezichtigt Lenin und seine Truppe, das „Mütterchen Russland“ in einem Götzendienst für Karl Marx auf dem Altar der Internationale geopfert zu haben.



„Der Internationale zum Opfer“ 1920

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Victim_of_International.jpg#/media/File:Victim_of_International.jpg

Tatsächlich sind religiöse und nationale Symbole in den ersten Jahren der Sowjetunion verpönt. Die Bolschewiki nutzen die separatistischen-nationalen Bewegungen in der Ukraine, Weißrussland und in den anderen „kleinen“ Nationen aus, um sie als „Republiken“ an die Sowjetunion anzuschließen.

Stalin lernte aber schnell, den Patriotismus als eine starke gesellschaftliche Kraft zu nutzen und spätestens beim Überfall Hitlers auf die Sowjetunion kehrten die bewährten Mythen und Symbole zurück: Anfang November 1941 schwor Stalin die Bevölkerung auf das „Verteidigen von Mütterchen Russland“ ein. Der „Große Vaterländische Krieg“ um

die Mutter-Erde – die russische Geschlechtermetaphorik wurde zum Ausgangspunkt der Kriegspropaganda.



„Mutter-Heimat ruft!

«Ussr0437» участника Ираклий Моисеевич Тондзе - <http://www.plakaty.ru/posters?cid=1&part=%2525D0&thumbs=1&cid=40>. Под лицензией Добросовестное использование с сайта Википедия <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Ussr0437.jpg#/media/File:Ussr0437.jpg>

2.3. Mutter Heimat (Rodina-mat‘)

Während des 2. Weltkrieges kam auch die folkloristische Seite der Figur zu tragen: „Matuska Rus“ wurde in Geschichten, Gedichten, vor allem aber in unzähligen Volks- und Soldatenliedern als eine synthetisierende, patriotische Kraft evoziert.

In begrifflicher Hinsicht nahm man eine Änderung vor, die dem multiethischen Charakter der Sowjetunion gerecht wurde – aus „Mütterchen Russland“ wurde „Mutter Heimat“. Die traditionelle Symbolik blieb jedoch erhalten. Auf dem bekannten Plakat mit der Aufschrift „Für Mutter Heimat!“ (За Родину-Мать!) sieht man eine rotgekleidete Frau mit einem Kleinkind auf dem Arm, die einigen Rotarmisten den Weg in den Kampf weist.

Trotz des sozialistischen Stils ist die ikonographische Verwandtschaft mit dem weiter oben abgebildeten Wachsmedaillon „Matusška Rus“ von F.P. Tolstoj aus dem Jahr 1816 unverkennbar.³⁰

Nach dem Krieg entstanden in der Sowjetunion und in einigen Ostblockstaaten die sog. „Mutter-Heimat-Statuen“ (*Rodina-mat*). Man knüpfte dabei an die Kolossalstatuen und Nationalallegorien in Westeuropa des 19. Jahrhunderts an. In der Größe war die New Yorker Freiheitsstatue der Maßstab, in der Ausführung trat die für den Sozialistischen Realismus typische Verbindung von Klassizismus mit martialischen und folkloristischen Elementen zutage. Die Funktion dieser Werke war aber eine andere als im Westen. Die Mutter-Heimat-Statue war zumeist Teil einer Gedenkstätte an die gefallenen sowjetischen Soldaten im 2. Weltkrieg. Die Sowjetunion als Vielvölkerstaat entdeckte den gemeinsamen Kampf gegen den Faschismus, das Ehren der Gefallen und die Mutterfigur als das einigende, staatstragende Element.

Die unten abgebildete *Rodina-Mat* steht auf dem Mamajew-Hügel über dem Wolga-Fluß in der Nähe der Stadt Volgograd (früher Stalingrad) in Russland. Sie ist zwischen 1959 und 1967 als Teil einer ausgedehnten Gedenkstätte, die an die Schlacht bei Stalingrad und an den „Großen Vaterländischen Krieg“ erinnern soll, entstanden. Die Figur alleine, ohne Sockel, gehört mit der Gesamthöhe von 85 Metern zu den größten Statuen der Welt, in der Entstehungszeit war sie die größte und überragte auch die Freiheitsstatue von New York, wie gerne betont wird. Da sie auch auf einem Hügel steht, ist sie in dem Flachland der Umgebung kilometerweit sichtbar.

³⁰ Vgl.: <http://www.plakaty.ru/upload/iblock/dac/dac07879f2d01c11185c43056614ea2c.jpg>



Rodina-Mat' zovet!, („Mutter-Heimat ruft!“) Volgograd 1967

VLerik82 - Eigenes Werk. Lizenziert unter CC-BY-SA 4.0 über Wikimedia Commons -

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B1%D0%B8%D0%BC_%D0%B8_%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B8%D0%BC_DSC_0003.JPG#/media/File:%D0%A1%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B1%D0%B8%D0%BC_%D0%B8_%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%BD%D0%B8%D0%BC_DS_C_0003.JPG

Bezeichnenderweise entstanden die Mutter-Heimat-Statuen nicht nur auf dem russischen Territorium, sondern auch in den anderen Sowjetrepubliken, z.B. in der Ukraine (bei Kiev) oder in Armenien („Majr Hajastan“ in Jerewan) und Georgien („Kartlis Deda“ in Tiflis)³¹ und zum Teil auch in den Satellitenstaaten, z.B. in Albanien („Nëna Shqipëri“ in Tirana).

„Das Sowjetische Ehrenmal“ im Treptower Park gehört ebenfalls in die Reihe der Mutter-Heimat-Anlagen. Es handelt sich um eine typische Gedenkstätte, mit dem Soldatenfriedhof, Monumenten, Skulpturen aber auch Grünflächen, Spazierwegen – ein Raum zum Gedenken, Nachdenken und auch zur Erholung.³²

Die Symbolik der Mutterschaft ist hier besonders beachtenswert gestaltet. Die Mutter-Heimat-Statue steht auf dem Vorplatz der Anlage. Es handelt sich um eine relativ kleine Skulptur, die eine verängstigte, gedemütigte Frau (Germania?) darstellt. Ihr gegenüber, am

³¹ Vgl. Rjabov, 2008, S. 32

³² Vgl.:

http://www.stadtentwicklung.berlin.de/umwelt/stadtgruen/friedhoeft_begraebnisstaetten/de/sowjet_ehrenmale/triptowerpark/

anderen Ende der Anlage steht die Kolossalstatue des sowjetischen Soldaten mit einem Kind am Arm. Die Ikonographie dieser Figur knüpft ganz deutlich an die Tradition der Madonna-Darstellung an. Die Geschlechterrollen sind zwar in diesem Trio vertauscht, aber die Machtverhältnisse zwischen Sieger und Besiegten umso deutlicher.



„Mutter-Heimat“ 1949 Sowjetisches Ehrenmal
Treptower Park. Berlin.
*Lizenziert unter CC BY-SA 3.0 über Wikimedia Commons -
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin-alt-treptow_sowjetisches-ehrenmal_20050321_818.jpg#/media/File:Berlin-alt-treptow_sowjetisches-ehrenmal_20050321_818.jpg*



„Großer Soldat“ 1949 Sowjetisches Ehrenmal
Treptower Park. Berlin.
*von Antoinévandermeer - Eigenes Werk. Lizenziert unter CC
BY-SA 3.0 über Wikimedia Commons
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:TreptowEhrenmalDetail.JPG#/media/File:TreptowEhrenmalDetail.JPG>*

3. Schlusswort

Die angeführten Beispiele zeigen, wie groß die Bedeutung des ästhetischen, insbesondere des visuellen Bereiches für die politischen Prozesse werden kann. Die Bilder haben nicht nur ihre eigene Logik, sondern auch ihre eigenen Kommunikationsformen und offensichtlich auch ein „Gedächtnis“. Sie beziehen sich argumentativ aufeinander - stützend, ergänzend, negierend. Genauso wie man in der Literaturwissenschaft einzelne Texte als Elemente in einem intertextuellen Gefüge betrachtet, so sind auch Bilder und Skulpturen nur in ihrer Wechselwirkung innerhalb von diachronen und synchronen Bedeutungssystemen einer visuellen Kultur zu verstehen. Dabei ist ihre Kraft, menschliche Affekte und Urteile zu steuern viel größer und direkter als bei literarischen Texten. In diesem Sinn

fürten die Polonia- und Rossija-Darstellungen ihre eigenen Bild-Diskurse mit den anderen europäischen Nationalallegorien.

Die künstlerische Qualität derartige Werke ist freilich problematisch. Um der breiten Akzeptanz willen greift man auf eingefahrene, allgemeinverständliche Darstellungsformen zurück – die Werke bleiben daher epigonal, oft auch ganz einfach kitschig. Das eigentliche Wesen der Kunst – innovativ, schöpferisch, intellektuell anregend zu sein – bleibt auf der Strecke. So sind die Nationalpersonifikationen des 19. Jahrhunderts als eine Mischung von Panegyrik und Allegorie doch ein Rückschritt in längst vergangene Zeiten, und der Klassizismus in der Bildhauerei nach 1850 eine überholte, blutleere Stilrichtung. In der anspruchsvolleren Kunst zeigt sich zunehmend die Moderne. Etwa zeitgleich mit dem Niederwalddenkmal entsteht zum Beispiel – wahrscheinlich als ein Gegenentwurf zu dem ganzen öffentlich-nationalen Heroismus – *Das Eherne Zeitalter* von Auguste Rodin. Im Vergleich der Konzepte und der Visualisierungen vom Nationalallegorien zeigen sich ganz deutlich die Mechanismen der nationalen Imaginationen im 19. Jahrhundert. Man schöpft aus dem Eigenen: aus der Religion, der Folklore, den Mythen. Das weibliche, mütterliche Prinzip wird anvisiert und damit auch eine Abstammungsidee und bestimmte organische Zusammengehörigkeitsstruktur entworfen. Der Dualismus Identität-Alterität wirkt dabei wie eine Initialzündung. Das Andere für Russland ist der Westen. Während jedoch Russland die Unterschiede der eigenen Kultur gegenüber der westlichen exponiert, betont das polnische Bild gerade die Gemeinsamkeiten (Christentum, Ritterethos).

Literaturverzeichnis:

Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin, 1998. (Original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983).

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

Brandt, Bettina: *Germania und ihre Söhne. Repräsentation von Nation, Geschlecht und Politik in der Moderne*. Göttingen 2010.

Cheauré, Elisabeth (Hrsg.): *Vater Rhein und Mutter Wolga. Diskurse um Nation und Gender in Deutschland und Russland*. Würzburg 2005.

- Czarnecka, M. u.a. (Hrsg.): *Archetypen der Weiblichkeit im multikulturellen Vergleich. Studien zur deutschsprachigen, polnischen, russischen und schwedischen Literatur*. Wrocław, Dresden 2006.
- Ebert, Christa: *Die Seele hat kein Geschlecht. Studien zum Genderdiskurs in der russischen Kultur*. Frankfurt a.M. 2004.
- Ebert, Christa; Trebisz, Małgorzata (Hrsg.): „Nation und Geschlecht“- Wechselspiel der Identitätskonstrukte. Berlin 2004.
- Fuszara, Małgorzata: *Analyse: Der Streit um "Gender" und seine polnische Spezifik*. In: *Bundeszentrale für politische Bildung. Internationales – Polen* (2.4.2014). <http://www.bpb.de/internationales/europa/polen/181932/analyse-der-streit-um-gender-und-seine-polnische-spezifik>
- Gall, L.: *Die Germania als Symbol nationaler Identität im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften Göttingen*, I. Philologisch-Historische Klasse. Göttingen 1993. S. 35–88.
- Haslinger, Peter: *Nation und Territorium im tschechischen politischen Diskurs 1880 – 1938*. München, Oldenbourg, 2010.
- Hien, Markus: *Altes Reich und Neue Dichtung: Literarisch-politisches Reichsdenken zwischen 1740 und 1830*. Berlin u.a. 2015
- Höltenschmidt, Edith: *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*. Paderborn 2000.
- Hroch, Miroslav: *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich*. Göttingen 2005
- Hubbs, Joanna: *Mother Russia. The feminine myth in Russian culture*. Bloomington u.a., 1988.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk. Bild. Architektur. Film*. Tübingen 1962.
- Ingold, Felix Philipp: *Russische Wege. Geschichte - Kultur - Weltbild*. München 2007.
- Jabłkowska, Johanna; Saryusz-Wojska, Magdalena: *KKK (Kinder, Küche; Kirche) und Mutter Polin. An – und abwesend. Weiblichkeitsmodelle in der deutschen und polnischen Kultur*. In: *Deutsch-polnische Erinnerungsorte*. Bd. 3: *Parallelen*. Hrsg. von Hans Henning Hahn und Robert Traba. Paderborn u.a. 2012. S. 337-359.
- Janion, Maria: *Kobiety i duch inności*. Warszawa 2006.
- Kemlein, Sophia (Hrsg.): *Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848 – 1918*. Osnabrück, 2000.
- Koch, Ursula, E.: *Marianne et Germania dans la caricature (1550-1997) / Marianne und Germania in der Karikatur (1550-1999)*. Paris 1997, Leipzig 1999., (Interréseaux-Ausstellung des Goethe-Institut/Instituts français).
- Mann, Katharina Ute: *Polonia - eine Nationalallegorie als Erinnerungsort in der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Köln [u.a.] 2013.
- Marwyck, Mareen, van: *Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800*. Bielefeld 2010.
- Mickiewicz, A.: *Dziela*. Hrsg. von Nowak, Z. J. u.a. Warszawa 1998.
- Mitchell, W.J.T.: *Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft*. In: Sachs-Hombach, K. (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a.M. 2009. S. 319-327.

- Nohejl, Regine: (Hrsg.): *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland. Sowjetische und postsowjetische Zeit*. München 2013.
- Nohejl, Regine: *Russische nationale Identität im Spiegel der Geschlechtermetaphorik vom 18. Jahrhundert bis in die Zeit der Romantik (Vladimir Odoevskij, Fedor Tjutčev)*. München, Berlin 2014.
- Oppenheimer, Franz: *Der Staat*. Berlin 1990. (Neudruck der 3. überarbeiteten Auflage von 1929)
- Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.): *Marianne und Germania 1789 – 1889. Frankreich und Deutschland, zwei Welten - eine Revue. Eine Ausstellung der Berliner Festspiele GmbH im Rahmen der "46. Berliner Festwochen 1996" als Beitrag zur Städtepartnerschaft Paris - Berlin im Martin-Gropius-Bau, Stresemannstraße 110, vom 15. September 1996 bis 5. Januar 1997*. Berlin, 1996.
- Rentmeister, Cäcilia: *Berufsverbot für die Musen. Warum sind so viele Allegorien weiblich?* In: *Ästhetik und Kommunikation*, 25 (1976), S. 92–112.
- Rjabov, O.V.: „*Rossija-Matuška*“. *Istorija vizualizacii*. In: Rjabov, O.V. u.a. (Hrsg.): *Vizualizacija nacii*. Ivanovo 2008. (= *Granicy. A'lmanach centra étičeskich i nacional'nych issledovanij Ivanovskogo Gosudarstvennogo Universiteta*). S. 7-36.
- Rjabov O.: „*Rossija-Matuška*“. *Nacionalizm, gender i vojna v Rossiji XX veka*. Stuttgart; Hannover 2007.
- Rothkoegel, Anna: *Der Mythos „Matka Polka“*. In: *Bulletin der Deutschen Slavistik*. Hrsg. von S. Kempgen u.a. München 2008. S. 84-88.
- Sachs-Hombach, K. (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt a. M. 2009.
- Schierle, Ingrid: *Ponjatje "Rossija" v politiceskoj kul'ture XVIII veka*. In: Kagarlickij, Ju., V. ; Živov, V.M. (Hrsg.): *Evoljucija ponjatij v svete istorii ruskoj kul'tury*. Moskva 2012. S. 207-232.
- Ševčenko, Taras: *Povne zibrannja tvoriv u dvanadcjati tomach*. Bd. 1. Kïv 2001.
- Sinha, Mrinalini: *Gender and Nation*, in: Bonnie Smith (Hrsg.): *Women's History in a Global Perspective*, Bd. 1, Urbana 2004, 229-274
- Skokan, Isabel: *Germania und Italia. Nationale Mythen und Heldengestalten in Gemälden des 19. Jahrhunderts*. Berlin 2009.
- Torke, Hans-Joachim: *Einführung in die Geschichte Rußlands*. München 1997.
- Waniek, Katarzyna: *Das traditionelle Frauenbild in der polnischen Kultur: Mythos der "Mutter Polin" und seine Relevanz für Migrantinnen aus Polen*. Saarbrücken 2013

Webseitenverzeichnis:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Hauptseite?uselang=de>

<http://www.comicsbeat.com/>

<http://www.plakaty.ru/>