

POSLANJE FILOLOGA

ZBORNİK RADOVA POVODOM
70. ROĐENDANA MIRKA TOMASOVIĆA

Elisabeth von Erdmann

Dubrovnik. Geheime Stadt

Elisabeth von Erdmann

Dubrovnik. Geheime Stadt

Der Artikel untersucht den Stadtmythos von Dubrovnik. Das unsichtbare Dubrovnik der Imagination wird der realen Stadt gegenübergestellt und in den Kontext mythischer, hermetischer, mystischer und poetischer Städte gestellt. Im Zentrum steht das aus Imagination, Worten und Bildern erbaute Dubrovnik, das der ungarische Autor Sándor Márai in seinem Roman *Die Fremde* entstehen läßt. Der Autor macht die Stadt und die Insel Lokrum zu Orten, an denen die Übergänge zwischen den realen und imaginalen Welten stattfinden und reflektiert darin die Erschaffung menschlichen Lebens zwischen Imagination und Handlung sowie die Entstehung einer Poetik und Literatur. Wahrnehmung, Erinnerung und Realität werden zu Spiegeln von Mythen, insbesondere der Mythen des Odysseus, Dionysos, des christlichen Gottessohnes, der Genesis, des Inanna-Mythos u. a. Diese Spiegel führen den Helden Askenasi immer tiefer seinem Schicksal in der Unterwelt entgegen. Der Autor stellt diesen in konzentrischen Kreisen erfolgenden Abstieg in die Unterwelt in den mehrfach auftauchenden Bildern von Schiffen, Überfahrt, Entkleidung, Spiegel, Taumel, Psychose, Verdüsterung des Lichts bis zur Dunkelheit u. a. dar. Die Geschichte zieht die Realität des Helden, der Stadt und der Landschaft in den Sog einer Psychose, einer imaginalen Welt, die in der Erkenntnis gipfelt, von Gott verraten worden zu sein. Das Drama des Helden wird im Spiegel der Tragödie des Gottessohnes zum Drama des Dichters, das sich im Paradigma von Stadt und Insel ausdrückt und das im Scheitern einer Poetik besteht, die sich auf die Realisierung eines göttlichen Textes in der Realität bzw. auf die Realität selbst konzentriert. Der Untergang des Helden verbildlicht als neue Poetik dieses Scheitern und seine unumkehrbare Ankunft in einer Unterwelt der Spiegel, Schatten und Bilder. Diese Tragödie bringt Literatur vor der Hintergrundfolie der gescheiterten Poetik hervor und zieht alles, Realität, göttlichen Text u. a., in eine Welt der Bilder und Schatten, des Wahns, hinein, die keinen Ausgang mehr kennt. Márai drückt im Roman die Genese einer Poetik aus der zerstörten Seele ihres Schöpfers aus und macht Dubrovnik zu einer geheimen Stadt des Imaginalen, die dieses Drama spiegelt und das reale Dubrovnik überlagert. Dieser Stadtmythos reflektiert eine Poetik, die, obwohl der Roman *Die Fremde* erst 1934 erschienen ist, den Poetiken des Symbolismus zugeordnet werden kann.

Im Dezember 1995 lud Mirko Tomasović zum Kongreß *Tasso i Hrvati* nach Dubrovnik ein. In meiner Erinnerung verschmelzen der fragile Dichter der Renaissance und die Stadt Dubrovnik. Es legt sich ein Zauber auf meinen Aufenthalt dort. Immer wieder kehre ich in diese Stadt mit der Hoffnung zurück,

in ihr einem Geheimnis der schönen und tragisch-traurigen Beschaffenheit der Welt auf der Spur zu sein. Deshalb schreibe ich zu Ehren von Mirko Tomasović über das geheime Dubrovnik der Dichtung.

1.

Wenn ich heute Dubrovnik besuche¹, diese in die glitzernde Adria gebettete Stadt, dann erinnere ich mich auch an meinen Besuch dort 1991, um die Autopsie des Wörterbuches von Bartol Kašić in der Bibliothek der Male Braće zu durchzuführen. Die Stadt erwartete den Krieg, nahezu menschenleer lag eine schwere Stimmung über ihr. Doch als der Bayram begangen wurde, strömte ein festlicher Zug der Muslime eine der kleinen steilen Gassen zum Stradun hinab. Lichter erhellten die Dunkelheit, und der Prozession schritt ein Mann voran, an dessen Arm eine Frau ging, die aus Tausend und einer Nacht entsprungen sein mußte und die Augen nicht hob, während der Mann stolz umher blickte.

Diese Stadt ist zu schön, um keinen Mythos zu haben. Ich gehe den Stradun entlang, höre abends die spitzen Schreie der waghalsig zwischen den steinernen Häusern dahinsausenden Schwalben – oder sind es Mauersegler? – biege ab in kleine Seitengassen, in denen es nach Katzen riecht und zerfetzte Mülltüten umherliegen, und erwarte ein Geheimnis, das, wie ich meine, in diesen großartigen Mauern leben muß.

Tagsüber drängeln sich die Gäste der Stadt, die Sonne brennt, und die Leute, die arbeiten und bedienen müssen, reagieren gereizt. Was hält diese Stadt bereit für den Traum des perfekten Urlaubs mit funkelndem Meer, alten Mauern, Liebe, Abenteuer, Essen, Baden und Unterhaltung? Gibt die Stadt diesem tausendfach in sie hineingetragenen Mythos einer kurzen paradisischen Auszeit Gestalt?

Zerstört dieser Traum Dubrovnik oder zerstört Dubrovnik diesen Traum? Schwermut legt sich auf die gleißende Stadt wie dichter Nebel. Was verbirgt sich in ihm? Kann diese Stadt durch den Nebel der Schwermut in eine unsichtbare Stadt der Imagination (*imaginatio*), des Mythos, der Geschichten und Poetik entkommen?

2.

Mythos und Traum gewinnen wie Symbole nur dann Realität und Wirksamkeit, wenn sie als solche wahrgenommen und erlebt werden. Das im touristischen Alltag versunkene Dubrovnik kann vielleicht in den weiten Räumen des Stadtmythos wieder aufleben, als Spiegel der Welt strahlen oder glimmen und als Ort des

¹ Beachte Breth, Brigitte u. a., *Dubrovnik. Spaziergänge durch Ragusa*, Klagenfurt 2003.

Zusammentreffens von Realität und Imagination wahrgenommen werden. Möglicherweise kann sich Dubrovnik als eine aus Worten, Imagination und konstruierter Erinnerung erbaute unsichtbare Stadt an die sichtbare Stadt Dubrovnik heften wie Moos oder Goldglanz, sich über sie legen wie ein Schleier oder ein nasses schweres Tuch und ihr ein Geheimnis, einen Mythos, verleihen. Vielleicht spiegelt die Stadt dann nicht mehr nur den gleichförmigen Traum touristischen Glücks und ökonomischen Gewinns, der sie heute wie eine Plastikhaut überzieht, sondern die ganze Welt mit vielen Geschichten, Gedichten, Geheimnissen und Tragödien.

Italo Calvino sucht in seinen Stadtminiaturen die Orte der unsichtbaren Städte in der Welt des Imaginalen und läßt die vielen Facetten des Spiegels der Stadt aufleuchten, den Imagination und Erinnerung zum Leben erwecken können: „Das Gedächtnis ist übertoll: Es wiederholt die Zeichen, damit die Stadt zu existieren beginnt.“²

Das Konzept einer Welt des Imaginalen (*Mundus imaginalis*)³ führt eine erkenntnistheoretisch wirksame Hypothese mit sich. Henry Corbin versteht unter *Mundus imaginalis* eine Zwischenwelt, in der der Geist und die Geister einen Körper annehmen und die Körper einen Geist. Diese Welt erstreckt sich zwischen der unzugänglichen, nicht wahrnehmbaren Welt des reinen Geistes und der sinnlichen Welt, in der der Mensch lebt. Die Bewohner beider Welten treffen sich in der Zwischenwelt des *Mundus imaginalis* und kommunizieren dort. Es ist also eine Ebene, die bevölkert ist mit göttlichen, dämonischen und poetischen Bildern, Personifikationen (Engeln, Archetypen, Gott), Denkfiguren, Idealen u.a., denen der Mensch in der Imagination (*Imaginatio*) begegnen kann und die durch in Bild verwandelte konkrete Wirklichkeit erst Wahrnehmbarkeit erlangen. Dieses Konzept ermöglicht eine Beschreibung des Stadtmythos sowie seiner Unterscheidung von der sichtbaren und konkreten Stadt.

Der Stadtmythos gilt als der Mythos der Moderne, und inspirierte dazu, Städte aus Worten, Bildern und Geschichten zu erbauen und den Künstler als demiurgischen Erbauer agieren zu lassen. Goethes *Faust*, Peter I. von Rußland und andere charismatische Stadterbauer dienten als konkrete Vorbilder für die Erbauer von Städten in der Welt des Imaginalen.⁴ Das Erbauen einer Stadt als Tat eines Herrschers bildete daher für viele Dichter das Tor in das Reich der imaginalen Welt, das sie als ihre Poiesis aus Worten sichtbar machten.

² Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*, München 2006, 25.

³ Diesen Begriff verwendet der Orientalist Henry Corbin, zum Beispiel in: *Alone with the Alone. Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi*, Princeton, NJ 1998 (erstmalig in französischer Sprache 1958), besonders ab S. 179; *Spiritual body and Celestial Earth*, Princeton, NJ 1989 (erstmalig in französischer Sprache 1960); *Swedenborg and Esoteric Islam*, West Chester, Pennsylvania, 1999, 1-33.

⁴ Vgl. hierzu u.a.: Elisabeth von Erdmann, *Stadtmythos und Erbauermythos. Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer*, in: J. Lehmann/E. Liebau [Hrsg.], *Stadtansichten*, Würzburg 2000 (= Akademische Bibliothek. Sammlung interdisziplinärer Studien, Bd1), 145-163; dieselbe, *Von Atlantis zur Moderne. Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie*, in: P. Thiergen

Das Thema der Stadt erfreut sich auch heute wieder besonderer Aufmerksamkeit, allerdings als historischer und konkreter Ort, an dem *Einheit in der Vielfalt*, europäische Identität und Integration, Multikulturalität und Erinnerung gepflegt werden und das soziale, wirtschaftliche und politische Leben erfolgreich stattfinden sollen. Das Interesse richtet sich insbesondere auf eine europäische Konstruktion der Erinnerung, Geschichte und Identität, um die Stadt und ihre Dynamik vorhersehbar und kontrollierbar zu machen und die Kultur als wirtschaftliche und politische Ressource zu optimieren.⁵

Die politischen Wenden in Europa rückten Städte und Kulturmischungen in den Blick, die vergessen schienen und durch ihre Rückkehr in die Wahrnehmung das Bild Europas verändern.⁶

Über Dubrovnik breitet sich wie über andere Städte ein Netz aus Worten und Geschichten, aus Literatur, und bildet seine Aura um die Stadt.⁷ Meistens tritt Dubrovnik als historischer Ort auf, an dem Literatur und Kulturleben entstehen⁸, doch wird der Mythos einer Stadt nicht nur von dem geprägt, was in ihr geschieht, sondern besonders auch von Texten, in denen diese Stadt als literarische Stadt, als

[Hrsg.], *Scholae et Symposium*. FS für Hans Rothe zum 75. Geburtstag, Köln u. a. 2003 (= Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte „NF“, Reihe A, 44), 1-26; dieselbe, *Anna Achmatova. Ihre Poetik und die Fausstradition*, in: R. Hansen-Kokoruš u. a. [Hrsg.], *Mundus narratus*. FS für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag, Frankfurt a. M. u. a. 2004, 57-70. Zur Untersuchung von Stadtmythen vgl. auch: K.-H. Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München 1993; E. Hazan, *Die Erfindung von Paris. Kein Schritt ist vergebens*, Zürich 2006; B. Dieterle, *Die versunkene Stadt. Sechs Kapitel zum literarischen Venedig-Mythos*, Frankfurt a. M. 1995 (= Artefakt 5); G. Kaganov, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, Stanford 1997; F. Bollerey, *Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler, Regisseure*, Berlin u. a. 2006.

⁵ Das 7. EU-Rahmenprogramm konzentriert sich an den wenigen Stellen in seinen Forschungsrichtlinien, die die Förderung kulturologischer Forschung betreffen, offenbar auf die Stadt, wenn unter 8. als Ziele formuliert werden: „Vielfalt und Gemeinsamkeiten in Europa unter Berücksichtigung ihrer geschichtlichen Wurzeln und ihrer Entwicklung [...]. Ansätze für das Zusammenleben verschiedener Kulturen: die Rolle von Sprache, Kunst und Religionen [...]“.

⁶ Zum Beispiel K. Schlögel, *Das Wunder von Nishnij oder die Rückkehr der Städte*, Frankfurt a. Main 1991; K. Kufeld, *Europa – Mythos und Heimat. Identität aus Kultur und Geschichte*, Freiburg i. Br. u. a. 2006. Für das Bild von Dubrovnik ist die umfangreiche Forschungs- und Publikationstätigkeit des Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku seit den 90er Jahren prägend, denn die Rekonstruktion der Geschichte in ihren vielfältigen Aspekten macht die historischen Grundlagen der Stadt und damit auch des Mythos sichtbar.

⁷ Marko Margaritoni zeigt in seinem Buch die Stadt Dubrovnik im Vorstellungsraum der Geschichten und Erzählungen: *Dubrovnik između povijesti i legende*, Dubrovnik 2001.

⁸ Über Dubrovnik als Ort der Literatur gibt es viele Untersuchungen, z. B.: Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske književnosti* Bd 1, Zagreb 1996; ders., *Hrvatski pluskvamperfekt*, Zagreb 1991; ders., *Zlato doba Marulić – Držić – Gundulić*, Zagreb 2002; Porthoff, Wilfried [Hrsg.], *Dubrovnik Dramatiker des 17. Jahrhunderts. Paško Primojević, Ivan Gučetić d. J., Vice Pucić Soltanović, Ivan Šiškov Gundulić, Junije Palmotić*, Giessen 1975; Medini, Milorad: *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, Zagreb 1902; Perić, Ivo, *Dubrovačke teme XIX. stoljeća*, Zagreb 1997; Dayre, Jean, *Dubrovačke studije*, Zagreb 1938.

aus Worten und Bildern erbaute Stadt geschaffen und sichtbar wird.⁹ Das mythische und literarische Dubrovnik bevorzugt den älteren Namen Ragusa.¹⁰

Das Panorama des Mythos zeigt die Stadt als Spiegel der Welt, des Kosmos, der Seele, des Menschen, zeichnet die Wege des Menschen vorzeichnet und verheißt vielleicht Erlösung. Der Mythos macht die Stadt zu einem Ort, wo die Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen, dem Mythos der Welt, die gegenseitige Spiegelung von Mikrokosmos und Makrokosmos stattfinden und der Mensch als Erbauer der Stadt aus Worten und Mythen den Schöpfer nachahmen kann, so daß sich Schöpfung und menschliche Schöpfung ineinander spiegeln. Die mythische Stadt ist also der Ort, an dem Sichtbares und Unsichtbares, Konkretes und Geistiges sich zusammentun und die Welt des Imaginalen hervorbringen. Sie ist aber auch der Ort, an dem die Katastrophe geschehen kann, wenn die Stadt ihren Platz in der Welt verliert und nicht mehr ihr Spiegel und zu einer Schattenstadt und Totenstadt geworden ist.

Dubrovnik überstand Erdbeben, Bedrohungen, politische Veränderungen und den Krieg von 1991¹¹, und sein unsichtbarer Zwilling, die geheime Stadt, blieb unversehrt. Heute wird die Stadt vom Traum touristischen Glücks so überschwemmt, daß die unsichtbare Stadt des Mythos zu entgleiten scheint und die Stadt zur bloßen Kulisse wird.

3.

Dubrovnik kann im Kontext der alten Städte der Sage, der Mystik, des Hermetismus und des Stadtmythos betrachtet werden. Solche Städte treten als Konkretisierung eines metaphysischen Urbilds, Spiegel der Welt, Sitz der Weltseele und Vermittler des Menschlichen mit dem Göttlichen auf. Ihr Kontext ermöglicht, das unsichtbare Dubrovnik, das in Bildern der Imagination wahrnehmbar wird, auf der Landkarte der imaginalen Welt zu finden und sichtbar zu machen.

⁹ Vgl. einige neuere Werke in denen Dubrovnik als literarische Stadt auftritt: Arlt, Inge, *Dubrovnik*, Klagenfurt 2001 (= Europa erlesen, Bd 53); Kastner, Corina, *Das Erbe von Ragusa*, 2006; Kuliš, Tomislav: *Vila klicati neće*, Dubrovnik: Matica Hrvatska, 1999; Möller, Eberhard, W., *Die Frauen von Ragusa*, 1952; Paljetak, Luko, *Skroviti vrt*, Zagreb 2004; Prica, Čedo: *Ujedinjenje ili smrt. Prizori iz dubrovačke dramske sudbine*, Zagreb 1996; Riedl, Robert, *Zum Abschied vom Vater. Die gefälschten Tagebücher des Robert Živković*, Graz 1999; Sándor, Márai, *Die Fremde*, München, Zürich 2006; Šehović, Feđa, *Gorak okus duše*, Zagreb 1996; ders.: *Zločin u samostanu*, Zagreb 2005 (= Biblioteka Mozaik, 43); Stojan, Slavica, *Priče iz starog Dubrovnika*, Dubrovnik 1995.

¹⁰ Im Sortiment von Amazon finden sich Abenteuerbücher, in denen Dubrovnik der Schauplatz ist. Die Stadt trägt in diesen Geschichten den Namen Ragusa: *Aufbruch in Ragusa; Die Schlacht um Ragusa; Liebesommer in Ragusa; Die Gräfin von Ragusa*.

¹¹ Vgl. hierzu u. a. Obradović, Đorđe, *Stradanje Dubrovnika*, Dubrovnik 1992.

Der Psychologe James Hillman schreibt: „Since cities are, perhaps, the major container in which the soul of the world comes alive [...]“.¹² Gemeint ist damit nicht nur die Stadt aus Stein und sozialem Leben, sondern die Stadt der Imagination, in der die sichtbare Stadt Aufnahme gefunden hat und in der die Seele zwischen ihren Bildern wohnen kann.

Der Religionsphilosoph Nikolaj Berdjaev schreibt über eine Stadt, die nicht von dieser Welt, aber mit ihr verbunden ist: „Das russische Volk neigt, seiner ewigen Idee nach, nicht zur Schaffung der diesseitigen, irdischen Stadt, sondern sucht die kommende Stadt, das Neue Jerusalem; aber das Neue Jerusalem ist nicht von der grenzenlosen russischen Erde getrennt, es ist mit ihr verbunden, und sie geht in jenes ein“.¹³

Die Region der Smaragdstädte¹⁴ und die Stadt des Nirgendwo¹⁵ im mystischen Islam (persische Theosophie) bilden eine Welt der Visionen, so wie die hermetische Stadt (Adocentyn der *Picatrix*), die das kosmische Heiligtum enthält.¹⁶ Die mystischen Städte Shamballa (tibetischer Buddhismus) und Atlantis (*Timaio*s, *Kritias*, *Asclepius*), das versunkene Kitež am Svetlojar-See, die Stadt der Frauen bei Christine de Pizan, Nova Hierosolyma von Swedenborg u. a. sind unsichtbare Städte aus Bildern und Geschichten, die materielle und geistige Realitäten in einer Welt der Imagination miteinander vermitteln, also als *mediatrix* funktionieren, um Realität und imaginale Welt ineinander zu spiegeln.

Zu Mythen gewordene historische Städte (Babylon, Jerusalem, Troja, Edessa u. a.) und Städte, die zu literarischen Städten wurden (Petersburg, Prag, Paris, Venedig u. a.), zeigen, wie eine historische Stadt in die Welt des Imaginalen aufgenommen werden und eine unsichtbare Stadt sich über eine konkrete Stadt breiten kann.

Ein häufig beschrittener Weg ist die Aufnahme historischer Städte in Literatur und Dichtung. Dadurch wird die Stadt zum Paradigma und Spiegel der Poetik und zum imaginalen Ort literarischer Bilder und Geschichten.

Es gibt viele Hinweise auf die engen Beziehungen zwischen Stadt und Poetik. Der Neoplatoniker Frane Petrić fügte der Veröffentlichung seiner ersten Schrift zur glücklichen Stadt (*La città felice*, Venedig 1553) eine Abhandlung über den Enthusiasmus der Dichter hinzu: „Discorso della diversità de i furori poetici“.¹⁷ In

¹² Hillman, James, *City & Soul*, hrsg. v. Robert J. Leaver, Putnam, Connecticut 2006, „Editors Preface“.

¹³ *Die russische Idee. Grundprobleme des russischen Denkens im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, St Augustin 1983, 229f.

¹⁴ Vgl. Corbin, Henry, *Spiritual Body and Celestial Earth*, Princeton NJ 1977, 73.

¹⁵ Vgl. ders., *The Voyage and the Messenger*, Berkeley, CA 1998, XLIII.

¹⁶ Vgl. hierzu van Pelt, Robert, J., „The Utopian Exit of the Hermetic Temple; or, A curious Transition in the Tradition of the Cosmic Sanctuary“, in: I. Merkel/A. G. Debus [Hrsg.], *Hermeticism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, Washington u. a. 1988, 400-423.

¹⁷ Abgedruckt in: *Francesco Patrizi da Cherso, Della Poetica*, hrsg. v. Danilo A. Barbagli, Bd 3, Florenz 1971, 447-462.

dieser Schrift beschreibt er die Voraussetzungen für das Göttliche im Dichter und in der Dichtung. Utopische und hermetische Städte verfolgten dasselbe Anliegen, nicht nur Wohnung für die Menschen, sondern auch für den Kosmos, das Göttliche und das Imaginale bereitzustellen.

Die ursprüngliche visionäre, metaphysische und mystische Verbindlichkeit von Konzepten der Welt des Imaginalen gehört zu ihrer Phänomenologie und verleiht dem Mythos Dynamik und Wirksamkeit. Der Raum der Unsichtbarkeit bietet unendliche Möglichkeiten an, ihn zu bevölkern, und ist besonders für Literatur und Dichtung eine nicht versiegende Quelle, die Grenzen der imaginalen Wirklichkeit immer weiter nach Außen zu verschieben und damit auch der konkreten Wirklichkeit Glanz, Tiefe, Sinn und Schatten zu verleihen.

Literatur erweitert daher den Raum, den Dubrovnik in der Welt des Imaginalen einnimmt, und macht ihn wahrnehmbar. Eine Vorstellung, wie das Bauen einer unsichtbaren Stadt in der Kommunikation von Mensch zu Mensch vonstatten gehen kann, vermittelt Italo Calvino, wenn er berichtet: „Von jeder Stadt, die Marco ihm beschrieb, ging jetzt des Groß-Khans Geist eigene Wege, nahm die Stadt Stück und Stück auseinander und baute sie auf andere Art wieder auf, indem er Bestandteile austauschte, versetzte, umkehrte“.¹⁸ Das Verhältnis zwischen sichtbarer und unsichtbarer Stadt wird vertauscht, wenn der Groß-Khan fortfährt: „Von nun an werde ich es sein, der die Städte beschreibt, und du wirst feststellen, ob es sie gibt und ob sie so sind, wie ich sie mir ausgedacht habe“.¹⁹

4.

Der ungarische Autor Sándor Márai macht es wie Kublai Khan aus Calvinos Roman und viele Dichter und erbaut im Roman *Die Fremde* eine Stadt als Spiegel konkreter und imaginaler Welten, die sich unsichtbar über Dubrovnik wölbt. Dem Leser ist es überlassen, was er an dieser Stadt wiedererkennen kann.

Das Leben von Sándor Márai (1900-1989)²⁰ war von Emigration, Einsamkeit und Depression geprägt und endete mit seinem Freitod. Als einzige Heimat betrachtete der Schriftsteller die Sprache und stand der Philosophie des Baruch de Spinoza nahe, die in der Tradition von Proklos Gott als *alles in allem* auffaßt.

¹⁸ *Die unsichtbaren Städte*, 51.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Viele Werke des erst vor wenigen Jahren wieder entdeckten Sándor Márai wurden zu Bestsellern, und er gilt inzwischen als einer der bedeutendsten ungarischen Autoren des 20. Jahrhunderts. Die Veröffentlichung des Romans *Die Glut* 1998 und der Schwerpunkt Ungarn auf der Frankfurter Buchmesse 1999 verschafften Márai große Aufmerksamkeit und sorgten für seinen posthumen Erfolg. Untersuchungen über ihn liegen fast nur in ungarischer Sprache vor. Ernő Zeltner hat eine Biographie in deutscher Sprache zusammengestellt: *Sándor Márai. Ein*

In seinem Roman *Die Fremde*²¹ macht Márai Dubrovnik zu einem Ort, aus dem viele Übergänge in eine unsichtbare Parallelstadt führen, die sich als eine Unterwelt entfaltet, die den Helden von allem entblößt und in sich aufnimmt, während sie ihn in ewige Mythen verstrickt. Diese Zwillingstadt entzieht der realen Stadt Sinn und Bedeutung und bricht zerstörerisch, aber auch belebend in die touristische Idylle der Mittelmeerstadt ein. Indem sie sichtbar wird, bringt sie Literatur hervor. Der Roman macht aus Dubrovnik und der Insel Lokrum Orte in der imaginalen Welt.

In seinem Roman nennt Márai Dubrovnik *Die Stadt* und nur selten Ragusa (64). Rezensenten des Buches erkennen nicht, daß Dubrovnik der Ort der Handlung ist und erwähnen lediglich allgemein die dalmatinische Küste und das Hotel *Argentina*. Das, was mit der Stadt Dubrovnik und der Insel Lokrum im Roman geschieht, nämlich ihre Verwandlung zu Orten in einer anderen Welt, wird nicht wahrgenommen.

Vordergründig handelt es sich um die Geschichte des ungarischen Gelehrten Askenasi, dessen Lebenskonzept gescheitert ist und der auf einer Urlaubsreise im Mittelmeer in eine Psychose fällt. Hintergründig aber schildert der Roman mit seinen Übergängen zwischen der realen und imaginalen Welt eine unsichtbare Stadt, die sich als Unterwelt entfaltet. Er bringt damit die Erschaffung menschlichen Lebens zwischen Imagination und Handlung, zwischen Realität, Mythos und Wahn zum Ausdruck und spiegelt das Entstehen von Literatur.

Dubrovnik, wird zum Ort gemacht, an dem die Übergänge zwischen den Welten stattfinden. Die Handlung zu Beginn und am Ende des Romans (1-38 und 131 ff.) findet in Dubrovnik sowie auf der Insel Lokrum statt und rahmt zwei Rückblenden ein. Erinnerungen des Helden erzählen dem Leser dessen Reise nach Dubrovnik und sein Leben vor dieser Reise (38-72 und 73-131), die ihn zielsicher nach Dubrovnik zu seinem Schicksal geführt haben: „als hätte er sich einer stärkeren Macht ergeben“ (45). Dubrovnik erscheint als der auserwählte Ort für die Erfüllung des Schicksals.

Der größte Teil der Geschehnisse wird nicht als Handlung und Ereignis dargestellt, sondern im Spiegel der Erinnerung und Wahrnehmung des Helden und seiner Umgebung. Die Schlüsseltat des Helden, der Mord an der Frau, erfährt der Leser nur aus diesen Spiegelungen (135 ff., 138 ff., 181-182). Diese schildern nicht direkt den genauen Ablauf der Tat, sondern die Begleitumstände, die Eindrücke und Gedanken des Helden sowie die Zeichen und Hinweise auf die Tat, die die anderen Menschen nachträglich bemerkt haben wollen.

Leben in Bildern, München u. a. 2001. Vgl. auch die Reportage von Michael Kluth (19. 2. 2006): *Sándor Márai. Ein Porträt des ungarischen Autoren, der eine erstaunliche Renaissance erfährt*.

²¹ Erstmals 1934 veröffentlicht; in deutscher Sprache: München 2005 und 2006. Die in Klammern gesetzten Seitenzahlen nach Zitaten im Text erfolgen nach der Ausgabe von 2006.

Im Roman funktionieren Wahrnehmung, Erinnerung und Realität als Spiegel, in denen sich Mythen zeigen und die ihrerseits Aufnahme in die Mythen finden. In drei konzentrischen Kreisen der Steigerung verschiebt sich die Welt in eine Unterwelt, deren Zentrum von Askenasis Tragödie im Spiegel von Mythen gebildet wird, das Literatur hervorbringt. Die drei Anläufe des Abstiegs aus der Realität in die Unterwelt vollziehen sich auf der Reise nach Dubrovnik, in Dubrovnik selbst und auf der Insel Lokrum. Sie werden in den immer wieder auftauchenden Bildern von Schiffen, Überfahrt, Entkleidung, Spiegel, Taumel, Psychose und Verdüsterung des Lichts bis zu völliger Dunkelheit ausgedrückt und verbildlicht. Der Werdegang des Helden realisiert sich anhand des Modells der antiken Mythen von Odysseus und Dionysos und des christlichen Mythos des Gottessohnes. Er umfaßt Anspielungen auf den sumerischen Inanna-Mythos, die Genesis und andere Mythen.

5.

Márai schickt seinen Helden Askenasi auf eine Schiffsreise ins Mittelmeer mit dem beunruhigenden Gefühl, etwas Wichtiges zu vermissen. Er trägt das Stigma des Außenseiters, der sich mit seiner Umwelt nicht mehr emotional verbinden kann, und soll sich von den Komplikationen seines Lebens und der destruktiven Verstrickung mit einer Geliebten erholen. Die reizvolle Landschaft erscheint ihm grau, bedeutungslos, provinziell und uninteressant: „Irgendwie war die Welt eng, verbraucht, die billige Welt schwärmerischer Ansichtskarten“ (50). Die Realität verliert ihren Sinn, und der Held gerät in einen Dämmerzustand: „In diesem Dämmerzustand, wenn die Seele ihren kritischen Widerstand aufgibt“ (52).

Askenasi plant, sich an einem „ganz kleinen Ort“, „an einem von primitivem Lärm und billiger Nacktheit geprägten Küstenort“, auf einer griechischen Insel (52), zu erholen. Gleichzeitig fühlt er, ein Ziel anzusteuern und weiß, daß es nicht dieser kleine Ort sein wird, was er als vereinbarungswidrig empfindet. Statt auf den griechischen Inseln, „den Schauplätzen homerischer Streifzüge“ (55), wirft er Anker „in der fremden, als reizvoll geltenden Stadt“ (55), „weil in der fremden Stadt eine wichtige und unaufschiebbare Aufgabe auf ihn wartete“ (56).

Die Schiffsreise durch das Mittelmeer verwandelt sich fast unmerklich in eine Reise aus der Realität, die die Überfahrt über den Acheron und die mythischen Reise des Odysseus spiegelt, der auf der Suche nach der verlorenen Heimat während seiner Irrfahrt zwischen den griechischen Inseln von der Zauberin Kirke, in die Unterwelt geschickt wird. Allerdings läßt Márai seinen Helden nicht, wie geplant, an einen „Schauplatz homerischer Streifzüge“ gelangen, sondern nach Dubrovnik, um von dort aus die Unterwelt zu betreten, die ihn offenbar schon erwartet. Das Motiv der Schiffs- und Überfahrt, durchzieht den ganzen Roman.

Auf der Überfahrt trifft Askenasi einen Boten, der das Schicksal, das auf ihn wartet, vorwegnimmt und spiegelt. Ein Geisteskranker, der seine Familie umgebracht hat, wird an Bord des Schiffes gebracht, und der Held nimmt, anders als die erschreckte und wutschnaubende Menschenmenge, kameradschaftlichen Kontakt zu ihm auf. Der „außerhalb des irdischen wie des göttlichen Gesetzes“ (64) stehende, im Unterdeck des Schiffes inhaftierte Mitreisende erhöht für alle Reisenden den Zauber der Reise. Der Held fängt den letzten Blick des Geisteskranken auf die Welt auf, bevor er im Dunkel des Schiffes verschwindet: „sein hartnäckiges Leuchten drang aus dem tiefsten Abgrund des grundlosen Lebens und Daseins überhaupt nach oben, zum Deck, zu Askenasi, zum Himmel“. Dieser Blick zeigt ihm „die letzten Lichtreserven der Seele“ (62).

Márai schildert Dubrovnik zunächst als alt und stark und beschreibt den Ort als prächtige historische Stadt, die erbaut wurde, um Leben zu schützen: „Einige Stunden noch, und sie erreichen die alte Stadt, die er einst nur vom Schiff aus gesehen hat, trotzdem waren ihm ihre prächtigen, kompakten und künstlerischen Proportionen, die gedrungenen Basteien, die aggressive Widersetzlichkeit ihre Auftretens und ihrer Erscheinung im Gedächtnis geblieben. [...] Die alte Stadt, diese rebellische und starke Stadt, die Venedig trotzte, indem sie den großen Rivalen nachäffte und sich ihm trotzdem nicht unterwarf [...]“ (54 f.). „Die Stadt mit ihrer hermetischen Masse, ihrer Abgeschlossenheit, wie sie danach trachtete, hinter Bastionen und Mauern, natürlichen und künstlichen Hindernissen irgend etwas Dazwischenliegendes, offenbar das Leben selbst, vor der Welt zu schützen“ (68). Ganz zuletzt beschreibt der Held die Stadt als Abwehr gegen die feindliche Welt: „durch Jahrhunderte schien sich die Stadt im Jammer von Furcht und Sorge auf das überfüllte, eifersüchtig umfriedete Territorium zusammengedrängt zu haben, und all ihr Bemühen war, der feindlichen Welt möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten“ (178 f.).

Schon bei der Ankunft zu Schiff gibt es Anzeichen, daß die schützende Stadt nicht das ist, was sie scheint. Anspielungen auf die Fahrt des Odysseus in ewige Düsternis und immerwährende Nacht, in der die Sonne fast nie scheint, rücken die Stadt von Anfang an in eine Unterweltslandschaft: „in die graue Watte der Dämmerung gepackt, begann das hochgeschätzte Juwel, Ragusa, mit dumpfem Glanz zu leuchten“ (66). Und die Bergkette des Ufers zeigte „ihre wahren düsteren Dimensionen“ (66).

Der Held begreift sofort, daß die reale Stadt für das, weshalb er hergereist ist, nicht ausreichen wird, sondern nur Rahmen sein kann. Er weiß, daß sein Gepäck für eine größere Reise bereitsteht, auf der er „das Echte kosten wird, von dem alles hier nur ein Nebenprodukt und Kondensat ist“ (68). Er ist überzeugt, seine Verpflichtungen gegenüber dem Leben erfüllt und alles Menschenmögliche getan zu haben, während er im Rückblick das Zerbrechen seines Lebenskonzepts wahrnimmt (71). „So empfand er die Stadt um sich herum, sie schien ihm zu eng, ein zu klein bemessener Rahmen, innerhalb ihrer Grenzen konnte er nur innerlich zusammengekrümmt Platz finden“ (68f.).

Der Aufenthalt in der Stadt gestaltet sich als fortwährende Inszenierung von Übergängen aus der realen Welt in die Welt des Imaginalen, die der Held erleiden muß. Diese Übergänge werden durch Irritationen in der Wahrnehmung angekündigt, die das Niederdrückende des Banalen und Alltäglichen, Sinnentleerung, Überdruß und Widerwillen, Erinnerungen, Störungen des emotionalen Rappports, Gefühl des grundsätzlichen Scheiterns, Schmerz, Traurigkeit, die Empfindung einer Frage, eines Ziels, einer wichtigen Aufgabe bewirken. Die sichtbare Welt wird allmählich zu einem Bild der unsichtbaren Unterwelt und verleiht der Imagination einen Körper.

Während der Reise nach Dubrovnik bilden die reizvolle Landschaft, bei der Ankunft in Dubrovnik die historische, rebellische und schützende Stadt und vor dem Mord an der unbekanntenen Frau die banale billige Touristenidylle des Hotels *Argentina* die Szenerie, die sich in der Wahrnehmung des Helden in die Unterwelt verwandelt. Eine aschblonde Frau hebt sich mit „libellenhafter Blutlosigkeit und raschelnder Fleischarmut“ von dem Trubel ab, als sei sie ein Geist, das Hotel erscheint wie ein großes Segelschiff, „das bei Windstille und mit gerefften Segeln unendlich langsam auf den Horizont zutreibt“ (12), im Hafen lichtet das „Lastschiff Dubrovnik II die Anker“, als würde die Stadt davongleiten, und ein Tourist sagt über das Wetter und die ganze Situation: „Es-ist-fast-nicht-aus-zu-halten“ (21).

Wahrnehmungsveränderung, Sinnentleerung und Überdruß führen den Helden in die andere Welt, die zugleich Verhängnis und Ausweg darstellt.

Diese Wahrnehmungsveränderung ergreift auch die Zeugen und erhält damit eine fiktive Objektivität. Die Zeugen fühlen, daß etwas geschehen ist, als die aschblonde Frau laut ihre Zimmernummer verkündet und wollen nach dem Mord die untrüglichen Anzeichen der Katastrophe bemerkt haben.

Die banale Situation, in der der Held der Frau folgt, führt in den Mythos des Psychopompos, des Seelenführers bzw. der Seelenführerin in die Unterwelt. Der Held wird von einem Taumel ergriffen und verliert das sichere Gefühl für Raum und Zeit: „eine Fata Morgana [...], die jedoch Wirklichkeit war, ein Spiegelbild, in dem man sich auch körperlich bewegen konnte, und der Moment als Ganzes war in der Zeit irgendwie nicht an seinem richtigen Platz fixiert“ (27).

Obwohl der Held seine reale Umgebung detailgenau beschreibt, hat er schon die Welt des Imaginalen betreten, in der sich Stufen, Ecken und dunkle Korridore des Hotels zu Orten der Unterwelt verwandeln, die der Held im Taumel des „Fata-Morgana-Phänomens“ und der Erinnerungen an sein Umherlaufen in „fremden Städten“ (28 f.) durchquert. Der Blick aus dem Fenster auf die Insel Lokrum und ein Schiff, das Touristen, „die leben“ (31), ans Ufer bringt, wird für den Helden zum Ausblick auf ein Unterweltsszenarium. Er erinnert sich, daß er beim Umschwimmen dieses Schiffs erlebt hat, in welcher Gefahr er schwebt: „[...] er bemerkte [...] zu seiner Betroffenheit, daß das Schiff, von der glatten Wasseroberfläche aus betrachtet, unerreichbar weit entfernt war. Ich bin nicht in meinem Element, dachte er, deswegen wirkt alles anders. Aus dem Wasser gesehen ist alles anders. Ich muß zurück ans Ufer. Diese Erkenntnis erfüllte ihn mit Grauen“ (32). Askenasi hat

bereits die Unumkehrbarkeit des Geschehens erkannt und „sah nicht den kleinsten Hoffnungsschimmer, je wieder *ans Ufer zurückzukönnen*“ (33).

Sein Übergang in die Unterwelt wird begleitet von Zeichen: starken Schmerzen, er entkleidet und betrachtet sich in einem Spiegel und erkennt, daß Krankheit, finanzielle Sorgen, Heimsuchungen „in solchen Fällen“ (34), „jetzt nach dem gerade Geschehenen, Auge in Auge mit der Gewißheit“ (35), ganz ausgezeichnet sind (34). Seine Wirklichkeit zersplittert, und die Splitter fügen sich anders wieder zusammen: „Die Ordnung, der Zusammenhang, das ist das eine Ufer, vielleicht die Tagseite, aber was fängst du mit der anderen an, der Nacht, die zu ihr gehört und sich aus ihr ergibt, ohne die es kein Leben gibt und in der sich alles auflöst, was der Tag zusammengefügt und erbaut hat...?“ (164). Schmerz, Zersplitterung und Selbstentäußerung vor dem Eintritt in die Unterwelt spielen auf mythische Vorlagen an, u. a. auf den Gang Inannas, der sumerischen Göttin der Liebe und des Lebens, in die Unterwelt, auf dem sie vor jedem der Tore etwas von sich hergeben muß, bis sie vollkommen von allem entblößt vor ihrer Schwester Ereshkigal, der Göttin der Unterwelt, steht und zu einem aufgehängten, verfaulenden Stück Fleisch wird.

Vor dem Mord verspürt der Held einen Taumel, und danach eine rauschhafte Verwandlung und Intensivierung des Lebens, das seine Farben und Anziehungskraft wiedergewonnen hat. In dieser Stimmung spaziert er durch Dubrovnik und fühlt sich im Besitz eines ungeheuren Reichtums: „Nun konnte er sich keine Minute mehr langweilen, die verbleibenden Tage seines Lebens würden mit all dem Sehenswerten vollkommen ausgefüllt sein, dieser ungeheure Stoff, der ihm vom heutigen Tag an zur Verfügung stand, ließ sich vielleicht gar nicht überblicken“ (149). Der Mord läßt ihn eine Wiedergeburt erfahren. Er erlebt alles in „überschäumender Freude“ (147), sieht das Universum in seiner „wahren Realität“ (146), empfindet „körperliche Wonne“ und Trunkenheit und genießt es, sich in den Augen eines toten Fisches zu spiegeln (150).

Die Sinnestrunkenheit nach dem Mord und die Wiedergeburt aus der Unterwelt spiegeln den Dionysosmythos des Taumels, der mörderischen Ekstase, der Zerreißung sowie der Wiedergeburt aus der Unterwelt und der Wiederbelebung der Welt. Der Held hat erfahren: „Der Mensch wird nicht durch das Gute erlöst [...], sondern durch die Sünde“ (154). Er hat das „Etwas“ erlebt, das ihm das Leben verweigert hat (158), und sein „unsichtbares Ziel“ (163) erreicht, so daß er nicht mehr reisen muß. So wie sich die reale Stadt in die Unterwelt verschoben hatte, wird sie aus der Unterwelt neubelebt in die Realität zurückgeschoben. So wird sie zum Schauplatz und Spiegel des Mythos, in dem sich die Grenzen zwischen Imagination und Realität verwischen und ein Austausch zwischen Welt und Unterwelt stattfindet, der in eine Identität mündet.

In einer Kirche kommt es zur Wende in der Euphorie des Helden. Sein dionysisches Unterweltserlebnis wird vor einer Pieta mit dem geschundenen Körper des Gottessohnes und seinem Schicksal, also mit dem christlichen Mythos, konfrontiert. Askenasi verliert seine Sicherheit und verabredet mit Gott ein Treffen,

um „einmal miteinander [zu] reden“ (166).²² Der Held weiß, daß die Kirche für ihn nicht der Ort einer solchen Verabredung sein kann. Die Begegnung mit einem Mönch, in dem der Held die andere Seite der Ordnung, Askese, des Friedens und des christlichen Sieges über die Unterwelt wahrnimmt, verleitet ihn zu einer Panikreaktion.

Der unaufhaltsame Abstieg in die Unterwelt wird in einem dritten Anlauf fortgesetzt und führt den Helden zu seiner Verabredung mit Gott, seinem seelischen und bürgerlichen Untergang und zu seinem Schicksal. Die Überfahrt im Boot von Dubrovnik auf die Insel Lokrum realisiert den engen Zusammenhang zwischen Stadt und Toteninsel, nach dem Vorbild von Venedig und der Friedhofsinsel San Miquale und spiegelt gleichzeitig das Bild *Toteninsel* von Arnold Böcklin.: „Die Insel [...] ragte aus dem Meer wie ein verirrttes kleines Gebirge, das unruhig in die Welt hinausspäht und nicht mehr zu seiner vielköpfigen Familie zurückfindet“ (176).

Auf der Insel angekommen, die leer, gleichgültig und dunkel da liegt, blickt Askenasi auf das andere Ufer der Küste, die er verlassen hat, und erkennt die Stadt als Bastion zum Schutz des Lebens und der Abwehr alles Feindlichen. Die Welt um den Helden wird dunkel, denn Lichter leuchten nur noch am anderen Ufer. Jeder Laut teilt sich zu einem vielfachen Echo in einer ansonsten tödlichen Stille. Der Himmel ist leer, ohne Himmelskörper, und scheint unter dem Meeresspiegel zu liegen. Das Meer reflektiert die Leere des Himmels (177 f.), es ist „öde“, „ausgeplündert [...] und verlassen (179), alles wird amorph, selbst die Sprache“ (180). Der Held fühlt sich in dieser Szenerie zu Hause, angekommen zwischen Himmel und Wasser (179), ein Bild, das den Anfang der Schöpfung spiegelt: „Im Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde. Die Erde aber war wüst und leer. Finsternis lag über dem Abgrund, und der Geist Gottes schwebte über den Wassern“ (Gen 1, 1-2).

Wie Christus am Ölberg weiß der Held, daß ihm nur noch wenig Zeit bleibt, bis er verhaftet wird. Die Landschaft enthält einen „Steinquader, ähnlich einem heidnischen Opferaltar“, und evoziert eine Opferung, zum Beispiel die von Gott geforderte Opferung des Isaak (178). Zum dritten Mal entkleidet und entblößt sich der Held. Er setzt sich auf den Opferstein und breitet sein Leben, symbolisiert durch die Gegenstände, die er bei sich trägt, aus. Wie im Inanna-Mythos bleibt nur noch seine armselige Körperlichkeit übrig. Er gibt den Verstand auf und fühlt sich unmittelbar vor der Erfahrung, „wie die Welt ist“ (190).

Das versetzt ihn erneut in einen Taumel. Die Szene spiegelt den Mythos des theophanischen Gebetes der Sufis und der mystischen Begegnung des Menschen mit seinem persönlichen Gott in äußerster Einsamkeit, die sich in die Einsamkeit des von Gott verlassenen Gottessohnes am Ölberg und am Kreuz verwandelt. Der Held spricht mit Gott über die Unerträglichkeit der Realität (193 ff.) und über sein Bemühen, dem göttlichen Text auf die Spur zu kommen, dem Guten, der Hingabe

²² Die Szenerie könnte auf die Verabredung Don Giovannis mit dem Standbild des Komturs anspielen.

und Liebe: „ich wollte deinen Text in die Sprache des Lebens übersetzen, so wie Du ihn ursprünglich gemeint hast...“ (197).

Das Leiden des Helden besteht in der Bedeutungslosigkeit der Realität und der Unmöglichkeit, den göttlichen Text in ihr zu realisieren. Seine Opferung geschieht mit der Erkenntnis, daß es nie darum gegangen war und er von Gott verraten worden ist: „Du hast mich betrogen“ (197). Wie Christus in seiner Todesnot ruft Askenasi: „Mein Gott, mein Gott [...] Warum hast du mich verlassen“ (201).

Damit geht der Held als Opfer des Verrats Gottes in der Unterwelt unter, da Gott nicht hält, was er verspricht, wenn er die Menschen zur Suche nach dem göttlichen Text verleitet, den sie niemals erreichen und ausdrücken können, weil es in Wirklichkeit gar nicht darum geht und die Worte nicht an das Original herantreiben. Als Askenasi auf der Insel erkennt, daß es nicht um Körper und Realität geht und die Ahnung eines in Realität und Worte zu übersetzenden göttlichen Textes ebenfalls eine Täuschung ist, hat er das Niemandsland, das Nirgendwo der Unterwelt, „außerhalb des irdischen wie des göttlichen Gesetzes“ erreicht, das ihm vorbestimmte Ziel von Anfang an.

Wie am Ölberg findet die Szene ihren Abschluß mit der Verhaftung des Helden. Als er abgeführt, an die Küste gebracht und schließlich gefesselt wird, schaut er zur Toteninsel zurück und sieht sie in „starkem Licht“ und „mit klaren und scharfen Linien“ (202). Die Reiseszene des Geisteskranken und seines letzten Blicks auf die Welt wiederholt sich, als der Held „höhnisch und grausam“ lächelt, denn „er sitzt in der Hölle und lächelt vor sich hin, weil er etwas von Dir weiß“ (195).

6.

Die sich in der unsichtbaren Stadt des Romans spiegelnden Mythen reflektieren eine Poetik, die ihren Bildern einen anderen Inhalt verleiht als Realität und göttliches Original. Der Roman führt vor, wie Literatur auf der Grundlage der verwandelten Poetik entsteht.

Die eine neue Poetik hervorbringende Katastrophe vollzieht sich in der Erkenntnis, daß die Übersetzung des göttlichen Textes in die Wirklichkeit, „die Sprache des Lebens“ (197), grundsätzlich nicht gelingen kann: „Es fehlen Worte, sie sind grob und unzulänglich, kommen nicht annähernd an das Original heran“ (197). Die Erfahrung, daß Realität und Materie kein Geheimnis eines göttlichen Originals preisgeben und realisieren, veranlaßt den Helden zunächst zur verbissenen Konzentration auf die Realität und dann zu ihrer Zerstörung.

Die Zerstörung vollzieht sich zunächst wie ein Zersetzungsprozeß, in dem Unerträglichkeit und Sinnlosigkeit von Wirklichkeit und Wörtlichkeit den Helden aus der Realität vertreiben. Auf der Schiffsreise nach Dubrovnik nimmt Askenasi diesen Vorgang als Mangel an Literatur wahr: „Sie haben keine Literatur“ (49),

„eine Welt ohne Literatur“ (54). Er betrachtet Dubrovnik und die Landschaft als eine Nachahmung mit einer unterentwickelten Literatur (55, 69).

Die Welt des Imaginalen, die zu seiner Zuflucht wird, gestaltet sich als Unterwelt, in der er der Anfangssituation der Schöpfung, einem „fremden Text“ und einer „amorphen Sprache“ (180) begegnet und erkennt, daß es weder um die Realität noch um die Realisierung eines göttlichen Textes und Originals geht.

Im Scheitern dieser alten Poetik, die der Bildtheorie der *philosophia perennis* verpflichtet ist, wird die neue Poetik hervorgebracht. Der Höhepunkt dieses Dramas um die Prinzipien der Schöpfung spiegelt sich im Mythos des Gottessohnes, der mit Gott argumentiert, bevor er untergeht und vollkommene Verlassenheit erlebt. Der Roman ruft diesen Mythos als Spiegel für die Tragödie des Helden und Dichters auf, und läßt ihn nicht mit der Auferstehung, sondern in der Unterwelt enden.

Das als seelische und existentielle Katastrophe im Spiegel von Mythen dargestellte Schicksal des Helden bringt eine Poetik hervor, die das Scheitern und die Unterwelt als ausweglose Zwischenwelt des Imaginalen realisiert, keine Ausgänge in die konkrete und die metaphysische Welt mehr besitzt und dunkle hermetische Bildwelten von großer Intensität und Spannung hervorbringt.

Die kreative Tragödie des Dichters als eines verratenen Gottessohnes bildet Márai in einer Psychose ab, die konkrete, metaphysische und imaginale Welt nicht mehr voneinander unterscheidet, sondern in einer Unterwelt miteinander verschmilzt. Der daraus entstehende Text ist eine Literatur, die aus der zerstörten Seele ihres Schöpfers entsteht und sie, die wie der Geisteskranke auf der Reise nach Dubrovnik „außerhalb des menschlichen und göttlichen Gesetzes“ steht, abbildet.

Obwohl Márais Roman erst 1934 erschienen ist, habe ich den Eindruck, daß die Auseinandersetzung zwischen Poetiken, die Márai in *Die Fremde* zum Thema macht, dem Umkreis symbolistischer Poetiken, die sich auch als poetisch domestizierte Psychosen realisierten, zugeordnet werden müßte. Einige dieser Poetiken drücken Zerstörung, Tod, Untergang und Unterwelt aus, ein Vorgang, der vor der Hintergrundfolie der noch über eine intakte Bildtheorie verfügenden, aber gescheiterten Poetik als Tragödie des Dichters inszeniert wird.

In ihr löst sich die imaginale Welt gleichermaßen von der konkreten, der idealen und der metaphysischen Welt, also aus allen Verbindlichkeiten, und macht den Weg dafür frei, im Medium der Dichtung alle Welten in einem *Mundus imaginalis* verschmelzen und einander auch zerstören zu lassen: „Nun, was ist der Sinn der Bilder? Vor allem der Traum, in dem sie erscheinen? Das andere Gebiet, das sie bevölkern. Der Sinn der Worte ist nicht nur ihre Bedeutung, sondern auch das Gebiet, das sie erhellen. *Man bricht im Dunkeln auf, nur einige Worte leuchten...*“ (137). Der Held erlebt, wie die Wirklichkeit zersplittert, und die Splitter ganz anders wieder zusammengesetzt werden.

Márai verbindet in seinem Roman die von allen Verpflichtungen gegenüber der Realität und Gott befreite Poetik einer selbständigen imaginalen Welt untrennbar mit dem Scheitern des Helden und seinem Untergang im Wahnsinn. Er spiegelt dieses Schicksal in der Konfrontation des antiken Dionysosmythos mit dem christ-

lichen Mythos der göttlichen Ordnung und läßt beide Orientierungsmöglichkeiten im Scheitern des Dichters als Gottessohnes an Gottes Verrat zerbrechen.

7.

Die Stadt Dubrovnik wird durch ihre poetische Verschiebung in die Unterwelt zum imaginalen Ort für die Tragödie des Dichters und zum Paradigma des Scheiterns der Schöpfung Gottes und seiner Poetik. Die Welt, in der das geschieht, ist nicht mehr das reale Dubrovnik, sondern die unsichtbare, imaginale, vom Dichter erbaute Stadt. In ihrem die ganze Welt reflektierenden Spiegel spiegeln sich zwar noch das historische, ruhmvolle Dubrovnik, sein Freiheitswille, das Venedig „nachäffende“ Dubrovnik und die banale Touristenidylle, doch sind das nur noch Schattenbilder an einem imaginalen Ort der Tragödie des Dichters und seiner Poetik. An diesem Ort geschehen die Mythen, die die Menschheitsgeschichte geprägt haben, doch sind sie ihrer erlösenden Wirkung beraubt. Stattdessen bringen sie Literatur hervor. Reale und imaginale Stadt beginnen einander zu spiegeln und rufen in diesem Vorgang den Venedigmythos auf.

Dubrovnik wird durch Márais Roman zum Spiegel von Welt, Mythen und Poetik²³. Dabei zeigt sich der grundsätzliche Unterschied zu den hermetischen und mystischen Städten, die die Poetik der vergeistigten Materie und des vergöttlichten Menschen realisieren und deren Tempel einen Ausgang in den Makrokosmos besitzt, in dem das Göttliche Wohnung nehmen kann. Das unsichtbare Dubrovnik von Márai verfügt über keinen solchen Ausgang, aber über eine hohe Intensität seiner Bilder.

Die Stadt des untergegangenen Dichters und der aus seiner Tragödie entstandenen Poetik spiegelt keine Erhöhung, Erlösung, Utopie und kein Ideal mehr. Sie ist nicht mehr Wohnsitz Gottes und Lebensraum der Menschen, sondern, zwar Ort der Verlassenheit von Gott und Mensch, aber gleichzeitig Ort wunderbarer, aus Worten geformter poetischer Bilder. Die Spannung des Scheiterns vor der Folie intakter und Erlösung verheißender Poetikmodelle bringt die aus Worten und Bildern gebaute Stadt der Dichter hervor, die nur noch ihrer Dichtung verbunden und verpflichtet sind und in der Unterweltstadt eine Heimat finden.

* * *

In Márais geheimem Dubrovnik verblaßt die Banalität der massentouristischen Eroberung der Stadt, und sie beginnt in der Dunkelheit zu leuchten, wie 1991, als sie sich vor dem Krieg zusammenduckte, und dennoch der prächtige Zug der Feiernden die Stufen der Seitenstraße zum Stradun hinunter schritt.

²³ Im Hinblick darauf ist der Roman nur ein Beispiel dafür. Vgl. hier Anmerkung 9.

Sažetak

Dubrovnik. Tajnoviti grad

U članku se istražuje mit o gradu Dubrovniku. Nevidljiv imaginaran Dubrovnik stavljen je u opreku s realnim gradom te postavljen u kontekst mitskih, hermetičkih, mističnih i poetskih gradova. Težište članka je u imaginaciji, riječima i slikama izgrađenom Dubrovniku kakav nastaje u romanu *Die Fremde (Tuđinka)* mađarskog autora Sándora Máraia. Ovaj autor čini grad i otok Lokrum mjestima na kojima niču prijelazi između realnih i imaginarnih svjetova te u njima reflektira stvaranje ljudskog života između imaginacije i čina, kao i stvaranje jedne poetike i književnosti. Uočavanje, sjećanje i realnost postaju ogledalima mitova, posebice mitova o Odiseju, Dionizu, kršćanskom Sinu Božjem, postanku i drugome. Ogledala vode junaka Askenasija sve dublje i dublje prema njegovoj sudbini u podzemnom svijetu. Silazak u podzemni svijet odvija se u koncentričnim krugovima, koje Márai prikazuje u višestrukom izranjanju slika brodova, plovidbe, razodijevanja, ogledala, omamljenosti, psihoze, pomračenja svjetla do potpunog mraka itd. Priča povlači realnost junaka, grada i krajolika u vrtlog psihoze, kovitlac imaginarnog svijeta, čiji se vrhunac ogleda u spoznaji da su izdani od Boga. Junakova drama postaje, u ogledalu tragedije Božjeg Sina, drama pjesnika. Izražena u paradigmi grada i otoka ona opstaje u neuspjehu i propasti poetike, koncentrirane u realizaciji Božjeg teksta u realnosti, tj. realnosti same. Junakova propast kao nova poetika predočava to izjalovljenje i njegov nepovratan dolazak u podzemni svijet ogledala, sjena i slika. Ova tragedija dovodi književnost pred sloj skrivenih uzroka izjalovljene poetike i gura sve: realnost, Božji tekst i sl., u svijet slika i sjena, tlapnje, iz kojega izlaza nema. Márai ostvaruje u svom romanu genezu poetike iz uništene duše njezinog stvoritelja, te od Dubrovnika oblikuje tajnoviti svijet imaginarnog u kojem se ta drama ogledava, a realni Dubrovnik prekriva. Iako je roman *Tuđinka* objavljen 1934., u ovom mitu o gradu je reflektirana poetika koja se može svrstati u poetiku simbolizma.