

Kirill Ospovat · Humboldt Universität Berlin · k.ospovat@gmail.com

Der Eherne Reiter

Politischer Barock und russische Revolution
zwischen Puškin, Belyj und Benjamin

The essay links the symbolic spaces of the Russian imperial capital St. Petersburg, canonized by the literary tradition known as the "Petersburg text of Russian literature", to the semantics of historical catastrophe explored by Walter Benjamin in his studies of German baroque and revolutionary Paris. Focusing on various literary appropriations of the "Bronze Horseman", the equestrian statue of the city's founder Peter the Great, the essay explores its evolving allegorical relationship to political crises from A. S. Pushkin to Andrei Bely, from the 19th century to the revolutionary era. As a symbolic language of the state of exception, the baroque was revived by avant-garde artists and made to resonate with the political aesthetics of their own time.

KEYWORDS

allegory, baroque, bely, benjamin, bronze horseman, petersburg, pushkin

HOW TO CITE

Kirill Ospovat: "Der Eherne Reiter. Politischer Barock und russische Revolution zwischen Puškin, Belyj und Benjamin", in: *Le foucaldien*, 2/1 (2016), DOI: 10.16995/lefou.20

Contents

1. Einleitung.....	2
2. Politischer Barock in der Avantgarde: Belyj, Benjamin, Mandelstam	6
3. Katastrophe, Historie und Allegorie im <i>Ehernen Reiter</i>	11
4. "Denkmal an sich selbst": Stadtkunst als Manifestation.....	18

1. Einleitung

Russlands imperiale Hauptstadt St. Petersburg, gegründet 1703 von Peter dem Großen (1682–1725) auf dem kürzlich von Schweden eroberten Ödland, wies von Anfang an symbolisch-semiotische Eigenschaften auf als eine bildlich-architektonische Chiffre für das "veränderte Russland", für die von Peter unternommene *renovatio* und *restauratio imperii*.¹ Wie die kulturwissenschaftliche Forschung demonstriert hat, konstituierte Petersburg ein autonomes semiotisches System und erzeugte eine eigene Stadtmythologie, die sich u. a. in einer reichen literarischen Tradition, dem sogenannten "Petersburger Text russischer Literatur", niederschlug.² Am Anfang und Ende dieser mit der Revolution von 1917 abgeschlossenen Tradition stehen zwei klassische Werke – Aleksandr Puškins narratives Gedicht *Der Eherne Reiter* ("Медный всадник", 1833) und Andrej Belyjs in ausdrücklicher Anlehnung an Puškin konzipierter Revolutionsroman *Petersburg* ("Петербург", 1913).

Im Folgenden soll die von Puškin entwickelte und bei Belyj nachhallende Topik der Stadtkatastrophe erörtert werden, die in beiden Texten mit dem "ehernen Reiter" assoziiert wird – dem 1782 im Auftrag der Kaiserin Katharina II. von Étienne-Maurice Falconet errichteten Reiterdenkmal Peters I. Eine zentrale Rolle wird dabei dem Barock als einem Paradigma der politischen Ästhetik zufallen, das den historischen Stadtraum Petersburgs dominierte und durch avantgardistische Deutungen – am bekanntesten wohl bei Walter Benjamin – in der revolutionären Ära um 1920 eine unerwartete Aktualität gewann. Benjamins Arbeit an seiner Barock-Studie *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) fiel mit seiner Bekanntschaft mit "einer russischen Revolutionärin", Asja Lacis, und "einer intensiven Einsicht in die Aktualität eines radikalen Kommunismus" zusammen.³

In Gesprächen mit Lacis betonte Benjamin, dass er die Barockdramatik im "unmittelbaren Bezug zu sehr aktuellen Problemen der zeitgenössischen Literatur" betrachte, "als analoge Erscheinung zum Expressionismus". Der Barock kann – so meine These – im Lichte der Überlegungen von Benjamin als eine Sprache der politischen Umwälzungen betrachtet werden, die nicht nur in den Festbildern der russischen Monarchie, ihrer Hauptstadt und der älteren herrschaftstreuen Dichtung (wie bei Puškin) verankert ist, sondern auch von modernistischen Augenzeugen ihres Untergangs um 1917 (wie Belyj) rezipiert und strategisch eingesetzt wurde. "Zum Ereignis werden Benjamins Monadologie und Barocklektüre, indem sie den Blickwinkel

¹ Friedrich Christian Weber: *Das veränderte Russland...*, Frankfurt 1739, online verfügbar unter URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015063740776;view=1up;seq=7>.

² V. N. Toporov: "Peterburg i 'Peterburgskij tekst russkoj literatury' [Vvedenie v temu]", in: ders.: *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo: Izbrannoe*, Moskau: Progress 1995, S. 259–367, online verfügbar unter URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm; Ju. Lotman: Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda, in: *Izbrannye stat'i*, Bd. 2, Tallinn: Aleksandra 1992, S. 9–21; Markus Ackeret / Karl Schlögel / Frithjof Benjamin Schenk (Hg.): *Sankt Petersburg: Schauplätze einer Stadtgeschichte*, Frankfurt/New York: Campus 2007.

³ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980, S. 878–879.

auf die Geschichte in einer Weise reorganisieren, dass in den Schockwellen der Moderne die Katastrophengeschichten des Barock mitschwingen."⁴

Als politische Ästhetik wird der Barock im Denken Benjamins zwischen dem Kunstbegriff der Allegorie als Trope einer säkularisierten Transzendenz und der mit dem Blick auf Carl Schmitt konzipierten Politik der Souveränität und des Ausnahmezustandes produktiv situiert. Diese Kopplung der Darstellungsästhetik mit politischer Krise ist keinesfalls beiläufig – sie tritt in anderen Arbeiten Benjamins ebenso auf: Erstens, in seinem Aufsatz "Zur Kritik der Gewalt" (1920), wo die Analyse der Machtordnung und ihrer Ursprünge durch die Kritik am Mythos als ihrem Medium bekräftigt wird. Zweitens, in der Baudelaire-Schrift aus den späten 1930er Jahren, die entstand, als Benjamin (in eigenen Worten) die erste "Berührung mit einer extremen bolschewistischen Theorie" längst hinter sich hatte und auch aufhörte, "die aktualen und politischen Momente in [s]einen Gedanken [...] wie bisher altfränkisch zu maskieren".⁵

In der Baudelaire-Studie nimmt die Allegorie eine zentrale Stelle in einer ausdrücklich marxistischen Stadtpoetik wieder ein, die von dem revolutionären Protest und seinen Niederlagen bestimmt wird. Der im Trauerspiel-Buch thematisierte monarchische Barock erscheint somit zugleich als Sprache der archaischen politischen Archetypik und als Gegen- und Spiegelbild der revolutionären Moderne. Im barocken Stadtbild St. Petersburgs und in seinen Vereinnahmungen im "Petersburger Text" von Puškin bis Belyj lassen sich ähnliche semantische Tendenzen nachweisen; nicht zufällig kreist mit der Falconet-Statue dieser "Text" um ein monumental-allegorisches Herrscherbildnis. Im Weiteren sollen durch eine vielschichtige Lektüre einzelner aussagekräftigen Episoden aus Belyj und Puškin die (Nach-)Wirkungen einer so verstandenen barocken Ästhetik zwischen der Romantik und Avantgarde näher beleuchtet werden.

Puškins Gedicht erzählt von einer historischen Überschwemmung Petersburgs im Jahre 1824, bei welcher der fiktive Protagonist, der arme Evgenij, seine Braut Parascha und folglich den Verstand verliert.⁶ Vor Schmerz von Sinnen wandert er durch die Stadt, bis er den "ehernen Reiter" erkennt. Dem Gründerzaren die Schuld für den Tod Paraschas zuweisend, stellt der Wahnsinnige das Denkmal zur Rede, bis der Reiter sich ihm scheinbar zuwendet und ihn durch die Stadt jagt. Danach verliert Evgenij seinen Mut und stirbt wenig später. In Puškins Gedicht formierten sich die Hauptthemen, die später im "Petersburger Text" jahrzehntelang perpetuiert werden sollten. Die am Meer stehende Stadt kontrastiert dabei als kultureller und politischer Raum die Naturkräfte, welche die Existenz der Stadt immer wieder bedrohen.

⁴ Rainer Nägele: Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamins Monadologie, in: *MLN*, 106/3 (1991), S. 509.

⁵ Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, S. 880–881.

⁶ Zu Puškins Gedicht und für weitere Forschungsliteratur siehe Thomas Grob und Riccardo Nicolosi: Russland zwischen Chaos und Kosmos: Die Überschwemmung, der Petersburger Stadtmythos und A. S. Puškins Verspoem 'Der eherne Reiter', in: Dieter Groh / Michael Kempe / Franz Mauelshagen (Hg.): *Naturkatastrophen: Beiträge zu ihrer Deutung, Wahrnehmung und Darstellung in Text und Bild von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, Tübingen: Narr Francke Attempo 2003, S. 367–394. Aus der früheren Forschung siehe vor allem L. V. Pumpjanskij: 'Mednyj vsadnik' i poetičeskaja tradicija XVIII veka, in: Puškin: *Vremennik Puškinskoj komissii*, Bd 4/5. Moskau und Leningrad: Akademija Nauk SSSR 1939, S. 91–124, online verfügbar unter feb-web.ru.

Diese Gegenüberstellung wurde schon in Peters Gründungsakt impliziert sowie in der frühen Stadtplanung, die den innerstädtischen Wasserwegen eine zentrale Bedeutung zuschrieb. Die von der Residenzstadt verkörperte Überwindung der Natur durch den zivilisierenden Willen Peters wurde zu einem dominanten Thema der panegyrischen Hofdichtung des 18. Jahrhunderts.⁷ Vor diesem Horizont beginnt Puškin sein Gedicht mit einem Prolog, der den Gründungsakt poetisch übersteigert und die ehemalige Leere mit Prachtbildern der entstandenen Metro-
pole kontrastiert:

*Er stand am wellumspülten Strand
In tiefem Sinnen, unverwandt
Ins Ferne schauend. Bleiern zogen
Die Fluten durch das niedre Land ...
Stolz dachte er:
'Von hier aus drohen wir dem Schweden;
Hier werde eine Stadt am Meer,
Zu Schutz und Trutz vor Feind und Fehden;
Hier hatte die Natur im Sinn
Ein Fenster nach Europa hin,
Ich brech' es in des Reiches Feste;
Froh werden alle Flaggen wehn
Auf diesen Fluten, nie gesehn,
Uns bringend fremdländische Gäste.' ...

Hin gingen hundert Jahre – und
Das Wunder mitternächt'ger Lande,
Die Stadt wuchs auf aus Meeresgrund,
In stolzem, prunkvollem Gewande ...

Rag, Peters Stadt, in hehrer Pracht,
Wie Rußland stolz und unbezwungen!
Bezähm der Elemente Macht,
Der du dein Leben abgerungen:
Erneuert nicht die alte Schlacht –
Den Haß der Meer- und Newawellen,
Des Aufruhrs meuterisches Gellen
Stör nicht des Großen ew'gen Schlaf!⁸*

⁷ Riccardo Nicolosi: *Die Petersburg-Panegyrik: russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M: Peter Lang 2002.

⁸ Alexander Puschkin: *Poetische Werke*, Berlin: Aufbau-Verlag 1962, S. 200–203. ("Der Eherne Reiter" übers. von Wolfgang E. Groeger.) Diese Ausgabe wird im Folgenden mit Seitenangaben im Text zitiert. Vgl. A. S. Puškin: *Sobranie sochinenij*, Bd 3, Moskau 1960, S. 285, online verfügbar unter: URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v39/v39-091-.htm> (im Folgenden ebenfalls mit Seitenangaben zitiert): На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн, / И вдаль глядел. Пред ним широко / Река неслася; бедный чёлн / По ней стремился одиноко. ... / И думал он: / Отсель грозить мы будем шведу, / Здесь будет город заложен / На зло надменному соседу. / Природой здесь нам суждено / В Европу прорубить окно, /

In dieser Einführungsszene wird die sich seit der Gründung der Stadt entfaltende allegorische Ästhetik des Petersburger Raums festgelegt und literarisch fortgesetzt. Im poetischen Stadtbild verfestigt sich die Verflechtung der Allegorie als Darstellungs- und Deutungsverfahren mit den Imaginationen der politischen Souveränität. Viel mehr als eine einzigartige Episode, verwirklicht die von Puškin dargestellte Geste Peters eine archetypische Staatsgründung durch Landnahme: "Recht und Ordnung sind [...] an diesem Ursprung der Landnahme eines und können hier, an ihrem Anfang, wo Ortung und Ordnung zusammenfallen, nicht von einander getrennt werden."⁹

Diese juristische Betrachtung von Carl Schmitt zeigt eine quasi-mythologische Dimension, die sich auch in den Reflektionen über St. Petersburgs räumlich-historische Ordnung und ihren Ursprung nachweisen lässt. Einer faktischen Vereinnahmung eines Territoriums durch eine Machtordnung entspricht die barocke semantische Aneignung der Naturelemente durch Allegorie. Bei Puškin ist dieses Zusammentreffen beider Prozesse in den letzten Zeilen evident, wo die durch Petersburg fließenden "finnischen Wellen" den Untertanen gleichgesetzt werden, die ihre Knechtschaft akzeptieren müssen. Auch das Falconet-Denkmal, dessen umgangssprachlichen Namen Puškins Gedicht übernimmt, wurde als eine solche Allegorie konzipiert: eine Verkörperung der konstruktiven Staatsbildung, "[u]ne [...] image [...] du créateur, du législateur, du bienfaiteur de son pays", wurde bedeutungsvoll auf einem riesigen unbearbeiteten Stein aufgestellt.¹⁰ Damit wurden die von der Staatsordnung unterdrückten chaotischen naturhaft-politischen Kräfte als ein Bestandteil der Machtästhetik verewigt (Abb. 1).



Abb. 1: Aleksandr Benua (Benois): *Illustration zum "Ehernen Reiter"* (1903)

Ногою твердой стать при море. / Сюда по новым им волнам / Все флаги в гости будут к нам, / И запируем на просторе. /
 Прошло сто лет, и юный град, / Полнощных стран краса и диво, / Из тьмы лесов, из топи блат / Вознесся пышно,
 горделиво ... / Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо как Россия, / Да умирится же с тобой / И побежденная стихия;
 / Вражду и плен старинный свой / Пусть волны финские забудут / И тщетной злобою не будут / Тревожить вечный сон
 Петра!

⁹ Carl Schmitt: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, 2. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot 1974 [1950], S. 50.

¹⁰ Denis Diderot: *Correspondance*, Bd. 6, Paris 1961, S. 329. Zum Falconet-Denkmal, siehe Vera Proskurina: Peterburgskij mif i politika monumentov: Petr Pervyj Ekaterine Vtoroj, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 72 (2005), URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/pro6.html>.

Schon Schmitts berühmte, in der "Politischen Theologie" (1922) artikulierte Herleitung der "prägnanten Begriffe der modernen Staatslehre" als "säkularisierte theologische Begriffe" machte die Staatsordnung von einer suggestiven Wirkung einer Trope abhängig: "der allmächtige Gott [wurde] zum omnipotenten Gesetzgeber [...]. Der Ausnahmezustand hat für die Jurisprudenz eine analoge Bedeutung wie das Wunder für die Theologie".¹¹ Während Schmitt damit eine zwischen sakralen Tropen und politischen Deutungen oszillierende Darstellungsästhetik der Souveränität und des Ausnahmezustands nahelegt, spricht seinerseits Benjamin in der Abhandlung "Zur Kritik der Gewalt" vom Mythos als einer in Essenz weltlich-politischen narrativen Form, die statt "eine reinere Sphäre zu eröffnen", den Ursprung jeglicher Ordnung in "unmittelbarer Gewalt" manifestiert.¹²

Der politische Ausnahmezustand tritt somit als Ereignis hervor, das aus der ästhetischen Tätigkeit hervorgeht und sie auslöst.¹³ In Puškins post-barockem Gedicht sowie in Belyjs avantgardistischem Revolutionsroman – die gleichermaßen von den Spannungen zwischen Ordnung und Krise, Realismus und Imagination angetrieben werden – beobachten wir solche narrativ-tropologische Entfaltung des Ausnahmezustands in den Bildern einer Politik und Natur überbrückenden Katastrophe.

2. Politischer Barock in der Avantgarde: Belyj, Benjamin, Mandelstam

Belyjs auf Puškin zurückgreifende Schilderung der (vor)revolutionären Krise von 1905 schreibt sich in eine Ästhetik des Ausnahmezustands ein, die sich um 1920 konsolidierte und – u. a. in den Schriften von Schmitt und Benjamin – eine Wiederbelebung bzw. "Erfindung" des politischen und ästhetischen Barock als eines Gegenbildes und Deutungsparadigmas für aktuelle politische Umwälzungen mit sich brachte. Die darstellerische Mystik der konstant verschwindenden, sich verzerrenden Hauptstadt entwickelt Belyj nach dem Muster der Bilder von Paris des 19. Jahrhunderts, die Benjamin in seiner Baudelaire-Schrift mit der Sprache der drohenden und unterdrückten Revolutionen in Zusammenhang bringt. Die Imagination Baudelaire's – eines Kultautors für Belyj und sein Publikum – leitet Benjamin aus der symbolischen Topologie von Paris ab, die ähnlich wie St. Petersburg von der Kombination aus architektonischer und imperialer Ambition definiert und von Vorahnungen der Katastrophe durchdrungen und heimgesucht wird. Schon 1830 (also ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung von Puškins Gedicht) "notiert der Historiker Friedrich von Raumer in seinen 'Briefen aus Paris und Frankreich im Jahr 1830':

¹¹ Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, 8. Aufl., Berlin: Duncker & Humblot 2004 [1922], S. 43.

¹² Walter Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt* [1921], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, Frankfurt/M: Suhrkamp 1989, S. 199.

¹³ Zu ästhetischen Dimensionen von Schmitts politischen Denken vgl. Neil Levi: *Carl Schmitt and the Question of the Aesthetic*, in: *New German Critique* 101, 34/2 (2007), S. 27–43; Victoria Kahn: *The Future of Illusion: Political Theology and Early Modern Texts*, Chicago: University of Chicago Press 2014.

'Vom Thurme Notre Dame herab übersah ich gestern die ungeheure Stadt; wer hat das erste Haus gebaut, wann wird das letzte zusammenstürzen und der Boden von Paris aussehen wie der von Theben und Babylon?'. Diesen Boden wie er sein wird, wenn dereinst 'dies Ufer, wo das Wasser an tönenden Brückenbogen sich bricht, den murmelnden Binsen, die sich neigen, wird wiedergegeben sein', hat Hugo beschrieben:

*Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
Qu'un peuple évanoui dont elle est encor pleine.*

Hundert Jahre nach Raumer wirft von Sacré-Coeur aus, einem anderen erhobenen Ort der Stadt, Léon Daudet auf Paris einen Blick. In seinem Auge spiegelt die Geschichte der 'Moderne' bis auf den gegenwärtigen Augenblick sich in schreckenerregender Kontraktion: 'Man sieht von oben her auf diese Ansammlung von Palais, Monumenten, Häusern und Baracken und bekommt das Gefühl, sie seien einer Katastrophe oder mehreren vorbestimmt – meteorologischen oder gesellschaftlichen... Was von diesen Anhöhen aus am deutlichsten erkennbar wird, ist die Drohung.'¹⁴

Chronologisch zwischen Raumer (1830) und Daudet (1930) gibt Belyj in seinem hauptsächlich 1912–1913 entstandenen Roman ähnlichen Vorahnungen Ausdruck:

Seit jener folgenreichtigen Zeit, als zum Nawa-Ufer der metallene Reiter preschte, seit jener an Tagen trächtigen Zeit, als er das Pferd auf den finnischen grauen Granit warf – hat Rußland sich zwiegespalten; zwiegespalten haben sich auch die Geschicke unseres Vaterlandes; zwiegespalten hat sich, leidend und weinend, bis auf die heutige Stunde – Rußland. Du, Rußland, bist wie das Pferd! Ins Dunkel, ins Leere erheben zwei Hufe sich vorne; und fest stützt sich in den Granitgrund das hintere Hufpaar. [...] Einmal aufgebäumt und mit den Augen die Luft vermessend, wird das eherne Pferd die Hufe nicht senken: der Sprung über die Geschichte wird kommen; die große Empörung wird kommen; bersten wird die Erde; die höchsten Berge werden stürzen vom großen Beben; und die heimischen Ebenen werden vom Beben sich überall wölben zu Buckeln. Auf den Buckeln liegen dann Nishnij, Wladimir und Uglitsch.

Aber Petersburg wird sich senken.

Ihren Stammsitz werden fliehen in diesen Tagen alle Völker der Erde; eine große Schlacht wird kommen, eine Schlacht, die die Welt noch nie sah: gelbe Heerscharen von Asiaten, von den angestammten Sitzen sich rührend, werden Europas Felder röten mit Ozeanen von Blut; es kommt, es kommt Tsuschima, es kommt eine neue Kalka! . . .

Schnepfenfeld, ich erwarte dich!

¹⁴ Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus [1969], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2. Frankfurt/M 1990, S. 588.

Erstrahlen wird an jenem Tag auch die letzte Sonne über meinem Heimatland. Steigst du, Sonne, nicht empor, dann, o Sonne, werden unter schwerem mongolischen Tritt versinken die europäischen Ufer, und über diesen Ufern wird Schaum sich kräuseln; die erdgeborenen Geschöpfe werden wieder versinken auf den Grund der Ozeane – ins urheimatliche, ins längst vergessene Chaos...¹⁵

Vor dem Hintergrund dieser politisch-geologischen Eschatologie entfaltet sich bei Belyj das Tableau des Petersburger Stadtlebens, dominiert von dem Gegensatz zwischen den Existenzweisen der gebildeten, privilegierten Klassen und des als Naturgewalt dargestellten revolutionären Proletariats. Der Vermittler, der die Klassendistanz im Roman überbrückt und als narrative Instanz dem gebildeten Leser Zugang zur Lebenswelt der Armen verschafft, ist der Konspirateur – eine Figur, deren Umriss Belyj, wie wenig später Benjamin, bei Marx vorfinden konnte:

Die einzige Bedingung der Revolution ist für sie die hinreichende Organisation ihrer Verschwörung [...]. Sie werfen sich auf Erfindungen, die revolutionäre Wunder verrichten sollen; Brandbomben, Zerstörungsmaschinen von magischer Wirkung, Emeuten, die um so wunderthätiger und überraschender sein sollen, je weniger sie einen rationellen Grund haben. Mit solcher Projektmacherei beschäftigt, haben sie keinen anderen Zweck als den nächsten des Umsturzes der bestehenden Regierung und verachten auf's tiefste die mehr theoretische Aufklärung der Arbeiter über ihre Klasseninteressen. Daher ihr nicht proletarischer, sondern plebejischer Ärger über die habits noirs, die mehr oder minder gebildeten Leute, die diese Seite der Bewegung vertreten, von denen sie aber, als von den offiziellen Repräsentanten der Partei, sich nie ganz unabhängig machen können.¹⁶

In diesen Sätzen wird nicht nur die Psychologie des Konspirateurs erfasst, der bei Belyj in den Figuren von Lippančenko und Dudkin, oder "dem Ungreifbaren", hervortritt. Dudkin rühmt sich als "Künstler der Revolution", als "Feldobrist der Bewegung", der keines theoretischen "Statuts der Revolution" bedarf.¹⁷ Marx skizziert auch dieselbe Ästhetik des revolutionären politischen Handelns, die sich in Belyjs Narrativ entfaltet und offenbart. Die Bombe war dem sozialdemokratisch gesinnten Belyj eine bedeutungsvolle Metapher für sein schriftstellerisches Werk: "Mein Schaffen ist die Bombe, die ich werfe".¹⁸

Durch das zwecklose – und in Belyjs Roman zwar präsent, aber misslungene, d. h. vom Zweck entfremdete – "Wunder" der Zerstörungsmaschine wird die von Carl Schmitt prägnant behauptete Unmöglichkeit überwunden, die Masse, "etwas Minderwertiges oder Wertloses, etwas Niedriges", als politisch relevant zu repräsentieren.¹⁹ Das Wunder tritt hier in einer von Schmitt er-

¹⁵ Andrej Belyj: *Petersburg: Roman in acht Kapiteln mit Prolog und Epilog*, übers. v. Gabriele Leupold, Frankfurt/M 2001 [russ. 1913], S. 143–144. Das russische Original ist online verfügbar unter: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0040.shtml.

¹⁶ Zitiert nach Benjamin: Charles Baudelaire, S. 514–515.

¹⁷ Belyj: *Petersburg*, S. 119–120.

¹⁸ Andrej Belyj: *Arabeski: kniga statej*, Moskau: Musaget 1911, S. 216.

¹⁹ Carl Schmitt: *Verfassungslehre*, Berlin: Duncker & Humblot 1928, S. 210.

leuchteten Funktion als eine Figur für den Ausnahmezustand und Souveränität hervor – eine Figur, die stets zwischen theologischer Imagination und ihrer politischen Säkularisierung oszilliert und dabei eine letztendlich ästhetische Qualität annimmt. Wie bei den von Benjamin besprochenen französischen sozialistischen Autoren des 19. Jahrhunderts gewinnt bei Belyj die Menge in den Orten und Szenen des "niedrigen" Lebens die Statur des Proletariats, eine politische Repräsentanz – "gesteigerte Art Sein, die einer Heraushebung in das öffentliche Sein, einer Existenz fähig ist".²⁰ Dies ist eine ästhetische und politische Aufwertung zugleich, in deren Fokus die – noch imaginierte – revolutionäre Gewalt steht, begleitet von ihrer neben dem Terror wichtigsten symbolisch aufgeladenen Erscheinungsform: dem Streik.

Zugleich werden Belyjs Repräsentationen der populären Gewalt fest in der symbolisch-semiotischen Topologie der barocken Hauptstadt verortet. Der am Anfang des Romans eingeführte Gegensatz zwischen der Staatsdisziplin der geradlinigen Prospekte und dem Chaos der Inseln wird in der Erscheinung des das Chaos symbolisch verewigenden und perpetuierenden "ehernen Reiters" aufgehoben. In Belyjs Roman erscheint das Zarendenkmal paradoxerweise als Vorzeichen der Katastrophe, als Komplize, oder gar *Repräsentant*, der rebellischen Masse – als riesiger Matrose, Hauptakteur der künftigen Revolution, oder als Lehrmeister des Konspirateurs, der ihn zum taktischen Mord anregt. Die oben zitierte Prophezeiung vom Untergang St. Petersburgs entfaltet sich als Auslegung des Denkmals, dessen Deutbarkeit dadurch ins Mystische gesteigert wird, ohne dabei ihre weltlich-politische Beschaffenheit zu verlieren.

In seiner Analyse des Barock deutet Benjamin den Fürstenhof als symbolischen Raum der Macht, wo kosmische Naturkräfte mit der Prachtarchitektur der Residenzstadt in einem suggestiven gegenseitigen Verhältnis stehen:

Das Bild des Schauplatzes, genau: des Hofes, wird Schlüssel des historischen Verstehens. [...] Im Hof erblickt das Trauerspiel den ewigen, natürlichen Dekor des Geschichtsverlaufes. Es war schon seit der Renaissance und nach Vitruvius festgelegt, daß für das Trauerspiel "stattliche Paläste/ und Fürstliche Garten-Gebäude/ die Schauplätze" sind. [...] liebt die spanische Bühne es, die ganze Natur als dem Gekrönten pflichtig in sich einzubeziehen und dabei eine förmliche Dialektik des Schauplatzes zu entfalten. Denn andererseits ist die gesellschaftliche Ordnung und ihre Repräsentation, der Hof [...] ein Naturphänomen höchster Stufe, dessen erstes Gesetz die Ehre des Herrschers ist.

Diese sich zwischen Natur und Kultur bzw. Politik entwickelnde "Dialektik des Schauplatzes" kulminiert im Ereignis der Katastrophe, das der politischen Lehre vom Ausnahmezustand sowie der barocken Repräsentationsästhetik zugrunde liegt:

²⁰ Schmitt: *Verfassungslehre*, S. 210. Vgl. dazu Georges Didi-Huberman: To Render Sensible, in: Alain Badiou / Judith Butler / Georges Didi-Huberman / Sadri Khiari / Jacques Rancière: *What Is a People?*, New York: Columbia University Press 2016, S. 65–86; Jacques Rancière: *Die Nacht der Proletarier: Archive des Arbeitertraums*, übers. v. Brita Pohl, Wien: Turia + Kant 2013 [Franz. 1981]. Zu Poetiken des Terrors u. a. in vorrevolutionärem Russland vgl. den Sammelband, wo weder Marx noch Benjamin eine theoretische Rolle zu spielen scheinen: Thomas Carl Austenfeld (Hg.): *Terrorism and Narrative Practice*, Berlin/Münster/Wien: LIT 2011.

Wenn der moderne Souveränitätsbegriff auf eine höchste, fürstliche Exekutivgewalt hinausläuft, entwickelt der barocke sich aus einer Diskussion des Ausnahmezustandes und macht zur wichtigsten Funktion des Fürsten, den auszuschließen. Wer herrscht ist schon im vorhinein dafür bestimmt, Inhaber diktatorischer Gewalt im Ausnahmezustand zu sein, wenn Krieg, Revolte oder andere Katastrophen ihn heraufführen. [...] Denn antithetisch zum Geschichtsideal der Restauration steht [...] die Idee der Katastrophe. Und auf diese Antithetik ist die Theorie des Ausnahmezustands gemünzt.²¹

Auch in der russischen Avantgarde entwickelte sich eine ähnliche Auffassung der frühmodernen poetischen Ästhetik (in der russischen literaturwissenschaftlichen Taxonomie eher mit dem Begriff "Klassizismus" assoziiert). Ossip Mandelstams 1922 in Berlin veröffentlichter Aufsatz "Menschenweizen" ("Пшеница человеческая") weist überraschende Ähnlichkeiten mit Benjamins fast gleichzeitiger Trauerspiel-Studie auf, wenn Mandelstam die Dichtung des 18. Jahrhunderts als ein Medium der zyklischen politischen Krisen und Restaurationen der Frühmoderne interpretiert:

Das politische Ungestüm Europas, sein nie ermüdendes Verlangen, die Grenzen zu verändern, läßt sich als eine Fortführung des geologischen Prozesses betrachten, als das Bedürfnis, in der Geschichte die Ära der geologischen Katastrophen und Erschütterungen fortzusetzen [...] Doch das politische Leben ist seinem Wesen nach katastrophisch. Die Seele der Politik, ihre Natur, ist die Katastrophe, der unerwartete Ruck, die Zerstörung. Gut haben es die Bürger auf dem Sitzbänkchen im "Faust", wenn sie Pfeife rauchend die türkischen Dinge erörtern. Ein Erdbeben ist angenehm aus der Ferne, wo es überhaupt keine Angst auslöst. Ist kein Grollen politischer Ereignisse für Europa vernehmbar, für Europa, das in seinem Weltgefühl zutiefst politisch ist, so ist das bereits ein Ereignis:

Freude der Könige und Königreiche,
die geliebte Stille –

das schlichte Fehlen einer Katastrophe wurde fast physisch als der feine Äther der Stille empfunden. Der Katastrophencharakter des politischen Elementes führte im Innersten des historischen Europa zur Herausbildung jener sehr starken Tendenz, die sich die Abtötung des Politischen an sich zur Aufgabe machte, die Vernichtung des eigenständigen und katastrophischen politischen Elementes, den Kampf gegen die geschichtliche Katastrophe, wo immer und in welcher Form auch immer sie auftreten sollte – diese Tendenz brach aus einer solchen Tiefe hervor, daß ihre Erscheinung selber einer Katastrophe glich und sie, die ihrer Natur nach keineswegs katastrophisch war, nur aufgrund eines Mißverständnisses als neues politisches Erdbeben gelten konnte, als eine neue geschichtliche Katastrophe nach all den andern.²²

²¹ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], S. 271–272, 245–246, online verfügbar unter: [textlog.de](http://www.textlog.de), URL: <http://www.textlog.de/benjamin-theorie-souveraenitaet-trauerspiel-tragoedie.html>.

²² Osip Mandelstam: *Gesammelte Essays. I. Über den Gesprächspartner: 1913–1924*, übers. u. hg. v. Ralph Dutli, Zürich: Ammann 1991, S. 133–134.

In der Dichtung wird die Spannung zwischen Katastrophe und Stille ausgespielt, welche die Geschichte Europas bestimmte und welche, so Mandelstams These, als historisches Prinzip in Folge des Ersten Weltkriegs aufgehoben wurde, aber nach wie vor in der russischen Literatur "bewahrt" bleibe. Als Exempel zitiert Mandelstam neben Goethes *Faust* (dessen Teil II die politische und ästhetische Oszillation des repräsentativen Barock zwischen Katastrophe und Restauration spektakulär inszeniert) die ersten Zeilen der in Russland klassisch gewordenen panegyrischen Ode des Hofdichters Mikhail Lomonosov (1711–1765), des sogenannten "Peter des Großen der russischen Literatur". Lomonosovs allegorisch-barocke politische Dichtung bildete bekanntlich den Ausgangspunkt für Puškins Schilderung von Peter I. und Petersburg im *Ehernen Reiter*. Die Naturkatastrophe, von Benjamin und Mandelstam analytisch als Faktor einer politischen Poetik erfasst und von Belyj am Rande seines Narrativs angesprochen, rückt bei Puškin als zentrales Ereignis in den Mittelpunkt des darstellerischen Verfahrens. Die Wahl des historischen Stoffes und die Konstruktion des Sujets ermöglichen es Puškin, die Katastrophe an der Schwelle des Naturreichs und der imperialen Politik zu situieren und dadurch ihre allegorische Zweideutigkeit anschaulich zu entfalten. Nach einer von Belyj geteilten Auslegung stellte die von Puškin geschilderte Überschwemmung eine Allegorie der 1825 unterdrückten Dekabristen-Revolution dar. Überhaupt bot das Poem Puškins, das im Folgenden näher zu betrachten ist, der Avantgarde ein prägnantes Muster für die künstlerische Auffassung und Darstellung des Ausnahmezustands. Dabei fiel die von Viktor Šklovskij als universales Kunstprinzip beschriebene und zugleich in der Revolution verortete Verfremdung des Routinierten mit Carl Schmitts politischer Lehre zusammen: "In der Ausnahme durchbricht die Kraft des wirklichen Lebens die Kruste einer in Wiederholung erstarrten Mechanik".²³

3. Katastrophe, Historie und Allegorie im *Ehernen Reiter*

In den von Belyj für den Epigraphen des ersten Romankapitels entlehnten Versen schlägt der triumphale Prolog des *Ehernen Reiters* abrupt in eine melancholisch intonierte Erzählung um:

*Die Stadt ein schweres Unglück traf.
Es lebt noch zitternd im Gedenken...
Davon will ich erzählen schlicht
Den Freunden, die mir Liebe schenken.
Gar kummervoll ist mein Bericht. (S. 203)*²⁴

Das "Unglück" wird im Original durch den Begriff *nopa*, etwa "Zeit", bezeichnet, der, intensiviert durch eine stringente Versökonomie, eine signifikante Zweideutigkeit ausdrückt: Er bezeichnet sowohl einen Abschnitt der rekurrierenden Naturzeit (ein ungewöhnlich stürmischer Herbst) als

²³ Schmitt: *Politische Theologie*, S. 21; Peter Steiner: *Iskusstvo, pravo i nauka v modernistskom kluče: Shklovskij, Schmitt, Popper*, in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, 139/3 (2016), URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7354#sthash.mOZvMDFK.dpuf>.

²⁴ Была ужасная пора, / Об ней свежо воспоминанье ... / Об ней, друзья мои, для вас / Начну свое повествованье. / Печален будет мой рассказ. (S. 287)

auch eine einmalige Katastrophe in der Menschenwelt. Vereint und verflochten in der Handlung des Gedichts, das von den tödlichen Folgen der Überschwemmung für die Bewohner von St. Petersburg erzählt, entspricht diese doppelte Referenz den zwei Ebenen der allegorischen Sinnentfaltung. Die Spezifik der Allegorie als darstellerischen Verfahrens tritt aus der von Thomas Grob und Riccardo Nicolosi konstatierten "gegenseitigen Bedingung von Ordnung und Chaos, von Evolution und Revolution" im *Ehernen Reiter* hervor.²⁵ Die Forscher weisen mit recht auf die Analogien zwischen der Überschwemmung und der politischen Revolution hin, die Puškins Naturbilder durchziehen:

*Belagerung! Sturm! Die Wellen brachen
Wie Diebe durch die Fenster; Nachen
Zerschlagen Scheiben, windumprallt;
Fischstände gleiten durch den Spalt;
Trümmer von Hütten, Balken, Dächer,
Waren der Kaufleute und Schächer,
Der Armut karges Gut und Hab,
Särge aus aufgewühltem Grab,
Und fortgeschwemmte Brücken schnellen
Wild durch die Straßen!
Held und Wicht
Spürt Gottes Zorn und sein Gericht. [...]*

*Doch endlich, müde der Zerstörung
Und satt der meuterischen Wut,
Wandt sich zurück die wilde Flut
Des Stroms, sich freuend der Empörung
Und mit Verachtung der Verheerung
Entfliehend. Allen Mitleids bar,
Bricht eine räuberische Schar
So in ein Dorf mit Raub und Morden:
Es plündern, sengen wild die Horden;
Schrei und Gestöhn erstickt im Graus . . .
Beschwert durch die erraffte Beute,
Verlachend die entsetzten Leute,
Entflieht die wüste Schar nach Haus,
Manch Stück verlierend auf dem Wege. (S. 206, 208)²⁶*

²⁵ Grob / Nicolosi: Russland zwischen Chaos und Kosmos, S. 392.

²⁶ *Осада! приступ! злые волны, / Как воры, лезут в окна. Челны / С разбега стекла бьют кормой. / Лотки под мокрой пеленой, / Обломки хижин, бревны, кровли, / Товар запасливой торговли, / Пожитки бледной нищеты, / Грозой снесенные мосты, / Гроба с размытого кладбища / Плывут по улицам! / Народ / Зрит божий гнев и казни ждет. [...]* Но вот, насытятся разрушеньем / И наглым буйством утомясь, / Нева обратно повлеклась, / Своим любуясь возмущеньем / И покидая с небреженьем / Свою добычу. Так злодей, / С свирепой шайкою своей / В село ворвавшись, ломит, режет, / Крушит и

Die den Naturkräften zuzuordnende Zerstörung und "Verfremdung" der städtisch-imperialen Ordnung ist in der von Puškin gewählten Erzählperspektive nur mithilfe allegorischer Transponierung und Auslegung denkbar. Dabei wird ein verallgemeinertes Bild des Ausnahmezustands skizziert, das sich für konkret-historische Deutungen zugleich anbietet und sich ihnen widersetzt. Neben der Revolte der adeligen Dekabristen kommt auch der "räuberische" Volksaufstand Emeljan Pugacevs (1773–1775) als historische Vorlage für Puškins Allegorie in Frage.²⁷

Obwohl keines dieser Geschehnisse einen eindeutigen Schlüssel zu Puškins Poem enthält, entfaltet sich durch die kunstvoll gestalteten, sich aufdrängenden und verflüchtigenden, mannigfaltigen historischen Assoziationen die doppelseitige, politisch-naturhafte Katastrophe als diskursives und ästhetisches Ereignis. Die Überschwemmung mit ihren praktisch-greifbaren Folgen fällt mit einem imaginierten Räuberzug in einen Begriff zusammen, wodurch das dem Erzähler und der von ihm geschilderten politischen Welt gemeinsame allegorische Verfahren offengelegt wird: "Gottes Zorn und sein Gericht". Indem der gebildete Erzähler dies als ein dem Volke eigenen Aberglauben einführt, distanziert er sich davon und deutet es zugleich zum selbstbewusst-ästhetischen Kunstgriff um. Als expressive Trope wird hier eine politische Theologie strategisch angeeignet und perpetuiert, welche die repressive Gewalt als ein höheres Prinzip mystifiziert. In der direkt darauffolgenden, oben noch ausgelassenen Szene wird diese volkstümliche Theologie von dem höchstgebildeten Monarchen Russlands, Alexander I., übernommen, und in einer dem Erzähler nach wie vor "fremden Rede" wie folgt wiedergegeben:

*Regierte noch, ruhmvoll und weise,
In Rußland der verstorb'ne Zar.
Er, dessen Herz voll Güte war,
Trat still auf den Balkon, und leise
Sprach er: "Nicht können Kön'ge Krieg
Mit Gottes Elementen führen."
Er schaute auf die Flut und schwieg,
Im Herzen ein erschüttert Rühren.
Die Plätze glichen tiefen Seen,
In die die Straßen sich ergossen
Als breite Flüsse; flutumflossen,
Erschien das Schloß im Sturmeswehn
Ein trübes Eiland. Dem Befehle
Des Zaren folgend, eilten kühn
In Booten seine Generäle*

грабит; вопли, скрежет, / Насилье, брань, тревога, вой!.. / И, грабежом отягощенны, / Боясь погони, утомленны, / Спешат
разбойники домой, / Добычу на пути роняя. (S. 290–291, 293)

²⁷ Grob / Nicolosi: Russland zwischen Chaos und Kosmos, S. 385–389.

*Durch das Gewoge der Kanäle,
Helfend in eiferndem Bemühen. (S. 206)²⁸*

Bekanntlich stammt der Spruch Alexanders aus einem historischen Brief des Zaren an den Schriftsteller und Historiographen N. M. Karamzin, in welchem sich die auch sonst dokumentierte, betont fromme Reaktion des Hofes auf die Überschwemmung widerspiegelte.²⁹ Bei Puškin wird dieser Spruch dramatisiert, indem er aus dem abgesonderten diskursiven Raum des Briefes in den Schauplatz der Katastrophe verlegt wird. In der Tat stützen sich Puškins Episode sowie (aller Wahrscheinlichkeit nach) die ursprüngliche Formel des Zaren auf ein dramatisches Vorbild: nämlich auf die Szene (III, 7) aus Friedrich Schillers "Don Karlos" (1786), in der König Philipp von der Niederlage der gegen England geschickten Armada erfährt:

MEDINA SIDONIA

(nähert sich wankend und kniet vor dem Könige nieder mit gesenktem Haupt)

Das, großer König,

Ist Alles, was ich von der span'schen Jugend

Und der Armada wiederbringe.

KÖNIG

(nach einem langen Stillschweigen)

Gott

Ist über mir – Ich habe gegen Menschen,

Nicht gegen Sturm und Klippen sie gesendet –

Seid mir willkommen in Madrid.³⁰

Karamzin, Gesprächs- und Briefpartner des "verstorbenen Zaren" und im *Ehernen Reiter* namentlich genanntes Vorbild Puškins, referiert diese Szene in seinen berühmten "Briefen eines russischen Reisenden" (1791–1792), als er über eine Berliner Aufführung von "Don Karlos" berichtet:

Der Charakter des König Philipps II., von welchem die Geschichte soviel Gutes und soviel Böses sagt, der unter dem Vorwande, die Ketzerei auszurotten, soviel Menschenblut vergoß, der bei der Nachricht von der Vernichtung seiner Flotte durch Stürme und durch die englische Flotte

²⁸ В тот грозный год / Покойный царь еще Россией / Со славою правил. На балкон, / Печален, смутен, вышел он / И молвил: "С божией стихией / Царям не совладеть". Он сел / И в думе скорбными очами / На злое бедствие глядел. / Стояли стогны озерами, / И в них широкими реками / Вливались улицы. Дворец / Казался островом печальным. / Царь молвил – из конца в конец, / По ближним улицам и дальным / В опасный путь средь бурных вод / Его пустились генералы / Спасать и страхом обуялый / И дома тонущий народ. (S. 290)

²⁹ Zur Geschichte und Kontexten dieser Formel siehe A. L. Ospovat: *Istočnikovedčeskaja zametka k 'Mednomu vsadniku'*, in: *Sed'mye Tynjanovskie čtenija: Materialy dlja obsuždenija*, Riga und Moskau 1995/1996, S. 127–129; Ekaterina Ljamina: '... sel ... gljadel': kto on?, in: Ronald Vroon u. a. (Hg.): *I vremja i mesto. Istoriko-filologičeskij sbornik k šestidesjatiletiju A. L. Ospovata*, Moskau 2008, S. 159–168, online verfügbar unter: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=l8QPkvXMDvM%3D&tabid=10183>. Zu Alexanders Frömmigkeit als einer demonstrativen Hofästhetik, siehe Andrei Zorin: *By Fables Alone: Literature and State Ideology in Late-Eighteenth – Early-Nineteenth-Century Russia*, übers. von Marcus Levitt, Brighton, MA: Academic Studies Press 2014 [2001], Kap. 8, S. 258–287.

³⁰ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, München: dtv 2004, S. 114.

kaltblütig sagte: "Ich schickte sie gegen die Engländer und nicht gegen die Elemente. Der Wille Gottes geschehe!" und dieses Unglück mit der Härte eines Helden trug – dieser Charakter ist mit großer Kunst gezeichnet.³¹

Mit Schiller knüpft Puškin an die Gattungstradition des Trauerspiels (welcher Benjamin Schillers Dramen ausdrücklich zuzählte) und die darin kristallisierte allegorisch-theologische Darstellungsweise der monarchischen Politik an. In Benjamins Worten, erscheint der barocke Herrscher "als Opfer eines Mißverhältnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens."³² Was allzu leicht als fortschrittlich-republikanische Kritik der archaischen Regierungsform verstanden werden kann, fungierte im Trauerspiel als paradoxales, theologisch und ästhetisch aufgeladenes Legitimationsmuster der Monarchie. Dasselbe Muster wirkte in Machtritualen, wie es Goethes Bemerkung in "Dichtung und Wahrheit" zur von ihm 1764 erlebten Kaiser-Krönung bestätigt:

Eine politisch-religiöse Feierlichkeit hat einen unendlichen Reiz. Wir sehen die irdische Majestät vor Augen, umgeben von allen Symbolen ihrer Macht; aber indem sie sich vor der himmlischen beugt, bringt sie uns die Gemeinschaft beider vor die Sinne. Denn auch der einzelne vermag seine Verwandtschaft mit der Gottheit nur dadurch zu betätigen, daß er sich unterwirft und anbetet.³³

Die vom Ritual vorgegebene und der ostentativen Frömmigkeit von Alexanders Hof zugrundeliegende dialektische Ableitung der politischen und ästhetischen Potenz der Monarchie aus der Schau der metaphysischen Schwäche entfaltet sich in Schillers Stück und Puškins Poem in einem sich allegorisch verdoppelnden Handlungsraum der Krise. Schillers König eignet sich dadurch theatralische Größe an, dass er eine militärische Niederlage, die durchaus aus weltlich-politischen Gründen (der Schwäche der Kriegsmarine oder der Inkompetenz des Befehlshabers) abgeleitet werden könnte, den höheren Kräften zuschreibt: Gott und den Elementen. Umgekehrt schwingt in Puškins Schilderung einer Naturkatastrophe und des vorbildlichen Verhaltens des Zaren dank der meisterhaft evozierten medial-tropologischen Logik der Allegorie der politische Ausnahmezustand mit. Eine historisch belegte, scheinbar apologetisch dargestellte Episode aus der jüngsten Hofgeschichte und ihre Folgen werden zur Projektionsfläche für eine komplexe Verhandlung der monarchischen Ästhetik und ihre politischen Implikationen, wobei andere Herrscher und Krisen nicht wegzudenken sind. Alexanders resignierten Worten folgt eine schnelle Wiederherstellung der Ordnung dank den von dem Zaren eingeleiteten energischen Notmaßnahmen:

³¹ Nikolai M. Karamzin: *Briefe eines russischen Reisenden*, übers. v. Johann Richter, Berlin: Rütten & Loening 1964, S. 78.

³² Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 250.

³³ Johann Wolfgang Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [1811], Teil 1, Buch 5, online verfügbar unter URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Aus+meinem+Leben.+Dichtung+und+Wahrheit/Erster+Teil/Fünftes+Buch>.

*Der Morgenstrahl,
Der sich aus müden Wolken stahl,
Erleuchtete mit fahlem Schimmer
Die stille Stadt. Des Unheils Mal
Erloschen war vorm Lichtgeflimmer.
[wortwörtlich: "bedeckt vom Purpur"]
Das Leben trat in seinen Kreis
Und lief in dem gewohnten Gleis.
[wortwörtlich: "Alles kehrte zur alten Ordnung zurück."] (S. 210).³⁴*

Bei Tagesanbruch zeigt sich eine mit der Naturordnung allegorisch assimilierte Temporalität der Krise: Die Restauration nach der Katastrophe, die einzig wichtige Legitimation der uneingeschränkten, "absoluten" Herrschaft.³⁵ Auf diesen semantischen Zusammenhang weist die prägnante Formel hin: "das Unheil wurde schon vom Purpur bedeckt." Als allegorische Bezeichnung für das Morgenlicht, das die Restauration mit sich brachte, assimiliert dieses Motiv die naturhafte Folge der Tageszeiten mit der zeremoniellen Erscheinung der Monarchie, welche die Rettungsmaßnahmen in Gang brachte: Seit byzantinischen Zeiten war Purpur die Farbe der Herrschergewänder. Sobald aber diese Figur allegorische Bedeutung annimmt, schüttelt sie jegliche politische Eindeutigkeit ab und offenbart sich als traditionsreiche Formel der unsagbaren Tyrannei. "Die Prunkreden mit ihren unaufhörlichen Varianten der Maxime 'Der purpur muß es decken'", schreibt Benjamin über die Herrscher der Trauerspiele, "gelten zwar als provokatorisch, aber das Gefühl neigt sich ihnen selbst da noch bewundernd zu, wo sie Brudermord [...] Blutschande [...] Gattenmord [...] zu decken haben."³⁶

Russische Palastgeschichte, in deren Kreis Puškins Poem sich bewegte, war nicht zu weit von diesen Schreckensbildern entfernt: Der im *Ehernen Reiter* besungene Peter I. hat (ähnlich wie Philipp II. von Spanien) den eigenen Sohn zu Tode gefoltert, und der von Alexander I. 1801 sanktionierte Mord an seinem Vater, Paul I., wurde vom jungen Puškin als "Schande" und "Schrecken unserer Tage" gebrandmarkt.

Obwohl Puškin im *Ehernen Reiter* konkret-nachweisbare politische Allusionen konsequent vermeidet, verweist sein allegorisiertes Überschwemmungstableau auf eine bestimmte, politisch unzulässige, aber im offiziellen postpetrinischen Barock als ihre finstere Seite tief verankerte Vorstellung von politischer Geschichte als zyklischer Wiederkehr von Krisen und Restaurationen, der ein doppeltes Gesicht der politischen Macht als einer mörderischen und einer wohlthätigen

³⁴ Утра луч / Из-за усталых, бледных туч / Блеснул над тихою столицей / И не нашел уже следов / Беды вчерашней; багрянницей / Уже прикрыто было зло. / В порядок прежний всё вошло. (S. 295)

³⁵ Zur Temporalität der Krise siehe Horst Bredekamp: Von Walter Benjamin zu Carl Schmitt, via Thomas Hobbes, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 46/6 (1998), S. 901–916.

³⁶ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S 249–250. Weiter grundlegend zur Ästhetik der Macht und ihrer Archäologie (einschließlich byzantinischer Ursprünge) vgl. Giorgio Agamben: *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, übers. v. Lorenzo Chiesa und Matteo Mandarini, Stanford: Stanford University Press 2011 [2007].

Kraft entspricht.³⁷ Wie die Dialektik des Ausnahmezustands besagt: "die Regel lebt überhaupt nur von der Ausnahme"³⁸. Puškin brachte dies zum Ausdruck, als er kurz nach der Entstehung des *Ehernen Reiters* im Gespräch mit einem Zarenbruder die dynastische Ordnung Russlands mit einer ständigen Revolution verglich: "tous les Romanof sont révolutionnaires et niveleurs".³⁹

In der narrativen Entfaltung der Allegorie in Puškins Gedicht findet sich diese Dialektik wieder: Bilder der Restauration erweisen sich als Indikatoren und Allegorien der zerstörerischen Gewalt. In der Geschichte von Evgenijs Leiden offenbart, wirkt diese Mechanik im letzten Vers des zitierten Fragments: "Alles kehrte zur alten Ordnung zurück." Diese in den Schriften zur Überschwemmung von 1824 oft verwendete Formel eignete sich dazu, die Tagespolitik mit "barocken" Geschichtspoetiken zu verbinden.⁴⁰

Sie stammt aus Jean Racines "Bajazet" (1672), einem klassisch gewordenen "Trauerspiel", welches einen misslungenen Staatsstreich im Serail darstellt: "Et que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé".⁴¹ In dem Puškin wohl bekannten Briefwechsel mit Voltaire greift D'Alembert 1762 zu diesem Satz, um die gesamteuropäischen Konsequenzen der bewaffneten Machtübernahme Katharinas II. zu beschreiben – der Kaiserin von Russland, die später die Falconet-Statue errichten lassen sollte:

*Que dites-vous de la révolution de Russie, et de votre ancien disciple [Friedrich II] dont vous vous obstinez à ne me point parler? Vous avez toujours cru qu'il périrait; il s'en tirera pourtant, si je ne me trompe, grâce à son activité et à son courage. Je me flatte qu'après la paix, qu'on nous fait espérer bientôt, il redeviendra notre ami, et que tout rentrera dans l'ordre accoutumé.*⁴²

In den frühen 1830er Jahren, als Puškin an seinem Gedicht arbeitete, beschrieb die europäische Presse die Niederschlagung des Polen-Aufstands durch russische Truppen (1831) und, in Anlehnung daran, die Niederlage des Pariser Juniaufstandes (1832) mit ähnlichen Formeln. Heinrich Heine schrieb in einer Korrespondenz des Jahres 1832:

³⁷ Kevin M. F. Platt: *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*, Ithaca: Cornell University Press 2011, S. 58–64.

³⁸ Schmitt: *Politische Theologie*, S. 21.

³⁹ A. S. Puškin: *Sobranie sochinenij*, Bd 7, Moskau: Goslitizdat 1962, S. 339, online verfügbar unter URL: <http://rvb.ru/pushkin/01text/08history/03memoires/1160.htm>.

⁴⁰ Zu dieser Formel und ihren Kontexte siehe A. L. Ospovat: Iz kommentarija k 'Mednomu vsadniku' (2), in: Vs. Bagno u. a. (Hg.): *Na rubeže dvuch stoletij: Sbornik v chest' 60-letija A. V. Lavrova*, Moskau 2009, S. 496–505, online verfügbar unter URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=TMc-s8vqvIE%3D&tabid=10183>.

⁴¹ Jean Racine: *Théâtre complet*, Bd. 2, Paris: Gallimard 1983, S. 82. (II, 2); Ospovat: Iz kommentarija k 'Mednomu vsadniku', S. 501–502.

⁴² *Oeuvres de d'Alembert*, Bd. 5.1, Paris: A. Belin 1822, S. 97: "Was sagen Sie zum Staatsstreich in Russland und von Ihrem ehemaligen Schüler [Friedrich II], von dem Sie mit mir nach wie vor nicht reden möchten? Sie haben immer geglaubt, dass er untergeht; er hat sich aber gerettet, falls ich mich nicht irre, dank seiner Tätigkeit und Mut. Hoffentlich wird er nach dem Frieden, das bald zu erwarten ist, wieder zu unserem Freunden, und alles kehrt zur üblichen Ordnung zurück."

*Seitdem ist hier Alles ruhig; l'ordre règne a Paris, würde Horatius Sebastiani sagen. Eine Todtenstille herrscht in ganz Paris.*⁴³

Als Stadt der Überschwemmung von 1824 und der Dezember-Revolution von 1825 erinnert Puškins Petersburg an die von Benjamin in der Baudelaire-Schrift erforschte Pariser Ästhetik der Revolutionen und Restaurationen. Im *Ehernen Reiter* folgt auf die Katastrophe buchstäblich eine "Totenstille": Nach der Überschwemmung findet Evgenij am Wohnort seiner Braut eine von Leichen gefüllte Leere ("Wie auf dem Schlachtfeld schlummern stumm / Und reglos Leichen", S. 209) und stirbt später in den verfallenen Ruinen ihres zerstörten Hauses. In der Behauptung der immer wiederkehrenden Ordnung entfaltet Puškins allegorisches Narrativ seine politisch-ästhetische und mediale Einstellung als, um wieder mit Benjamin zu sprechen, ein der Möglichkeit einer irreversiblen Revolution entgegengesetzter restaurativer "Mythos" der "rechtsetzenden Gewalt": Hier "zeigt die mythische Manifestation der unmittelbaren Gewalt sich im tiefsten mit aller Rechtsgewalt identisch".⁴⁴

4. "Denkmal an sich selbst": Stadtkunst als Manifestation

In Puškins Gedicht offenbart sich die auch jenseits dieses Textes nachweisbare politisch-allegorische Semantik des Petersburger Stadtraums und die ihm inhärente Dialektik der Katastrophe und Restauration. Die von Überschwemmung und Zerstörung überwältigte Stadt wird ihrer bildhaften Grandeur nicht beraubt:

*Und tauchte Petropol wie ein Triton empor
Den halben Körper aus dem Wasser ragend.*⁴⁵

Statt sich aufzulösen, nimmt die Stadt eine andere, nach wie vor ästhetisch und allegorisch anspruchsvolle Gestalt an: Als neues Venedig oder neues Amsterdam – zwei fast offizielle Bezeichnungen Petersburgs seit Gründungszeiten – schöpft die Stadt ihre Prägnanz als Machtsymbol aus den ihr drohenden Naturkräften. Als Meeresherr gehört Triton zu den von barocken Künstlern beliebten Allegorien der Macht, welche die Stadträume spektakulär dominieren konnten, wie z. B. der spätbarocke Trevi-Brunnen in Rom (1732–1762) (Abb. 2). Im Peterhof, der von Peter dem Großen am Meeresufer nicht weit von Petersburg gebauten Residenz, befinden sich Brunnenskulpturen von Triton, der ein Meeresungeheuer besiegt, und von der Flussgöttin Nawa, deren im *Ehernen Reiter* besungene destruktive Kräfte damit ins Festbild der Monarchie integriert werden (Abb. 3 & 4).

⁴³ Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 12.1, Hamburg: Hoffmann u. Campe 1980, S. 138; Ospovat: "Iz kommentarija k 'Mednomu vsadniku'", S. 503–505.

⁴⁴ Benjamin: Zur Kritik der Gewalt, S. 199.

⁴⁵ И всплыл Петрополь как тритон, / По пояс в воду погружен. (S. 290)



Abb. 2: Nicola Salvi: *Fontana di Trevi* (Rom, 1732–1762)



Abb. 3: Bartolomeo Rastrelli, Timofei Usov: *Triton* (Peterhof, 1726)



Abb. 4: Feodosij Ščedrin: *Neva* (Peterhof, 1804)

Mit all dem Leiden ihrer Bewohner wird in Puškins Versen die überschwemmte Hauptstadt durch einen allegorischen Bildakt als Emblem des imperialen Triumphes umgedeutet.⁴⁶ Am bedeutungsvollsten wird diese Dialektik von Falconets Statue verkörpert, deren ekphrastische Beschreibung kraftvoll in die Narration von Evgenijs Wahnsinn eindringt:

*Er, der mit eherner Gebärde,
Stolz überragend Flut und Land,
Die Stadt erschuf am Newastrand
Durch sein verhängnisvolles "Werde!"...
Wie schrecklich ragt er aus der Nacht!
In diesem Blicke – welche Macht!
Auf dieser Stirn – Welch ein Gedanken!
In diesem Rosse – welche Glut!
Wo sprengt es hin in wildem Mut,
Wo sinkt sein Huf, daß Welten wanken?
O mächt'ger Zwingherr des Geschicks!
Hast du nicht so, am Eisenzaume,
Emporgeschnellte aus dumpfem Traume,
Vorm Abgrund, Rußland, festen Blicks? (S. 212–213)⁴⁷*

In einer früheren poetischen Apologie von Peter, "Poltawa" (1829), definierte Puškin das zu seiner Zeit "veränderte Russland" als ein von dem Zaren errichtetes "Riesendenkmal an sich selbst" ("огромный памятник себе"). Im *Ehernen Reiter* tritt die Falconet-Statue – im offensichtlichen Kontrast zum menschlich-sterblichen und in der Tat "verstorbenen" Zaren Alexander I. – als zweiter, mythisch-unsterblicher Körper der Monarchie bzw. als ihr medialisiertes "Porträt" hervor.⁴⁸ Puškins Schilderung der Statue und ihrer Wirkung betont die im Sinnbild der stabilen Machtordnung innewohnende Potenz der Gewalt. Dank dieser Potenz erhebt sich die Statue samt ihrer medialen Beschaffenheit und der von Puškins Text bezeugten und verfestigten symbolischen Ausstrahlung zu einer *Manifestation*, ohne welche die symbolische Machtordnung nicht zu denken wäre.

In dem Essay "Zur Kritik der Gewalt" nimmt Benjamin die Analysen der barocken bzw. frühmodernen politischen Ästhetik in seinem späteren Trauerspiel-Buch sowie bei Schmitt und Foucault vorweg, als er die Kluft zwischen der Praxis der Gewalt und den Zielsetzungen feststellt, die sie legitimieren sollen. Er spricht von einer Gewalt, "die sich nicht als Mittel auf einen

⁴⁶ Zur maritimen Ikonographie der Monarchie siehe Horst Bredekamp: *Der schwimmende Souverän: Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Eine Studie zum schematischen Bildakt*, Berlin: Wagenbach 2014.

⁴⁷ И прямо в темной вышине / Над огражденною скалою / Кумир с простертою рукою / Сидел на бронзовом коне... / Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта! / А в сем коне какой огонь! / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта? / О мощный властелин судьбы! / Не так ли ты над самой бездной / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы? (S. 297)

⁴⁸ Ernst Kantorowicz: *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton: Princeton University Press 1997; Louis Marin: *Das Porträt des Königs*, übers. von Heinz Jatho, Zürich/Berlin: Diaphanes 2005 [Franz. 1981].

vorgesetzten Zweck bezieht. Sie ist nicht Mittel, sondern Manifestation". Dabei erlangen "Ausbrüche von Gewalt" ästhetische Qualität und Funktion, indem "in der höchsten Gewalt, in der über Leben und Tod, wo sie in der Rechtsordnung auftritt, deren Ursprünge repräsentativ in das Bestehende hineinragen und in ihm sich furchtbar manifestieren." Auf dem Hintergrund einer tödlichen politisch-naturhaften Katastrophe gewinnt das Falconet-Denkmal eine ähnliche politische und mediale Intensität und ruft mit Puškins Verserzählung einen Mythos hervor, wie ihn "Zur Kritik der Gewalt" versteht: eine narrative "Manifestation" der "schicksalhaft gekrönte[n]" Gewalt als des Ursprungs jeglichen Rechts.

In Puškins Ekphrase, wo Peter als "Herrscher über das Schicksal" charakterisiert wird, weist der Begriff des Schicksals eine von Benjamin skizzierte Bedeutung eines mystifizierten Abbildes bzw. einer (Selbst-)Legitimierungstrophe der Machtordnung und der willkürlichen Gewalt als ihrer Erscheinungsform auf, so "daß es nur ein einziges Schicksal gibt und daß gerade das Bestehende und zumal das Drohende unverbrüchlich seiner Ordnung angehört."⁴⁹ Nach einer politisch unaussprechlichen, aber poetisch suggerierten Schlussfolgerung des Poems, trägt der im Denkmal verkörperte "wundertätige Erbauer" der Hauptstadt die unmittelbare Verantwortung für den Tod Paraschas.

Die von Spannungen aufgeladene Stellung des Denkmals an der Schnittstelle zwischen Politik, Religion und Ästhetik wird durch die besondere Bezeichnung erfasst, die Puškin dafür aussucht: кумир, "Götzenbild". Dieser Ausdruck – der vom Zaren Nikolaj als subversiv erkannt und aus dem Text gestrichen wurde – verleiht der Falconet-Statue eine politisch-theologische Statur und problematisiert zugleich ihre mediale Funktion. Als Kunstwerk, ein "Porträt des Zaren", verkörpert sie den Anspruch der Monarchie auf einen zweiten, mystisch-medialen Körper. In den offiziellen Diskursen wurde dieser Anspruch religiös durch die Idee einer von Gott geschützten sakralen Monarchie legitimiert. Dadurch vollzieht sich das, was Schmitt unter Säkularisierung versteht: die Übertragung göttlicher Attribute auf eine absolute Staatsmacht. Dieser Prozess, welcher sowohl der Entstehung der modernen Politik als auch der modernen Ästhetik zugrunde liegt, konnte als eine dämonische Usurpierung des Sakralen verstanden werden.⁵⁰

Im 17. Jahrhundert schuf Thomas Hobbes seinen berühmten Leviathan, indem er ein biblisches Monster zum Sinnbild der Staatlichkeit erhob und als "sterblichen Gott" definierte. Die Geste des ehernen Reiters, die Puškin mehrmals erwähnt, "die Hand zum Newastrom erhoben", erinnert an eine andere Meereskreatur – den Gott Neptun, der in einem Gemälde von Peter Paul Rubens einen Sturm mit derselben Geste bändigt (Abb. 5). Durch den Begriff "Götzenbild" wird das Zarendenkmal gleichzeitig als irdisches Äquivalent und Gegensatz zum Gottesbegriff verstanden. Durch diese Spannung wird die Kraft der von der Transzendenz emanzipierten Politik und Ästhetik exponiert und problematisiert. Hinter dem Staat gibt es keinen Gott, an dem

⁴⁹ Benjamin: Zur Kritik der Gewalt, S. 196 und 187–188; vgl. Michel Foucault: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, übers. v. Alan Sheridan, New York 1979 [Franz. 1975], S. 48–49 und 57.

⁵⁰ Boris Uspenskij / Viktor Živov: Zar und Gott. Semiotische Aspekte der Sakralisierung des Monarchen in Rußland, in: Boris Uspenskij (Hg.): *Semiotik der Geschichte*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1991, S. 131–266.

Evgenij sich wenden könnte, aber das Denkmal am Newaufer gibt es bestimmt, und seine schreckliche Suggestionskraft steht außer Zweifel insofern, als Puškins gleichnamiges Gedicht sich als dessen Entfaltung versteht.



Abb. 5: Peter Paul Rubens: *Neptun auf dem Meer* (1635)

In der von Puškin skizzierten politisch-ästhetischen Perspektive auf die Statue, die gleichzeitig dem Erzähler, dem Protagonisten und der Leserschaft angeeignet wird, im eigentlichen Akt der Wahrnehmung entfaltet sich allegorisch-metareflexiv das Verhältnis zwischen dem Untertan und der als Manifestation begriffenen Souveränität. Die Begegnung eines typisierten Untertanen mit dem Zarendenkmal im repräsentativen Stadtraum Petersburgs ist ja das Kernsujet des Poems, in dem verschiedene narrativ-stilistische Elemente seiner Konstruktion zusammenkommen. Nachdem Evgenij Parascha verloren hat, wandert er wahnsinnig durch die Stadt, bis er sich vor dem Denkmal wiederfindet und sein Bewusstsein für kurze Zeit zurückgewinnt.

*Eugen erbehte. Plötzlich klärten
Sich die Gedanken. Wohlbekannt
War ihm der Ort, wo wutentbrannt
Die fessellosen Fluten gärten,
Den Platz verwandelnd in ein Meer;
Die Löwen, und der Fels, und Er [...]*

*Er trat vors stolze Bild aus Erz,
Zog knirschend seine Hand zusammen
Und zischte wie in Fieberglut,
Im Banne nachtgeborner Schauer:
"Ha, wundertätiger Erhauer!"
Er zitterte in dumpfer Wut:*

"Auf ewig sei..." Jäh sank sein Mut,
 Er floh entsetzt. Ihm war, als wandte
 Im halb erwachten Sternenlicht
 Der Strenge langsam sein Gesicht,
 Das jäh in grausem Zorn entbrannte ...
 Er läuft durch leere Straßenreihn
 Und hört voll namenloser Pein
 Im Rücken donnergleich ertönen
 Gewalt'ger Hufe ehern Dröhnen
 Auf dem erschütterten Gestein,
 Im Mondstrahl den entsetzten Streiter
 Verfolgt, ein ragender Koloß,
 Erhobnen Arms der Eherne Reiter
 Auf dröhnend galoppierendem Roß...
 Eugen, von Angst gewürgt, läuft weiter,
 Doch, wohin er den Lauf auch lenkt,
 Die ganze Nacht der Eherne Reiter
 Ihm nach mit schwerem Stampfen sprengt. (S. 212–214) (Abb. 6)⁵¹



Abb. 6: Aleksandr Benua (Benois): *Illustration zum "Ehernen Reiter"* (1916)

In der allegorisch aufgeladenen Konfrontation Evgenijs mit dem "ehernen Reiter" ist das Politische vom Ästhetischen nicht zu trennen. Sein Wahnsinn, der als eine Erscheinungsform seiner Ausgeschlossenheit aus der politischen Gemeinschaft zu deuten ist, weicht vor der Falconet-Statue zurück, um einer politisch-ästhetischen Emotionalität Platz zu geben. Der Schrecken, welcher als erstes Gefühl zu Evgenij zurückkehrt, gilt sowohl der zeitweise vergessenen Über-

⁵¹ Прояснились В нем страшно мысли. Он узнал / И место, где потоп играл, / Где волны хищные толпились, / Бунтуя злобно
 вокруг него, / И львов, и площадь, и того, / Кто неподвижно возвышался / Во мраке медною главой ... / Он мрачен стал /
 Пред горделивым истуканом / И, зубы стиснув, пальцы сжав, / Как обуянный силой черной, / "Добро, строитель
 чудотворный! – / Шепнул он, злобно задрожав, – / Ужо тебе!.." И вдруг стремглав / Бежать пустился. Показалось / Ему, что
 грозного царя, / Мгновенно гневом возгоря, / Лицо тихонько обращалось ... / И, озарен луною бледной, / Простерши руку
 в вышине, / За ним несется Всадник Медный / На звонко-скачущем коне... (S. 297–298).

schwemmung als auch der wiedererkannten Statue. Damit fügt sich Evgenijs Reaktion in eine der repräsentativen Gestalten der Monarchie inhärente politische Ästhetik ein. Als Autor des *Leviathans* erklärte Hobbes den von der Macht eingeflößten Schrecken, *awe*, zur Grundlage jeglicher staatlichen Ordnung.⁵² Im nächsten Jahrhundert wurde die ästhetische Dimension dieser Lehre in Edmund Burkes Auslegung des Erhabenen aufgezeigt. Nach Burke besteht die Wirkung des Erhabenen darin, dass "we are forced [...] into compliance". Diese Wirkung ist insbesondere für die Erscheinung eines Monarchen angemessen: "Thus we are affected by strength, which is natural power. The power which arises from institution in kings and commanders, has the same connection with terror. Sovereigns are frequently addressed with the title of *dread majesty*."⁵³

Die politische Mechanik des Schreckens wird bei Puškin durch die Revolte Evgenijs inszeniert. Seine politisch sinnlose, aber ästhetisch höchst prägnante Geste ist in dieser Hinsicht der nur auf ihre eigene "magische Wirkung" zielenden Revolutionskunst der späteren, von Marx beschriebenen Konspirateure verwandt. Nur fünfzehn Jahre nach der Erscheinung von Puškins Gedicht, während der Pariser Revolution von 1848, hat Baudelaire ein Bild des unpragmatischen ästhetisch-revolutionären Handelns zur Schau gebracht, als er sich "an irgendeiner pariser Straßenecke ein Gewehr mit den Worten schwingend 'Nieder mit General Aupick'" stellte.⁵⁴

Wie Rainer Nägele es ausdrückt, stellt in dieser Geste "eine bestimmte Beziehung zwischen privater Rebellion und politischer Revolution sich heraus, deren Diskrepanz wie auch momentane Überschneidung [...] die politische Dimension auch der privatesten Geste jenseits jeder willkürlichen Intention."⁵⁵ Dasselbe gilt für Puškins Evgenij. Die zwei Szenen, wo er der Statue begegnet, spielen an demselben Senatsplatz, an dem 1825 der Dekabristen-Aufstand niedergeschossen wurde (Abb. 7 & 8). Auch in Belyjs Roman identifiziert sich der vom "ehernen Reiter" heimgesuchte Konspirateur Dudkin mit Evgenij. Im Gegenzug offenbart sich in der illusorischen Erweckung der Statue bei Puškin eine der repräsentativ-erhabenen bzw. barocken Ästhetik innewohnende Wirkungskraft, die den Protagonisten allein durch die Effekte seiner Imagination effektiv zur politischen Unterwerfung zwingt:

*Seitdem, wann immer aus den Gassen
Er auf den Platz am Strome trat,
Fühlt er ein tödliches Erblassen:
Aufs Herz er beide Hände tat,
Als suchte er so aufzuhalten*

⁵² Thomas Hobbes: *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil* [1651], online verfügbar unter URL: <https://www.gutenberg.org/files/3207/3207-h/3207-h.htm>; Horst Bredekamp: *Thomas Hobbes, der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder*, Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 11–16 und 160.

⁵³ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: Routledge & Paul 1958 [1757], S. 47 und 67.

⁵⁴ Benjamin: Charles Baudelaire, S. 515.

⁵⁵ Rainer Nägele: *Das Beben des Barock in der Moderne*, S. 521.

*Den Kampf der quälenden Gewalten;
Entblößten Haupts, bleich im Gesicht,
Hob er, verstört, die Augen nicht,
Schlich stumm vorüber. (S. 214)⁵⁶*

In Puškins Erzählung entwickelt sich die von Falconet bewusst erzielte gebieterische Enargeia der Statue zu einer Vision "mythischer Gewalt", die sich im willkürlichen Töten verwirklicht und "ungeschriebene Gesetze" bewahrt, die "[d]er Mensch [...] ahnungslos überschreiten und so der Sühne verfallen" kann.⁵⁷ Damit schöpft das Gedicht seine ästhetische Prägnanz aus der Begegnung der sich erst formierenden Ästhetik der modernen Revolutionen mit der im Petersburger Stadtraum perpetuierten säkularen Mythologie des monarchischen Barocks.



Abb. 7: Karl Kollmann: *Aufstand auf dem Senatsplatz am 14. Dezember 1825* (1830er)

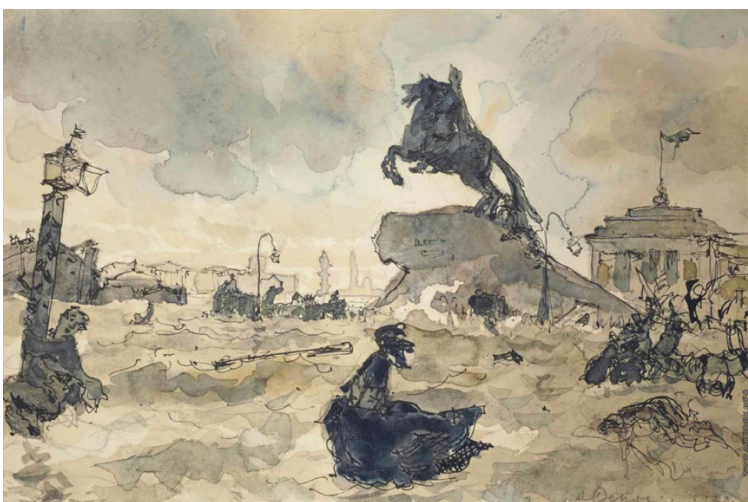


Abb. 8: Aleksandr Benua (Benois): *Illustration zum "Ehernen Reiter"* (1905–1916)

⁵⁶ И с той поры, когда случалось / Идти той площади ему, / В его лице изображалось / Смятение. К сердцу своему / Он прижимал поспешно руку, / Как бы его смиряя муку, / Картуз изношенный сымал, / Смущенных глаз не подымал / И шел сторонкой. (S. 298)

⁵⁷ Benjamin: *Zur Kritik der Gewalt*, S. 198.