

Pferd und Reiter der russischen Symbolisten Akteure einer ästhetischen Apokalypse¹

Elisabeth von Erdmann
Slavistik, Universität Bamberg

1.

Die kulturelle Stimmung in Europa war vor und nach 1900 von apokalyptischen Erwartungen geprägt² und kann mit den Herausforderungen der Moderne und als Vorausahnung der Katastrophen des 20. Jahrhunderts erklärt werden. Gleichzeitig reichte ihre Wirkung bis ins Herz der Künste und ihrer theoretischen Grundlagen. Der Mythos der Weltkatastrophe, des Strafgerichts, des Untergangs, geheimnisvoller Ankünfte und schließlich der vollkommenen Erneuerung der Welt bot den Dichtern und Künstlern Inspirationen, aus denen sie nicht nur ihre Themen, sondern auch die Wandlungen ihrer Ästhetik schöpfen konnten. Eine fundamentale Quelle dieses Mythos war in der *Offenbarung des Johannes* zugänglich, einem Schlüsseltext der christlichen Kultur, die in eine Krise geraten war und in den Herausforderungen der Epoche nicht mehr eine umfassende Orientierung bieten konnte³.

Der Mythos der Apokalypse befeuerte die poetologischen und künstlerischen Konzepte der russischen Symbolisten, die im *Silbernen Zeitalter* der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts und der zwei ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts eine neue Kultur mittels Entfesselung und Neuzähmung der Elementarkräfte erschaffen wollten. Sie fanden vielfache Anregung u. a. bei den Philosophen Vladimir Solov'ev (1853-1900) und Friedrich Nietzsche (1844-1900), aber auch in der international agierenden esoterischen Renaissance ihrer Zeit. Fasziniert gestalteten sie die Erwartung des Endes der Zeit als Thema, formten sie zu ästhetischen Strategien und

¹ Dem Text liegt mein Vortrag unter dem Titel *Apokalyptische Tiere bei den russischen Symbolisten* zugrunde (gehalten am 31.01.12 an der Universität Bamberg).

² Vgl. Hgg. Aage A. Hansen-Löve, et al., *Ankünfte an der Epochenschwelle um 1900* (München: Wilhelm Fink, 2009).

³ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Bibelausgabe: *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung* (Freiburg: Herder, 1980). Belege erscheinen im Text mit der Abkürzung „Offb, Kapitel, Vers“

nahmen diese gleichzeitig als existentielle Haltungen ein, um ihrem Ideal der *Lebensschöpfung* (žiznetvorčestvo) gerecht zu werden. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Leben und Kunst eröffnete den Dichtern und Künstlern zuvor noch nicht erprobte Spielräume der Gestaltung von Schreiben und Wirklichkeit⁴ und eine die Epoche der Romantik übertreffende Intensivierung der Beziehungen zwischen den Künsten, die viele Prämissen und Motive miteinander teilten⁵. Die unzähligen Verbindungen zwischen der Denk-, Wort- und Malkunst, zwischen der Philosophie, der symbolistischen Dichtung und symbolistischen Malerei, prägten mit ihrem Anliegen einer Neuschöpfung der Wirklichkeit die Epoche⁶.

Die Kommunikation mit dem Mythos der Apokalypse brachte poetische Konzepte hervor, die an der russischen Kultur und ihrem Weltempfinden eschatologischer Enderwartung anknüpften⁷. Die symbolistischen Dichter Russlands folgten dabei scheinbar widersprüchlichen Impulsen, die sich in vielen Variationen und Mischformen realisierten. Sie wollten eine eigenständige Welt der Kunst schaffen und Kunst und Leben miteinander verbinden. Hierfür wählten und mischten sie ihre mythologischen Prämissen, theurgisch an der Schöpfung der Welt mitzuarbeiten und sie transparent für ihren symbolischen Gehalt zu formen, oder aber sich von der Autorität des göttlichen Schöpfers abzuwenden und eine Kunstwelt zu erschaffen, die sich abgetrennt von realen und symbolischen Inhalten als Reich des selbstherrschenden Dichters verselbständigte⁸.

⁴ Vgl. u. a. Gudrun Langer, *Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und Chlebnikov*, Frankfurter wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe 19 (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1990); *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorčestvo v ruskoj kul'ture XVIII – XX vv.*, Hg. Schamma Schahadat, *Die Welt der Slaven*, Sammelbände 3 (München: Otto Sagner, 1998).

⁵ Zu Beispielen von Pferd und Reiter in der Bildkunst s. Bildanhang.

⁶ Vgl. Verena Krieger, *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne* (Köln: Böhlau, 2006).

⁷ Vgl. Emanuel Sarkisyanz, *Russland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewusstsein und politischer Chiliasmus des Ostens* (Tübingen: J. C. B. Mohr [Paul Siebeck], 1955).

⁸ Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band I: *Diabolischer Symbolismus* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989) 7-88 *passim*; Jessica Kravets, *Das „Böse“ im russischen Symbolismus. Bal'mont, Brjusov, Sologub, Remizov, Belyj, Blok* (München: Otto Sagner, 2009).

Die Hoffnung, inmitten einer bedrohlichen und zersplitternden Welt eine Neuschöpfung der Wirklichkeit mit dem Einsatz der zwei dichotomisch aufeinander bezogenen Dichtermymen in Dichtung und Kunst zu erreichen⁹, prägte die apokalyptischen Konzepte, die das erwartete Ende in eine Katastrophe oder eine Parusie münden ließen. Die Dichter spielten mit beiden Möglichkeiten und wurden von der Avantgarde beerbt. Diese war beseelt von den Hoffnungen auf die Utopie des Umsturzes von Leben und Gesellschaft mittels der Kunst und erbaute die Grundlage für die herausragende Rolle von Literatur und Kunst im Sozialistischen Realismus, in dem die Schriftsteller die Rolle von *Ingenieuren der menschlichen Seele* innehatten¹⁰.

Die Verknüpfung des poetologischen mit dem apokalyptischen Paradigma erfolgte auf vielen Ebenen und band zahlreiche Motive und Bilder in seine Dynamik. Die Inszenierung der Katastrophen und verhängnisvollen Ankünfte vollzog sich innerhalb der Koordinaten der Stadt, des Pferdes, des Reiters und Herrschers, der Schlange, der Frau und vieler anderer Topoi und Symbole, die einem unheimlichen und bedrohlichen Wechsel zwischen Versteinerung und Belebung unterworfen wurden. Es war der Dichter, der über die Qualität der in seine Schöpfungen involvierten Figuren und Symbole entschied. In ein besonders schillerndes Spiel band er die Frau und ihre unablässigen Transformationen ein, die von der Sophia und Himmelskönigin zur Femme fatale, Hexe und Columbine und von der großen Hure Babylon, die auf dem Tier reitet, zur verletzten Prostituierten führten. Den Ort für das dramatische Schicksal der Motive und Symbole bildete die Stadt, die von einem Reiter auf dem Pferd erbaut, heimgesucht, beherrscht und vernichtet wurde.

Das Bild vom Pferd und seinem Reiter, das in einer Stadt erscheint, führte deshalb mitten in das Herz symbolistischer Poetik, die ihre Dynamik aus dem Welt- und Kunstempfinden einer Epoche, den Kontinuitäten russischer Kultur, dem Buch der *Offenbarung des Johannes* und anderen Schlüsseltexten gewann.

⁹ Vgl. Krieger, *Kunst als Neuschöpfung*.

¹⁰ Vgl. Frank Westermann, *Ingenieure der Seele – Schriftsteller unter Stalin* (Berlin: Ch. Links, 2003). Vgl. auch Krieger, *Kunst als Neuschöpfung*.

2.

Der symbolistische Dichter Valerij Brjusov (1873-1924) wollte als Initiator und Organisator des russischen Symbolismus in die Literaturgeschichte eingehen¹¹. Er veröffentlichte in den drei Bänden *Russkie simvolisty* (1894-95) Übersetzungen französischer Gedichte und eigene Gedichte. 1903 verfasste er das lyrische Poem: *Das fahle Pferd*¹² mit einem Motto aus der *Offenbarung*.

Und siehe, ein fahles Pferd,
und der darauf saß, des Name hieß Tod
Offb 6,8

I

Die Straße war – wie ein Sturm. Menschenmassen zogen vorüber, / als ob sie das unabwendbare Schicksal verfolgte. / Es jagten dahin Omnibusse, Droschken und Automobile, / der wütende Menschenstrom war unerschöpflich. / Sich drehende Aushängeschilder leuchteten mit wechselhaftem Auge / vom Himmel herab, von der schrecklichen Höhe der dreißigsten Stockwerke; / zur stolzen Hymne verschmolzen mit dem Brausen der Räder und dem Springen / die Schreie der Zeitungsverkäufer und das Knallen der Peitschen. / Ihr mitleidloses Licht vergossen angeschmiedete Monde, / Monde, von den Beherrschern der Natur geschaffen. / In

¹¹ Vgl. Nikolaj Ašukin, *Valerij Brjusov. V avtobiografickich zapisjach, pis'mach, vospominanijach sovremennikov i otzyvach kritiki* (Moskva: Izdatel'stvo Federacija, 1929); Elisabeth von Erdmann, *Von Atlantis zur Moderne. Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie*, in: *Scholae et Symposium. FS für Hans Rothe zum 75. Geburtstag*, Hg. Peter Thiergen (Köln: Böhlau, 2003) 1-26; dies. *Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov. Ihr Beitrag zur Bildtheorie des russischen Symbolismus*, Hgg. Sebastian Kempgen et al., *Deutsche Beiträge zum 14. Internationalen Slavistenkongress Ohrid 2008*, Die Welt der Slaven, Sammelbände 32 (München: Otto Sagner 2008) 423-435; Omry Ronen, *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature* (London: Routledge 1997); Anna Radtchik, *Emile Verhaeren und Valerij Brjusov. Zur Geschichte des Symbolismus in Russland* (Duisburg: WIKU-Verlag, 2006); Sabina Siwczyk-Lammers, *Brjusov und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus*, Opera Slavica, NF 42 (Wiesbaden: Harrassowitz, 2002).

¹² *Kon' bled*, Valerij Brjusov, *Sobranie sočinenij*, Band 1: *Stichotvorenija i poëmy 1892-1909* (Moskva: Chudožestvennaja literatura 1973) 442-444. Aus dieser zwischen 1973-1975 erschienenen Werkausgabe wird im Folgenden zitiert unter der Abkürzung SS, Bandangabe, Seitenzahl. Das Poem wurde 1904 zunächst ohne Motto veröffentlicht. Es entstand aus Anlass eines Unglücks, dessen Zeuge der Autor in Paris wurde. V. Brjusov setzte die Stadt seines Gedichts nicht in Beziehung zu konkreten Städten wie Paris, London oder New-York, sondern bezeichnete sie als die „Stadt der Zukunft“, die „Weltstadt“ (город Будущего, город »Земли«), (SS 1, 636 f.).

Pferd und Reiter der russischen Symbolisten

diesem Licht, in diesem Getöse, da waren die Seelen jung, / die Seelen der be-
rauschten, von der Stadt trunkenen Geschöpfe.

II

Und plötzlich – in diesem Sturm, in dieses höllische Rauschen, / in diesen in
irdische Formen verkörperten Fieberwahn / brach ein, bohrte sich hinein ein
fremdartiges, anders klingendes Stampfen, / das das Tosen, das Reden, das Poltern
der Kutschen übertönte. / Es erschien an einer Biegung ein feurgesichtiger Reiter,
/ sein Pferd flog voll Ungestüm daher und blieb stehen, mit Feuer in den Augen. /
In der Luft zitterten noch widerhallende Stimmen, Schreie, / doch der Augenblick
war – Zittern und die Blicke waren – Furcht! / Der Reiter hielt in Händen eine
entfaltete lange Rolle, / die feurigen Schriftzeichen verkündeten seinen Namen:
Tod ... / In grellen Streifen, wie von einem Gespinst aus prachtvollen Fäden, / er-
glühte in der Höhe über der Straße plötzlich der Himmel.

III

Und in großem Schrecken, die Gesichter verhüllend, flehten die Menschen /
bald sinnlos: „Unglück! Gott steh uns bei!“, / bald schlugen sie sich, auf das Stra-
ßenpflaster stürzend, im allgemeinen Haufen ... / Die Tiere verbargen in Verwir-
rung ihre Schnauzen zwischen den Beinen. / Nur ein Weib, das hergekommen war
zum Verkauf / seiner Schönheit, stürzte entzückt auf das Pferd zu, / küßte weinend
die Hufe, / reckte die Arme dem feuerwehenden Tag entgegen. / Und ein Wahn-
sinniger noch, der schrie durchdringend: / „Leute! Erkennt ihr denn nicht die Hand
Gottes! / Es wird ein Viertel von euch umkommen – an Pest, Hungersnot und
Schwert!“

IV

Doch das Entzücken und der Schrecken dauerten nur einen kurzen Augen-
blick. / Nach einem Augenblick stand in der verwirrten Menge schon niemand
mehr; / alles war vom gewöhnlichen Licht hell überflutet. / Und niemand konnte
im vieltönenden Sturm eine Antwort darauf geben, / ob dies eine Erscheinung von
oben oder ein leerer Traum gewesen war. / Nur das Weib aus dem Freudenhaus
und der Wahnsinnige / streckten fortwährend die Arme aus nach dem verschwun-
denen Traumbild. / Doch die Menschenwogen spülten auch sie entschlossen hin-
weg, / wie unnütze Worte aus vergessenen Zeilen. / Es jagten dahin Omnibusse,
Droschken und Automobile, / unerschöpflich war der wütende Menschenstrom.
(1903)¹³

¹³ Aus: Hg. Hannah Arnold, *Geschwind zu Pferde. Ein Ritt durch die Weltliteratur* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2011) 139-141. Übersetzung Dietrich Wörn. Russischer Text s. Textanhang.

Das Poem verwirklichte einen Zugang zum apokalyptischen Paradigma der symbolistischen Ästhetik, indem es den Stadtmythos mit der apokalyptischen Offenbarung korreliert. Das Pferd und der Reiter traten in ein konzentrisches System von Bezügen, die sich um den Kern des Mythos legten, in den der symbolistische Dichter sich und sein Dichten erhöhte. V. Brjusov wählte als Ausgang und damit als einen der Orte für die intertextuelle und mythische Vernetzung seines Poems einen Vers aus der *Offenbarung des Johannes*:

Als das Lamm das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Lebewesens rufen: Komm! Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm saß, heißt der Tod; und die Unterwelt zog hinter ihm her. Und ihnen wurde die Macht gegeben über ein Viertel der Erde, Macht, zu töten durch Schwert, Hunger und Tod und durch die Tiere der Erde (Offb 6, 7).

Das Poem enthält alle Ingredienzien der symbolistischen apokalyptischen Poetik. In ihm ereignet sich am helllichten Tag eine Erscheinung aus der Apokalypse in einer Großstadt. Masse, Lärm und Geschwindigkeit stürzen die Stadt in einen besinnungslosen Taumel. In diesen „in irdischen Formen verkörperten Fieberwahn“ (в этот воплотившийся в земные формы бред) bricht ein feuergesichtiger (огнеликий) Reiter mit Flammenaugen (с огнем в глазах) auf einem fahlen Pferd ein. Er trägt eine entfaltete Rolle mit feurigen Schriftzeichen, auf der sein Name *Tod* geschrieben steht. Die Menschen sind entsetzt, eine Prostituierte begrüßt ihn als den Erwarteten und ein Wahnsinniger identifiziert ihn als den von Gott auf die Stadt losgelassenen apokalyptischen Reiter. Trubel und Lärmen der Stadt verschlingen das Ereignis, und die Menschenmassen spülen die Erinnerung daran hinweg.

3.

Der gebildete Leser möchte aufgrund der intertextuellen Markierungen zunächst glauben, tatsächlich einen der apokalyptischen Reiter zu erkennen. Doch wer sitzt in V. Brjusovs Gedicht wirklich auf dem Pferd? Der vierte apokalyptische Reiter sieht in der *Offenbarung* nicht so aus, wie V. Brjusov ihn beschreibt. Die Feuergesichtigkeit und das Feuer in den Augen überträgt der Dichter von einer anderen Gestalt der *Offenbarung* auf

den Reiter seines Gedichts. Es ist der „Erste und der Letzte“, „der Lebendige“, „der wie ein Mensch aussah“ und vom Seher erblickt wird, der Feuer in den Augen und ein leuchtendes Gesicht hat: „seine Augen wie Feuerflammen“ (Offb 1, 14) und „sein Gesicht leuchtete wie die machtvoll flammende Sonne“ (Offb 1, 16). Die Gestalt, von der V. Brjusov die Eigenschaften übernimmt und ihren Träger in seinem Gedicht gleichzeitig als vierten apokalyptischen Reiter kennzeichnet, ist in der *Offenbarung* der Überwinder des Todes und ewig Lebende: „Ich war tot, doch nun lebe ich in Ewigkeit, und ich habe die Schlüssel zum Tod und zur Unterwelt“ (Offb 1, 18). Mit Feuerflammen in den Augen und auf einem weißen Pferd erscheint diese Gestalt als die Parusie des Messias:

Dann sah ich den Himmel offen, und siehe, da war ein weißes Pferd, und der, der auf ihm saß, heißt : Der Treue und Wahrhaftige; gerecht richtet er und führt er Krieg. Seine Augen waren wie Feuerflammen und auf dem Haupt trug er viele Diademe. (Offb 19, 11ff.)

Durch subtile Übertragungen funktionierte V. Brjusov die Parusie des Messias zur Ankunft des vierten apokalyptischen Reiters um. Dieser landet im Poem inmitten höllischen Flüsterns und tosenden Lärms, während der Messias der *Offenbarung* vom Geräusch seiner Stimme wie von Wasserrauschen umgeben ist: „und seine Stimme war wie das Rauschen von Wassermassen“ (Offb 1, 15); „Da hörte ich etwas (...) wie das Rauschen gewaltiger Wassermassen“ (Offb 19, 6).

V. Brjusovs Reiter hält eine entfaltete, lange Rolle mit feurigen Schriftzeichen in Händen. Das, was der Seher in der Offenbarung des Johannes erblickt, ist in einer versiegelten Buchrolle verkörpert, deren Entsiegelung Sein setzt: „innen und außen beschrieben und mit sieben Siegeln versiegelt“ (Offb 5, 1). Der Höchste, der in alle Ewigkeit lebt, hält sie auf seiner rechten Hand und sitzt auf dem Thron im Himmel. Umgeben von Macht, Glanz und Anbetung nimmt er die Huldigung der vier Lebewesen entgegen:

Würdig bist du, unser Herr und Gott, Herrlichkeit zu empfangen und Ehre und Macht. Denn du bist es, der die Welt erschaffen hat, durch deinen Willen war sie und wurde sie erschaffen (Offb 4,11).

Diese Buchrolle kann in der Offenbarung von niemandem geöffnet und gelesen werden, weil keiner würdig ist, dem Ruf des gewaltigen Engels zu folgen und sie zu öffnen und zu lesen. Der Seher weint deshalb. Erst „der Spross aus der Wurzel Davids“, das „Lamm“, also der Messias, empfängt das Buch aus der Hand Gottes und die Huldigung der vier Lebewesen und vierundzwanzig Ältesten:

Würdig bist du, das Buch zu nehmen und seine Siegel zu öffnen; denn du wurdest geschlachtet und hast mit deinem Blut Menschen für Gott erworben aus allen Stämmen und Sprachen aus allen Nationen und Völkern und du hast sie für unsern Gott zu Königen und Priestern gemacht, und sie werden auf der Erde herrschen (Offb 5, 9-10).

Diese Gestalt kann die Siegel nacheinander öffnen und die Apokalypse entfesseln, die seiner Parusie, einem neuen Himmel und einer neuen Erde, der heiligen Stadt auf dem Berg, vorausgeht (vgl. Offb 6ff.).

V. Brjusovs Reiter hält die Buchrolle (свиток) bereits entfaltet in Händen, ohne sie empfangen zu haben und öffnen und lesen zu dürfen. Er hat ihre Siegel, die in der *Offenbarung* nur der Messias öffnen kann, entweder selbst erbrochen, ohne autorisiert und zu einem Priester und König gemacht worden zu sein, oder bereits geöffnet erhalten. Das, was in der *Offenbarung* gewaltige Engel und Posaunen verkünden und was der Seher aus der Hand des Engels als kleines Buch entgegennimmt und isst, um über die Welt zu weissagen (vgl. Offb 10, 8-11), trägt der Reiter des Poems offen als Flammenschrift auf einer Buchrolle. Statt sich für die Menschen zu opfern wie der Messias, bringt er ihnen den Tod. Niemand außer der Prostituierten und des Wahnsinnigen erkennt ihn. Ihn empfängt nur die im Taumel ziellos dahinstürmende Stadt. Die Apokalypse, die er entfesselt, ist eine Atmosphäre der Furcht und des Verhängnisses, die im Brausen der Stadt untergeht.

Der in Flammenschrift geschriebene Name des Reiters auf der erbrochenen Rolle ruft das Menetekel auf, das häufig als Feuerschrift überliefert wird und von einer Hand berichtet, die gegenüber dem Leuchter auf die weiß getünchte Wand schreibt, als König Belschazzar Gott auf seinem Fest lästert (vgl. Dan 5ff.). Nur Daniel als Gottes Prophet kann die Schrift deuten: „Gezählt hat Gott die Tage deiner Herrschaft und macht ihr ein Ende“ (Dan 5, 26).

Während der Inhalt des Buches mit den sieben Siegeln die Apokalypse und die Parusie des Messias und des Reiches Gottes sind, bringt der Reiter im Poem nur seinen eigenen Namen *Tod* als Inhalt der Buchrolle mit. Der Name Gottes ist hingegen in der biblischen Überlieferung ein großes Geheimnis und Tabu, weil er mit Gott identisch ist. Der richtige Messias auf dem weißen Pferd trägt deshalb auf Gewand und Hüfte einen Namen, den nur er kennt (Offb 19, 12): „Das Wort Gottes“ (Offb 19, 13) und „König der Könige und Herr der Herren“ (Offb 19, 16).

Während der Parusie des Messias auf dem weißen Pferd steht der Himmel offen: „Dann sah ich den Himmel offen“ (Offb 19, 11). In Brjusovs Gedicht verändert sich der Himmel bei der Erscheinung des Reiters auf dem fahlen Pferd dagegen in unheilkundender Weise: „In grellen Streifen, wie von einem Gespinnst aus prachtvollen Fäden, erglühete in der Höhe über der Straße plötzlich der Himmel“.

In der *Offenbarung* findet die Ankunft des Messias vor dem Thron Gottes, im Himmel und auf dem Weltkreis inmitten von Engeln und Drachen unter dem Klang der Posaunen statt und entfesselt einen gewaltigen Kampf. Sein Wort, das Schwert, das aus dem Mund des Reiters auf dem weißen Pferd kommt, tötet die Gefolgschaft des Antichristen (vgl. Offb 19, 21), wirft das Tier und seinen Propheten in den See aus brennendem Schwefel und hält Gericht über Himmel und Erde. Es vernichtet die alte Welt und errichtet das Reich Gottes. Der Seher, der als treuer Zeuge berichtet, was er sieht, fällt zu Boden und muss vom Messias und den Engeln aufgerichtet werden. In V. Brjusovs Poem braust der Reiter auf dem Pferd jedoch in die von sich selbst trunkene Stadt und erregt nur einen Augenblick lang Schrecken. In der *Offenbarung* wird die von Wein und Blut trunkene Stadt Babylon vernichtet (vgl. Offb 17ff.), während V. Brjusovs Stadt den Reiter verschluckt und zu einem Traumbild degradiert. Lediglich die Prostituierte, ein Echo der Verkörperung der Stadt Babylon als „große Hure“ auf dem „scharlachroten Tier“ (vgl. ebenda), und der Wahnsinnige, ein pathologischer Abglanz des Sehers, der die Ereignisse der Offenbarung zutreffend bewertet, erkennen ihn als den Erwarteten. Der Reiter auf dem fahlen Pferd bewirkt nichts, sondern entwirklicht sich zu einem „leeren Traum“ (сон пустой), „einem verschwundenen Traumbild“ (исчезнувшая мечта), an etwas, an das man sich nicht einmal mehr erinnert.

4.

Die poetologische Dimension des Poems ist nur mit guter Kenntnis der *Offenbarung des Johannes* und mittels Kollation beider Texte in ihrem vollen Ausmaß erfassbar. Der Leser wird, wenn er sie wahrnimmt, zum Zeugen dessen, was V. Brjusov aus der Offenbarung machte, und fühlt die Atmosphäre eines unbestimmten Verhängnisses. Der Dichter verwandelt im Poem den Messias der Apokalypse in einen Reiter auf dem fahlen Pferd, einen Bringer des Todes. Er demontiert die Heilsgeschichte und damit einen prägenden Diskurs der russischen Kultur, der mit Zar und Rechtgläubigkeit das Reich Gottes auf russischem Boden für erreichbar hält¹⁴. V. Brjusov erschuf damit ein ausdrucksvolles Bild symbolistischer Poetik, das die Dynamik einer ästhetischen Strategie des Symbolismus entfaltetete und zur Darstellung brachte. In diesem Bild bemächtigt sich der Dichter der Position des Messias und entsiegelt eigenmächtig die Buchrolle mit dem Wort Gottes. Damit entmachtet er den Seher, ein Ideal des Dichters in der Romantik, wie es z. B. Alexander Puškin in seinem Gedicht *Poët* realisierte¹⁵, und das der theurgische Symbolismus zu seinem Konzept erhob¹⁶. Der Seher in der *Offenbarung des Johannes* wird beauftragt, die gewaltigen Ereignisse und die Neuschöpfung der Welt, deren Zeuge er wird, aufzuschreiben: „Schreib das, was du siehst, in ein Buch“ (Offb 1, 11) und „Schreib auf: Selig, wer zum Hochzeitsmahl des Lammes eingeladen ist“ (Offb 19, 9). Diese Rolle lehnte der symbolistische Dichtermythos ab, wenn er sich negativ wie in V. Brjusovs Poem realisierte. Es gibt im Poem keinen Zeugen mehr, der als Seher aufschreiben würde, was er sieht, sondern nur noch eine Gestalt, die den Sinn des Mythos zerstört und den Leser zum Zeugen dieses Vorgangs macht. Mit diesem Konzept bemächtigte sich der symbolistische Dichter in seiner Dichtung der Deutungs- und Schöpfungshoheit. Als in seine Dichtung eingegangener Akteur vermittelt er nicht mehr das Wort Gottes, das sich in der versiegelten Buchrolle befindet, die Welt verändert und alle Dinge und ihre Zerstörung in den übergreifenden Sinnzusammenhang der Heilsgeschichte als Neuschöpfung der Welt fügt. Anstatt zu sehen

¹⁴ Vgl. Sarkisyanz, *Russland*.

¹⁵ Vgl. Bodo Zelinsky, *Die russische Romantik* (Köln et al.: Böhlau Verlag, 1975) 13-61.

¹⁶ Vgl. Aage A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band II: *Mythopoetischer Symbolismus, 1. Kosmische Symbolik* (Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1998) 7-65 *passim*.

und zu verkünden, nimmt er die Position des Messias ein, setzt sich selbst auf das Pferd und reitet als Bote der Zerstörung des Sinns, also in der Funktion des Tod bringenden apokalyptischen Reiters, in der Stadt ein. Er verkündet nicht das Reich Gottes, dessen Entstehung er als Seher bezeugen und an dessen Erschaffung er als theurgischer Dichter mitwirken müsste, sondern errichtet das autonome Reich des Dichters. Dieses verfügt über kein Siegel und Geheimnis mehr und sein Wort bewirkt keine Schöpfung. Vielmehr zerstört es den Sinn und den Mythos und irrealisiert sich zu einem Traum und Trugbild. Der Raum, den dieses Wort betritt, ist nicht der Himmel, die Erde, der Thron Gottes, die Engel und Drachen und die göttliche Stadt auf dem Berg, sondern die zu einem Ungeheuer gewordene Dynamik der von ihm selbst erbauten Stadt, die ihn verschlingt. Der Zeuge seiner Tat, der ihn sieht und erkennt, ist der Wahnsinnige, und die, die ihn liebt und ihm huldigt, eine Prostituierte, ein Ersatz für die Huldigung, die Himmel und Erde dem Messias darbringen. In Brjusovs Poem findet daher eine fundamentale Umwertung der Werte und eine Dekonstruktion des Mythos vom Ende der Welt und der Wiederkunft des Gottessohnes statt. Anstelle des Messias kommt der Akteur des ästhetizistischen Dichtersmythos¹⁷ in Gestalt des apokalyptischen Reiters und betritt die moderne Großstadt. Das Tier der Apokalypse wird nicht besiegt, und das Reich Gottes und das neue Jerusalem kommen nicht. Nichts wird neu, und die Stadt macht nach der Ankunft des Reiters weiter wie zuvor, als sei nichts geschehen. Die Parusie wird zu einem Traum, zu einer unrealisierten Katastrophe, die vergessen wird, und zu einem Strafgericht, das nicht stattfindet. Der Tod hat den Namen Gottes, der sich in allem, was ist, ausdrückt, ersetzt. In dieser Umwandlung spielt das fahle Pferd eine konstitutive Rolle. Auf dem falschen Pferd sitzt der Falsche mit falschem Namen und reitet am falschen Ort ein. Die Apokalypse wird von einem den kulturellen Diskurs durchdringenden Mythos zur Metapher ihrer selbst degradiert. Zurück bleibt die Ahnung eines Verhängnisses, und stattgefunden hat nur eine apokalyptische Luftnummer.

V. Brjusov erreichte die Umfunktionierung der *Offenbarung* zu einem sein ästhetisches Konzept orchestrierenden Bild durch die Lösung von Bindungen an Realität, Sinn und Einheit sowie durch Irrealisierung und Entwertung. Das Ergebnis ermöglichte ein unbegrenztes Spiel mit Sinn-

¹⁷ Vgl. zu diesem Begriff Hansen-Löve, *Diabolischer Symbolismus* 68-88.

und Bildfragmenten und barrierefreie Übergänge zwischen allen Ebenen. Quelle und Mythos der *Offenbarung* boten Gelegenheit, mit der Zerstörung ihrer Einheit und ihres Sinns ihr nun frei verfügbares Inventar für einen Mythos des Dichters und seiner Schöpferkraft einzusetzen. Dieser konnte sich als fundamentalen Gegensatz zu gültigen Grundlagen der christlichen und der russischen Kultur sowie zu bestehenden ästhetischen Konzepten inszenieren und als ästhetisches Paradigma von allen bewährten Sinnbezügen isolieren. Gerade dadurch blieb das Konzept jedoch an das gebunden, was es zerstörte, da es wie eine Blasphemie funktionierte und seine Dynamik aus dem zerstörten Paradigma gewann. V. Brjusov stellte daher ein Bild vor den Leser, das aussah wie die Apokalypse, aber keine war, sondern stattdessen den von der Heilsgeschichte geprägten Diskurs des Seienden und seines Sinns zerstörte, um sich dessen Anspruchs auf Herrschaft zu bemächtigen.

5.

Damit hatte eine Figur des Antichristen die poetologische Bühne betreten, die nicht mehr als mächtiger Gegenspieler innerhalb eines übergeordneten Diskurses die Heilsgeschichte bekämpfte und ihren Diskurs aufrecht erhielt, sondern die den Diskurs und Mythos selbst zerstörte. Das, was vom Antichristen übriggeblieben war, entpuppte sich als Akteur des ästhetizistischen Konzepts, dessen depotenzierte Macht auf der Sinnlosigkeit des entfesselten apokalyptischen Aufwands beruhte. Die Verbindung von Ross und Reiter rief in diesem Spiel das Tier der Apokalypse, den Antichristen, auf. Dessen Erscheinung wurde als Erinnerung, Trugbild und Traum in einen irrealen Raum gestellt. Es handelte sich um den Raum einer Dichtung, in der ein für den Dichter stehendes lyrisches Ich über eine von ihm erschaffene Welt herrschte, die sich isoliert von Realitäten und symbolischen Sinngebungen konstituierte. Der Mythos des Dichters als eines sich selbst überlassenen Selbstherrschers und die Folgen seiner Herrschaft bildeten das dominierende Thema vieler die eigene Poetik reflektierender Gedichte der Symbolisten. V. Brjusov beschrieb die daraus resultierende Isolation in einer Zwischenwelt im Gedicht *Qualvolle Gabe* (Мучительный дар) von 1895:

Die Erde ist mir fremd, der Himmel unzugänglich / Meine Träume sind für immer unmöglich / Meine Hoffnungen vor der Welt verbrecherisch / Meine Eingebungen vor dem Himmel nichtig.¹⁸

Der Dichter Fedor Sologub (1863-1927) inszenierte sich in einem Gedicht von 1896 als Gott einer geheimnisvollen Welt in vollkommener Isolation:

Ich bin der Gott einer geheimnisvollen Welt / Die ganze Welt in meinen Träumen allein / Ich schaffe mir keine Götzen / Nicht auf der Erde, nicht im Himmel. / Meine göttliche Natur / Eröffne ich niemandem / Ich bin feige wie ein Sklave und für meine Freiheit rufe ich Nacht, Ruhe und Dunkelheit.¹⁹

In ihrem ästhetizistischen (diabolischen) Konzept wollten die Symbolisten der Fesselung durch Realität, Symbole und Sinngebungen entkommen, um eine autonome Kunstwelt zu schaffen. Ihre Poetik strebte deshalb die Entrealisierung und Isolation des Seienden durch die Vernichtung seines Sinns und seiner Bindung an das größere Ganze der Realität und des Mythos an. Die Apokalypse bot das mit höchster kultureller Autorität ausgestattete Paradigma der über die Geschichte hinausreichenden Heilsgeschichte, um das Projekt der Vergottung des Dichters dramatisch und wirkungsvoll zu inszenieren und damit tief in den kulturellen Diskurs einzugreifen. Besonders die frühen Symbolisten waren von den poetischen Möglichkeiten dieses ästhetischen Konzepts fasziniert und spielten mit der Isolation von der Realität und der Zerstörung des Symbols²⁰. Damit entkleideten sie die poetischen Bilder ihrer konkreten und symbolischen Bedeutungen. Sie setzten deren Zugehörigkeit zu einer mythischen Einheit außer Kraft und schufen für ihr lyrisches Ich eine irreale Welt, in der es gottgleich als absoluter Herrscher und gleichzeitig als Verfluchter agieren konnte. Der autopoetischen Selbstverherrlichung des Übermenschen entsprach das über ihm hängende Damoklesschwert von Zerstörung und Strafe,

¹⁸ Übersetzung von Markus Hammerschmitt. Zum russischen Text s. SS I, 101: Земля мне чужда, небеса недоступны, / Мечты навсегда, навсегда невозможны. / Мои упования пред миром преступны, / Мои вдохновения пред небом ничтожны!

¹⁹ Übersetzung von Markus Hammerschmitt. Zum russischen Text s.: Fedor Sologub, *Sobranie sočinenij*, Band 7: *Lazurnye gory* (Moskva: NPK Intelvak, 2003) 448: Я - бог таинственного мира, / Весь мир в одних моих мечтах, / Не сотворю себе кумира / Ни на земле, ни в небесах. / Моей божественной природы / Я не открою никому. / Тружусь, как раб, а для свободы / Зову я ночь, покой и тьму.

²⁰ Vgl. Hansen-Löve, *Diabolischer Symbolismus*; Ronen, *Fallacy*; Kravets, *Das „Böse“*.

deren Katastrophe in einem irrealen und banalen Modus eintritt. Ihre Dramatik gewannen die ästhetischen Konzepte durch die Rebellion gegen Mythen und Diskurse, die als Aufstand gegen die göttliche Weltordnung inszeniert werden konnten. Deshalb bildete das theurgische Konzept der russischen Symbolisten vom Dichter als Seher und Prophet den notwendigen Kontrapunkt, der das Spannungsfeld aufbaute, in dem die Autoren ihre Widersprüche entfalten und ihre poetischen Bilder entwerfen konnten. Auch die Dichter wie z. B. Aleksandr Blok (1880-1921) und Andrej Belyj (1880-1934), die das theurgische Konzept bevorzugten und dem Motto von Vjačeslav Ivanov (1866-1949) „A realibus ad realiora“ zumindest in den ersten Jahren folgten, realisierten zeitweise die ästhetizistische Ästhetik. Der Wechsel zwischen den beiden dichotomisch aufeinander bezogenen Konzepten, theurgisch oder ästhetizistisch zu handeln, wurde auch von den Dichtern praktiziert, die besonders ausgeprägt den ästhetizistischen Strategien folgten wie z. B. von Valerij Brjusov oder Dmitrij Merežkovskij (1865-1941). Die meisten symbolistischen Dichter realisierten beide poetologischen Konzepte zwischen der Zerstörung und Erschaffung von Symbolen, um entsprechende Welten zu schaffen, z. B. die verdammte oder die himmlische Stadt, und schließlich zum Schluss die Widersprüche der Poetik in einem endlosen Reigen von Bildern, Maskeraden und Phantasmagorien aufzulösen. Häufig entstanden Gedichte, die eine Gratwanderung zwischen theurgischem und ästhetizistischem Modell versuchten.

Die poetische Inszenierung im Spannungsfeld zwischen dem Reiter auf dem fahlen Pferd und dem Messias auf dem weißen Pferd wurde vom Dichter Vj. Ivanov grundlegend anders als von V. Brjusov gestaltet. Vj. Ivanov band sich weder an das theurgische Konzept noch wechselte er in das ästhetizistische Paradigma. Er versuchte in seinem Gedicht *Streit IX* (Спор IX) von 1907, möglicherweise unter direkter Bezugnahme auch auf *Das fahle Pferd* von V. Brjusov, eine Gratwanderung zwischen beiden Ästhetiken und eröffnete damit einen Raum unbestimmt bleibender melancholischer Schönheit und zwischen Sinn und Sinnlosigkeit schwankendem Deutungsangebot:

Letztlich war mein Geist verzückt / Aus diesem ärmlichen Jammertal ging ich
ins Licht / Wir wandelten in smaragdgrünen Tälern umher / Und vernehmen plötz-
lich die unerwartete Nachricht „das Pferd ist bleich“ / Hier das bleiche Pferd und
auf dem bleichem Pferd der Sieg, / Er kam uns entgegen auf einem menschenlee-
ren Pfad / Der Weg verneigt sich langsam vor dem wundervollen Reiter / Er war in
blasse Gewänder gehüllt / Und sein bleiches Gesicht blitzte auf, und seine bedroh-
liche / Schönheit entzündete unsere sprachlosen Herzen / War es ein Engel – oder
ein holdes Weib? Mit scharlachroten Rosen / In der Hand ritt er.... und vor unsere
Füße fiel eine Rose.... Und die Erscheinung schwebte vorüber / So fesselt der Tod
unwiderruflich die Herzen.²¹

6.

Das Poem von V. Brjusov eröffnete mit der Gestalt des Reiters auf dem Pferd die Dimension der Apokalypse im Stadtmythos, der sich in der russischen Kultur seit dem 19. Jahrhundert besonders um die Stadt Petersburg rankte, sich aber auch auf Moskau und andere Städte übertrug. Russische Schriftsteller erschufen diesen Mythos mit zahlreichen Texten schon im 19. Jahrhundert, z. B. Fedor Dostoevskij (1821-1881), Nikolaj Gogol' (1809-1852), Aleksander Puškin (1799-1837) u. v. a.²² Die Symbolisten machten diesen Mythos zu einer wichtigen Grundlage ihrer Poetik, und formten ihn in unzähligen Gedichten und Prosatexten zu einem

²¹ Übersetzung von Markus Hammerschmitt. Zum russischen Text: *Сноп IX* (in: *Vjačeslav Ivanov, Sobranie sočinenij*, 4 Bände (Brüssel: Foyer Oriental chrétien, 1971-1987) Band 2, 1974, 406): И в духе был восхищен я вослед / Ушедшей в свет от сей юдоли скудной. / Блуждали мы в долине изумрудной – / И слышим весть внезапною: »конь блед.« / Вот бледный конь; и на коне побед, / Навстречу нам, с холмов, тропой безлюдной, / Путь медленный склоняет всадник чудный; / И покрывалом бледным он одет. / И бледный лик сверкнул нам, и угрозой / Красы неизреченной сердце сжег.../Был Ангел он – иль Дева?... С алой розой / В руке, он ехал... И у наших ног / Упала роза... / Призрак реял мимо... / Так вяжет Смерть сердца нерасторжимо.

²² Vgl. hierzu u. a. den Sammelband *Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg, Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, вып. 664. Trudy po znakovym sistemam 18, Tartu 1984 (Tartu 1984).

Raum der Erwartung, der Endzeit, des Verhängnisses und der Apokalypse²³. Der Stadtmythos der Symbolisten²⁴ wurde damit zu einer russischen Version des Mythos der Apokalypse. Der Dichter wandelte sich zum Erbauer einer Stadt, in der sich die Endzeit abspielte²⁵. Er griff dabei nicht nur auf die *Offenbarung des Johannes* zurück, sondern auch auf andere literarische Schlüsseltexte. Paradigmenbildend wurde neben Goethes *Faust* das Poem *Der eherne Reiter* (Медный всадник, 1833) von A. Puškin, das nach der verheerenden Hochwasserkatastrophe von 1824 entstand. Das Herz der Finsternis in Gestalt des Reiters auf dem Pferd fand der Dichter in einem Reiterstandbild, das Katharina II. 1782 für Peter I. errichtete. Es zeigte einen Reiter auf einem sich bäumenden Pferd, das eine Schlange zertritt²⁶. Dieses Standbild wurde zum Mittelpunkt vieler Gedichte und Prosawerke, die Überschriften wie *Stadt, Peter, Petersburg, Der Reiter in der Stadt* u. a. trugen²⁷.

V. Brjusov spielte eine wichtige Rolle bei der Korrelation des apokalyptischen Mythos mit dem Stadtmythos. Dabei empfing er Inspirationen insbesondere auch von A. Puškins *Ehernem Reiter*, auf den er sich direkt in seinem Gedicht *An den Ehernen Reiter* (К медному всаднику) von 1906 bezog (SS I, 527). Er griff das Thema in seinem Gedicht *Der Reiter in der Stadt* (Всадник в городе) von 1920 erneut auf (SS 3, 414 f.). Möglicherweise bildete A. Puškins Reiter eine der Anregungen für V. Brjusov, seinen Reiter im Poem *Das fahle Pferd* mit dem vierten Reiter der *Offenbarung des Johannes* zu korrelieren, denn eine genaue Übersetzung von A.

²³ Vgl. u. a. Aage A. Hansen-Löve, *Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende*, Hg. Rainer Grübel, *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium, Studies in Slavic Literature and Poetics* 21 (Amsterdam: Rodopi, 1993) 231-325; ders., *Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus um 1900*, Hgg. Aage A. Hansen-Löve, et al., *Ankünfte an der Epochenschwelle um 1900* (München: Wilhelm Fink, 2009) 109-139.

²⁴ Vgl. hierzu Sigrid Nolda, *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus* (Gießen: Wilhelm Schmitz, 1980).

²⁵ Vgl. hierzu Elisabeth von Erdmann, *Stadtmythos und Erbauermythos- Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer*, Hgg. Jürgen Lehmann, et al., *Stadtansichten*, Akademische Bibliothek. Sammlung interdisziplinärer Studien 1 (Würzburg: Ergon, 2000) 145-163; dies., *Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Fausttradition*, Hg. Renate Hansen-Kokoruš, *Mundus narratus. FS f. Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004) 57-70.

²⁶ Es wurde von Etienne-Maurice Falconet geschaffen und steht heute auf dem Petersburger Senatsplatz.

²⁷ Vgl. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus*.

Puškins Poem müsste lauten: „Der kupferne Reiter“. Dieser könnte mit dem „feuerroten“ zweiten Reiter aus der Offenbarung in Verbindung gesetzt werden und trägt ein Schwert, mit dem er den Menschen den Frieden nimmt (Offb 6, 4), während V. Brjusovs Reiter auf dem fahlen Pferd den Tod bringt.

Die Verbindung zwischen den Reitern und Pferden beider Poeme und den apokalyptischen Reitern reicht für die Korrelation zwischen Stadtmythos und Apokalypse indessen nicht aus, denn der Reiter auf dem fahlen Pferd dekonstruiert darüber hinaus die Merkmale des Messias, während der kupferne Reiter mit dämonischen Zügen ausgestattet und zum Antichristen erhöht wird. In der *Offenbarung* verführt das vom Land kommende und machtvoll handelnde zweite Tier (vgl. Offb 13), dessen Auftritt der Parusie des Messias gleicht, weil es aussieht wie ein Lamm, die Erde dazu, das Tier aus dem Meer anzubeten und ihm „ein Standbild zu errichten“ (Offb 13, 14).

„Es wurde ihm Macht gegeben, dem Standbild des Tieres Lebensgeist zu verleihen, so daß es auch sprechen konnte und bewirkte, daß alle getötet wurden, die das Standbild des Tieres nicht anbeteten“ (Offb 13, 15).

A. Puškins Poem *Der eherne Reiter*²⁸ beschreibt das Standbild des Reiters auf dem Pferd als gigantischen Götzen auf feurigem Ross, der Unglück über die Stadt und Zerstörung über seinen Widersacher bringt.

„In sichrer Höhe unversehrt / Steht über allem Neva-Toben, Gebieterisch den Arm erhoben, Der Götze auf dem Bronzepferd“²⁹ // „Entsetzlich dräut er durch die Nacht! / Auf dieser Stirne – welche Macht! / Welch großen Sinns verborgnes WALTEN! / Dies Pferd, welch feuriger Genoß!“³⁰

Gegen dieses Götzenstandbild, das die Stadt, in der es steht, erbaute, lehnt sich der unglückliche Held Evgenij in A. Puškins Poem auf und setzt damit sein Verderben als Wahnsinn und Tod in Gang.

[...] „Da plötzlich hört / Er hinter sich wie Donnerhallen / Metallen schweren Hufschlag schallen, / Von dem das Pflaster rings erbebt. / Und, nur vom Mondlicht

²⁸ Vgl. den russischen Originaltext in: Aleksandr S. Puškin, *Mednyj vsadnik* (Leningrad: Izdatel'stvo Nauka, 1978) 9-23.

²⁹ Alexander Puschkin, *Der eherne Reiter*, übertr. von Rolf-Dientrich Keil, mit Illustrationen von Alexander Benois (Frankfurt am Main: Insel, 1999) 29.

³⁰ Ebd. 43.

blaß umflossen, / Jagt er, der hoch die Rechte hebt, / Auf drohend gallopiert
Rosse / Der Eh'rne Reiter selbst ihm nach“³¹.

In diesem Poem fanden die symbolistischen Dichter die Zutaten für ihren Mythos. Indem sie das Standbild des machtvollen Zaren, des Selbstherrschers, kühnen Stadterbauers und Zerstörers, aus der realen Stadt in ihre Dichtung übernahmen und in den apokalyptischen Mythos integrierten, etablierten sie seine dauernde Herrschaft über die von ihnen in ihrer Dichtung erbaute Stadt. Sie spielten in ihrer Poetik die Rolle des zweiten Tiers, das ein Standbild für das erste Tier errichtet und es belebt.

Das Thema des Antichristen war um die Jahrhundertwende besonders wirksam und hatte u. a. über die Philosophien V. Solov'ev und F. Nietzsche in den kulturellen Diskurs Eingang gefunden. Auf besonders großen Widerhall stieß die *Kurze Erzählung vom Antichristen*, die im Jahr 1900 kurz vor dem Tod V. Solov'evs veröffentlicht wurde³². Der Antagonismus zwischen Christ und Antichrist wirkte seit Jahrhunderten als prägende Konstante der russischen Kultur und ihres Weltempfindens³³. Besonders Zar Peter I., der rücksichtslose Herrscher und Kriegsherr, der mit Petersburg eine Stadt im Sumpf auf den Knochen ihrer Erbauer, also eine Art Turmbau zu Babel, errichtete, eignete sich als Projektionsfläche für diesen Mythos. Im gleichen Jahr wie V. Brjusovs Poem *Das fahle Pferd* erschien 1904 der dritte Band der Trilogie *Christus und der Antichrist* des Symbolisten D. Merežkovskij. Er trug die Namen von Zar Peter und seines von ihm ermordeten Sohnes im Titel *Peter und Aleksej* und eröffnete systematisch einen historisch-mythischen Zugang zu Peter I. als Antichristen und zu der von seiner ersten Frau Evdokija verfluchten Stadt Petersburg³⁴.

Vier Jahre nach V. Brjusovs Poem erschien im *Petersburger Almanach* eine Skizze *Der Reiter. Etwas über die Stadt Petersburg*³⁵ von Evgenij Ivanov,

³¹ Ebd. 44 f.

³² Vgl. hierzu Vladimir Solowjew, *Kurze Erzählung vom Antichrist*, übersetzt und erläutert von Ludolf Müller, Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte 1 (München: Erich Wewel, 1968; 7. verbess. und erw. Auflage 1990).

³³ Vgl. Sarkisyanz, *Russland*.

³⁴ Vgl. Dmitrij Merežkovskij, *Christos i Antichrist. Trilogija*, Band 4: *Antichrist (Petr i Aleksej)*, Neudruck des 5. Bandes der Werkausgabe *Polnoe sobranie sočinenij* von 1914 in Moskau (Moskva: Kniga, 1990).

³⁵ Vgl. „Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge“. *Belyje noči. Peterburgskij Al'manach* (Sankt Petersburg 1907) 75-91.

einem Freund des Dichters A. Blok. Sie bot eine kurze Zusammenfassung der wichtigen Aspekte des Petersburg-Mythos und diente als Inspirationsquelle für symbolistische Dichter. Der Autor knüpfte offensichtlich am *Ehernen Reiter* von A. Puškin, aber auch an anderen Texten an³⁶, berücksichtigte aber möglicherweise auch das Poem von V. Brjusov. Er stellte ausdrückliche Bezüge zur *Offenbarung des Johannes* her. Mit der Kombination des russischen Wortes für Tier mit dem russischen Wort für Pferd verbindet er das „Tier-Pferd“ (зверь-конь)³⁷ mit dem Therion, dem Tier der Apokalypse. Auf diesem Tier sitzt der Gigant als der Tod. Die Stadt Petersburg wird mit der „großen Hure Babylon“ (vgl. Offb 17) verglichen, die auf dem „Fluss-Tier“ (пека-зверь)³⁸ reitet, einer Version des scharlachroten Tiers der Apokalypse. Wie Babylon, das zerstört wird, lässt der dämonische Zar seine Stadt vom Meer verschlingen. Reiter und Hure tragen als Namen auf ihren Stirnen das Wort „Geheimnis“. Wie in A. Puškins Poem erwacht der Zar und jagt auf seinem Pferd hinter dem Helden der Skizze her, der erwacht und sich fragt, ob es ein Traum war. Er sieht die Aufgabe der Literatur darin, das Geheimnis zu entschlüsseln.

V. Brjusov setzte die Stadt seines Poems *Das fahle Pferd* in einen Bezug zur Weltstadt seines Dramas *Die Welt* (Земля, 1904)³⁹, das damit im gleichen Jahr wie das Gedicht *Das fahle Pferd* erschien. Das Drama erzielte eine beträchtliche Wirkung unter den Symbolisten. Sein Thema war die Machtlosigkeit der Kultur, die Katastrophe der Endzeit zu verhindern. Die Welt der Zukunft verwandelte sich in ihm in eine Kunstwelt, die Realisierung des ästhetizistischen Konzepts. Der Name dieser Welt lautete „Stadt“⁴⁰.

V. Brjusovs Gedicht *An den ehernen Reiter* von 1906 (SS I, 527) irrealisierte die Stadt zu einem nebligen Gespenst und die Menschen zu Schatten im Traum. Nur der Reiter auf dem Pferd hatte Realität in der Schattenwelt und flog unverändert und gekrönt mit ausgestreckten Arm auf seinem Pferd durch die Jahrhunderte. In seiner literaturkritischen Abhandlung unter dem Titel *Der ehernen Reiter* von 1909⁴¹ konzentrierte sich

³⁶ Vgl. Nolda, *Symbolistischer Urbanismus* 83ff.

³⁷ Ivanov, „Vsadnik“ 75.

³⁸ Ebd. 80.

³⁹ Vgl. die Anmerkungen zum Poem (SS I, 637).

⁴⁰ Vgl. hier Langer, *Kunst*.

⁴¹ *Mednyj vsadnik* SS 7, 30-61.

V. Brjusov hingegen auf die Struktur und Rezeption des Poems von A. Puškin, auf seine politischen Implikationen des Aufstands gegen die Autokratie, die A. Puškins Held mit dem vergeblichen Aufstand der Dekabristen (26. Dezember 1825) verband und auf das Verhältnis zwischen A. Puškin und dem polnischen Romantiker Adam Mickiewicz (1798-1855).

Mit dem revolutionären Umsturz in Russland, mit dem sich V. Brjusov arrangierte, wechselte er das Paradigma, auch wenn er die apokalyptischen Requisiten weiter verwendete. Der Reiter auf dem Pferd in seinem Gedicht *Der Reiter in der Stadt* von 1920 (SS 3, 414) scheint immer noch über ein apokalyptisches Szenarium zu herrschen, wirkt aber aus der Zeit gefallen und zeigt als Dekor Anzeichen von Irrealisierung. Die Autos werden zu Tieren mit feurigen Augen, die Kinos zeigen ungewöhnliche Träume, und die Straßenbahnen verschwinden in schwarzer Tiefe. Aber nun stört der Reiter als „stummer Abgott“ und Zentaur den Fortschritt der Gegenwart und wird aufgefordert, als göttlicher Mythos vergangener Überlieferungen unterzugehen. V. Brjusov schloss sich in diesem Gedicht an das Fortschrittsdogma der neuen Zeit in der russischen Kultur an.

Der Reiter auf dem Pferd steht daher bei V. Brjusov in vielfältigen Bezugssystemen. Doch nur seine Integration in den apokalyptischen Mythos berührte grundlegend die ästhetischen Konzepte seiner Zeit und war in ein kompliziertes Textsystem russischer Symbolisten eingebettet. In Andrej Belys apokalyptischem Roman *Peterburg* von 1913 startt aus dem bösen kalten Chaos der Stadt ein steinerner Blick. Der eherne Reiter statet dem Revolutionär Dudkin in einer Dachkammer einen Besuch ab und ergießt sein Metall in dessen Adern. Daraufhin begeht dieser einen brutalen Mord. Als der Reiter wieder erstarrt, ist der Revolutionär wahnsinnig geworden⁴².

⁴² Vgl. Andrej Belyj, „Peterburg. Roman v vos'mi glavach s prologom i èpilogom“. *Sobranie sočinenij*, Moskva: Izdatel'stvo Respublika 1994; in deutscher Sprache: Andrej Belyj, *Petersburg. Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog*, Übers. Gabriele Leupold, Nachw. Ilma Rakusa (Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2001); vgl. auch: Samuel D. Cioran, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj* (Mouton: The Hague et al., 1973); Nolda, *Symbolistischer Urbanismus* 179-202.

7.

Es entfaltete sich also im russischen Symbolismus ein mächtiger Akteur, der in einer imaginalen Welt das Standbild des Reiters auf dem Pferd in der Stadt Petersburg errichtete, zum Gott erhöhte und zum Leben erweckte. Dieser nicht geheure Reiter machte die Stadt, durch die er ohne Substanz, aber furchterregend jagte, zu einem phantasmagorischen Ort des Verbrechens, Wahnsinns und Verderbens. Der Zauberer, der den Unhold zum Leben erweckte, setzte sich damit gewissermaßen selbst auf das Pferd und ritt durch die von ihm erbaute Gespensterstadt. So versetzte sich der symbolistische Dichter, wenn er einer ästhetizistischen Poetik folgte, in den Mythos des den Reiter und die Stadt aus ihrer Erstarrung belebenden und in Aktion setzenden Antichristen. In der Verbindung von Stadtmythos und Apokalypse im Reiter auf dem Pferd fand er eine mächtige Identifikations- und Ausdrucksmöglichkeit dieses poetischen Konzepts. Daraus ergab sich ein Dichtermythos, der seine Akteure so beanspruchte, dass sie ihn zum unerschöpflichen Thema und Dirigenten ihrer Dichtung und Prosa machten. Um dem Mythos Dynamik zu verleihen, benutzte der symbolistische Dichter die Apokalypse. Diese bot seinem absoluten Macht- und Verruchtheitsanspruch drei Tiere aus Himmel, Meer und Land (vgl. Offb 12 und 13, 17-19) als mythische Identifikationsfiguren an. Der rote Drache stürzt vom Himmel, tritt an den Meeresstrand, steigt aus dem Abgrund und trägt die Hure Babylon. Er erzeugt aus dem Meer ein Tier, sein Spiegelbild, in das seine Macht eingeht. Der Drache und das Tier aus dem Meer bilden dadurch eine Einheit aus zwei Tieren, das erste Tier. Vom Land kommt ein weiteres Tier, das wie der Messias aussieht und die Macht des doppelten ersten Tieres ausübt. Es errichtet für das erste Tier ein Standbild, lässt es an Stelle Gottes verehren und erweckt es zum Leben. Damit gesellt es sich der Einheit des aus zwei Tieren gebildeten ersten Tieres bei. Alle Tiere werden bei der Parusie des wahren Messias in den Schwefelsee geworfen, während das Schwert aus dem Mund des weißen Reiters, des Messias, als Wort Gottes alle ihre Anhänger tötet (vgl. Offb 19, 13-21).

Mit Bedacht wählte der symbolistische Dichter die Gestalt des falschen Messias, der ein Standbild errichtete, es zum Leben erweckte und anbeten ließ. Auf diesem Weg erhielt er über die Einheit der drei Tiere Zugang

zur Identität des Antichristen. Dadurch vollbrachte er als Akteur seiner Poetik anscheinend Zeichen und Wunder und „übernimmt die Zeichen-vollmacht Gottes“⁴³. Er arbeitete mit den göttlichen Waffen der Sprache und Imagination, aber handelte satanisch im Sinn des Antichristen, der seine Selbstherrlichkeit sucht. Deshalb konnte der Akteur dieser Poetik die versiegelte Rolle erbrechen und sich zum Herrn des Wortes machen. Doch da er nicht der wahre Herr des Wortes war, erschuf er eine Trugwelt, mit der er sich als Tod des Seins und seines Sinn verwirklichte. Alles wurde zu einem ihn zum Herrscher in einer Scheinwelt machenden ästhetischen Instrument. Die Grenzen zwischen ihm und dem Standbild wurden durchlässig, und er verwandelte sich selbst in den Reiter auf dem Pferd, der seine von ihm erbaute Stadt der Trugbilder heimsuchte. Seine Wirkung war deshalb tödlich, da er die Stadt von der Wirklichkeit und dem Sinn der Heilsgeschichte trennte. So gab das Wort des Dichters nicht wie das göttliche Wort Leben, sondern nahm es. Es vernichtete die Welt und ersetzte sie durch seine Kunstwelt. Deshalb brachte seine Parusie in der Stadt den Tod, der das Seiende zu einem Traum verflüchtigte.

Der mythische Ausdruck des russischen symbolistischen Dichters in der ästhetizistischen Poetik war eine Kombination aus Tier und gottgleichem Mensch. Mit der Transformation der Apokalypse zu einem Dichtermythos wurde das Übermenschentum in die symbolistische Poetik integriert. Das religiöse Ideal des Neuen Menschen, dessen Faszination auch in der Poetik wirksam wurde, reichte in das Frühchristentum zurück und wurde in der Orthodoxie aufrechterhalten. Als Hoffnung auf die Vergöttlichung des Menschen (theosis) bildete es einen kulturellen Leitgedanken, der im sowjetischen Russland im sozialistischen Sinn überformt wurde. Vor dem Umsturz fand das Ideal des Übermenschen einen Höhepunkt im symbolistischen Dichtermythos, der auch das Konkurrenzverhältnis zwischen Zar und Dichter als den Dirigenten der symbolischen Ordnung russischer Kultur im Sinne des Dichtermythos löste⁴⁴, in dem der mächtige

⁴³ Ulrike Riemer, *Das Tier auf dem Kaiserthron? Eine Untersuchung zur Offenbarung des Johannes als historischer Quelle*, Beiträge zur Altertumskunde 114 (Stuttgart: B. G. Teubner, 1998) 124.

⁴⁴ Vgl. hierzu Wolfgang Stephan Kissel, *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin-Blok-Majakovskij*, Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, NF 45 (Köln: Böhlau, 2004).

Zar und der Antichrist der Apokalypse im Akteur der poetologischen Diskurse ihre Endgestalt fanden.

V. Brjusov hob mit dem Reiter auf dem fahlen Pferde sich selbst als Dichter in eine seiner mythischen Gestalten hinauf. Seine Ästhetik beschränkte sich jedoch nicht nur auf das ästhetizistische Modell, sondern folgte auch Modellen des Magiers der Renaissance, die über den Einsatz der göttlichen Sprache Sein setzen und ihrer Weitergabe dienen konnten⁴⁵. Für ihre theurgischen Modelle fanden die symbolistischen Dichter andere mythische Identifikationsfiguren. Auch der Stadtmythos beschränkte sich nicht auf die Ankunft des Antichristen, sondern inszenierte sich auch als Ort der Erwartung des wahren Messias. So ließ der Dichter A. Blok 1918 zum Befremden vieler Dichterfreunde und zu seinem eigenen Erstaunen in seinem Poem *Die Zwölf* (Двенадцать) den unsichtbaren Christus mit den brennenden und mordenden Rotarmisten durch die Stadt ziehen⁴⁶:

Und sie schreiten majestätisch. / Hinten: Hund und Hungerleid; / Aber vorn:
mit blutiger Fahne, / Unter Wind- und Schneegeleit / Gegen Blick und Blei gefeit,
/ Eisperlschimmer, Flockenglosen / Um den Kranz aus weißen Rosen / Und voll
Sanftheit jeder Schritt, / Schreitet Jesus Christus mit⁴⁷.

⁴⁵ Vgl. Von Erdmann, *Von Atlantis zur Moderne*, 1-26; dies. *Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov*, 423-435.

⁴⁶ Vgl. Elisabeth von Erdmann, „Zur Christusgestalt in Aleksandr Bloks Poem „Dvenadcat“ (II). Christus als Identifikationsmodell für den Künstler in der russischen Revolution“, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57/2 (1998): 281-296; dies. *Zur Christusfigur in Aleksandr Bloks »Die Zwölf«*, Hg. Frane Prcela, OP, *Dialog/Dijalog*, (Mainz: Matthias Grünewald Verlag et al., 1996) 311-323.

⁴⁷ Aus: Alexander Blok, *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, Band 1: *Gedichte und Poeme* (München: Carl Hanser Verlag, 1978) 246. Übersetzt von Alfred Edgar Thoss. Zum russischen Text in Aleksandr Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, Band 5: *Stichotvorenija i poëmy (1917-1921)* (Moskva: Nauka, 1999) 20: ... Так идут державным шагом, / Позади – голодный пес, / Впереди – с кровавым флагом, / И за вьюгой, невидим, / И от пули невредим, / Нежной поступью надвьюжной, / Снежной россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз – / Впереди – Исус Христос.

Textanhang

Das fahle Pferd von Valerij Brjusov in russischer Originalsprache

Конь блед

И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть.

Откровение, VI, 8

I

Улица была – как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.

Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками естеств.
В этом свете, в этом гуле – души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.

II

И внезапно – в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот воплотившийся в земные формы бред,
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет.
Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.
В воздухе еще дрожали – отголоски, крики,
Но мгновенье было – трепет, взоры были – страх!
Был у всадника в руках развитый длинный свиток,
Огненные буквы возвещали имя: Смерть...
Полосами яркими, как пряжей пышных ниток,
В высоте над улицей вдруг разгорелась твердь.

III

И в великом ужасе, скрывая лица, – люди
То бессмысленно зывали: "Горе! с нами бог!",
То, упав на мостовую, бились в общей груди...

Звери морды прятали, в смятеньи, между ног.
Только женщина, пришедшая сюда для сбыта
Красоты своей, – в восторге бросилась к коню,
Плача целовала лошадиные копыта,
Руки простирала к огневующему дню.
Да еще безумный, убежавший из больницы,
Выскочил, растерзанный, пронзительно крича:
"Люди! Вы ль не узнаете божией десницы!
Стибнет четверть вас – от мора, глада и меча!"

IV

Но восторг и ужас длились – краткое мгновенье.
Через миг в толпе смятенной не стоял никто:
Набежало с улиц смежных новое движенье,
Было все обычным светом ярко залито.
И никто не мог ответить, в буре многошумной,
Было ль то виденье свыше или сон пустой.
Только женщина из зал веселья да безумный
Всё стремили руки за исчезнувшей мечтой.
Но и их решительно людские волны смыли,
Как слова ненужные из позабытых строк.
Мчались омнибусы, кебы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

Май, Июль и декабрь 1903

Literaturverzeichnis

- Arnold, Hannah, Hg., *Geschwind zu Pferde. Ein Ritt durch die Weltliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011.
- Ašukin, Nikolaj, *Valerij Brjusov. V avtobiografičkich zapisjach, pis'mach, vospominanijach sovremennikov i otzyvach kritiki*. Moskva: Izdatel'stvo Federacija, 1929.
- Belyj, Andrej. „Peterburg. Roman v vos'mi glavach s prologom i epilogom“. *Sobranie sočinenij*, Moskva: Izdatel'stvo Respublika, 1994.
- . *Petersburg. Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog*. Übers. Gabriele Leupold, Nachw. Ilma Rakusa. Frankfurt am Main: Insel Verlag 2001.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*. Freiburg et al.: Herder, 1980, 1390-1411 (= Offb, Kapitel, Vers).
- Blok, Aleksandr A.. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. Band 5: *Stichotvorenija i poëmy (1917-1921)*. Moskva: Nauka, 1999.

- Block, Alexander. *Ausgewählte Werke in drei Bänden*. Band 1: *Gedichte und Poeme*. Übers. Alfred Edgar Thoss. München: Carl Hanser Verlag, 1978.
- Brjusov, Valerij. *Sobranie Sočinenij*. 7 Bände. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1973-1975. (= SS, Band, Seite)
- Cioran, Samuel D.. *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*. The Hague et al.: Mouton, 1973.
- Erdmann, Elisabeth von. „Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Fausttradition“. *Mundus narratus. FS f. Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Hgg. Renate Hansen-Kokoruš, et al.. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004. 57-70.
- . „Phantasiebilder alter Kulturen bei V. Brjusov. Ihr Beitrag zur Bildtheorie des russischen Symbolismus“. *Deutsche Beiträge zum 14. Internationalen Slavistenkongress Ohrid 2008*. Hgg. Sebastian Kempgen, et al.. Die Welt der Slaven. Sammelbände 32. München: Otto Sagner, 2008. 423-435.
- . „Stadtmythos und Erbauermythos-Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer“. *Stadtansichten*. Hgg. Jürgen Lehmann, et al.. Akademische Bibliothek. Sammlung interdisziplinärer Studien 1. Würzburg: Ergon Verlag, 2000. 145-163.
- . „Von Atlantis zur Moderne. Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie“. *Scholae et Symposium. FS für Hans Rothe zum 75. Geburtstag*. Hg. Peter Thiergen. Köln: Böhlau Verlag, 2003. 1-26.
- . „Zur Christusfigur in Alexandr Bloks ‚Die Zwölf‘“. *Dialog/Dijalog*. Festschrift für A. Pavlović, OP. Hg. Frane Prcela, OP. Mainz: Matthias Grünewald Verlag, 1996. 311-323.
- . „Zur Christusgestalt in Aleksandr Bloks Poem ‚Dvenadcat‘ (II). Christus als Identifikationsmodell für den Künstler in der russischen Revolution“. *Zeitschrift für Slavische Philologie* 57/2 (1998): 281-296.
- Hansen-Löve, Aage A.. „Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“. *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium*. Hg. Rainer Grübel. Studies in Slavic Literature and Poetics 21. Amsterdam: Rodopi, 1993. 231-325.
- . „Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus um 1900“. *Ankünfte an der Epochenchwelle um 1900*. Hgg. Aage, A. Hansen-Löve, et al.. München: Wilhelm Fink, 2009. 109-139.
- . *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Band I: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1989.
- . *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Band II: *Mythopoeischer Symbolismus, 1. Kosmische Symbolik*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1998.
- Ivanov, Evgenij. „Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge“. *Belyje noči. Peterburgskij Al'manach*. Sankt Petersburg 1907. 75-91.

- Ivanov, Vjačeslav. *Sobranie sočinenij*. 4 Bände. Brüssel: Foyer Oriental chrétien 1971-1987 (=SS, Band, Seite).
- Kissel, Wolfgang Stephan. *Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin-Blok-Majakovskij*. Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte, NF, 45. Köln: Böhlau Verlag, 2004.
- Krieger, Verena. *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne*. Köln: Böhlau, 2006.
- Langer, Gudrun. *Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und Chlebnikov*. Frankfurter wissenschaftliche Beiträge. Kulturwissenschaftliche Reihe 19. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1990.
- Merežkovskij, Dmitrij. *Christos i Antichrist. Trilogija*. Band 4: *Antichrist (Petr i Aleksej)*. Neudruck des 5. Bandes der Werkausgabe von 1914 in Moskau. Moskva: Kniga, 1990.
- . *Peter und Aleksej*. München: Piper und Co., 1924.
- Nolda, Sigrid. *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus*. Gießen: Wilhelm Schmitz Verlag, 1980.
- Puškin, Aleksandr S.. *Der ehrene Reiter*. Übertr. Rolf-Dietrich Keil, mit Illustrationen von Alexander Benois. Frankfurt am Main et al.: Insel Verlag, 1999.
- . *Mednyj vsadnik*. Leningrad: Izdatel'stvo Nauka, 1978.
- Radtchik, Anna. *Emile Verhaeren und Valerij Brjusov. Zur Geschichte des Symbolismus in Russland*. Duisburg: WIKU-Verlag, 2006.
- Riemer, Ulrike. *Das Tier auf dem Kaiserthron? Eine Untersuchung zur Offenbarung des Johannes als historischer Quelle*. Beiträge zur Altertumskunde 114. Stuttgart et al.: B. G. Teubner, 1998.
- Ronen, Omry. *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature*. London et al.: Routledge, 1997.
- Sarkisyanz, Emanuel. *Russland und der Messianismus des Orients. Sendungsbewusstsein und politischer Chiliasmus des Ostens*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1955.
- Schahadat, Schamma, Hg.. *Lebenskunst – Kunstleben. Žiznetvorcestvo v russkoj kul'ture XVIII – XX vv.*. Die Welt der Slaven. Sammelbände 3. München: Otto Sagner, 1998.
- Semiotika goroda i gorodskoj kul'tury. Peterburg*. Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta, vyp. 664, Trudy po znakovym sistemam 18, Tartu 1984. Tartu 1984.
- Siwczyk-Lammers, Sabina. *Brjusov und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus*. Opera Slavica, NF 42. Wiesbaden: Harrassowitz 2002.
- Sologub, Fedor. *Sobranie sočinenij*. Band 7: *Lazurnye gory*. Moskva: NPK Intelvak, 2003.
- Solowjew, Vladimir. *Kurze Erzählung vom Antichrist*. Übers. und erl. Ludolf Müller. 7. verbess. und erw. Auflage 1990. Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte 1. München: Erich Wewel Verlag, 1968.
- Zelinsky, Bodo. *Die russische Romantik*. Köln et al.: Böhlau Verlag, 1975.



Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter, 1497/98.⁴⁸

⁴⁸ <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer_Revelation_Four_Riders.jpg> (Abruf 07.08.13).



Albert Pinkham Ryder: Die Rennbahn oder der Tod auf einem fahlen Pferd, 1895-1910.⁴⁹

⁴⁹ <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/albert-pinkham-ryder-die-rennbahn-oder-der-tod-auf-einem-fahlen-pferd-08762.html> (Abruf: 07.08.13).



*Arnold Böcklin: Die Pest, 1895.*⁵⁰

⁵⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Plague,_1898.jpg (Abruf: 07.08.13).



Ivan Bilibin: *Der rote Reiter*, 1900.⁵¹

⁵¹ <http://www.bilder-geschichte.de/bilder/bilibin-roter-reiter.htm> (Abruf: 07.08.13).



Etienne Maurice Falconet: Reiterstandbild von Peter I. in Petersburg, 1782.⁵²

⁵² http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sankt_Petersburg_Dekabristenplatz_2005_c.jpg
(Abruf: 07.08.13)



Aleksander Benois: Der eiserne Reiter, 1904.⁵³

⁵³ http://frankzumbach.files.wordpress.com/2010/02/ccf15022010_012.jpg (Abruf: 07.08.13).