

Marijana Erstić

Dubrovnik intermedial. Zwischen Idyll und Katastrophe 2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16758>

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Erstić, Marijana: *Dubrovnik intermedial. Zwischen Idyll und Katastrophe*. Siegen: universi - Universitätsverlag Siegen 2020 (Reihe Medienwissenschaften 17). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16758>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.25819/ubsi/4439>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Dubrovnik intermedial Zwischen Idyll und Katastrophe

Marijana Erstić

Heinrich von Kleist

Achim von Arnim **Dubrovnik**

RAGUSA

Hermann Bahr

Kroatienkrieg 1991-1995

Miroslav Krleža

**INTER UNIVERSITY
CENTRE**

Reihe Medienwissenschaften Band 17

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

DUBROVNIK INTERMEDIAL

Marijana Erstić

Reihe Medienwissenschaften

Band 17

DUBROVNIK INTERMEDIAL
Zwischen Idyll und Katastrophe

Marijana Erstić

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Rezensentinnen dieses Buches: Walburga Hülk-Althoff und Elisabeth von Erdmann

Impressum

Umschlag: *universi* – Markus Bauer M.A.
Druck und Bindung: UniPrint, Siegen

Siegen 2020: *universi* – Universitätsverlag Siegen
www.uni-siegen.de/universi

Gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-96182-053-5

Die Publikation erscheint unter der
Creative Commons Lizenz CC-BY-SA



INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT 7

EINLEITUNG

Dubrovnik intermedial
Katastrophen an einem idyllischen Ort 11

MEDIENGESCHICHTE DER STADT I: KLASSIK UND ROMANTIK

Intertextualität und Ekphrasis
Achim von Arnim, Clemens Brentano und
Heinrich von Kleist 31

Pest und Ragusa
in Heinrich von Kleists Novelle *Der Findling* 35

Dubrovnik/Ragusa
als Ort einer Erdbeben-Katastrophe
Achim von Arnims Lesedrama *Marino Caboga* 53

MEDIENGESCHICHTE DER STADT II: LITERATUR UND TOURISMUS

Der Tourismus und das Medienbild
Hermann Bahr und Miroslav Krleža 67

Die Ambivalenzen des Vertraut-Fremden
Dalmatinische Reise von Hermann Bahr 71

Mediengeschichte der Stadt
Mediengeschichte einer Touristenmetropole
Zum Beispiel Dubrovnik, zum Beispiel Miroslav Krleža 81

MEDIENGESCHICHTE DER STADT III: KRIEG UND FRIEDEN

Dubrovnik im Krieg und im Frieden 99

Dubrovnik in den audiovisuellen Medien
Bilder der Kriegskatastrophe 1991–1995 103

Inter-University Centre im Krieg und im Frieden
Eine Hommage an Dubrovnik, Rijeka und Siegen 127

MEDIENGESCHICHTE UND (K)EIN ENDE

Schlusswort 133

DANKSAGUNG 139

QUELLEN

Primärliteratur 143

Sekundärliteratur 147

Internetquellen 165

Ausstellungen 167

Abbildungsnachweis 169

Textnachweis 175

VORWORT

Ragusa, heute Dubrovnik, ist einzigartig. Die Stadtrepublik war über sechs Jahrhunderte (zwischen 1204–1808) inmitten der Großmächte Venedig/Österreich-Ungarn/Osmanisches Reich unabhängig, stets freiheitsliebend und freiheitsverherrlichend. Und doch sind die Ragusaner nicht frei von Selbstironie. So beschreibt der Dubrovniker Komödientheaterautor Marin Držić (1508–1567) in der Renaissancekomödie *Dundo Maroje/Vater Maroje* (1550–1559) die Situation eines Ragusaner Vaters, der seinen Sohn mit einer beachtlichen Summe Dukaten nach Florenz schickt. Der Sohn jedoch verprasst sein Geld in Rom mit der bekanntesten Prostituierten der Stadt. Der Vater und die Verlobte machen sich aus dem ‚rechtschaffenen‘ Ragusa auf den Weg in die ‚Heilige Stadt‘, die Situation führt zu vielen komischen Begegnungen, am Ende gibt es eine Hochzeit und eine glückliche Rückkehr. Obgleich selbst Shakespeare (1564–1616) von Illyrien, also Ragusa, wusste, wie in der Komödie *Twelfth Night* (1623) zu entdecken, erwacht im deutschsprachigen Raum das Interesse an Ragusa erst im 19. Jh. Daran ist Napoleon (1769–1821) schuld: 1808 wird die Stadtrepublik vom Napoleonischen Marschall Marmont (1774–1852) abgeschafft. 1815, nach dem Fall Napoleons, wird sie auf dem Wiener Kongress der Habsburgermonarchie zugesprochen und bleibt als ein Teil der sog. Illyrischen Provinz bis zum Ende des Ersten Weltkrieges ihr fester Bestandteil. Insbesondere vom Anfang des 19. Jhs. an kann man im deutschsprachigen Raum, d.h. in erster Linie natürlich in Österreich aber ebenfalls in Deutschland, ein verstärktes Interesse an der Stadt beobachten, auch in literarischen Kreisen. Während sie in den Jahrhunderten davor als ein idyllischer Ort beschrieben wird, wie z.B. bei Držić, Shakespeare oder Gundulić (1589–1638), wird sie nun bevorzugt als ein Ort der Katastrophe angesehen: In der „dramatischen Erzählung“ *Marino Caboga* (1814), so der Untertitel und Titel eines Lesedramas Achim von Arnims (1781–1831), steht das tatsächlich stattgefundene katastrophale Erdbeben von 1667 im Mittelpunkt.¹ Kein verkommener Sohn, aber ein in den Augen des Onkels verkommener Neffe wird hier dargestellt, einer, der zunächst im Senat seinen Oheim ersticht, daraufhin festgenommen und später heldenhaft befreit wird und schlussendlich zum Wiederaufbau der Stadtrepublik beiträgt: Am Ende des Dramas sind die Republik und die alte Ordnung wiederhergestellt, die Stadt erhält ihren idyllischen Charakter zurück.

¹ Achim von Arnim: *Marino Caboga*. In: ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. III. München 1965, S. 466–523.

Am Anfang der Novelle *Der Findling* (1811) Heinrich von Kleists (1777–1811) dagegen begegnet uns die Stadt bereits drei Jahre zuvor als pestverseuchtes, von Mauern umgebenes Krankenhaus.² Hier wird Ragusa – wie häufig in Kleists Novellen – zum fiktionalen Ort einer ersten Katastrophe und gewissermaßen zum Ausgangspunkt der Schlusskatastrophe, die mit einem Ragusaner Ziehsohn verbunden ist. Literaturhistorisch gesehen pendelt Dubrovnik seit Jahrhunderten zwischen Idyll und Katastrophe, in der deutschen Romantik auch zwischen ‚rechtschaffenen‘ Vätern und ‚verkommenen‘ Söhnen.³

Und wie ist es heute? Dubrovnik ist eine Touristen- und Medienmetropole, wie dies beispielsweise die auch in Dubrovnik gedrehte US-Serie *GAME OF THRONES* (2011–2019) zeigt. Doch nicht erst seit heute schreibt die Stadt an einer globalen Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte mit. In einer intermedialen Kulturgeschichte Dubrovniks werden häufig Idyll⁴ und Katastrophe⁵ thematisiert. Beide – das Idyll und die (bisweilen apokalyptische) Katastrophe – werden in diesem Buch als Motive bzw. Topoi **und** als ästhetische Kategorien verstanden. Das Buch befasst sich sodann exemplarisch mit einzelnen, vorwiegend im 19. und im 20. Jh. im deutschsprachigen Raum entstandenen Werken zum Thema *Dubrovnik intermedial. Zwischen Idyll und Katastrophe*.

ANMERKUNG ZUM BUCH UND ZUR ZITIERWEISE

Die ersten Überlegungen zum Thema dieses Buches stammen aus der Magisterarbeit der Verfasserin über *Dubrovnik zwischen Idyll und Katastrophe. Die deutschsprachige Rezeption einer Stadt in literarischen und anderen Medien vom 19. ins 20. Jahrhundert*, die im Jahr 1999 an der Universität Siegen eingereicht wurde. In der Folgezeit sind drei Kapitel dieses Buches als einzelne Artikel in verschiedenen internationalen wissenschaftlichen Sammelbänden und wissenschaftlichen Zeitschriften erschienen und zwei Texte in einem anderen publizistischen Organ. Für dieses Buch wurden alle diese Texte umgestaltet und aktuali-

² Heinrich von Kleist: *Der Findling*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5. Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 19–58.

³ Vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München/Wien 1995.

⁴ Vgl. Ulrich Dierse: „Idylle“. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe, o.J., o.S. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.idylle%27%5D__1584107604370 (13.03.2020).

⁵ Vgl. Hans-Joachim Kraus/Theodor Mahlmann: „Apokalyptik“. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe, o.J., o.S. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.apokalyptik%27%5D (13.03.2020).

siert, sodass ein eigenständiger, neuer Text entstanden ist. Eine Auflistung der Erstveröffentlichungen findet sich als Textnachweis am Ende dieses Buches.

Die Fußnoten-Nummerierung beginnt mit jedem neuen Kapitel neu, sodass die Kapitel auch als einzelne Aufsätze gelesen werden können. Die Besonderheiten in der Zitierweise sind: Die Filme werden in Kapitälchen aufgeführt. In den Kapitelüberschriften und in den Bildunterschriften werden sie an die Formatierungsvorgabe typographisch angepasst. Auslassungen in den Zitaten werden mit [...] gekennzeichnet. Wenn im Laufe eines Zitats ... erscheinen, dann sind diese auch im Originaltext vorhanden. Die weniger geläufigen fremdsprachlichen Termini werden kursiv geschrieben (*cadrages*, *decadrages* etc.), die geläufigen Termini werden ‚ingedeutscht‘ (Femme fatale, Femme fragile etc.). Die un- eigentlich bzw. differenziert gemeinten Wendungen werden in einfache Anführungsstriche, Hervorhebungen werden in Fettschrift gesetzt. Die Adjektivierungen von Familiennamen werden groß und mit Apostroph geschrieben.

Für die Abbildungen wurden keine Rechte bei der Verwertungsgesellschaft Bild oder an einer anderen Stelle erworben, weil die Bilder nicht illustrativ, sondern als Zitate verwendet werden. Sie bestehen auch ausschließlich aus selbsterstellten Screenshots sowie aus Gemälden, deren Urheber vor länger als 70 Jahren verstorben sind. Eine Liste der Abbildungsnachweise befindet sich am Ende dieses Buches.

DUBROVNIK INTERMEDIAL

KATASTROPHEN AN EINEM IDYLLISCHEN ORT

Einleitung

Dubrovnik ist Teil der europäischen Literaturgeschichte. Es sind Autoren der europäischen Literatur, die über die Stadt geschrieben haben, über die Stadt immer noch schreiben... Ich begeben mich hiermit abseits der Pfade einer Literaturgeschichte, indem ich nicht von einer nationalen Sprache und Literatur ausgehe, sondern einen Ort als Ausgangspunkt nehme. Denn wenn man eine Geschichte der europäischen Literatur schreiben würde, fernab von den nationalen und sprachlichen Grenzen, so könnte über die Literaturgeschichte einer Stadt nachgedacht werden. Mit ihr könnte man „am Gobelin der Kulturen und Sprachen in Europa“ knüpfen „und jenem Geist Nahrung geben, der Grenzen im Kopf zu überwinden imstande ist“¹ und der auch ein politisches Europa ohne Grenzen kennzeichnen sollte. Die Stadt meiner Literaturgeschichte wäre Dubrovnik. Beginnen möchte ich diese Literaturgeschichte der Stadt Dubrovnik mit einem Zitat:

Was [...] den Punkt betrifft: am Rande die Bücher und Schriftsteller aufzuführen, woraus Ihr die Leitsprüche und Kernworte entlehnt, die Ihr in Eurer Geschichte anwendet, so braucht es weiter nichts, als es so einzurichten, daß hier und da zur gelegenen Zeit etliche Sprüche oder lateinische Brocken vorkommen, die Ihr etwa schon auswendig wißt oder die aufzusuchen Euch doch nur geringe Mühe kostet; wie zum Beispiel, wenn Ihr da, wo Ihr von Freiheit und Gefangenschaft handelt, folgendes hinschreibt:

Non bene pro toto libertas venditur auro

und dann gleich am Rande den Horaz anführt, oder wer sonst es gesagt haben mag.²

Es mag auf den ersten Blick verwundern, dass man einer Literaturgeschichte Dubrovniks ein Zitat aus Miguel de Cervantes' (1547–1616) *Don Quijote* (1615) voranstellt. Und doch kann man eine Parallele zu Dubrovnik schon auf der Ebene der Motive und Zitate vorfinden, eine Parallele zu einer Stadt an der kroatischen Adriaküste, die als Ragusa für etwa sechs Jahrhunderte, zwischen 1204 und 1808, den Status eines Stadtstaates innehat. Das Freiheitsmotto, über das sich der Ich-Erzähler des Vorworts von *Don Quijote* und sein Freund unterhalten und das

¹ Lojze Wieser: „Ante scriptum“. In: Marijana Erstić (Hrsg.): *Europa erlesen*. Zagreb. Klagenfurt 2001, S. 5–7, hier S. 6.

² Miguel de Cervantes Saavedra: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. München 1972, S. 8f.

durch Cervantes' Kritik an der augenscheinlichen Gelehrsamkeit verspottet wird, stellt nämlich für eine geraume Zeit das unumstrittene Motto der Stadtrepublik von Ragusa dar.

Dabei schreibt der Freund des Ich-Erzählers, „ein Mann von Witz und großer Einsicht“³, fälschlicherweise das Libertas-Motto dem Erfinder der Delectare-et-Prodesse-Formel, dem römischen Philosophen Horaz (65 v. Chr.–8 v. Chr.) zu.⁴ Das Libertas-Zitat stammt aber von keiner Autorität, sondern von dem anonymen Verfasser der sog. *Äsopischen Fabeln*.⁵ Vergleichbare Ambivalenz kann auch bei Ragusa beobachtet werden: „Non bene pro toto libertas venditur auro“ ist zwar jahrhundertlang die Quintessenz der Freiheitsliebe der Ragusaner, aber diese Freiheitsliebe gerät immer wieder in Gefahr, zur Phrase zu werden, halten doch die Ragusaner ihre Freiheit nur unter großen Vorsichtsmaßnahmen aufrecht.

LITERATURHISTORISCHE ZUSAMMENHÄNGE

Auch das wohl umfangreichste deutschsprachige Lexikon der Aufklärung, *Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexikon* von 1732, weiß über die Freiheitsliebe der Stadtrepublik und ihrer Bewohner Folgendes zu berichten:

Sie [Ragusa, Anm. M.E.] ist dermaßen sorgfältig vor ihre Freiheit, daß die Edelleute daselbst keine Degen tragen, auch ohne Erlaubnis des Raths niemals ausserhalb ihrer Häuser schlafen dürfen, und in der Nacht werden die Fremden, absonderlich aber die Turcken, in ihren Quartieren verschlossen. So werden auch die Stadt-Thore im Sommer nicht länger als 3 oder 4 Stunden, und im Winter nur anderthalb Stunden offen gelassen.⁶

Auch aus diesem Zitat wird deutlich, dass es sich um eine Stadt handelt, die mit enormer Vorsicht den Fremden gegenüber ihre jahrhundertlange Freiheit verteidigt, einer Vorsicht, die man auch noch im 19. Jh. im Bild der geschlossenen und undurchdringlichen Tore der Stadt vorfinden kann – wie z.B. in der Novelle

³ Ebd. S. 8.

⁴ Die Stelle lautet in der deutschen Übersetzung: „Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen.“ Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Stuttgart 1994³, S. 25.

⁵ Den ersten Anhaltspunkt liefert die o.g. Ausgabe des *Don Quijote*. Im Kommentar zu dem Roman steht im Hinblick auf das Non-bene-Zitat: „Der Vers ist aber nicht von Horaz. Cervantes hat ihn den Äsopischen Fabeln eines Anonymus entnommen; er findet sich auch in der Fabel ‚De cane et lupo‘ von Walter Angelicus.“ Cervantes: *Don Quijote*, S. 1126.

⁶ Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. XXX. Graz 1961 (Reprint v. 1741), S. 651. <http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=335&bandnummer=30&view=100&l=de> (21.05.2015).

Der Findling (1811) Heinrich von Kleists (1777–1811).⁷ Auch im 20. Jh. stellen die imposanten Mauern Dubrovniks eines der beliebtesten Motive diverser Dubrovnik-Schilderungen dar, nur jetzt sind sie anders konnotiert. So spricht Franz Theodor Csokor (1885–1969) vom „leuchtenden Marmorkranz der Wälle“⁸. Auch Peer Ulli Faerber (geb. 1925) zufolge gleichen

die Mauerbauer vom 12. bis zum 17. Jahrhundert [...] ihr Werk den Felsenformen an und schufen im Laufe der Zeiten einen harmonischen Kompaktwall, der sich meisterhaft mit der Natur verbindet. Brücken, Stege, Bollwerke und Türme führen über die vier Stadttore hinweg, an 25 Meter tiefen Steilwänden vorbei und über Festungsplattformen rund um die geschützt eingebettete alte Stadt, der Blick geht weit hinauf zu den graublauen montenegrinischen Bergen und übers helle, blitzende, unendliche Meer.⁹

In den beiden zuletzt genannten Beispielen werden die Mauern Dubrovniks als ein formvollendetes, mit der Natur in Einklang gebrachtes Steingebilde geschildert. Was dabei verlorengelassen ist, ist der fast abweisende Charakter der Mauern, die zur Zeit ihrer Entstehung eine reale Schutzgröße bedeuten.¹⁰ Das Mauerwerk trägt auf seiner Fläche auch literarische Symbole der Freiheit: Der lateinische Leitsatz „non bene pro toto [...]“ ist auf einem der hervorstechendsten Festungstürme der Stadt verewigt. Die eifersüchtigst gehütete Freiheit, die man – zumindest dem „Vollender“¹¹ und „Erfüller“¹² der Ragusaner Literatur Ivan Gundulić

⁷ Vgl. Heinrich von Kleist: *Der Findling*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5. Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 19–58.

⁸ Franz Theodor Csokor: *Als Zivilist im Bürgerkrieg*. Wien 1947, S. 163.

⁹ Peer-Uli Färber: *Noch leuchtet Dubrovnik. Roman aus dem jugoslawischen Bürgerkrieg*. Leipzig 1992, S. 35.

¹⁰ Vor 1808 wurden die Mauern v.a. als Schutz rezipiert: „It is the strongest town of wales, towers, bulwerke, watches, and wardes that ever I sawe in all my life“, so ein englischer Reiseberichterstatte des 16. Jhs. Zit. nach Rudolf Filipović: „Dubrovnik in Early English Travel Literature“. In: ders./Monica Patridge (Hrsg.): *Dubrovnik's Relations with England*. Zagreb 1977, S. 66. Der arabische Reisende Piri Re'is beschreibt um 1520 in seinem *Buch des Meeres* die militärischen Manöver, mit denen die Ragusaner ihre Stadt von den Mauern aus zu sichern versuchten, folgendermaßen: „Dubrovnik liegt nach Mekka ausgerichtet, es ist ein großer befestigter Ort am Meeresufer. [...] Von See aus gibt es Erkennungszeichen für Dubrovniks Festungen: den Berg über den Mauern. Nähert man sich bis auf etwa fünfzehn Meilen, so kann man auf dem Berg einen Turm erkennen. Die Wächter auf diesem Turm – sobald sie Schiffsmanöver oder das Viereck eines Segels auf dem Meer entdecken – hissen je nach dem ausgemachten Segel eine Fahne. Wie viele Schiffe kommen, so viele Fahnen ziehen sie auf. [...] So erfährt man unten in der Festung die Lage“. Zit. nach Bernd Jus (Hrsg.): *Bucher's jugoslawische Adria*. München/Luzern 1990, S. 28.

¹¹ Hermann Bahr: *Dalmatinische Reise*. Berlin 1909², S. 66.

¹² Ebd.

(1589–1638) zufolge – weder für alles Gold noch für alles Silber noch für alle Menschenleben verkaufe¹³, schreibt sich die Stadtrepublik mit goldenen Lettern in die Insignien, wie in das blau-silberne Wappen oder in die blaue Fahne.¹⁴

Nicht nur solche Schrift- bzw. Architekturzeichen, auch skulpturelle Zeichen der ehemaligen Freiheitsliebe sind in Dubrovnik jenseits des Fortifikationssystems bis heute sichtbar: Z.B. die spätgotische Skulptur des Ritters Roland/Orlando (1418). Dieses Relief symbolisiert die Unabhängigkeit und die Freiheit der Stadtrepublik, ja es verkörpere „alle Wünsche und Vorstellungen der kleinen, sich im Aufstieg befindlichen selbständigen Republik“¹⁵. Seine Neuerichtung – an derselben Stelle befand sich wahrscheinlich für einige Jahrhunderte eine Holzskulptur¹⁶ – soll vom ungarischen König Sigismund (1368–1447) ange-regt und „als Freiheitszeichen gegen Venedig“ und „Symbol der städtischen Un-abhängigkeit und der Handelsfreiheit aufgestellt“¹⁷ worden sein.

Diesem bildnerischen Werk liegen literarische Entwürfe und Legenden zu-grunde. Der venezianische Historiker Serafino Razzi (1531–1611) schreibt im 16. Jh. die Stadtlegende nieder, der zufolge einer der bekanntesten Helden der mit-telalterlichen Dichtung – der Paladin Karls des Großen, Ritter Roland bzw. Orlan-do – die Stadt vor den Sarazenen gerettet hat:

Im Jahre 784 mit ihren Booten am Adriatischen Golf angekommen, peinigten zwei berühmte Korsaren, beide Sarazenen, das ganze Land. Und obwohl die Ragusaner zu der Zeit zwei größere Boote und eine Galeere besaßen, waren sie auch vereint nicht in der Lage sich gegen die Plage der zuvor erwähnten Korsaren zu wehren. Aber [...] zur sel-ben Zeit erschien im Golf auch ein Herr aus Frankreich, Orlando ge-nannt. Dieser verfolgte, um den Glauben zu verteidigen, mit wenigen aber bestens gerüsteten Galeeren in Kürze die ungläubigen Korsaren. An dem Hafen von Ragusa angekommen, mobilisierte er auch die Ragusaner samt ihrer zwei Boote und einer Galeere und half ihnen

¹³ „Alles Silber, alles Gold, alle Menschenleben / können kein Lohn deiner reinen Schön-heit sein“, so die letzten beiden Strophen der barocken Hymne an die Freiheit, die zwar den Abschluss der Pastorale *Dubravka* darstellt, die aber auch, seit sie Anfang des 20. Jhs. vertont wurde, als selbständiges Werk angesehen wird. Zu *Dubravka* und Ivan Gundulić vgl. Ivo Frangeš: *Geschichte der kroatischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Köln u.a. 1995, S. 85ff.

¹⁴ Das *Zedler*-Lexikon über den Schild bzw. die Fahne der ragusanischen Republik, die auch heute noch während der Sommerspiele auf dem Orlandopfeiler weht: „Im Wap-pen führet Ragusa einen silbernen Schild mit drey schrägrechts durchgehenden blauen Straffen, und in der Mitte des Schildes ist das Wort Libertas mit güldenen Buchstaben zu sehen, über dem Schilde eine Krone“. *Zedler: Universal-Lexikon*, S. 651.

¹⁵ Janez Höfler: *Die Kunst Dalmatiens. Vom Mittelalter bis zur Renaissance (800–1520)*. Graz 1989, S. 162.

¹⁶ Vgl. Nikolai Popov: *Das magische Dreieck. Rolandfiguren im europäischen Raum. Bre-men – Riga – Dubrovnik*. Oschersleben 1993, S. 208.

¹⁷ Ebd.

erneut [im Kampf] gegen die erwähnten Korsaren. Er half plötzlich mit seinen Galeeren und den Barken der Ragusaner auch dem Rufe der erwähnten Korsaren, die sich seit einigen Tagen über dem Riff von Kroma feige versteckt hielten, indem er nach ihnen fahndete und ihnen kühn entgegentrat. Und er schlug sie [...], nahm sie gefangen und zerstückelte sie. Derart siegreich nach Ragusa zurückgekommen, wurde er, nebst vielen anderen Gaben, mit dem man ihn pries, vom Senat mit einer schönen Statue ausgezeichnet, die man bis zum heutigen Tage an einem der öffentlichen Plätze sehen kann.¹⁸

Die Belagerung der Sarazenen ist eine historisch nachgewiesene Tatsache, sie ereignete sich jedoch hundert Jahre nach dem Ereignis, das Razzi aufgeschrieben hat, im Jahre 866. Ragusa ist zu dieser Zeit eine der Städte des byzantinischen Imperiums.¹⁹ Als solche wird sie zwischen 667 und 670 zum ersten Mal Erwähnung finden: „Epidaurum id est Ragusium“²⁰, so die These eines anonymen Kosmographen aus Ravenna. Eine Legende, denn das antike Epidaurus, eine griechische Stadt, die „nach seiner Vaterstadt auf dem Peloponnes benannt“²¹ und laut einer Legende auch gegründet wurde²², lag auf dem Gebiet des heutigen Cavtat²³ und wurde im 7. Jh. teils durch die Angriffe der Slawen und Awaren, teils durch Naturkatastrophen zerstört.²⁴ Die Festung Ragusium scheint schon vor der ersten erhaltenen Erwähnung existiert zu haben: Aufgrund der Ausgrabungen, die während der Restaurierung der Kathedrale von Dubrovnik in den 1970er Jahren unternommen werden, kann man heute behaupten, dass auf dem Gebiet der heutigen Stadt ab dem 3. Jh. n. Chr. ein Kastell und wahrscheinlich schon Ende des 6. Jhs. n. Chr. eine größere Siedlung existiert.²⁵ Dabei handelt es sich um eine Siedlung, die scheinbar nicht nur die romanisierten Byzanto-Griechen, sondern auch

¹⁸ Serafino Razzi: *La Storia di Ragusa scritta nuovamente in tre libri*. Ragusa 1903, S. 24ff (Üb. M.E.).

¹⁹ Auch die historischen Standardwerke erwähnen diese Tatsache. Vgl. Franz Georg Maier (Hrsg.): *Fischer Weltgeschichte. Bd. 13. Byzanz*. Frankfurt a.M. 1973, S. 191.

²⁰ Zit. nach Josip Lučić: *Povijest Dubrovnika*. Bd. II. *Od VII stoljeća do godine 1205*. Zagreb 1973, S. 10.

²¹ Ilanga von Mettenheim: *Die Republik Ragusa. Zur Geschichte des heutigen Dubrovnik*. Frankfurt a.M. 1989, S. 21.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Francis W. Carter: *Dubrovnik (Ragusa): A Classic Citystate*. London/New York 1972, S. 39ff sowie Susan Mosher Stuard: *A State of Deference: Ragusa/Dubrovnik in the Medieval Centuries*. Philadelphia 1992, S. 2. Vgl. auch Franz N. Mehling (Hrsg.): *Knaurs Kulturführer Jugoslawien*. München/Zürich 1984, S. 92.

²⁴ Vgl. Bernard Stulli: *Povijest Dubrovačke Republike*. Zagreb 1989, S. 15.

²⁵ Vgl. Slobodan Prosperov-Novak (Hrsg.): *Dubrovnik*. Zagreb 1995, S. 60f.

Illyrer gegründet haben können und die im Laufe der Jahrhunderte zunehmend unter dem Prozess der Slawisierung steht.²⁶

Mit dieser archäologischen Feststellung werden z.T. auch die Legenden außer Kraft gesetzt, nach denen Ragusa/Dubrovnik erst von den griechischen Bewohnern der im 7. Jh. n. Chr. zerstörten byzantinischen Stadt Epidaurus gegründet worden sei, wie es der byzantinische Kaiser und Historiograph Constantine Porophirogenitus (905–959) zu berichten weiß.²⁷ Dennoch wurde diese schillernde Legende der Stadtgründung Ragusas gerne übernommen – eine Tatsache, die auch durch einen flüchtigen Blick in deutsche Lexika bestätigt wird. Im aufklärerischen *Zedler* wird betont:

Und ist diese Stadt Ragusa, nachdem gedachtes Epidaurum zerstört worden, von dessen Einwohnern an einem Ufer des Meeres [...] erbaut, und daher Lausium genannt worden, wie Porophyrogeneta berichtet.²⁸

Die Konversationslexika des 19. Jhs. glauben nicht nur die Gründer, sondern auch das Gründungsjahr nennen zu können: Danach wurde Ragusa „656 n. Chr. durch Flüchtlinge aus Altragusa gegründet, als dieses von den Treburiern, einem slaw. Volksstamme, zerstört wurde“²⁹. Auch dem Brockhaus zufolge sei Dubrovnik „um 615 v. Chr. als *Epidauros* von griech. Flüchtlingen aus der Peloponnes gegr.“³⁰ worden.

DUBROVNIK/RAGUSA ALS BUKOLISCHER ORT

Die Gründung Ragusas wird somit in die unmittelbare Nähe der Mythen zur Gründung wichtigster europäischer Städte gerückt: Wie die Trojaner im Falle Roms³¹ begegnen uns in der Gründungslegende Ragusas die romanisierten grie-

²⁶ Das erste erhaltene schriftliche Dokument, das den slawischen Namen der Stadt beinhaltet, ist eine Stadtvedute aus dem 12. Jh., die in der Bibliothek des Dubrovniker Franziskanerklosters aufbewahrt wird.

²⁷ Vgl. Lučić: *Povijest Dubrovnika*, S. 10–19. Vgl. auch Mosher-Stuard: *A State of Deference*, S. 15–29.

²⁸ *Zedler: Universal-Lexikon*, S. 650.

²⁹ *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für gebildete Stände* (Conversations-Lexikon) in zwölf Bänden. Bd. IX. Leipzig 1836⁸, S. 23.

³⁰ *Der große Brockhaus*. Bd. V. Wiesbaden 1968¹⁷, S. 139.

³¹ Den Legenden des römischen Historikers Dionysios und v.a. der kanonisch gewordenen Gründungslegende von Livius zufolge erscheinen die Trojaner unter Äneas als die mythischen Gründer der Stadt Rom. Vielmehr war Rom jedoch in der Bronzezeit eine etruskische Siedlung gewesen; die Legenden aber sollten in den Glanzjahrhunderten des römischen Reiches v.a. dazu dienen, „Rom in den griechischen Mythos und damit in die ‚zivilisierte Welt‘ einzuordnen“, so Frank Kolb: *Rom. Die Geschichte der Stadt in der Antike*. München 1995, S. 27.

chischen Bewohner von Epidauros als mythische Gründer einer neuen Stadt, deren Ursprung somit auf die älteste europäische Kultur zurückgeführt wird. Diese Legende ist im 16. Jh. europaweit bekannt: Das bekannteste Mitglied der französischen Dichtergruppe Plejadé Pierre Ronsard (1524–1585) erwähnt beispielsweise in seinem Sonett *Quelle langueur ce beau front deshonoré?* (CLXXXVIII) den antiken Arzt-Gott Asklepios als den Beschützer der Ragusaner: „Et toy Barbu, fidelle gardien / Des Rhagusins, peuple Epidaurien“³² [Und du, Bärtiger, treuer Bewacher / der Ragusaner, dieses epidaurischen Volkes. Übers. M. E.]. Den Kontext, in dem der mythische Arzt erwähnt wird, bilden die Krankheitssymptome der angebeteten Frau, wie „langueur“, „voile obscur“ und „palleur“, alles offensichtliche Anämieanzeichen, die im Sonett einen Binnenreim bilden. Asklepios wird in der dritten Strophe aufgefordert, „le tison“, die Feuersbrunst „de ma vie“, des Dichters Lebens, vor dem Untergang zu bewahren, wobei sich hinter „ma vie“ die geliebte Frau – angeblich eine Cassandre Salviati³³ – verbirgt. Für unseren Zusammenhang ist das Sonett Ronsards vor allem wegen der o.g. Erwähnung der mythischen Wurzeln der Ragusaner von Bedeutung. Schon in der ersten Ausgabe der Sonette Ronsards durch M. A. Muret steht in der Anmerkung zu „Ragusins“ folgende Information: „habitans de Raguse, dont les anc^atres, partirent d’Epidaure où se dresse un sanctuaire d’Esculape“³⁴. Nicht nur das adriatische Epidauros, auch die griechische Stadt auf dem Peloponnes, deren Bewohner das kroatische Epidauros gegründet haben sollen, stehen hier der Stadtrepublik Ragusa Pate.³⁵ Weitere Träger der Überlieferung dieser Legende stellen auch die literarischen Werke dar, in denen Ragusa als ein bukolischer Ort beschrieben wird. In der einheimischen Literatur ist die Vision der Stadt als eines bukolischen Ortes naheliegend, zumal der kroatische Name der Stadt auf das Substantiv ‚dubrava‘ (kroat. für Eichenhain) zurückgeführt werden kann. Im prominentesten kroatischen Pastoralen-Beispiel, dem Schäferspiel *Dubravka* (1628) von Ivan Gundulić, erscheint aber nicht nur die Liebe, wie in der Anakreontik beispielsweise, sondern vor allem die politische Freiheit als das höchste Gut:

³² Pierre de Ronsard: „Quelle langueur ce beau front deshonoré?“ In: ders.: *Les Amours*. Paris 1963, S. 118f.

³³ Vgl. Mirko Tomasović: „Pohvalnice Dubrovniku. P. Ronsard, M. Marullo, L.-P. Thomas.“ In: *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Jg. III (1992), H. 1, S. 130–135, insb. S. 130f.

³⁴ „Die Einwohner Dubrovniks, dessen Vorfahren aus Epidauros kamen, wo der Tempel von Asklepios steht.“ Ronsard: „Quelle langueur ce beau front deshonoré?“, S. 132 (Üb. M.E.).

³⁵ Vgl. ebd. S. 132ff.

O liepa, o draga, o slatka sloboda, / dar u kom sva blaga višnji nam
Bog je dô, / uzroče istini od naše sve slave, / uresu jedini od ove
Dubrave, / sva srebra, sva zlata, svi ljudski životi / ne mogu bit plata
tvôj čistoj ljepoti!³⁶

Freiheit so wunderbar, köstlich und liebenswert, / Gabe, in der, für-
wahr, Gott alle Schätze beschert. / Wahrhafter Ursprungsquell jegli-
cher Ruhmestat, / einziges Schmuckjuwel unserer Heimatstadt! /
Kein Gut noch Gold der Welt, kein Opfer, Tod noch Leid / Kann zahlen
als Entgelt für Deine Herrlichkeit!³⁷

Das bei Gundulić gepriesene idyllische Bild der Stadtrepublik ist das Resultat einer liberalen, nach humanen Prinzipien funktionierenden Staatsordnung. Ragusa ist eine der fortschrittlichsten Republiken Europas: Das erste Findelhaus,³⁸ eine der ersten öffentlichen Apotheken Europas, das aus dem Jahre 1408 stammende Verbot des Sklavenhandels als eines „schimpfliche[n] Gewerbe[s]“³⁹ sorgen für den weltweit guten Ruf der Republik.⁴⁰ Dies alles ist bekannt und wird in Ragusa auch ironisch reflektiert: So schreibt der Dubrovniker Dichter Marin Držić (1508–1567) in seiner Komödie *Dundo Maroje/Vater Maroje* (1550–1559):

DUGI NOS: Ja Dugi Nos, negromant od velicijeh Indija, nazivam dobar dan, mirnu noć i pritilo godište svitlijem, uzmnožnijem dubrovačkim vlastelom, a pozdravljam ovi stari puk: ljudi-žene, stare-mlade, velike i male, puk s kime mir stanom stoja a rat izdaleka gleda, rat poguba ljucke naravi. Ja što jesu tri godine, ako se spomenujete, putujući po svijetu srjeća me dovede u ovi vaš čestiti grad, i od moje negromancije ukazah vam što umjeh. Scijenim da nijeste zaboravili kako vam Placu, tu gdje sjedite, u čas glavom ovamo obrnuh i ukazah prid očima, a na njoj bijehote; i opet ju stvorih u zelenu dubravu, od šta plakijer imaste; i zahvaliste mi, i platu imah, što katance stavih na njeke zle jezike koji za zlo imaju ono što im se za dobro čini. Sad, budući me vjetar opeta k vami dognao srjećom vašom u ovo vrijeme od poklad,

³⁶ Ivan Gundulić: „Himna slobodi“ (*Dubravka*). In: ders.: *Suze sina razmetnoga. Dubravka. Ferdinandu Drugomu od Toskane*. Zagreb 1964, S. 83–149, Zit. S. 149.

³⁷ Ivan Gundulić: „Ode an die Freiheit“. In: Inge M. Artl (Hrsg.): *Europa erlesen. Dubrovnik*. Klagenfurt 2000, S. 19.

³⁸ Der ‚ospedale della miseracordia‘, das Findelhaus, wurde 1432 auf einen Beschluss des Ragusaner kleinen Rates hin gegründet. Es sei „abscheulich und unmenschlich“, so der Beschluss, „kleine menschliche Geschöpfe in der Stadt herumzustoßen wie gewöhnliche Tiere“, deshalb sei es notwendig „damit unsere Stadt jeglichen Übels bewahrt wird und vom Guten zum Besseren komme, diesen kleinen Geschöpfen Hilfe zu geben und Schutz und ein Hospiz zu schaffen, indem sie Aufnahme finden und sich nähren können“. Zit. nach Slobodan Prosperov-Novak (Hrsg.): *Dubrovnik*, S. 62 (Üb. M.E.).

³⁹ Herbert Franke u.a. (Hrsg.): *Saeculum Weltgeschichte. Bd.V*. Freiburg/Basel/Wien 1970, S. 301.

⁴⁰ Vgl. Mosher Stuard: *A State of Deference*, S. 3.

odlučio sam ne proć tako da vas kojomgodi lijepom stvari ne obeselim. [...] Sada ja mislim, sada u ovi čas, ovdı prid vami ukazat Rim, i u Rimu učinit da se tu prid vami, kako sjedite, jedna lijepa komedija prikaže; i zašto prije na šeni Dundo Maroje, Pomet i Grubiša ugodni vam biše, zato i sada hoću da vam se s ovom komedijom ukažu. I, za duzijema riječmi ne domorit vam, iziće prolog, koji vam će dekjarat što će bit. Ma rijet vam ću jednu stvar: budi vam draže što ste uzaznali odkud su izišli i koji su početak imali ljudi od ništa i nahvao, koji smetaju svijet, nego komedija koju ćete vidjet. A komedija vam će odkrit koji su to sjeme tugljivo od mojemunskih obraza i ljudi od ništa, od trimjed, nahvao, koji li su ljudi tihi i dobri i razumni, ljudi nazbilj. Tihi i dobri uzeti će za dobro što im se za dobro dobrovoljno čini, a obrazi od barbaćepa, kojijeh nenavidos vlada i nerazum vodi, mojemuće, žvirati, barbaćepi, tovari i osli, koze, ljudi nahvao, sjeme prokleta, po negromanciji učinjeni, hulit će sve, od svega će zlo govorit, er iz zlijeh usta ne more nego zla riječ izit. I ne drugo! Na vašu sam zapovijed, stav'te pamet na komediju!⁴¹

ÜBERSCHLAU: (ein junger Diener, behend und erfinderisch): Hochedle und wohlgesinnte Versammlung, altherwürdiges und weises Volk von Dubrovnik! Ich sehe, daß ihr mit begierigen Ohren und neugierigen Augen hier sitztet, um ein schönes Stück zu sehen und zu hören. Ich wünsche einen guten Tag, eine gute Nachtruhe und ein fettes Jahr dem erlauchten und glorreichen Adel von Dubrovnik und begrüße das ganze Volk, Alt und Jung, Groß und Klein – dieses Volk, das den Frieden liebt und den Krieg nur von Ferne betrachten möchte, weil der Krieg der Feind der Menschheit ist. Wir wollen euch heute eine Komödie vorführen, die vielleicht nicht gar zu gut und schön sein wird, aber dafür sind die Frauen schön, die zuschauen und Ihr gut, die Ihr sie anhöret. – Jetzt wird sich vor euch die Stadt Rom zeigen und in Rom eine schöne Komödie. Und ihr werdet von Dubrovnik aus zusehen! Ah, ah Leute, scheint es euch ein Wunder, aus Dubrovnik nach Rom blicken zu können? Aber hört nun in zwei Worten die Lehre der Komödie ‚Vater Marojes Dukaten‘ und nehmt den guten Rat an: weder dem eigenen Sohne, noch irgend einem anderen jungen Menschen Euer Geld in die Hände zu geben, solange ihr den Jüngling nicht in vielen anderen Dingen erprobt habt. Denn die Jugend ist ihrer Natur nach unverständlich und voller Tollheit mehr dem Übel, als dem Guten zugeneigt und ihr Verstand reicht nicht weiter als ihre Nase, da sie mehr ihren Gelüsten als der Vernunft untertan ist. Damit Euch nicht widerfährt, was heute Abend Vater Maroje widerfahren wird, der seinem Sohn Maro fünftausend Dukaten in die Hand gab, und ihn nach Florenz entsandte, welcher aber, statt nach Florenz zu ziehen, nach Rom ging, um dort die Dukaten zu verprassen...⁴²

⁴¹ Marin Držić: „Dundo Maroje“. In: ders.: *Novela od stanca, Tirena, Skup, Dundo Maroje*. Zagreb 1964, S. 187–320, Zit. S. 191ff.

⁴² Marin Držić: „Vater Marojes Dukaten“. In: Artl (Hrsg.): *Europa erlesen. Dubrovnik*, S. 53f.

Von liebenden Vätern und verkommenen Söhnen handelt also die Komödie, vom ‚sündigen‘ Rom und vom ‚rechtschaffenen‘ Ragusa. Das bekannteste Werk der Weltliteratur, das ein utopisches Bild Ragusas liefert, ist vermutlich die Verwechslungskomödie *Twelfth Night, or What You Will/Zwölfte Nacht oder Was ihr wollt*⁴³ (1602) von William Shakespeare (1564–1616). Dabei hat der von Shakespeare geschilderte Handlungsort dieser Verwechslungskomödie – das pastorale, idyllische Land – seine literarischen Wurzeln in der seit der Antike gängigen Arkadienvorstellung. In der ganzen Komödie wird mit keinem Wort die tägliche Arbeit erwähnt, es wird kaum regiert, dafür aber umso mehr geliebt und gespielt, es herrscht eine fast absolute Muße.⁴⁴ Selbst die Anfangskonstellation, der unglücklich liebende Mann (der Herzog) und die abweisende Frau (Olivia), erinnert an die Schäferspiele von Sannazaro⁴⁵ oder Tasso⁴⁶, die Handlungsschemata erweisen sich allerdings gegen das Ende hin als wesentlich mannigfaltiger.⁴⁷ Und wer weiß, ob der Grund für die Erfahrung Dubrovniks als eines neuen Arkadiens nicht in der Legende der Stadtgründung durch die griechischen Bewohner Epidaurus‘ liegt, denn sowohl das griechische Epidaurus als auch das literarische Arkadien als Entwurf einer „geistige[n] Landschaft“⁴⁸ liegen auf der Peloponnes. Gundulićs Dubrava ist also genauso wie Shakespeares „Stadt in Illyrien“⁴⁹ laut der Legende „eine Stadt im Inneren eines Mythos“⁵⁰ so der zeitgenössische Dubrovniker Schriftsteller Luka Paljetak (geb. 1943), ihre Gründer die Vertreter einer Zivilisation, die mit Begriffen beschrieben wird wie Wiege der europäischen Kultur, einer Zivilisation, die in die europäische Literatur die Gattung Idylle, aber auch die Vorstellung und ästhetische Kategorie des Idylls eingeführt hatte.⁵¹

⁴³ William Shakespeare: „Zwölfte Nacht oder Was ihr wollt“. In: Erich Fried (Hrsg.): *Shakespeare-Übersetzungen. Ein Sommernachtstraum/Zwölfte Nacht*. Berlin 1970, S. 48–104.

⁴⁴ Eben diese Charakteristika der Komödie werden auch in den Standardwerken zu Shakespeares Dramen unterstrichen, so z.B. bei Suerbaum: „Illyrien ist ein friedliches, pastorales Land. Bis auf die fehlende Hirtenkulisse ähnelt es jenem Arkadien, das als geistige Landschaft und Lebensform in der europäischen Literatur eine so gewichtige Rolle spielt. Es ist ein Land der Muße, in dem weder regiert noch gearbeitet wird. Man lebt der Musik, dem Trinken und vor allem der Liebe“ wegen. Ulrich Suerbaum: *Shakespeares Dramen*. Tübingen/Basel 1996, S. 205.

⁴⁵ Jacopo Sannazaro: „Arcadia“. In: ders.: *Opere volgari*. Bari 1961, S. 3ff. Vgl. Hellmuth Petriconi: „Das neue Arkadien“. In: Klaus Garber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976, S. 181–201.

⁴⁶ Torquato Tasso: *Aminta. Favola boscareccia/Aminta. Ein Hirtenspiel*. Stuttgart 1995.

⁴⁷ Vgl. dazu Suerbaum: *Shakespeares Dramen*, S. 205f.

⁴⁸ Vgl. Bruno Snell: „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft“. In: Garber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 14–43.

⁴⁹ Shakespeare: *Zwölfte Nacht*, S. 50.

⁵⁰ Luka Paljetak: „Ein Werk der Liebe“. In: Prosperov-Novak (Hrsg.): *Dubrovnik*, S. 3.

⁵¹ Vgl. Renate Böschstein-Schäfer: „Die Idyllen Theokrits“. In: Gerber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*, S. 8–13.

Doch Ragusa ist nicht nur ein mythischer Ort, handelt es sich doch um eine Stadtrepublik, die sich als einziger Staat der östlichen Adriaküste zunächst Byzanz entzogen hat, um sich im Folgenden auch gegen die Macht Venedigs behaupten zu können. Aber auch als eines der wenigen Länder des Okzidents, das mit den Osmanen verhandelte, statt gegen sie zu kämpfen und als ein wichtiger Handelsweg zwischen Europa, Asien und Afrika ist Ragusa im Laufe der fünf Jahrhunderte zu einem bedeutenden Schauplatz des Handels, der Politik, der Diplomatie und der Geschichte geworden. Einer Geschichte, die Johannes R. Becher (1891–1958) in den 1950er Jahren als schön, weil harmonisch, beschreibt, weil

in ihr die Menschenwürde herrscht. Das humanistische Prinzip hat sich erfolgreich Jahrhunderte hindurch behauptet. Diese Selbstbehauptung wurde möglich nicht so sehr durch die Anwendung von Gewalt, als vielmehr durch eine außerordentlich geschickte Diplomatie, welche es verstand, die verschiedenen Gegner gegeneinander auszuspielen und auf diese Weise mit einem jeden von ihnen ein einigermaßen erträgliches Auskommen zu finden, welches die Selbständigkeit der Stadtrepublik unangetastet ließ.⁵²

IDYLL, KATASTROPHE UND TOURISMUS

Die Jahre der Gloria, Dubrovniks goldenes Zeitalter, sind bereits vor dem eigentlichen Zusammenfall der Republik vorüber. Der Grund ist das Erdbeben des Jahres 1667, dem zwei Drittel der Bevölkerung zum Opfer fällt und durch das fast die ganze Stadt zerstört wird. Der Napoleonische Marschall Marmont (1774–1852) schafft die Adelsrepublik im Jahre 1808 ab. Nach dem Fall Napoleons (1769–1821) und dem Wiener Kongress (1814–1815) fällt die Stadt unter die Habsburgermonarchie. Als ein Teil der sog. Illyrischen Provinz bleibt sie bis zum Ende des Ersten Weltkrieges unter Österreich-Ungarn.⁵³ Danach gehört die Stadt dem Königreich Jugoslawien (1918–1941), dem sog. Unabhängigen Staat Kroatien (1941–1945), der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (1945–1991) und schließlich der Republik Kroatien (seit 1991) an. Vom Anfang des 19. Jhs. an kann man im deutschsprachigen Raum ein verstärktes Interesse an der Stadt beobachten. Anstatt dass sie als ein idyllischer Ort beschrieben wird, ist sie

⁵² Johannes R. Becher: „Dubrovnik oder Meditationen über die Schönheit“. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XVI. *Publizistik IV. 1952–1958*. Berlin/Weimar 1973, S. 350f.

⁵³ Vgl. Ludwig Steindorff: *Kroatien*. Regensburg 2007², S. 59f und 84f. Vgl. auch Marko Trogrlić/Edi Miloš (Hrsg.): *Bečki kongres 1814./1815. Historiografske refleksije o 200. obljetnici*. Zagreb 2016; Marko Trogrlić/Josip Vrandečić: „French Rule in Dalmatia, 1806-1814: Globalizing a Local Geopolitic“. In: Ute Planert (Hrsg.): *Napoleon's Empire. European Politics im Global Perspective*. Houndmille/Basingtoke/Hempshire 2016, S. 264–276; Haira Lacmanović-Haydenreuter: *Der Untergang der Adelsrepublik Ragusa/Dubrovnik 1797–1816*. Hamburg 2019.

nun ein Katastrophen-Ort: In der „dramatischen Erzählung“ *Marino Caboga*⁵⁴ (1814) von Achim von Arnim (1781–1831) wird das Erdbeben von 1667 thematisiert, am Anfang der Novelle *Der Findling* Heinrich von Kleists ist Ragusa eine pestbefallene Quarantäne.⁵⁵

In der ersten Hälfte des 19. Jhs. kommt es zugleich auch zur allmählichen Entwicklung der ehemaligen Stadtrepublik zu einem Touristenmekka. Der Übersetzer einer Reise Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen durch Istrien, Dalmatien und Montenegro im Frühjahr 1838, ein gewisser Eugen Freiherr von Gutschmid (publiziert zw. 1803–1850), weist in seinem Vorwort auf die „allgemeine Aufmerksamkeit“ hin, die die Reise des Königs erweckt hatte und stellt fest, dass diese Reise als ein Ereignis zu betrachten sei,

und zwar als kein spurlos vorübergegangenes, denn nicht nur, dass die Wissenschaft der Botanik, in deren Interesse sie zunächst unternommen wurde, dadurch gewann, sie gab auch die Veranlassung, dass die Blicke der Touristen nach der so nahe liegenden und doch so wenig besuchten Ostküste des adriatischen Meeres sich hinwandten.⁵⁶

Doch auch noch zehn Jahre nach der ersten deutschen Ausgabe des Buches gibt es einiges zu bemängeln an den vielversprechenden Touristengebieten: Zwar rühme sich Ragusa „in der ganzen civilisirten Welt das erste Findelhaus, die erste Leihbank, die ersten Gesetze zur Unterdrückung des Sklavenhandels besessen und überhaupt noch mehr andere wohltätige Etablissements, wie man sie in jeder guten Stadtgemeinde finden müsste, zuerst bedacht und begründet zu haben“, so Johann Georg Kohl (1808–1878) in seiner *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro* (1842), andererseits aber verwundere es, „daß diese große Handelstadt, in welcher so viele Fremde stets ein- und ausgehen, bis auf den heutigen Tag kein Etablissement irgend einer Art besitzt, das man ein Fremdenhotel oder Wirtshaus nennen könnte.“⁵⁷ Und es wird noch einige Jahrzehnte dauern, bis der Wiener Reisende Hermann Bahr (1863–1934) in einem „friedlichen Hotel Imperial“ sitzen und im Salon Gespräche über den Krieg führen können: „Die Narzissen duften“ im Hotelsalon Bahrs und

das Licht glänzt an den Gläsern. Bis plötzlich eine junge Stimme schmetternd sagt: In acht Tagen ist Krieg! An einem Tischchen in der

⁵⁴ Achim von Arnim: *Marino Caboga*. In: ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. III. München 1965, S. 466–523.

⁵⁵ Vgl. Heinrich von Kleist: *Der Findling*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5. Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 19–58.

⁵⁶ Bartolomeo Biasoletto: *Reise Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen durch Istrien, Dalmatien und Montenegro im Frühjahr 1838*. Dresden 1842, S. 5.

⁵⁷ Johann Georg Kohl: *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro*. Teil I. Dresden 1851, S. 49f.

Ecke sitzt ein hagerer Herr im Frack, mit einem kahlen zerknitterten gelben Gesicht und einer exotischen, sehr geschmückten Dame. Jetzt sehen sie her, horchend; dann sehen sie sich an und lächeln. Der schmetternde Held aber, der spürt, daß ihm jetzt alle zuhören, hebt sein Glas zur errötenden Nachbarin und wieder hallt der stille Saal vom Krieg. [...] Es hat mir den ganzen Abend verdorben.⁵⁸

Dabei ist der verdorbene Abend Hermann Bahrs ein Einfangen der Stimmungslage kurz vor dem Ersten Weltkrieg, dem endgültigen Zusammenbruch der Habsburgermonarchie und der alten großbürgerlichen Werte des 19. Jhs.

Nach dem Fall des Habsburgerreiches wird die Stadt Dubrovnik als ein Teil Kroatiens zusammen mit Slowenien an das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen (ab 1928 Königreich Jugoslawien) angegliedert, der Tourismus kann weiter expandieren. Und in einem gewissen Sinne bringt er der Stadt auch die alte Libertas wieder, ja es weht auch heute noch die Libertas-Fahne auf dem höchsten Turm des imposanten Stadtmauerkomplexes, zumindest in der Zeit der Dubrovniker Sommerfestspiele. Das ehemalige Idyll wird in einem Gedicht des bekanntesten kroatischen Schriftstellers des 20. Jhs. Miroslav Krleža (1893–1981)⁵⁹ als ein käufliches Theater, als eine imaginäre „Kulisse“, die den Fremden zum Kauf angeboten wird, dargestellt. Nichtsdestoweniger ist eben dieser Warencharakter der Stadt Dubrovnik ein Beweis ihrer Agilität und Postmodernität⁶⁰.

Der Ruf der Stadt Dubrovnik als einer Tourismus- und Kulturmetropole etabliert sich im Laufe des 20. Jhs. So sieht Max Frisch 1933 in Dubrovnik zum ersten Mal das Meer, wie seine Tagebuchnotizen, Feuilletonartikel, aber auch der kurz nach der Fahrt entstandene, frühe autobiographische Roman *Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt* (1934) verraten. Möglicherweise hat der noch junge Autor während seiner zuweilen sentimentalischen Bildungsreise in Europas Südosten im Mai 1933 als Interessierter am PEN-Kongress teilgenommen.⁶¹ Der Kongress stellt bekanntlich die erste öffentliche Distanzierung der Intellektuellen von der

⁵⁸ Hermann Bahr: *Dalmatinische Reise*. Berlin 1909², S. 59f. Vgl. auch Erstić: „Die Ambivalenzen des vertraut Fremden. ‚Dalmatinische Reise‘ von Hermann Bahr“. In: Slavija Kabić/Goran Lovrić (Hrsg.): *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur, Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*. Zadar 2009, S. 249–257.

⁵⁹ Miroslav Krleža: „Kulisse von Dubrovnik“. In: Johann Strutz (Hrsg.): *Europa erlesen: Dalmatien*. Klagenfurt 1998, S. 216f.

⁶⁰ Vgl. Harald Jähner: „Tour in die Moderne. Die Rolle der Kultur für städtische Imagewerbung und Städtetourismus“. In: Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek b. Hamburg 1988, S. 225–242.

⁶¹ Zu Frischs Reise nach Dubrovnik und ihren literarischen Konsequenzen vgl. Slavija Kabić: „Max Frischs Schicksalsreise nach Dubrovnik. Zu Frischs Roman ‚Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt‘“. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. 13 (2004), S. 229–253.

Nazigewalt dar⁶² und ist eine der Etappen auf dem Weg zur Erhebung der Stadt zum UNESCO-Weltkulturerbe höchsten Ranges 1976.⁶³ Dubrovnik erscheint somit aufgrund der imposanten (Literatur-)Geschichte als einzigartig, „a unique experiment on the part of the Slav, unique in its nature and unique in its success“⁶⁴, wie es die englische Schriftstellerin Rebecca West (1892–1983) in den 1930er Jahren unterstreicht. So verwundert es kaum, dass die Stadt in den Medien während des Jugoslawienkonflikts (zumindest im Herbst 1991 und Frühjahr 1992) als ein Exemplum der Städtezerstörung dient, auch wenn beispielsweise Vukovar zur selben Zeit stärkere Schäden erleiden muss. Kulturgeschichte ist meinungsbildend, aber sie ist auch reflexiv. Dies ist auch der zweite Grund, weswegen mir das Don Quijote-Zitat als ein geeignetes Motto für die vorliegende Skizze erscheint: Die subtile Selbstironie, mit der Cervantes im Laufe des ganzen Romans arbeitet und die Michel Foucault (1926–1984) dazu brachte, im doppeldeutigen Sinne (als Text und als Textvernarrter) in der Figur Don Quijotes einen „Graphismus“, eine „irrende Schrift“ zu sehen⁶⁵, wird heute als ein genuines Element und Bestandteil der Kunst bezeichnet. Die ästhetische Autoreferenzialität und das Spielen mit dem eigenen artifiziellen Charakter sind Charakteristika, die der Kunst seit ehedem zugeschrieben werden. Dieses referentielle Spiel mit Katastrophe und Idyll, mit Ernst und Ironie, mit Dichtung und Wahrheit durchzieht auch eine intermediale Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte der Stadt Dubrovnik.

BEMERKUNG ZUR INTERMEDIALITÄT

Der Begriff ‚Intermedia‘ wird um 1812 bei Samuel Taylor Coleridge verwendet, und in den Texten von Dick Higgins und der Fluxus-Bewegung der 1960er Jahre wiederaufgenommen.⁶⁶ Die Theorie der Intermedialität hingegen entsteht im Laufe der 1980er Jahre aus der (post-)strukturalistischen Intertextualitätsdebatte und dem literaturwissenschaftlichen Paradigmawechsel der 1960er und 1970er

⁶² Zu der Bedeutung des PEN-Kongresses 1933 vgl. Werner Berthold: „Die Repräsentanten der gleichgeschalteten deutschen Literatur auf dem PEN-Kongreß in Dubrovnik“. In: ders.: *Exilliteratur und Exilforschung. Ausgewählte Aufsätze, Vorträge und Rezensionen*. Wiesbaden 1996, S. 130–145.

⁶³ Vgl. dazu Prosperov-Novak (Hrsg.): *Dubrovnik*, S. 174.

⁶⁴ Rebecca West: *Black Lamb and Grey Falcon. A Journey Through Yugoslavia*. Edinburgh 1995², S. 231.

⁶⁵ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1997¹⁴, S. 78f. Vgl. auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 14. Frankfurt a.M. 1970, S. 217f.

⁶⁶ Vgl. Irina Rajewski: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 6ff.

Jahre.⁶⁷ Am Anfang neuerer Intermedialitätsdebatten steht also der Text: die strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien der Dialogizität und der Intertextualität.⁶⁸ Die erstere wird bereits in den 1920er Jahren von dem russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin (1895–1975) entwickelt und geht von der Annahme einer Vielstimmigkeit der aufeinander verweisenden und miteinander kommunizierenden neuzeitlichen Texte aus.⁶⁹ Diesen Gedanken der Vielstimmigkeit nimmt die *Tel-Quel*-Vertreterin Julia Kristeva auf, um sich in ihrem 1967 in der Zeitschrift *Critique* erschienenen Aufsatz „Bachtin, das Wort, der Dialog, der Roman“ explizit auf die Dialogizität Bachtins zu berufen:

Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Assorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffes der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.⁷⁰

Unter dem Terminus ‚Intertextualität‘ ist also die Theorie zwischentextueller, intramedialer Beziehungen zu verstehen, der Verfahren von Bedeutungskonstitutionen wie Collage, Pastiche, Parodie, Travestie etc. und der Referenzbeziehungen zwischen einem konkreten literarischen Text und den ihm zugrundeliegenden Genotexten.⁷¹ Der Begriff der ‚Intermedialität‘ dagegen zielt auf jene die Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, die mindestens zwei sich unterscheidende Medien und/oder Künste berühren. Diese Phänomene können auf

⁶⁷ Hans Robert Jauß: „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“ (1968). In Viktor Žmegač (Hrsg.): *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M. 1972, S. 274–290.

⁶⁸ Dazu Volker Roloff: „Der Begriff Intermedialität bezieht sich [...] auf all das, was man, in Analogie zum Konzept der Intertextualität, als Präsenz von Prä- und Intertexten im künstlerischen Werk erkennen kann, wobei auch im Film zwischen den expliziten und impliziten Spielformen der Intermedialität zu unterscheiden ist.“ Roloff: „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“. In: Peter Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 269–309, hier S. 272.

⁶⁹ Diese Theorie ist bereits in der Studie *Probleme der Poetik Dostojevskijs* (1929, dt. München 1971) exemplifiziert worden und implizit auch in dem Werk Michail Michailowitsch Bachtins *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (veröff. 1965, dt.: Frankfurt a.M. 2018) vorhanden. Denn nicht nur die Grotteske der Körperlichkeit oder der karnevaleske Impetus der Volkskultur bedeuten eine Subversion gesellschaftlicher Zustände; auch die Vielstimmigkeit kann den literarischen Schöpfungsakt zu einem Medium der Gegenkultur werden lassen.

⁷⁰ Zit. nach Julia Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375.

⁷¹ Vgl. Manfred Pfister/Ulrich Broich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985 und Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M. 1993.

der Ebene der Kunstpraxis ein ‚neues‘ Medium konfigurieren – signifikante Beispiele solcher Bemühungen sind die Oper als Gesamtkunstwerk oder die (post-)avantgardistischen Tendenzen der Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit. Möglich ist auch, dass in das bestehende Medium Elemente eines anderen Mediums oder weitere Artefakte hineingebettet werden, ohne dass dabei die Eigenständigkeit des Trägermediums beeinträchtigt wird; oft wird die Malerei im Film auf eine derartige Weise eingesetzt. Die beiden praktischen Ansätze – die Erschaffung eines neuen Mediums und die Modifizierung des alten – scheinen auch die Vorstellung und die Definition der Intermedialität beeinflusst zu haben. Die Intermedialität spielt sich nämlich sowohl zwischen den Medien (**Intermedialität**), als auch innerhalb eines Mediums ab (**Intramedialität**).⁷² Die Theorie der Intermedialität konzentriert sich deshalb häufig und v.a. auf zwei Phänomene: auf diejenigen, die *zwischen* den Medien liegen und auf diejenigen, die *innerhalb* eines Mediums liegen. Das heißt, dass bspw. der (Spiel-)Film immer wieder auf andere Künste Einfluß übt und *vice versa* in sich andere Künste vereint. Doch die inter- und die intramedialen Interdependenzen sind bereits vorher, also vor dem Siegeszug des Films im 20. Jh., zu beobachten, und sie wandeln sich mit dem aktuellen Einzug des Digitalen in die Medienkultur erneut. Sie erheben zudem nicht nur für die Spiel-, sondern auch für alle anderen Filme und sogenannten bewegten Bilder, also auch für die Fernsehreportagen, einen Geltungsanspruch. Andererseits lässt sich die Intermedialität auch anhand der Text-Bild-Beziehungen beobachten, diese Beziehungen werden bereits im Zeitalter der Romantik (und auch schon lange vorher) deutlich, nur man hat sie früher als Ekphrasis bezeichnet.

Im Folgenden werden verschiedene intertextuelle sowie inter- und intramediale Umformungen Dubrovniks analysiert. Als Beispiel einer aktuellen intramedialen und popkulturellen Neucodierung kann das Bild der Festung Lovrijenac in der US-amerikanischen Serie *GAME OF THRONES* dienen. Die 3D-Technik, die Hollywood seit den 1950er Jahren immer wieder verwendet, und das seit der Mitte der 1970er Jahre existierende CGI-Verfahren (Computer Generated Imagery) entpuppen sich hier als Animations-Techniken, die für die aktuelle Populärkultur von besonderer Bedeutung sind. Die Bildveränderungen durch das CGI lassen die Bruchstellen zwischen Collage und Original verschwinden. Was ist hier also Realität, was Fiktion? Die Festung Lovrijenac wird so in der genannten Serie von einem kulturhistorisch relevanten touristischen Ort in einen Ort des Fiktionalen überführt. Doch dies ist nicht erst seit den computergenerierten Bildverfahren so. Die in *GAME OF THRONES* vorgenommene Umformung kann nämlich als ein Verfahren gedeutet werden, das im Folgenden alle Medien – die literarischen, die visuellen, die audiovisuellen – im Hinblick auf diese Stadt unternehmen, um ihre jeweils unterschiedlichen und mehr oder minder fiktionalen Geschichten zu er-

⁷² Vgl. Jürgen E. Müller: „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“. In: *Montage/av.* Jg. 3, 1994, H. 2, S. 119–138, insb. S. 133. Vgl. auch ders.: *Intermedialität. Formen medialer kultureller Kommunikation.* Münster 1996.

zählen. Selbst die Nachrichtensendungen und Reportagen bedienen sich bisweilen, wie zum Schluss erörtert wird, der Motive und der Verfahren der Künste. Und doch machen es alle genannten Künste und Medien immer auf ihre eigene Art und Weise.



Abb. 1: Festung Lovrijenac, 2008



Abb. 2: Screenshot aus GAME OF THRONES

MEDIENGESCHICHTE DER STADT I
KLASSIK UND ROMANTIK

INTERTEXTUALITÄT UND EKPHRASIS

Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist

Heinrich von Kleists (1777–1811) Text „Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft“ (1810), entstanden auf der Grundlage eines Textes Achim von Arnims (1781–1831) und Clemens Brentanos (1778–1842) aus dem Jahr 1810 und als eine Auseinandersetzung mit dem Gemälde *Wanderer am Gestade des Meeres*, besser bekannt als *Mönch am Meer* (1808–1810) von Caspar David Friedrich (1774–1840), ist ein Beispiel für eine Ekphrasis (griechisch ἔκ-φρασις: „Beschreibung“, lat. descriptio; Plural: Ekphraseis), also für die literarische Beschreibung eines Werks der bildenden Kunst oder auch eine literarische bzw. rhetorische Form, durch welche etwas sehr anschaulich und bildlich beschrieben oder geschildert wird, wodurch der Leser bzw. Zuhörer zum Zuschauer wird. Ekphrasis ist somit eine frühe Form der Intermedialität, die ausgehend von Horaz' (65 v. Chr.–8 v. Chr.) *ut-pictura-poiesis*-Formel in der *Ars poetica* (18–13 od. 10 v. Chr.)¹ über Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) Korrektur dieser Ansicht im *Laokoon* (1766)² in der Kunstpraxis bis heute beobachtet werden kann. Kleists Text ist zudem auch ein Beispiel für Intertextualität, hat doch der Autor hier einen früheren Text Achim von Arnims und Clemens Brentanos im Jahr 1810 für die Veröffentlichung in seinem letzten publizistischen Unternehmen, der Zeitschrift *Berliner Abendblätter*, stark umformuliert und abgewandelt.³ Aus Brentanos Sehnsucht wird bei Kleist das bahnbrechende Erhabene der Unendlichkeit und damit ein panoramatischer (Medien-)Blick⁴, die ‚Seelandschaft‘ wird zur

1 Vgl. Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Stuttgart 1994³, S. 27.

2 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften. Philosophische Schriften*. München 1969. Lessing geht von einer Differenz der Künste Malerei und Poesie aus.

3 Vgl. Hartwig Schultz: „Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft“. Kritische Edition der Texte von Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist im Parallel-druck. In: Lothar Jordan/Hartwig Schultz (Hrsg.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde ‚Der Mönch am Meer‘ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*. Frankfurt a.M. 2004, S. 38–41.

4 Vgl. z.B. Viola Rühse: „Dies wunderbare Gemälde“. Ästhetische und kunstpolitische Aspekte in Texten von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist zu Caspar David Friedrichs Landschaftsgemälde ‚Mönch am Meer‘. In: *Kleist-Jahrbuch*. (2013), S. 238–256, insb. S. 254 sowie zum Erhabenen und zum Panorama bei Kleist Christian Begemann: „Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung“ (17.02.2006). In: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (15.07.2019).

‚Seelenlandschaft‘, zu einem der Erfindungsorte der Romantik(en) in der Malerei, die in der immer noch aktuellen Ausstellungspraxis als eine „polyfokale Gemengelage aus Spaltungen, Bruchstücken, Vermischungen und Selbstwidersprüchen“ und als Vorläufer der Moderne beschrieben werden.⁵

Damit zurück zu Kleists Korrektur der Caspar-David-Friedrich-Rezension Brentanos und Arnims. Kleists Verriss ist stilistischer und inhaltlicher Natur, die Charakterisierung der Bildwirkung „als ob einem die Augenlider abgeschnitten wären“⁶ ist bekannt und antizipiert in ihrer schockartigen Drastik eines Risses und Messerstiches ins Auge die Intensität der Rezeption sowie die Formensprache und die Verfahren der historischen Avantgarden des beginnenden 20. Jhs.⁷ Doch dieser Riss im Auge bzw. im Augenlid ist auch einer in der Freundschaft, bildet er doch ein bekanntes Beispiel für eine literarische Konkurrenz im Zeitalter der Romantik, die nicht ohne Folgen bleiben wird.⁸ V.a. Brentano distanziert sich von dem in den *Berliner Abendblättern* abgedruckten Text Kleists und bleibt mit Kleist verfeindet. Dabei müssen sich Arnim, Brentano und Kleist in der Deutschen Tischgesellschaft (gegründet am 18.01.1811) in Berlin wiederholt begegnet haben, denn Arnim gehörte zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft und Kleist gehörte ihr lose an. Gemeinsame politische Grundüberzeugungen waren antifranzösischer Patriotismus und Antisemitismus (v.a. bei Arnim, bei Kleist ist der Antisemitismus weniger zu beobachten).⁹ Als Organ der Gesellschaft gelten gleichwohl Kleists *Berliner Abendblätter*. Da der Hass auf die napoleonische Besatzungsmacht die Mitglieder der Gesellschaft auszeichnete, wird die These gewagt, dass die Nachricht von der französischen Besatzung Ragusas zur fast zeitgleichen literarischen Verwendung des Namens oder der Geschichte Ragusas bei den Teilnehmern der Tischgesellschaft geführt hat. So behandeln sowohl Arnim als auch Kleist um das Jahr 1811 Geschichten von anscheinend ‚verkommenen‘

⁵ Vgl. Werner Hoffmann: „Die Romantik – Eine Erfindung?“ In: Hubertus Gaßner: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. München 2006, S. 20–31, S. 31.

⁶ Vgl. Clemens Brentano: „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner (1810)“. In: ders.: *Werke*. Band 2. München 1964, S. 1034; Heinrich von Kleist: „Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft“. In: *Berliner Abendblätter*. München 1959, S. 47f.

⁷ Vgl. Marijana Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bielefeld 2004.

⁸ Vgl. Christian Begemann: „Brentano und Kleist vor Friedrichs ‚Mönch am Meer‘. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 64 (1990), S. 54–95 und Bernhard Greiner: *Die Stimme des Lebens und die Materialität der Kunst*. In: Jordan/Schultz (Hrsg.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, S. 49–66. Vgl. auch Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, S. 188ff, S. 238 und Jens Bisky: *Kleist. Eine Biographie*. Berlin 2007, S. 424–428.

⁹ Stefan Nienhaus: *Geschichte der Deutschen Tischgesellschaft*. Tübingen 2003, S. 204ff (zum Antisemitismus) und S. 363 (zur möglichen Mitgliedschaft Kleists).

Söhnen¹⁰ und Nachfahren Ragusas. Diesmal schreibt Heinrich von Kleist als erster, es folgt ihm (diesmal nur) Achim von Arnim. Die zeitgleichen Ragusa-Erwähnungen und Schilderungen bei Heinrich von Kleist und Achim von Arnim, die sich u.a. auf zeitgenössische historische Studien und Radierungen stützen, sind ein bezüglich der Intertextualität und Intermedialität weitaus weniger erforschter Gegenstand als die Debatte um das Friedrich-Gemälde.

Im nachfolgenden Kapitel werden die intertextuellen und intermedialen Bezüge zwischen den Ragusa-Texten von Arnim und Kleist analysiert sowie die Verbindungen zur ehemaligen Stadtrepublik Ragusa (heute Dubrovnik) geprüft. Caspar David Friedrichs Landschaftsbild *Mönch am Meer* (Abb. 1), gezeigt auf der Berliner Akademieausstellung 1810, ist ein Inbegriff des modernen Bildes¹¹ und kann als symptomatisch für Kleists Ragusa-Schilderung gelten.¹² Achim von Arnim hingegen orientiert sich eher an historiographischen Quellen und an einem Stich Ragusas (Abb. 2), den er bezeichnenderweise einem historischen Standardwerk entnimmt. So wie sich die beiden Bildwerke gegenüberstehen, so konträr stehen sich auch die beiden Texte gegenüber, wie im Folgenden erörtert wird. Hierbei wird chronologisch vorgegangen, auf die Analyse von Kleists *Findling*¹³ folgt die Erörterung von Arnims *Marino Caboga*¹⁴. Der Fokus und Mehrwert dieses Kapitels liegen beim Vergleich der Ragusa-Texte von Kleist und Arnim. Die literarische Konkurrenz bei der Beschreibung des Caspar-David-Friedrich-Gemäldes ist ein bisher stark erforschter Gegenstand¹⁵, sie dient deshalb in diesem Kapitel nur als Ausgangspunkt und wird nicht eingehend analysiert.¹⁶

¹⁰ Vgl. Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München/Wien 1995, zu Kleist S. 79ff.

¹¹ Werner Busch: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003, S. 46.

¹² Vgl. Charles Sala: *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*. Paris 1993; Hubertus Gaßner (Hrsg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. München 2006 sowie Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 133–146.

¹³ Heinrich von Kleist (1811): *Der Findling*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5. Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 19–58.

¹⁴ Achim von Arnim: *Marino Caboga*. In: ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. III. München 1965, S. 466–523.

¹⁵ Vgl. z.B. Rühse: „„Dies wunderbare Gemähld““, S. 238–256; Begemann: „Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer“, S. 54; Lothar Jordan/Hartwig Schultz (Hrsg.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde ‚Der Mönch am Meer‘ betrachtet von Cemens Bretano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*. Frankfurt a.M. 2004; Helmut Schanze: *Erfindung der Romantik*. Stuttgart 2018, S. 270–289.

¹⁶ Für diese weiterführende Idee bedanke ich mich bei Hans Jürgen Schrader.



Abb. 1: Caspar David Friedrich: *Wanderer am Gestade des Meeres*, 1808–1810



Abb. 2: Kupferstich mit der Vedute Ragusas aus dem Buch von Erhard Reusch, 1723

PEST UND RAGUSA IN HEINRICH VON KLEISTS NOVELLE *DER FINDLING*

Die Stadt Dubrovnik/Ragusa ist ein beliebtes Thema der Weltliteratur¹, dies bezeugt auch das in dem Beitrag zu analysierende Beispiel: die Novelle *Der Findling* (1811)² Heinrich von Kleists (1777–1811), eines der Thomas Mann (1875–1955) zufolge „höchsten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache“³. Hier wird Ragusa – dem typisch Kleist’schen Novellenaufbau gemäß – zum fiktionalen Ort einer ersten Katastrophe und gewissermaßen zum Ausgangspunkt der Schlusskatastrophe.

Die Verwendung des Begriffs Novelle im Hinblick auf das erzählerische Werk Heinrich von Kleists ist dabei nicht ganz unumstritten. Hugo Aust z.B. verweist in seinem *Novelle*-Band auf die Tatsache, dass „das Wort Novelle bei Kleist nicht einmal“ vorkomme und dass „jegliche Versuche, über Kleists Vorliebe für (erotische) Grenzsituationen bzw. unerhörte Schicksalsspiele eine novellistische Bewußtheit [...] zu erschließen, an der Quellenlage scheitern“. Auf der anderen Seite unterstreicht er allerdings die Tatsache, Kleist sei „wirkungsgeschichtlich gesehen – der typische, maßgebende und erste Novellist“ der deutschen Literatur. Aust impliziert dabei auch die Begriffsbestimmung und eine nähere Deutung und Abgrenzung des poetischen Umfelds der Gattung Novelle, einer Gattung, die im Laufe der Literaturgeschichte einigen entscheidenden Veränderungen unterworfen war und die gerade zu Kleists Zeit bzw. „in ihrem ‚klassischen‘ Auftakt“, so Aust, „kein kanonisch gewisses Vorbild, sondern einen beunruhigenden Streitfall“ vermittele.⁴ Genau diese Erkenntnis, das spätestens im 19.Jh. anzusiedelnde, absolute Fehlen jeglicher bindenden und festen Poetik der Novelle, dieser immer

¹ Vgl. hierzu den Sammelband von Inge M. Artl (Hrsg.): *Europa erlesen. Dubrovnik*. Klagenfurt 2001, an dem die Verf. mitgewirkt hat. Als ein Beispiel der Ragusadarstellung der deutschen Romantik fungiert auch das Drama *Marino Caboga* von Achim von Arnim. Vgl. hierzu Slavija Kabić: „Dramska pripovijest ‚Marino Caboga‘ Achima von Arnima“. In: *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Jg. XV (2004), Nr. 2–3, S. 7–28 sowie die Übersetzung des Stückes ins Kroatische von dies.: Achim von Arnim: *Marino Caboga. Pripovijest kazališnog pisca za četvrtak*. In: *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Jg. XV (2004), Nr. 2–3, S. 29–70. Vgl. auch Marijana Erstić: „Dubrovnik. Skizze einer europäischen (Literatur-)Geschichte“. In: Natasza Stelmaszyk (Hrsg): *Europa literarisch*, www.uni-siegen.de/phil/archiv/europaliterarisch/dokumentation/vortrag/eurolit-erstic1.pdf (16.05.2015).

² Heinrich von Kleist (1811): *Der Findling*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd.II/5. Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 19–58.

³ Thomas Mann (1954): „Heinrich von Kleist und seine Erzählungen“. In: ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. IX. *Reden und Aufsätze*. Bd.1. Frankfurt a.M. 1960, S. 823–842, S. 823.

⁴ Hugo Aust: *Novelle*. Stuttgart/Weimar 1995², S. 77ff.

noch nach der recht vagen Goethe'schen Formel – „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“⁵ – definierten Gattung, kennzeichnet auch die spätere literaturwissenschaftliche Forschung.⁶ Im Hinblick auf Kleist herrscht allerdings auch in anderen Werken zum Thema Novelle im Allgemeinen die Ansicht, kritische Bemerkungen von Aust ungeachtet: „Mit den 1810 und 1811 in zwei Bänden erschienenen Erzählungen von Heinrich von Kleist setzt die Geschichte der modernen deutschen Novelle ein“.⁷

Kurt Gassen zufolge zeigt *Der Findling* „einen zwiespältigen Stil, von Merkmalen früher und später Entstehung gemischt“; die Novelle stelle deshalb wahrscheinlich ein mehrmals überarbeitetes Frühwerk dar. Mittels der Analyse mancher typisch Kleist'scher adverbialer Bestimmungen bzw. Redewendungen, wie ‚dergestalt, dass‘, ‚auf ... Weise‘ usw., versucht Gassen diese These zu beweisen.⁸ In den daran anknüpfenden Arbeiten, wie in einem Aufsatz von Josef Kunz z.B., wurden oftmals aufgrund dieser Datierung der Entstehungszeit auch stilistische und erzähltechnische Schwächen der Novelle aufgezeigt, wie z.B., der Standort des Erzählers sei in den drei Partien des Werkes jeweils ein anderer, ohne dass dieser Wechsel begründet werde.⁹ Joachim Kreuzer räumte in seiner *Findling*-Analyse mit dem Vorurteil auf, es handele sich im Falle des *Findlings* um eine frühe und schwächere Novelle, indem er auf die Unstimmigkeiten der Frühdatierung verweist und sie in das Jahr 1811 verlagert.¹⁰ Von diesem Zeitpunkt an fängt auch die Rehabilitierung der Novelle an. Peter Horn formuliert in seiner Einführung zu Kleists Erzählungen eine ausgewogene Kritik des *Findlings*, indem er einen (sicheren) Mittelweg zwischen der dezidierten Kritik und der völligen Apologie einschlägt: Horn bezeichnet die Novelle einerseits als eine nicht psychologische und moralisierende, sondern als eine soziologisch zu betrachtende und die Moral geradezu dekonstruierende, eine äußerst zweideutige Novelle also, andererseits aber unterstreicht er, dass gerade diese Elemente von Kleist selbst nicht konsequent zu Ende geführt seien bzw., „daß Kleist selbst sich wohl der eigentlichen Problematik, die er in seiner Novelle gestaltet hat, nicht immer voll bewußt war.“¹¹ Auch die späteren Arbeiten unterstreichen v.a. die These, *Der Findling* sei

⁵ Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig o.J. (1902), S. 117.

⁶ Vgl. dazu z.B. Hannelore Schlaffer: *Poetik der Novelle*. Stuttgart 1993.

⁷ Winfried Freund: *Novelle*. Stuttgart 1998, S. 78.

⁸ Vgl. Kurt Gassen: *Die Chronologie der Novellen Heinrichs von Kleists*. Reprographischer Druck der Ausgabe Weimar 1920. Hildesheim 1978 insb. S. 96–99, Zit. S. 97.

⁹ Vgl. Josef Kunz: „Heinrich von Kleists Novelle ‚Der Findling‘“. In: Ludwig Wolf/Werner Schröder (Hrsg.): *Festschrift für Ludwig Wolf*. Neumünster 1962, S. 337–355.

¹⁰ Hans Joachim Kreuzer: *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists*. Berlin 1968, S. 168.

¹¹ Peter Horn: „Charakter, Schicksal und gesellschaftliche Struktur in Heinrich von Kleists ‚Der Findling‘“. In: ders.: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts. 1978, S. 168–184, Zit. S. 179.

eine auch auf der Ebene der moralischen Charakterisierung unaufschlüsselbare, denn „alle Aufschlüsse“ verneinende Geschichte, die sehr wohl eine Identitätsgeschichte, allerdings eine „pervertierte“ und „negative“ beinhalte und in der der Leser „allmählich und immer schneller aus allen möglichen Identifikationen herausgedrängt“ werde.¹² Dabei erscheint der Aufbau dieser Novelle¹³, die Thomas Mann „neben ‚Kohlhaas‘ künstlerisch am höchsten zu stellen“¹⁴ neigte, für Kleist eher gewöhnlich: die Höhepunkte, d.h. die zwei in der Novelle angesiedelten Katastrophen, sind, ähnlich wie beim *Erdbeben in Chili*¹⁵, am Anfang und am Ende der Novelle angesiedelt, die Säkularisierung bzw. Parodie des christlichen Glaubens mit den dazugehörigen Mythen¹⁶ wird genauso konsequent durchgeführt, wie dies auch in anderen Erzählungen Kleists der Fall ist. Die idyllische Unterbrechung wird hier ihres vorgeblich friedlichen Charakters fast gänzlich beraubt.

Auch auf der Ebene der Eingangssätze scheint die Kleist-Novelle durchaus konventionell gestaltet zu sein: Innerhalb der ersten drei Sätze wird der Leser sowohl über die Hauptfiguren als auch über deren Vorhaben informiert¹⁷: „Antonio Piachi“, so der Initialsatz „ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war

¹² Vgl. Jörgen Schröder: „Kleists Novelle ‚Der Findling‘. Ein Plädoyer für Nicolo“. In: *Kleist-Jahrbuch*. (1985), S. 109–127, Zit. S. 126f.

¹³ Winfried Freund zu der spezifischen Form der Novelle bei Kleist: „Kleists Novellistik ist geprägt von der dialektischen Spannung zwischen Chaos und Ordnung, genauer: zwischen der sich immer wieder eruptiv ereignenden Katastrophe und ihrer versuchten Kompensation. Nicht nur die Struktur der einzelnen Novellen, sondern die Struktur des Novellenwerks insgesamt folgt der Dialektik von Aufruhr und Ausgleich, wobei der einmal herbeigeführte Ausgleich durch den eskalierenden Aufruhr in der nachfolgenden Novelle jedesmal relativiert erscheint“. Freund: *Novelle*, S. 83.

¹⁴ Mann: „Heinrich von Kleist und seine Erzählungen“, S. 835.

¹⁵ Heinrich von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/3. Vgl. Hans-Jürgen Schrader: „Spuren Goethes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ‚Erdbeben‘“. In: *Kleist-Jahrbuch*. (1991), S. 34–52.

¹⁶ Vgl. dazu insb. Hans-Jürgen Schrader: „Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists ‚Amphitryon‘“. In: Verena Ehrich-Haefeli/ders./Martin Stern (Hrsg.): *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur*. Festschrift für Renate Böschenstein zum 65. Geburtstag. Würzburg 1988, S. 191–207.

¹⁷ Joachim Müller zu der Kleist'schen Technik der anfänglichen Klarstellung der Situation: „In allen neun Erzählungen Heinrichs von Kleists werden gleich im ersten Satz die Hauptpersonen und die Schauplätze der Ereignisse genannt. In fünf der Erzählungen wird auch noch die Zeit der Geschehnisse angegeben, in dreien werden zudem die Eigennamen gesperrt (in modernen Ausgaben kursiv) gedruckt. Zu diesen gehört ‚Der Findling‘“. Müller: „Zufall und Vorfall. Geschehenswelt und Erzählstruktur in Heinrichs von Kleists Novelle ‚Der Findling‘“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Jg. 3 (1982), H. 1, S. 427–438, Zit. S. 427.

genöthigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen.“¹⁸ Schon im nächsten Satz wird seine Frau, die in der Novelle zunächst keine Rolle spielt, vorgestellt: „Er pflegte dann gewöhnlich Elvire, seine junge Frau, unter dem Schutz ihrer Verwandten, daselbst zurückzulassen.“¹⁹ Im dritten Satz wird die ‚Familie‘ Piachis komplettiert, zugleich wird auch einer der Reiseorte erwähnt: „Eine dieser Reisen führte ihn mit seinem Sohn Paolo, einem elfjährigen Knaben, den ihm seine erste Frau geboren hatte, nach Ragusa.“²⁰ In diesem Satz wird neben der Stadt Ragusa eine erste ‚Unstimmigkeit‘ innerhalb der Familie Piachi beim Namen genannt: die junge Frau dieses römischen Kaufmanns ist nicht die Mutter seines elfjährigen Sohnes, eine harmonische Familienidylle wird also nicht nur infrage gestellt bzw. erst im Nachhinein destruiert,²¹ sondern schon von Anfang an negiert.

Der traumatische Charakter der Reise nach Ragusa wird im weiteren Verlauf bestätigt: Der Vater will auf die Nachricht vom Ausmaß der Seuche hin die Stadt verlassen, reist auch wieder ab, unterwegs wird er allerdings einen unbekanntem Jungen in der Kutsche mitnehmen. Es handelt sich dabei um einen infizierten Flüchtlingsknaben aus der fast schon völlig verriegelten Stadt, den die Häscher verfolgen; die Kutsche wird eingeholt und nicht nur der flüchtige Knabe, auch Piachi und sein Sohn werden in das Krankenhaus von Ragusa eingeliefert. Der Sohn Piachis – Paolo – stirbt, Piachi und der Findling Nicolo bleiben dagegen am Leben. „An seines Sohnes statt“²² wird der ältliche Kaufmann schließlich den Findling mit nach Rom nehmen.

¹⁸ Kleist: *Der Findling*, S. 19.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Zum Motiv der Zerstörung des Idylls bzw. der „idyllischen Unterbrechung“ der Katastrophe(n) im Werk Kleists, namentlich im Drama *Die Familie Schroffenstein* und in der Novelle *Das Erdbeben in Chili* vgl. einen Aufsatz von Helmut J. Schneider: „Verkehrung der Aufklärung: Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists“. In: *Ars Semiotica*. Bd. 11 (1998), H. 1/2, S. 149–156, hier S. 149. Schneider unterstreicht dabei, dass die Idylle im Werke Kleists weniger eine „Unterbrechung“ als eine Folge und ein Grund der Katastrophe(n) zugleich sei: „Die Katastrophe des Schlusses [...] wird wesentlich aus der Idylle selbst motiviert. [...] Die Idylle, die das bewußte Abblenden der feindlichen sozialen Umwelt voraussetzt, ist zugleich durch eine innere Verblendung gekennzeichnet. Sie steht mit der Katastrophe, die aus der Gesellschaft aufsteigt und sie vernichtet, in einem untergründigen Zusammenhang. Dieser diskreditiert nicht nur die politische Hoffnung, die die Aufklärung an die Erfahrung einer universellen zwischenmenschlichen Kommunikation geknüpft hatte, sondern darüberhinaus diese Erfahrung selbst. Sie greift also die aufklärerische Utopie an ihrer Quelle und ihrem Bild an.“ Schneider liest die Texte Kleists als eine „poetische Auseinandersetzung mit der Aufklärung“, die letztendlich in ihrer völligen Negation mündet: Ähnlich wie die Idylle einen Moment der Täuschung der kleinen gesellschaftlichen Gruppen, der Liebespaare oder der Familie, darstelle, werde auch die Aufklärung durch die Destruktion ihrer einzelnen Elemente, z.B. des Glaubens an eine gute und friedliche Natur, zerstört. Ebd.

²² Kleist: *Der Findling*, S. 22.

Der Ersatzsohn, der in Ragusa den Tod von Piachis ‚leiblichem‘ Sohn verursacht hatte, wird in Rom auch von der Frau Piachis liebevoll empfangen und erzogen sowie nach der schulischen Ausbildung in das Geschäft Piachis aufgenommen. Dem Wunsch der Pflegeeltern folgend, wird er mit einer Nichte seiner Pflegemutter vermählt, ja es kommt so weit, dass ihm Piachi mit Erreichen seines 60. Lebensjahrs sein ganzes Vermögen überlässt, um sich mit seiner Frau „in den Ruhestand“²³ zurückzuziehen.

Doch der Findling, der sich schnell als ein „schurkischer Adoptivsohn“²⁴ entpuppen wird, verursacht ein Unheil nach dem anderen: bald schon wird er einen Hang zur Bigotterie und eine ebenso starke Inklination „für das weibliche Geschlecht“²⁵ zeigen, mit 15 wird er zum Geliebten der Mätresse eines Bischofs, mit der er sich nicht nur während seiner Ehe, sondern auch unmittelbar vor dem Begräbnis seiner kurz nach der Heirat verstorbenen jungen Frau trifft. Piachi erfährt dies und versucht verbittert, Nicolò eine Falle zu stellen, indem er ihn zu einem fingierten Treffen mit der Bischofsmätresse in eine Kirche einlädt, in der dann auf Nicolò anstatt der Geliebten die Leiche seiner Gemahlin samt der Begräbnissuite wartet.

Nicolò schreibt die Schuld für die erlittene Schmach fatalerweise nicht dem alten Piachi, sondern seiner Pflegemutter Elvire zu. Kurz nach dem Vorfall findet er auch die Möglichkeit, sich zu rächen: Nach einem Maskenball plötzlich und unerwartet im Kostüm eines Genueser Ritters nach Hause zurückkommend, wird er seiner immer noch jungen Adoptivmutter auf dem Flur begegnen. Sie, anstatt Nicolò zu erkennen, erschrickt und verschwindet in ihrem Zimmer. Aus demselben wird Nicolò kurz darauf auch das Rufen des Namens Colino vernehmen können – eines Names, dessen Klang Nicolòs „Herz in süße Träume“²⁶ wiegen wird. Nicolò dringt zusammen mit der Mätresse und ihrer Tochter in das Zimmer der Ziehmutter ein und findet in einer Nische lediglich ein feierlich beleuchtetes und mit einem roten Vorhang halb verdecktes Bild eines Genueser Ritters vor, das sonderbarerweise eine enorme Ähnlichkeit mit ihm selbst hat. Die Ähnlichkeit zeichnet sich auch im Namen der von Elvire angebeteten Ritter-Ikone ab, ist doch Colino ein Anagramm Nicolòs. Eine zufällige Verwandtschaft der Laute.

Für Nicolò scheint dies jedoch kein bloßer Zufall zu sein, ja mehr noch, er fängt an, fast manisch daran zu glauben, dass ihn Elvire seit Jahren vergöttert und heimlich liebt. Die Mätresse allerdings kommt aufgrund ihrer Beziehungen zu den Priestern hinter das wahre Geheimnis: Die auch ansonsten eher anämische und depressiv wirkende Elvire sei in ihrer frühen Jugend von einem Colino genannten Genueser Ritter während einer Feuersbrunst gerettet worden, der Ritter jedoch starb an den bei der Rettungsaktion erlittenen Verletzungen. Jahre

²³ Ebd. S. 26.

²⁴ Mann: „Heinrich von Kleist und seine Erzählungen“, S. 835.

²⁵ Kleist: *Der Findling*, S. 25.

²⁶ Ebd. S. 38 und 43.

danach wird Piachi das Mädchen heiraten, das allerdings nach wie vor den Retter verehrt.

Voller „Beschämung, Wollust und Rache“²⁷ auf diese Geschichte der Mätresse reagierend, fasst Nicolo den „satanischen“²⁸ Plan: Er möchte, erneut als Genueser Ritter verkleidet, in das Zimmer seiner Adoptivmutter eindringen und sie vergewaltigen. Ein Teil dieser „abscheulichsten Tat, die je verübt worden ist“²⁹, das auch symbolische Eindringen in den von Anfang an tabuisierten Ort, das Zimmer der Ziehmutter, die bei seiner Ansicht „ohnmächtig [...] niedersank“³⁰, kann ihm noch gelingen – einen ‚Inzest‘ kann der alte Piachi, unerwartet von der Reise zurückgekehrt, verhindern. Piachis Drohungen Nicolo gegenüber, ihn aus dem Haus zu verjagen, wird „der gute Alte“³¹ allerdings nicht erfüllen können: Das Haus und sein ganzes Gut hat er vor Jahren dem Findling übereignet, der ihn und seine Frau jetzt vor die Tür setzt.

Elvire wird sich von dem Schock nicht mehr erholen können und stirbt – ein weiteres „zerscherbtes Paktum“³² bei Kleist. Der alte Piachi bringt danach auf eine brutale, ja wahnsinnige Weise seinen Adoptivsohn um und bittet selbst nach dem Gerichtsverfahren und kurz vor der Hinrichtung nicht um Vergebung, um Nicolo auch in der Hölle verfolgen zu können.

DIE AMBIVALENZEN DER RAGUSA-EPISODE

Es wurde bereits angesprochen, dass Kleist in der Novelle schon innerhalb der ersten Sätze die Hauptfiguren seiner Novelle vorstellt. Aber auch der Tenor der Novelle scheint sich in diesen ersten Sätzen zu offenbaren: Bereits im dritten Satz treffen wir zum ersten Mal auf das Motiv des Todes. Bezeichnenderweise handelt es sich um den Satz, in dem der junge Sohn Piachis – Paolo – und das Reiseziel – Ragusa – erwähnt werden: zwei Instanzen der Novelle – die eine auf der Ebene der Figuren, die andere auf der Ebene der topographischen Bestimmung – die auch weiterhin mit Tod und Unheil verbunden werden; beides Motive, die schon im nächsten Satz potenziert werden, da die Stadt bei der Ankunft der Piachis unter dem Zeichen der Pest und des Todes steht: „Es traf sich, daß hier

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd. S. 51. Eine weitere hysterische Unschuld bei Kleist ist *Die Marquise von O...* Vgl. hierzu Waburga Hülk: „Theatralische Wünsche – Hysterische Unschuld. Intermediale Strukturen in Heinrich von Kleists und Eric Rohmers ‚Die Marquise von O...‘“ In: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hrsg.): *Theater und Film in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen 2000, S. 15–25.

³¹ Kleist: *Der Findling*, S. 50.

³² Hülk: „Zerscherbtes Paktum – La tête sur le plat. Über einige Bruchstücke bei Kleist und Flaubert“. In: Arlette Camion/Wolfgang Drost/Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment*. Heidelberg 1998, S. 38–55.

eben eine pestartige Krankheit ausgebrochen war, welche die Stadt und Gegend umher in großen Schrecken setzte.“³³

Piachi allerdings, „dem die Nachricht davon erst auf der Reise zu Ohren gekommen war“³⁴, ergreift nicht sofort die Flucht, sondern zögert und „hielt in der Vorstadt an, um sich nach der Natur derselben zu erkundigen.“³⁵ Erst als er zu hören bekommt, „daß das Übel von Tage zu Tage bedenklicher werde, und daß man damit umgehe, die Thore zu sperren; so überwand die Sorge für seinen Sohn alle kaufmännischen Interessen: er nahm Pferde und reiste wieder ab.“³⁶

Und obwohl in dem zuletzt zitierten Satz schon die Abreise thematisiert wird, kann man auch hier das Zögern und die Verunsicherung Piachis herauslesen, die sich im weiteren Verlauf der Handlung als verhängnisvoll erweisen werden; diesmal ist das Zögern des alten Kaufmanns allerdings weniger auf der verbalen, als auf der Ebene der Interpunktion sichtbar: das Semikolon zwischen „Thore zu sperren“ und „so überwand die Sorge“ hat an dieser Stelle weniger eine grammatikalische Funktion. Seine Funktion ist vielmehr, auf eine zeitliche Leerstelle hinzudeuten, auf ein gewisses Zaudern und eine interpunktuell angelegte Unschlüssigkeit Piachis, die zwischen der gehörten Nachricht und dem Vorsatz abzureisen situiert werden kann. So stockend und zögernd die dargebotene Handlung bis zum Vorsatz Piachis, Ragusa zu verlassen, verlief, so schnell und stürmisch, geradezu in „Kaskaden“³⁷, wird sie in der Abreiseschilderung dargeboten. Der Satzteil „er nahm Pferde und reiste wieder ab“ bildet einen wahren Kontrast zu dem stockenden Aufbau der vorherigen Satzteile.

Buchstäblich zum Stoppen gebracht wird die als rettend erscheinende Abreise aus Ragusa schon kurz nachdem Piachi und sein Sohn „im Freien“³⁸ sind. Hier erblickt Piachi seinen zukünftigen Findling, „einen Knaben neben seinem Wagen, der nach Art der Flehenden, die Hände zu ihm ausstreckte und in großer Gemütsbewegung zu sein schien.“³⁹ Piachi lässt beim Anblick des Jungen die abreisende Kutsche anhalten,

und auf die Frage, was er wolle? Antwortete der Knabe in seiner Unschuld: er sei angesteckt; die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon ge-

³³ Kleist: *Der Findling*, S. 19.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd. S. 19f.

³⁷ Vgl. hierzu Gerhard Naumann (Hrsg.): „Vorwort“. In: ders. (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg 1994, S. 7–12, hier S. 7.

³⁸ Kleist: *Der Findling*, S. 20.

³⁹ Ebd.

storben wären: er bittet um aller Heiligen willen, ihn mitzunehmen und ihn nicht in der Stadt umkommen zu lassen.⁴⁰

Ein Bild davon, wie klaustrophobisch die Situation in der (Vor-)Stadt Ragusas ausgesehen haben mag, wird zunächst lediglich angedeutet. Als der Junge die Hand Piachis erfasst, drückt und auf sie seine Tränen vergießt, überkommt den alten Piachi eine Palette von Gefühlen, die sich von der „ersten Regung des Entsetzens“, in der er „den Jungen weit von sich schleudern“ will, bis zum „Mitleid“ des guten Alten in dem Moment erstreckt, als der Junge „seine Farbe veränderte und ohnmächtig auf dem Boden niedersank“. Der Findling wird von dem Alten aus Barmherzigkeit mitgenommen, doch schon an der nächsten Station hält Piachi die Kutsche an, um „mit den Wirthsleuten“ zu überlegen, wie er den eben gefundenen Jungen wieder „los werden könne“.⁴¹

Auch hier verleiht Kleist der Situation und den Figuren – namentlich der Piachis – einen entschieden ambivalenten Ton. So ist nicht nur die Stimmung Piachis ambivalent, da sie zunächst von einem anfänglichen, durch Aggressivität gekennzeichneten Entsetzen geprägt ist, bis sie dann im Gefühl des Mitleids mündet; doch gerade dieses Mitleid wird als gespalten gekennzeichnet. Kaum an der ersten Station nach Ragusa angekommen, versucht Piachi, sich des infizierten Findlings wieder zu entledigen. Doch werden Piachi, sein Sohn und der Findling Nicolo noch zur selben Zeit „auf Befehl der Polizei, welche davon Wind bekommen hatte, arretiert und unter einer Bedeckung [...] wieder nach Ragusa transportiert“⁴²:

Alle Vorstellungen von Seiten Piachis, über die Grausamkeit dieser Maßregel, halfen zu nichts; in Ragusa angekommen, wurden nunmehr alle drei, unter Aufsicht eines Häschers, nah dem Krankenhause abgeführt, wo er zwar, Piachi, gesund blieb, und Nicolo der Knabe, sich von dem Übel wieder erholte: sein Sohn aber, der eilfjährige Paolo, von demselben angesteckt ward, und in drei Tagen starb.⁴³

Nicht nur das Zögern Piachis kommt in den oben zitierten Passagen zum Ausdruck. Vergleichbar chaotisch erscheint auch die Lage in der von der Pest befallenen Stadt.⁴⁴ Auch wenn Kleist keine explizite Beschreibung einer Pest-Stadt liefert, stellen die Begebenheiten, wie die Flucht eines kaum Heilbaren und Ansteckenden aus einer unter Quarantäne stehenden Stadt – die Flucht aus der

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd. S. 21.

⁴² Ebd.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Zur Geschichte der Pest in Dubrovnik vgl. Tatjana Buklijaš: „Kuga: nastajanje identiteta bolesti“. In: *Hrvatska revija*. Jg. II (2002), H. 2, S. 90–94 sowie <http://www.matica.hr/HRRevijarevija052.nsf/AllWebDocs/kuga> (31.08.2007).

Panik-Stadt⁴⁵ also – das klare Signum einer chaotischen Lage dar. Allein schon die Verwendung des Ausdrucks „pestartige Krankheit“⁴⁶ durch Kleist vermittelt folgenden Eindruck: „Die Geißel unter dem Namen Pest reißt die Körper auf, durchfurcht die Lebewesen, verdirbt ihre natürliche Harmonie“⁴⁷, die Pest „bewirkt eine völlige Unordnung des Organischen und Sozialen, daß es den Anschein hat, als sei sie vorsätzlich zum Zerfall des Staates in Bewegung gesetzt worden“⁴⁸. Und natürlich versuchen die Machtstrukturen und Institutionen des Staates oder der Stadt auf dieses Gespenst der Unordnung zu antworten, sei es um die Ausbreitung der Krankheit zu stoppen, sei es um die eigenen gefährdeten Machtstrukturen zu retten. Auf eben diese Symptome des Chaos wies auch Michel Foucault (1926–1984) hin, wie im folgenden Abschnitt näher ausgeführt wird.

DIE PEST BEI FOUCAULT

In der Tat kann man das, was sich in den oben zitierten Textpassagen hinter bestimmten Ausführungen, wie z. B. man ziehe in Erwägung, „die Thore zu sperren“, oder „die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter gestorben wären“⁴⁹, oder hinter der kurzen und dennoch zugespitzten, in den Mund des alten Piachis gelegten Formulierung „die Grausamkeit dieser Maßregel“⁵⁰ verbirgt, durchaus mit dem militärischen Ordnungsprinzip der Machtstrukturen in den von der Pest befallenen Gebieten vergleichen, das Foucault in *Überwachen und Strafen*⁵¹ dem Ordnungsprinzip der Disziplinierungsanlagen, wie Schulen, Kerker usw., gleichstellt. Der Erfolg, dessen sich Foucault kurz nach dem Erscheinen dieses Buches im Jahre 1975 erfreuen konnte, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass es auf eine Wechselbeziehung,

⁴⁵ So der Titel eines in Frankreich im Jahre 1977 erschienenen Sammelbandes zum Thema Katastrophen- und Chaos-Stadt, das u.a. auch die Themen Zerstörung, Krieg und letztendlich auch das Thema der verwüstenden Macht der Pest behandelt. Vgl. Christine Fauré: „Die Zerstörung, der Krieg und die Pest“. In: *Panik Stadt*. Berlin/Braunschweig 1979, S. 115–119.

⁴⁶ Kleist: *Der Findling*, S. 19. Zu der Krankheit im *Findling* vgl. auch Anette Franck: *Der Gesundheitsbegriff des Jedermanns. Studien zum Wandel des Gesundheitsbegriffs anhand der deutschen Literatur vom Mittelalter bis heute*. Marburg 2007, S. 81–85. Anette Franck geht in ihren Ausführungen davon aus, dass das Kleist'sche Ragusa das heutige Dubrovnik ist. Frank G. Ryder dagegen sieht im Kleist'schen Ragusa weder die Stadt Dubrovnik noch Ragusa auf Sizilien. Vgl. Frank G. Ryder: „Kleist's ‚Findling‘: Oedipus manque?“ In: *MLN*. Bd. 92 (1977), H. 3, S. 509–524.

⁴⁷ Fauré: *Die Zerstörung, der Krieg und die Pest*, S. 117f.

⁴⁸ Ebd. S. 118.

⁴⁹ Siehe Anm. 39.

⁵⁰ Siehe Anm. 42.

⁵¹ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994.

auf eine Bindung zwischen dem Strafen und dem Vorbeugen verweist, die der Macht und dem Staatsapparat zur Verbrechenskontrolle zur Verfügung stehen. Innerhalb der Sekundärliteratur werden v.a. zwei Punkte hervorgehoben, die als besonders innovativ und auch dem Zeitgeist entsprechend erscheinen und zum Erfolg dieses späten Foucault-Werkes geführt haben. Zum einen handelt es sich um die Aufdeckung der staatlichen Macht- und v.a. Kontrollausübung, die hinter dem Prinzip des Gefängnisses steckt: Die humanisierte, vermenschlichte Bestrafung, deren Antlitz sich das moderne Gefängnis zu eigen zu machen versucht, beschreibt Foucault als einen trügerischen Deckmantel, mithilfe dessen die (Staats-)Macht ihre kontrollierende, ja überwachende Rolle ausüben kann. Klar und in einer geradezu „glänzenden Weise“ zeigt Foucaults *Überwachen und Strafen* Jacques Donzelot zufolge „den gegenseitigen Mißkredit von Repression und Prävention“; es decke den Mantel, „der Bestrafung und Überwachung nabelförmig miteinander verband“ und „im Keim die Überwachung enthielt“⁵², auf.

Nicht zuletzt deshalb stellen die (heutigen) Strafanstalten einen institutionalisierten, vom Staat geförderten Ort dar, der zwar verbrechenshemmend, durchaus aber auch verbrechensfördernd wirken kann. Denn es

gehört zu den provokantesten Thesen Foucaults, daß das Gefängnis die Delinquenz, die es zu beseitigen vorgibt, zugleich auch miterzieht. Es dient weniger der Resozialisierung als der Erzeugung eines kriminellen Milieus, welches den Einsatz immer perfekterer Überwachungs- und Repressionsapparate allgemein legitimiert.⁵³

Dabei beschreibt Foucault in *Überwachen und Strafen*, dem Werk, das über *Die Geburt des Gefängnisses* handelt, nicht lediglich die Funktionen und Funktionsweisen der modernen, in der heutigen Gestalt seit 1840 bestehenden Gefängnisse, sondern auch eine Reihe der Etappen, die zu eben diesen geführt haben. Eines dieser Prototypen der Gefängnis-Modelle, geschildert als eine der Disziplinen des Überwachens und Strafens, ist das Modell des Panoptismus, das im Wesentlichen aus dem Bild einer von der Pest befallenen, unter Quarantäne gestellten Stadt besteht.

Foucault konzentriert sich auf den in Krisensituationen möglichen Ordnungs- und Vorschriftendrang, ein System, das er als ein auf bürokratischen und autoritären Überwachungs-, Analyse- und Ordnungsprinzipien fußendes, polizeiartiges Gesellschaftsmodell beschreibt, mit dem die Macht auf das Chaos der Pest reagiere: „Auf die Pest antwortet die Ordnung, die alle Verwirrungen zu entwirren hat: die Verwirrung der Krankheit, welche sich überträgt, wenn sich die Körper

⁵² Jacques Donzelot: „Die Mißgeschicke der Theorie. Über Michel Foucaults ‚Überwachen und Strafen‘“. In: Wilhem Schmidt (Hrsg.): *Denken und Existenz bei Michel Foucault*. Frankfurt a.M. 1991, S. 140–158, hier S. 156f.

⁵³ Hinrich Fink-Eitel: *Foucault zur Einführung*. Hamburg 1989, S. 77.

mischen, und sich vervielfältigt, wenn Furcht und Tod die Verbote auslöschen“⁵⁴, so Foucault. Und weiter:

Die verpestete Stadt, die von Hierarchie und Überwachung, von Blick und Schrift ganz durchdrungen ist, die Stadt, die im allgemeinen Funktionieren einer besonderen Macht über alle individuellen Körper erstarrt – diese Stadt ist die Utopie der vollkommen regierten Stadt/Gesellschaft.⁵⁵

An dieser Stelle erscheint mir der Verweis wichtig, dass Foucault unter diesen Stadtmodellen, die er im allgemeinen Utopien nennt, imaginäre Räume versteht, oder wie er es im Aufsatz „Andere Räume“ bezeichnet, „Platzierungen ohne wirklichen Ort“⁵⁶, eine Art „unmittelbarer oder umgekehrter Analogie[n]“⁵⁷ der Gesellschaft, die einerseits ihre „Perfektionierung“⁵⁸, andererseits ihre „Kehrseite“⁵⁹ darstellen können. Das eine ist das eher literarisch angelegte Modell⁶⁰ eines karnevalesken Festes, das die Welt und die Ordnung von innen zersetzt und pervertiert. Beschrieben werden

die Aufhebung der Gesetze und Verbote; das Rasen der Zeit; die respektlose Vermischung der Körper; das Fallen der Masken und der Einsturz der festgelegten und der anerkannten Identitäten, unter denen eine ganz andere Wahrheit der Individuen zum Vorschein kommt.⁶¹

Es handelt sich also um eine Form des entkleidenden Maskenfestes durchaus entfesselter Saturnalien, was, bedingt durch die völlige Dehierarchisierung und das völlige Chaos inmitten der Epidemie und dadurch auch inmitten einer Katastrophe, wiederum zu einer Freiheit der Individuen führen kann; in der Imagination einer aus den Fugen geratenen, umgestülpten, somit auch pervertierten Welt. Das Gleichheitsprinzip, das hierbei beschrieben wird, ist durchweg ironisch: Nicht aufgrund eines Erkenntnisgewinns fallen die Masken und (Standes-)Gren-

⁵⁴ Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 253.

⁵⁵ Ebd. S. 255. Davon zu unterscheiden sind die Heterotopien – im Gegensatz zu den Utopien umschreiben diese keine gänzlich imaginären Räume, sondern „wirkliche, wirksame Orte“, die dadurch auch „tatsächlich realisierte Utopien“ darstellen. Vgl. Foucault: „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991, S. 34–46.

⁵⁶ Foucault: „Andere Räume“, S. 38.

⁵⁷ Ebd. S. 39.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Foucault verweist auf „eine ganze Literatur“ der Pest-Stadt-Modelle, Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 254.

⁶¹ Ebd.

zen, eher scheint dies eine Folge des allgemeinen, aus der Pest resultierenden Chaos' zu sein, das in einer orgiastischen Anarchie mündet. Die Vorlage hierfür ist die Pestbeschreibung aus dem Beginn des *Decamerone/Dekameron* (1349–1353)⁶² Giovanni Boccaccios (1313–1375).

Das zweite Modell geht auch vom Bild einer von der Pest ergriffenen Stadt aus, und in ihm wird anhand eines strengen Ordnungsprinzips ein vollkommen kontrollierter Staat geschildert. Doch auch dieses Modell steht in einem Zusammenhang mit dem durch die Pest gelieferten Fest- und Chaosbild einer völligen Gesellschaftsumwälzung. Wie eine Art verkehrtes Spiegelbild stellt die Vorstellung einer aus den Fugen geratenen Welt die Möglichkeit einer „vollkommen regierten Stadt/Gesellschaft“⁶³ dar, ja es stehe das Bild der Pest im Hintergrund der Disziplinierungsmodelle als ein symptomatisches Symbol für alle Verwirrungen, Unordnungen, für jede Chaosgefahr.⁶⁴

Solch eine Stadtgesellschaft finden wir in der Novelle *Der Findling* Heinrich von Kleists wieder. Die in der Novelle als Häscher bezeichneten Verfolger, die abgesperrten Tore der Stadt und die grausamen Regeln, die die Verwaltung über die Stadtbevölkerung und Besucher, unter dem Vorwand, dieselben zu schützen, verhängt, sind nichts anderes als ein Versuch der Machtstrukturen, das Chaos der Epidemie unter Kontrolle zu halten, ein Versuch, jeglichen, womöglich verhängnisvollen Zufall durch die unerbittlichsten Vorsichts- und Kontrollmaßnahmen von Anfang an zu eliminieren. Kleists Ragusa ist ein Polizeistaat.

Die Prinzipien der Ordnung werden aber nicht nur auf die Schilderung der Pest-Stadt Ragusa angewandt, die Pest, das Chaos und der Zufall⁶⁵ sorgen für eine neue ‚Ordnung‘ innerhalb der Geschichte, d.h. innerhalb der dargestellten Figurenkonstellationen. Mit dem Tod von Piachis (leiblichem) Sohn Paolo wird buchstäblich Platz für den Findling gemacht, Piachis ‚neuen‘ Sohn, der später auch zu seinem „höllischen“⁶⁶ Rivalen wird. Die Pest ist in der Novelle kaum als Plage Gottes zu verstehen, sie ist vielmehr der arbiträre Ausdruck einer allgemeingültigen, universellen Grausamkeit, die sich nicht allein auf den Menschen und seine Institutionen einschränken lässt – auf diese wirkt sie geradezu ordnungsfördernd –, sondern durchaus auch die Natur⁶⁷, ja auch die höchste Instanz, Gott (oder doch den blinden Zufall?), mit einschließt.

⁶² Vgl. Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*. München 1979, S. 13–32 und ders.: *Decamerone*. 2 Bde. Bd. 1. Mailand 1974, S. 9–31.

⁶³ Foucault: „Andere Räume“, S. 255.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Peter Vogt. *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Berlin 2011, S. 443. Für Vogt ist der Zufall im *Findling* deutlich von der „unbeschränkten Verfügbarkeit von Zufall und Kontingenz“ der Romantik abgesetzt. Ebd.

⁶⁶ Kleist: *Der Findling*, S. 54.

⁶⁷ Zur Natur bei Kleist vgl. Walburga Hülk: „Natur und Fremdheit bei Kleist und Rousseau“. In: *Kleist-Jahrbuch – Abhandlungen*. (2000), S. 33–45.

„DIE THORE WURDEN WIEDER GEÖFFNET“: DER SARKASTISCHE OPTIMISMUS
DER RAGUSA-EPISEDE

Wie signifikant die Reduktion des Stadtbildes auf die Tore ist, kann man erst dann erschließen, wenn man das Bild des Tores mit jenem im sonstigen, auch autobiographischen Werk Kleists vergleicht – namentlich in den Briefen. In einem an seine (erste) Verlobte Wilhelmine von Zenge adressierten Schreiben, das Kleist von Berlin aus nach seiner Reise nach Würzburg schreibt⁶⁸ und das ansonsten von aufklärerischem Gedankengut wie Vernunftglauben und Glauben an eine gute Natur zeugt, ist auch ein paradoxes Gleichnis vom Torbogen angesiedelt. Es handelt sich um ein literarisches Bild des jungen, sich der Kontingenz des Seins bewusst werdenden Kleist. Hier wird ein entscheidender und paradoxerweise verzweifelter Optimismusausbruch in einer unvermeidlich erscheinenden Katastrophengefahr deutlich bzw. „eine Neugeburt mitten in und durch einen Zusammenbruch“⁶⁹. Dann, so Kleist,

gieng ich, in mich gekehrt, durch das gewölbte Thor, sinnend zurück in die Stadt. Warum, dachte ich, sinkt wohl das Gewölbe nicht ein, da es doch keine Stütze hat? Es steht, antworte ich, weil alle Steine auf einmal einstürzen wollen – u. ich zog aus diesem Gedanken einen unbeschreiblich erquickenden Trost, der mir bis zu dem entscheidenden Augenblicke immer mit der Hoffnung zur Seite stand, daß auch ich mich halten würde, wenn Alles mich sinken läßt.⁷⁰

Bezeichnend an dieser Stelle ist, dass hier von der Erfahrung eines Trostes gesprochen wird, ausgelöst durch die zwar mögliche, aber dennoch aufgehaltene Katastrophe, die im Bild der nicht allein durch die Erdanziehungskraft, sondern auch durch andere Naturereignisse, namentlich das Erdbeben, einsturzgefährdeten Steine symbolisiert wird.⁷¹ Eine Hoffnung, die, wenn auch trügerisch, „in dem entscheidenden Augenblicke“, so will es der junge Kleist glauben, der Lebenskraft genügend Platz lässt, „wenn auch alles mich“, so Kleist, „sinken läßt“⁷². Es

⁶⁸ Zur Kleists Würzburger Reise vgl. Heinz Politzer: „Auf der Suche nach der Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise“. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*. Darmstadt 1981, S. 55–76. Vgl. auch Hans-Jürgen Schrader: „„Denke du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen“. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut“. In: *Kleist-Jahrbuch*. (1983), S. 122–179.

⁶⁹ Helmut J. Schneider: *Verkehrung der Aufklärung*, S. 153.

⁷⁰ Kleist: *Briefe 1. März 1793–April 1801*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. IV/1. Basel/Frankfurt a.M. 1996, S. 386.

⁷¹ Vgl. Hans-Jürgen Schrader: „Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer Korrespondenz“. In: Peter Ensberg/Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 69–90.

⁷² Ebd.

ist eine vergebliche und verzweifelte Hoffnung, ja eine Illusion, wie es die Werke und das Leben Heinrich von Kleists beweisen. Im Tor-Gleichnis wird eine trügerische Neugeburt dargestellt, die den 20-jährigen Kleist eher zu einer Identitätskrise als zu einem neuen Leben führt.⁷³ Mehr noch, das Tor-Gleichnis sei „die Kurz- und Grundformel“⁷⁴ der Weltsicht Kleists, die „das Problem der Identität“ in „die Mitte seines dichterischen Werks“⁷⁵ verlagere.

In der Tat wird Kleist in seiner Novelle *Das Erdbeben in Chili* (1807) das Bild der einstürzenden Steine als das einer Hoffnung und einer momentanen, weil nur kurz andauernden Rettung einsetzen – in der Fluchtbeschreibung Jeronimos aus dem einstürzenden Gefängnis. Kurz zur Handlung: Den Hauslehrer Jeronimo und seine Schülerin Josephe verbindet eine innige Liebe. Als diese entdeckt wird, wird Josephe ins Kloster geschickt. Doch auch im Kloster kann ein Kind gezeugt werden, und es wird an Fronleichnam geboren. Die verbotene Beziehung wird publik. Josephe und Jeronimo kommen daraufhin ins Gefängnis, Josephe soll sogar enthauptet werden, wird jedoch begnadigt. Jeronimo weiß es noch nicht, will sich erhängen, doch es kommt zu einem Erdbeben:

Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen, der ganze Bau neigte sich, nach der Straße zu einzustürzen, und nur der, seinem langsamen Fall begegnende, Fall des gegenüberstehenden Gebäudes verhinderte, durch eine zufällige Wölbung, die gänzliche Zubodenstreckung desselben. Zitternd, mit sträubenden Haaren, und Knien, die unter ihn brechen wollten, glitt Jeronimo über den schiefgesenkten Fußboden hinweg, der Öffnung zu, die der Zusammenschlag beider Häuser in die vordere Wand des Gefängnisses eingerissen hatte.⁷⁶

Aus dem durch das Erdbeben verursachte Zusammenfallen der Gebäudereste resultiert hier eine torgleiche, „zufällige [...] Wölbung“, durch die sich Jeronimo zumindest fürs Erste retten kann. Jeronimo und die ebenso gerettete Josephe glauben dabei an die göttliche Vorsehung, die die beiden zum Tode bzw. zu lebenslangem Gefängnis Verurteilten vor diesem ‚Schicksal‘ gerettet haben soll. Der Gipfelpunkt derart „objektive[r] Mißverständnisse der subjektiven Wahrnehmung von Ereignissen“⁷⁷ ist die idyllische Szenerie der Nacht im Freien. Die Flucht Jeronimos und Josephens führt mit einer kurzen idyllischen Unterbrechung nur zu einer erneuten – diesmal nicht durch die Natur, sondern durch die

⁷³ Politzer: *Auf der Suche nach der Identität*, S. 75.

⁷⁴ Ebd. S. 72.

⁷⁵ Ebd. S. 73.

⁷⁶ Kleist: *Das Erdbeben in Chili*, S. 11f.

⁷⁷ Peter Gendolla: „Erdbeben und Feuer. Der Zufall in den Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus“. In: *Diagonal*. (1994), H. 1, S. 33–52. Vgl. auch Hans-Jürgen Schrader: „Spuren Goethes in den Trümmern der Welt“, S. 34–52.

Kirche – verursachten Katastrophe, an deren Ende lediglich das uneheliche Kind Jeronimos und Josephes – Philippe – am Leben bleibt; sowie Don Fernando und Donna Elvira, die im allgemeinen Tumult den eigenen Sohn Juan verloren haben und „hierauf den kleinen Fremdling zum Pflegesohn“ nahmen: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen“⁷⁸ – so die trostlosen Worte, mit denen die Novelle endet.

Der Findling setzt an der Stelle ein, an der *Das Erdbeben in Chili* endet⁷⁹ und treibt den im *Erdbeben* versteckten Sarkasmus auf die Spitze. Überträgt man das Bild des rettenden Tores auf das gleiche Motiv in der Ragusa-Episode des *Findlings*, kann man die gleichen Beobachtungen anstellen: Auch hier werden die Anzeichen einer Rettung, die sich im Würzburger Brief als ein „erquickende[r] Trost“⁸⁰ abzeichnet und die im *Erdbeben in Chili* in einer kurz andauernden Idylle im Freien mündet, entweder fast gänzlich liquidiert oder auf das absolute Mindestmaß reduziert.

Die ersten beiden Male, in denen die Stadttore erwähnt werden, stehen für den Anfang und das Ende der Epidemie und zugleich als ein Symbol des Eingekekertseins der Piachis. Die Bilder der fast geschlossenen Tore am Anfang und der geöffneten Tore am Ende der Ragusa-Episode, zwischen denen eine „im Freien“ spielende, kurze Unterbrechung von dem Kerker der Stadt angesiedelt ist, kennzeichnen eine sowohl topographisch als auch symbolisch gemeinte Abgrenzung Ragusas im Hinblick auf den weiteren Verlauf der Novelle. Eine Abgrenzung freilich, die auch als eine Zusammenfügung fungieren wird, für die die dritte Erwähnung der Stadttore steht, denn nicht eher als auf

der Straße, vor den Toren der Stadt sah sich der Landmäkler den Jungen erst recht an. Er war von einer besonderen, etwas starren Schönheit, seine schwarzen Haare hingen ihm, in schlichten Spitzen, von der Stirn herab, ein Gesicht beschattend, das, ernst und klug, seine Miene niemals veränderte. Der Alte tat mehrere Fragen an ihn, worauf jener aber nur kurz antwortete: unsprächig und in sich gekehrt saß er, die Hände in die Hosen gesteckt, im Winkel da, und sah sich mit gedankenvoll scheuen Blicken, die Gegenstände an, die an den Wagen vorüberflogen. Von Zeit zu Zeit holte er sich, mit stillen und geräuschlosen Bewegungen, eine Handvoll Nüsse aus der Tasche, die er bei sich trug, und während Piachi sich die Tränen vom Auge wischte, nahm er sie zwischen die Zähne und knackte sie auf.⁸¹

⁷⁸ Kleist: *Das Erdbeben in Chili*, S. 43.

⁷⁹ Vgl. Walter Silz: „Das Erdbeben in Chili“. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*. Darmstadt 1973, S. 351–366, hier S. 362. Vgl. auch Thomas Wichmann: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 1988, S. 220.

⁸⁰ Siehe Anm. 69.

⁸¹ Kleist: *Der Findling*, S. 23.

Dies ist das Ende der Ragusa- und der Anfang der Rom-Episode. Das Bedrohliche und Teuflische, das, wie wir gesehen haben, nicht lediglich auf Nicolo bezogen werden kann, wird nicht hinter den Toren Ragusas gelassen, sondern auf dem Rückweg (nicht nur) symbolisch mitgenommen.

RAGUSA UND ROM: EINE GEGENÜBERSTELLUNG

Die beiden in der Novelle *Der Findling* situierten Handlungsorte – die Städte Rom und Ragusa – haben in der Tat einiges gemeinsam, so z.B. als Erstes die Alliteration. Beide Städte stehen zudem in der Geschichte für Tod und Unheil. Betrachtet man die Grundmerkmale dieser beiden Elemente, stößt man auf unüberbrückbare Unterschiede. Während in dem einen literarisch entworfenen Stadtbild die Pest als eine zur Organisierung und Disziplinierung anregende Naturkatastrophe fungiert, stellt das andere das absolute Gegenbild dar: die völlige Sittenverderbnis, die in einer von Menschenhand verursachten Katastrophe enden wird. Der vermeintliche Ort der Rettung vor der Pest, d.h. die Heimatstadt Rom, erscheint nicht als ein idyllischer Ort, sondern als eine geradezu anarchistische Umkehrung der angedeuteten militärartigen Ordnungsprinzipien, deren Anzeichen die Peststadt Ragusa in sich trug.

Und in der Tat begegnet dem Leser in jenem Teil der Novelle, der sich in Rom abspielt, eine Schilderung des verfaulten Kirchenstaates, in dem auch der Papst am Ende der Novelle widersprüchlich gezeichnet wird, weil erst auf seinen Befehl hin der alte Piachi exekutiert werden kann, obwohl dieser sich jeder Absolution verweigert, um Nicolo auch in der Hölle verfolgen zu können. Aber auch die Entscheidung der Regierung, der zufolge Nicolos Recht auf Piachis gesamtes Gut nach der ‚Mutter-Schändung‘ bekräftigt wird, erscheint als zwielichtig, denn es ist weniger auf das Recht zurückführbar, sondern vielmehr auf die Tatsache, dass Nicolo die Konkubine des Bischofs zu heiraten einwilligt. Diese Novelle Kleists ist unter dem Einfluss seines Pariser Aufenthaltes 1801 geschrieben worden:

Verrat, Mord, Diebstahl sind hier ganz unbedeutende Dinge, deren Nachricht niemanden affiziert. Ein Ehebruch des Vaters mit der Tochter, des Sohnes mit der Mutter, ein Totschlag unter Fremden und Anverwandten sind Dinge, dont on a eu d'exemple, und die der Nachbar kaum des Anhörens würdig. Kürzlich wurden einer Frau 50 000 Rth. gestohlen, fast täglich fallen Mordtaten vor, ja vor einigen Tagen starb eine ganze Familie an der Vergiftung; aber das alles ist das langweiligste Ding von der Welt, bei deren Erzählungen sich jeder mann ennuyiert.⁸²

⁸² Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. II. München 1970, S. 686.

Man kann somit die Begriffe, die in der Novelle auf den Findling Nicolo bezogen werden – Begriffe wie ‚höllisch‘ oder ‚teuflisch‘ –, durchaus auch auf das Bild Roms beziehen, auch hier begegnet uns, ähnlich wie im Pariser Brief Kleists, ein „Ehebruch [...] des Sohnes mit der Mutter, ein Totschlag unter Freunden und Anverwandten“ als ein „Ding“, das nicht mal „der Nachbar [...] des Anhörens würdig“ findet. Die Hölle, in die Piachi herunterzusteigen gedenkt, um sich an seinem Adoptivsohn zu rächen, findet ihre Verwirklichung im Bild Roms.

Die beiden Städte – Ragusa und Rom –, die in der Novelle, genauso wie die Figuren, zufällig ‚zusammenkommen‘, bleiben sowohl als Parallelen und als Antipoden in einer untrennbaren Beziehung, die aufzeigt, dass das ‚Böse‘ in seinen nuanciertesten Schattierungen zu suchen und in der Natur genauso wie in der Gesellschaft vorzufinden ist, dass es dem Zufall und auch dem (Menschen-)Willen unterliegt und vor allem, dass das Böse nie auf nur einen Nenner oder auf nur einen Schuldigen zurückzuführen ist. Die beiden Stadtentwürfe liefern darüber hinaus ständig intertextuelle Verweise, die oftmals in Travestien ausarten. So kann man betreffs des im *Findling* geschilderten Rom-Bildes von dem aus Kleists Briefen bekannten Bild einer gottverlassenen, moralisch heruntergekommenen Stadt, der säkularisierten biblischen Hure Babylon ausgehen.⁸³

ZUM FIKTIONALEN CHARAKTER RAGUSAS IM *FINDLING* (RESÜMEE)

Natürlich kann man nicht mit absoluter Sicherheit davon ausgehen, dass Kleists Ragusa das adriatische Dubrovnik ist, auch wenn der Ragusa-Eintrag des Zedler-Lexikons das vermuten lässt:

die Hauptstadt vorhergehender Republic, [...] heißet auf Slavonisch Dubronich [...], ist sehr volckreich, und wird von vielen Kauffleuten bewohnet. [...] Sie ist dermassen sorgfältig vor ihre Freyheit, daß die Edelleute daselbst keine Degen tragen, auch ohne Erlaubniß des Raths niemahls ausserhalb ihrer Häuser schlaffen dürffen, und in der Nacht werden die Fremden, absonderlich aber die Türcken, in ihren Quartieren verschlossen. So werden auch die Stadt-Thore im Sommer nicht länger als 3 oder 4 Stunden, und im Winter nur anderthalb Stunden offen gelassen.⁸⁴

Doch das Zitat ist kein Beweis dafür, dass in der Novelle das historische Dubrovnik gemeint ist. Schließlich liegt eine gleichnamige Stadt auf Sizilien, die allerdings unbekannter ist und auch keine vergleichbare historische Bedeutung inne-

⁸³ Ein Indiz der Mythentravestien ist z.B. die säkularisierte, karnevaleske Auferstehung Colinos in der Gestalt Nicolos. Vgl. Schröder: „Kleists Novelle ‚Der Findling‘“, S. 125.

⁸⁴ Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. XXX: Graz 1961 (Reprint v. 1741) S. 652–655, hier S. 653f. Vgl. auch online: *Zedlers Universal-Lexikon*. <http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=335&bandnummer=30&view=100&l=de> (21.05.2015).

hatte.⁸⁵ Man könnte sich auf die Suche nach Motiven machen, die die These, Kleist meine in der Tat Dubrovnik, u.U. bestätigen würden, heißt doch die Novelle *Der Findling* und beginnt sie doch in einer Stadt, die das erste öffentliche Findelhaus besaß.⁸⁶ Auch sind die zumeist abgesperrten Stadttore zu den Zeiten der Republik ohnehin ein Signum (nicht nur) dieser Stadt der Kaufleute gewesen.

Das Stadtbild Ragusas, das Kleist in seiner Novelle *Der Findling* schildert, ist fiktional; ein Bild, das auf die darauffolgende Stadt Rom sowohl verweist als auch im Gegensatz zu ihr steht. Der Verweis erfolgt durch die Alliteration: dass Kleist in dieser Novelle durchaus mit Buchstaben spielt, wird auch anhand des Nicolo-Colino-Anagramms deutlich. Wer aber aus dem Buchstabenspiel heraus dazu neigt, die beiden zu verwechseln oder den Fehlschluss einer Verwandtschaft zieht, unterliegt notwendigerweise derselben Täuschung wie Nicolo selbst (und mit ihm gewissermaßen auch Elvire): Hinter der Verwandtschaft der Laute versteckt sich keine ‚höhere‘ Wahrheit, ja eher scheint Rom der absolute Gegenpart zu Ragusa zu sein, genauso wie Nicolo zu Colino. So geordnet und fast militärisch überwacht Ragusa dargestellt wird, so aus den Fugen geraten und pervertiert ist das Bild Roms, so unerschütterlich die Machtstrukturen und die Machtinstanzen Ragusas auftreten, so wenig werden sie in Rom eine Rolle spielen können. Und wenn man in der Seuche Ragusas die Plage Gottes erkennen mag, so wird eben dies in Rom wenn nicht völlig negiert, so doch ad absurdum geführt – spätestens im ‚Entschluss‘ des alten Piachi, ohne Absolution hingerichtet zu werden, um „des Nicolo in der Hölle wieder habhaft zu werden“.⁸⁷

⁸⁵ Für Diethelm Brüggemann ist ‚Ragusa‘ nur als Anagramm auf ‚Garaus‘ wichtig, der Piachi in Ragusa gemacht wird. Vgl. Brüggemann: *Kleist. Die Magie*. Würzburg 2004, S. 22.

⁸⁶ Vgl. Slobodan Prosperov Novak: *Dubrovnik*. Zagreb 1995, S. 62.

⁸⁷ Kleist: *Der Findling*, S. 58.

DUBROVNIK/RAGUSA

ALS ORT EINER ERDBEBEN-KATASTROPHE

Achim von Arnims Lesedrama *Marino Caboga*

Drei Jahre nach Kleists *Findling*-Text und nach Kleists Tod reagiert Achim von Arnim (1781–1831) mit einem Lese- und Geschichtsdrama, der „dramatischen Erzählung in drei Handlungen“ *Marino Caboga*¹, auf die Bearbeitung des Textes über das Gemälde *Wanderer am Gestade des Meeres* bzw. *Mönch am Meer* (1808–1810) von Caspar David Friedrich (1774–1840) seitens Heinrich von Kleist (1777–1811). Das Lesedrama rekurriert bei der Wahl des Ortes Ragusa vor allem auf die Novelle *Der Findling* Heinrich von Kleists. Im Motiv des Erdbebens verweist Arnims Text jedoch auch auf Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili* (1807), in der sich Kleist vage auf das katastrophale Erdbeben von Lissabon am 1. November 1755 bezieht. Der Wendepunkt in Arnims Geschichtsdrama ist das Erdbeben von Ragusa am 6. April 1667, bei dem die Stadt stark zerstört wurde. Zwar bearbeitet Arnim damit nicht den Text bzw. die Texte von Kleist, aber er greift auf denselben Handlungsort Ragusa zurück und dies topographisch und historisch ungleich präziser.

Marino Caboga erscheint erst im Jahr 1826 bei C. H. F. Hartmann in Leipzig in der Erzählsammlung *Landhausleben* als das letzte publizierte Werk des Dichters. Es handelt sich um fünf Erzählungen, die in bester Boccaccio'scher Manier an dem fiktionalen Gut eines Marchesen von Sonntag bis Donnerstag erzählt und aufgeführt werden.² Die „Donnerstags-Erzählung des Theater-Dichters“ *Marino Caboga* wird innerhalb der Erzählung „zum erstenmal aufgeführt von der neu errichteten Theaterschule auf dem Theater des *Marchese*, im Casale der *Marchese*, sonst genannt die Krähenhütte auf der Seehütung“³. Das Stück ist vermutlich bereits um 1814 entstanden, wurde aber zu Lebzeiten Arnims und auch später nicht real aufgeführt und ist innerhalb der Sammlung *Landhausleben* als Lesestück konzipiert.⁴

Marino Caboga ist hochpolitisch. Arnim gestalte hierbei „im räumlichen und zeitlichen Horizont seines Vaterlandes Preußen während und nach der Napoleonischen Fremdherrschaft das für ihn essentielle Verhältnis von Recht und Ge-

¹ Achim von Arnim: *Marino Caboga*. In: ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. III. München 1965, S. 466–523.

² Vgl. Slavija Kabić: „Dubrovčanin u njemačkoj drami: Achim von Arnim: ‚Marino Caboga‘“. In: *Dubrovnik*. Jg. 2004, H. 2–3, S. 5–70, hier S. 9 (mit einer Übersetzung des Dramas seitens von Slavija Kabićs ins Kroatische). Die Autorin vergleicht in ihrem Aufsatz die historischen und geographischen Quellen Arnims mit Arnims Stück und konstatiert in einigen Fällen dichterische Freiheit.

³ Arnim: *Marino Caboga*, S. 466.

⁴ Vgl. Kabić: „Dubrovčanin u njemačkoj drami“, S. 9f.

rechtigkeit in Geschichte und Gesellschaft“,⁵ ja „Recht und Gerechtigkeit bilden für Arnim, der in diesem Sinn als Dichter, Publizist und Politiker seine gesellschaftliche Verantwortung praktisch“ wahrgenommen habe „eine untrennbare Einheit“.⁶ Der zeitgenössisch-politische Ausgangspunkt ist in dem zwischen 1814 und 1826 vermutlich immer wieder umgearbeiteten Drama⁷ somit die Stellung Preußens nach dem Wiener Kongress 1815. Den historischen Ausgangspunkt bildet die Geschichte der Adelsrepublik Ragusa im 17. Jh. Den historiographischen Ausgangspunkt und die wichtigsten historiographischen Referenzen stellen drei Bücher über die Geschichte der Seemetropole. Erstens *Vier und zwanzig Bücher Allgemeiner Geschichten besonders der Europäischen Menschheit* von Johannes von Müller (1752–1809).⁸ Dieses Buch hat Arnim im Jahr 1812 von Jacob (1785–1863) und Wilhelm Grimm (1786–1859) geschenkt bekommen.⁹ Die zweite Referenz ist das Buch *Erdbeschreibung* des Geographen Anton Friedrich Büsching (1724–1793), mit dem Sohn des Buchautors war Arnim befreundet.¹⁰ Die dritte Referenz ist Erhard Reuschs Buch *Alter und Neuer Staat des Königreichs Dalmatien* aus dem Jahr 1787 bzw. aus dem Jahr 1723.¹¹ Aus Müllers Geschichtswerk entnimmt Arnim ein längeres Zitat, mit dem das Drama beginnt, sowie die Namen (bzw. ihre italienischen Entsprechungen, wie Caboga für Kaboga, Kabožić, Kabužić), aus Büschings Werk übernimmt er ebenfalls ein längeres Zitat zu Beginn, ferner die geographischen Angaben und diejenigen über das Verhältnis der Republik Ragusa zum Osmanischen Reich; von Reusch die Angaben über die Stadtrepublik und schließlich aus allen Büchern die Informationen über das große Erdbeben vom 6. April 1667.¹²

Arnims Text weist neben den eingeflossenen Quellentexten sowie den intertextuellen Verkettungen mit Kleists Erzählung auch autobiographische Elemente

⁵ Lothar Ehrlich: „die Befreiung von rechtlosen Gesetzen“ Recht und Gerechtigkeit in Arnims Geschichtsdrama ‚Marino Caboga‘. In: Antje Arnold/Walter Pape (Hrsg.): *Romantik und Recht. Recht und Sprache, Rechtsfälle und Gerechtigkeit*. Berlin/Boston 2018, S. 177–186, S. 177. Vgl. auch Friedrich Sengle: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos*. Stuttgart 1969, S. 94–96 und Hans Joachim Kreuzer: *Heinrich von Kleist*. München 2011, S. 104.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Kabić: „Dubrovčanin u njemačkoj drami“, S. 12.

⁸ Vgl. Johannes von Müller: *Vier und zwanzig Büchern Allgemeiner Geschichten besonders der Europäischen Menschheit*. Tübingen 1810, insb. S. 343f.

⁹ Vgl. Renate Moering: „Quellen und Zeitbezug von Achim von Arnims Drama ‚Marino Caboga‘“. In: *Aurora*. 46 (1986), S. 262–280, hier S. 266.

¹⁰ Vgl. Anton Friedrich Büsching: *Auszug aus seiner Erdbeschreibung*. Erster Theil. Hamburg 1771³.

¹¹ Vgl. Erhard Reusch/Giovanni Luccio: *Gründliche Beschreibung des Königreichs Dalmatien*. Nürnberg 1723. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/reusch1723> (27.05.2019).

¹² Zur Entstehungsgeschichte vgl. Moering: „Quellen und Zeitbezug von Achim von Arnims Drama ‚Marino Caboga‘“, S. 262–280.

auf, wie den frühen Tod der Eltern oder das Motiv der schwierigen Beziehung zum Onkel, die die Titelfigur prägen und dem Leben des Autors entnommen sind. Die Rolle der Fischerstochter und Marinos Geliebter Marina und das Motiv einer Mesalliance zwischen einem Patrizier und einer Bürgerlichen weist weiterhin intertextuelle Bezüge zu Gotthold Ephraim Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti* (entstanden im Jahr 1757, uraufgeführt in Braunschweig im Jahr 1772) auf: Hier wie dort ein rechtschaffenes bürgerliches Mädchen, das einen Adligen heiraten soll, hier wie dort eine männliche Machtinstanz, die das zu verhindern und das Mädchen zu verführen sucht. Der wichtigste intertextuelle Bezug bleibt jedoch die Novelle *Der Findling* Heinrich von Kleists. Ein Vergleich zwischen den beiden Werken erfolgt am Ende dieses Kapitels. Zunächst jedoch einige Angaben zum Drama *Marino Caboga* sowie zum Titelhelden.

DAS LESE- UND GESCHICHTSDRAMA *MARINO CABOGA*

Die Personen des Lesedramas sind der Herzog von Ragusa, ferner Procoli Caboga, ein edler Ragusaner und der Onkel des Titelhelden Marino Caboga, eines weiteren edlen Ragusaners. Marinos Freundin heißt, wie bereits erwähnt und an die rhetorischen Formen Anapher und Polyptoton angelehnt, Marina (**Marino / Marina**). Ferner sind noch Crook, der holländische Gesandte am türkischen Hof und Cornelia Crook, seine Tochter, in die Handlung integriert, auch hier wird wie in einem Anagramm mit den Namen gespielt: **Cornelia / Crooc**. Mitrovich und Czirich sind zwei morlackische Kriegsmänner, die dem Titelhelden Marino immer wieder helfen, ihn informieren und ihn aus der Haft befreien. Weitere Figuren sind Hitrov und andere Morlacken, Kassuba und Polo, Ragusaner, der Weber Carofilli, ein Bettler, Ratsherren, Wachen, Mönche, Volkshaufen. Der Ort ist Ragusa. Die Zeit das Jahr 1667, angesiedelt zeitlich und topographisch um das katastrophale Erdbeben im April des Jahres. In dem Vorwort zum Lesedrama, das die Handlung des Dramas zusammenfasst und der historischen Beschreibung des Johannes von Müller entnommen ist, heißt es:

Langsam erhob sich Ragusa von den Trümmern des großen Erdbebens: sechstausend Bürger waren in demselben verschüttet, die übrigen zerstreut worden. Der große Rat war versammelt, als der Stoß den Palast einstürzte, welches den ganzen Adel begrub. Marino Caboga, ein leidenschaftlicher Jüngling, der im Senat seinen Oheim umgebracht hatte, war im Gefängnis, als die Mauer von dem Erdstoße brach. Indessen von allen Seiten Flammen aufloderten und Räuber sich rotteten, ergriff hoher Sinn Marino Caboga. Er rief die Reste der Bürger zur Rettung ihrer Vaterstadt zusammen, so stellte er Ragusa her.¹³

¹³ Arnim: *Marino Caboga*, S. 467. An dieser Stelle zitiert Arnim fast wörtlich Müller: *Vier und zwanzig Büchern Allgemeiner Geschichten*, S. 243. In einem weiteren Zitat aus Mül-

Sodann sind am Ende des Dramas die Republik und die alte Ordnung wiederhergestellt, die Stadt bekommt ihren idyllischen Charakter zurück. Doch welche Katastrophen nebst Erdbeben ereignen sich davor? Der neunzehnjährige Patrizier Marino Caboga kehrt nach einer längeren Geschäftsreise nach Ragusa zurück. Die Missstände in der Republik missfallen ihm: Die Reichen bereichern sich immer mehr, die Armen werden immer ärmer, Korruption waltet im Staat. Marinos Onkel Procoli ist einer der korrupten Stadtverwalter. Zudem hat er auch ein Auge auf Marinos Verlobte, die Fischerstochter Marina geworfen, sie bei sich eingeschlossen und versucht nun, Marina zu verführen und für sich zu gewinnen. Nachdem der eben erst volljährig gewordene Marino in den Stadtrat gewählt wird, kommt es zum politischen und persönlichen Eklat: Der vom Volk aufgeklärte Titelheld klagt die politischen und sozialen Missstände an, wird von seinem Onkel zurechtgewiesen und provoziert. Erzürnt sticht Marino Procoli nieder und glaubt von nun an, dieser sei tot. Der Höhepunkt bekommt dabei den Charakter einer „klassischen Tragödie, in der sich private und öffentliche Konflikte verbinden“,¹⁴ denn Marino meldet sich freiwillig der Stadtordnung, wird in einen Kerker in der Festung Lovrijenac gebracht und soll hingerichtet werden. Hier versucht ihm die weise und engagierte Tochter des holländischen Abgesandten Crook namens Cornelia zu helfen. Cornelia willigt ein, den Herzog von Ragusa zu heiraten, wenn Marino Caboga entlassen wird, es werden auch Pläne geschmiedet, wie Marino mit Hilfe der Türken einen Putsch organisieren und zu einem Erbherzog werden könnte, all dies lehnt der Titelheld ab. Mehrere Mordversuche an Marino misslingen. Eine Naturkatastrophe, ein Zufall (oder eine Vorsehung?), führt schließlich zum positiven Ende: Nach dem katastrophalen Erdbeben ist zwar die Stadt größtenteils zerstört, der Herzog, der Stadtrat und auch Procoli, der Marinos Attacke überlebt hat, sind umgekommen. Cornelia stirbt tragischerweise während eines Angriffs der Türken nach dem Erdbeben, doch Marino, der die Stadt nach dem Erdbeben vor dem Türkenangriff gerettet hat, wird zum Stadtverwalter und heiratet Marina. Die Naturkatastrophe ist hier also, anders als bei Kleist, die Grundlage für ein politisches Idyll des Schlusses. Der Erste Akt spielt in der Marienkirche von Dubrovnik, der Zweite Akt in der Festung Lovrijenac, im Dritten Akt versammeln sich das Volk und Marino wieder in der nun zerstörten Marienkirche von Ragusa. In seinen Äußerungen wird der Titelheld als eine hochmoralische Figur präsentiert. Diese Titelheldinszenierung wird im Folgenden analysiert.

ler heißt es „Die Republik Ragusa begreift ein Stück von Dalmatien und liegt am Adriatischen Meer, ist aber klein. Die Einwohner sind slawonischen Ursprungs, reden aber fast insgesamt italienisch. Der türkische Kaiser ist ihr vornehmster Schutzherr. Die Hauptstadt Ragusa ist wohlgebaut, hat einen berühmten Hafen...“. Arnim: *Marino Caboga*, S. 467. Zit. Müller: *Vier und zwanzig Büchern Allgemeiner Geschichten*, S. 223.

¹⁴ Ehrlich: „die Befreiung von rechtlosen Gesetzen“, S. 182.

DIE FIGUR MARINO CABOGAS

Marinos leidenschaftliche Rede im Senat in einer Kapelle der Marienkirche aus der Ersten Handlung verdeutlicht das kulturhistorische Wissen des Autors und weist das Drama als ein Gegenstück zur Novelle *Der Findling* Heinrich von Kleists aus. Der zurückgekehrte, verlorene Sohn der Stadt ist, Kleists Colino entgegengesetzt, ein Kämpfer für Recht und Gerechtigkeit. Seine Rede beginnt biographisch, Marino erzählt von Beobachtungen zu Hause und in der Ferne, nirgendwo seien aber die Armen so arm, nirgendwo die Missstände so gravierend, so Marinos Resümee. Der Vorwurf in der Ersten Handlung ist an die politische Elite, an die Stadtbürgerschaft (den Regenten, den Adel), vor allem aber an den Onkel adressiert, der Marino um das Vermögen und die Stellung gebracht hat: „Ihr rühmt noch, Oheim,“ so Marino, „was Ihr habt an mir gesündigt, verleugnet, was Ihr heute mir geraten habt!“¹⁵ Zu der Versammlung gerichtet führt Marino fort: „Die Eltern starben mir zu früh, und dieser Procoli [...] verwandte keine Sorge und kein Geld auf mich, obgleich er jene meinem Vater zugeschworen und dieses reichlich überkam als Vormund.“¹⁶ Aus der Not ist jedoch eine Tugend erwachsen, Marino sei so „mit den Bettelknaben“¹⁷ aufgewachsen und sei „durchs Land auf Wegen“¹⁸ gewandert, die die edlen Herrn des Stadtrates nie betreten haben. Frevel, Ungerechtigkeiten und Kriminalität wie „Unterdrückung, Jammer, blödsinnige Furcht, Verrat, Bestechung, Gewalt der fremden Krieger, Gelderpressung“¹⁹ seien ihm überall begegnet. „In meiner Einfalt glaubte ich“,²⁰ so Marino, „so sei's in aller Welt, doch war's mein stetes Denken, wie sich mein Vaterland von dieser Schmach befreien lasse.“²¹ Der Betrug seitens des Onkels und schließlich auch die Reisen haben zu Marinos Reife als moralischer und aufgeklärter Mensch beigetragen. In der Ferne, im Ausland, sah er „den Himmel trüber, die Erde dürr, die Sonne kalt; doch Menschen fand“²² er „frei in Hütten, und keiner war so arm wie unsre Leute, und jeder war des Seinigen gewiß“²³. In Marinos an Mitrovich gerichteten Sätzen heißt es zuvor, noch zu Beginn des Stückes und kurz nach der Beendigung der Geschäfts- und Bildungsreise: „Wir können viel, viel von den fremden Staaten lernen, viel in Künsten, mehr noch in Einrichtungen und Gesetzen“.²⁴ Der Held ist sodann zu Beginn des Stückes und an seinem Ende gleicher-

¹⁵ Arnim: *Marino Caboga*, S. 483.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. S. 471.

maßen reflektiert, gebildet, reif und aufgeklärt, seine Entwicklung wurde bereits vor dem Beginn des Stückes vollzogen. Auch werden alle Beobachtungen aus dem Ausland im Drama nicht ohne Konsequenzen bleiben. In seiner Rede rekapituliert Marino jedoch zuerst: „Ich dachte nach“, so Marino, „was uns so schlecht gemacht“.²⁵ In den früheren Zeiten herrschten noch Ordnung und Gemeinwohl, Recht und Gerechtigkeit, ja „die frühen Väter, die den Staat begründeten, sie waren alle wohlbelehrt in strenger Schule allgemeiner Freiheit“²⁶, denn „ein jedes Wort traf da den Nagel auf den Kopf und förderte den Bau der ganzen Stadt“²⁷, so Marino. Das Gemeinwohl war das Wohl des Stadtstaates, war das Wohl jedes Einzelnen: „Da sprach ein jeder, den sein Gewissen trieb, ein jeder nannte sein des Lebens Güter und nannte sein das Land und schützte es in freiem Mut“²⁸, so Marino. Auch das Ausland war Ragusa wohlgesonnen, denn, so Marino, „die großen Staaten schätzten unsern Bund, und unsere Schiffe wirkten öfter zur Entscheidung großer Weltgeschicke.“²⁹ Dieser Schutz fremder Mächte war ehemals keine Folge der Tributzahlung seitens von Ragusa. Marino behauptet: „Wir boten keinem Gold, sie [die großen Staaten, Anm. M.E.] lohnten reichlich unsre Hülfe.“³⁰ Nun bezahle Ragusa aber für seine Freiheit. Der Reichtum habe zur Sklaverei geführt; nach dem Hinweis auf den Ursprung Ragusas und auf das Gemeinwohl wechselt Marino seine Rede auf den Ursprung des Übels, die Bereicherung einiger Weniger, die er nun leidenschaftlich zum Umdenken auffordert: „Doch mit dem Reichtum“, so Marino „zog die Sklaverei hier ein, die Reichen verbanden sich zum Herrschen“.³¹ Der Reichtum entstand durch die Fremdherrschaft: „Die Reichen“, so Marino, „wurden so die Sklaven aller Welt und rissen so hartherzig auch das Volk in diese Sklaverei, dies Volk, das durch den fremden Handel, fremde Waren im Gewerbe erlahmte und verdarb.“³² Die Konsequenzen dieser latenten Fremdherrschaft waren Marino zufolge: „Und öde ward das Land, der Hafen liegt voll fremder Schiffe, die fremden Krieger plündern in dem Land, die Armen flüchten in die Fremde: nur wir, die kleine Zahl, sind reich.“³³ Marino schlussfolgert in seiner engagierten und flammenden Rede: „Wir müssen diesen Rat aus unserm ganzen Land erneuern, daß jede Not hier ihren Anwalt findet, nur so erhebt sich wieder unser Staat zu Ehren“³⁴. Ein Umsturz,

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd. S. 483f.

³² Ebd. S. 484.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

eine Revolution geradezu, denn jede Not im Stadtstaat soll im Senat, im Rat ihren Anwalt finden. Die liberale Stimme Marinos wendet sich somit zuerst gegen seinen Onkel, aber auch und vor allem gegen den Reichtum und das Kapital einiger weniger Patrizier, gegen seine politische Konsequenz, nämlich die latente Fremdherrschaft und Abhängigkeit. Marino spricht für die Gerechtigkeit im und für das Volk (bei Arnim v.a. die Bürger und Bauern), für eine soziale Versöhnung. Einer absolutistischen Herrschaft sagt der vom Volk verehrte Marino Caboga am Ende des Stückes entschieden ab: „Nicht herrschen will ich, keiner soll hier künftig herrschen, als die Weisheit aller, das Göttliche, das Recht, die Gnade, des Geistes schaffend, Leben, wie es gedeiht, wenn es sich frei darf offenbaren“.³⁵ Diese Sätze verkündet Marino dem Plebejer Mitrovich nach der Katastrophe des Erdbebens, das staatspolitische Credo des Autors Achim von Arnim offenbarend. Marino Caboga erscheint hier als ein Alter Ego des Autors. Mehr noch: In seinem Willen zur nationalen Freiheit, Selbständigkeit und Unabhängigkeit deuten dieses Credo und das gesamte Geschichtsdrama in Richtung vormärzlicher Literatur.³⁶ Marino wird in der Tat das Volk und den Stadtstaat von der Drohung und Übermacht des Osmanischen Reiches befreien: „Caboga war nur leicht verwundet, er richtete sich wieder auf und schlug die eingedrungenen Türken aus der Stadt“³⁷, weiß es der Plebejer Carofilli am Ende des Stückes in einer rückblickenden Mauerschau zu berichten.

Die besondere Position des jungen Marino wird mit der Rede in der ersten Handlung und mit den Äußerungen und Handlungen am Ende des Lesedramas als die eines höchstmoralischen Patriziers zementiert. Kein verkommener (Zieh-) Sohn wie bei Kleist, sondern ein entflammter Kämpfer für Recht und Gerechtigkeit betritt hier die Szene der Stadtrepublik an der Adria. Dass er zwar im Senat seinen Onkel angreift und verletzt, für seinen Tod letztlich aber nicht verantwortlich ist, soll ebenfalls sein besonderes Heldentum unterstreichen. Auch als er in der Festung eingeschlossen ist und zum Tode verurteilt wird, bleibt Marino Caboga standhaft und patriotisch. Nach dem großen Erdbeben in der Zweiten Handlung freilich sind seine Gedanken auch Marina gewidmet, die er fälschlicherweise tot geglaubt hat: „O, meine arme Vaterstadt“, fängt der junge Adlige sein an die Republik und die Geliebte gerichtetes Klagelied an. Marinos Stimme wendet sich zunächst, wie häufig in Arnims Lesedrama, der Republik zu: „noch gestern prangtest du mit deiner Herrlichkeit im Meeresspiegel, muß ich dich überleben, der zum Tod verdammt?“³⁸ Danach wird das Schicksal der totgeglaubten Verlobten Marina angesprochen, „der Name läuft eiskalt mir über, Marina [...]. Was lebte ich, wenn du nicht wärst gerettet; auch dein Gefängnis ist

³⁵ Ebd. S. 502.

³⁶ Vgl. Ehrlich: „die Befreiung von rechtlosen Gesetzen“, S. 183.

³⁷ Arnim: *Marino Caboga*, S. 507.

³⁸ Ebd. S. 501.

gebrochen, und eine Gnade, eine höhere Bestimmung erfaßt uns beide.“³⁹ Die Rettung ist gleichsam eine Erleuchtung: „Wie wird mir hell und licht im Haupt!“⁴⁰ so Marino. Aus dem alten Gefängnis erwächst die neue Republik, ganz unter dem Zeichen des Glaubens: „Die alten Träume für mein Vaterland“, so Marino Caboga, „sie sind nun eingetreten in die Welt“⁴¹. Es ist sodann die Stunde Null⁴² angebrochen, er, Marino Caboga, ist es, der nun für die Neuordnung sorgt: „Die Welt liegt offen, das Alte ist gestürzt, daß ich das Neue baue.“⁴³ Nach der Tabula rasa der Naturkatastrophe ist keine Zeit für Klagen, sondern für den Neubau, denn „Was ist Zerstörung, als ein mahnend Wort zum Schaffen?“⁴⁴ so Marino.⁴⁴ Mehr noch, Caboga sieht es als eine von Gott gewollte Aufgabe, das neue Ragusa aufzubauen: „Bin ich berufen? frag ich die Zerstörung, die neu ertobend aus den Tiefen kracht und an dem Letzten nagt“. Die Berufung könnte jedoch auch eine Selbsttäuschung sein, denn, so Marino, „ich frag die Blitzesflammen, die durch den heitern Himmel ziehn: vernichtet mich, wenn ich in Torheit frevle!“⁴⁵ Und er wird nicht von den Blitzen getroffen, vielmehr wirft er, den Regieanweisungen zufolge, „die Ketten ab.“⁴⁶ Der Held ist frei. Seine Befreiung und der Neubau werden im Kettenwurf als Wille Gottes inszeniert: „Die Schrecken, die Gewalt gehen mir vorüber, dort unten wütet Gottes Zorn, das Schlechte soll vergehn, – fort mit den Schlacken, mich erquickt der reine Silberblick des aufgehenden Vollmonds, Ave Maria!“⁴⁷ Der Klagegesang wird somit zum Schluss des Monologs durch ein Dank-Gebet an die Jungfrau Maria ersetzt, der Mond beobachtet die Szene mit einem wohlwollenden Silberblick, sodann mit einem Blick, der wie in der Malerei, zum Betrachter immer zurückschaut, ihm womöglich zuzwinkert. Die himmlische Chiffre eines Silberblicks des Mondes funktioniert, denn das Wunder hat gewirkt, nicht nur, dass die korrupte Ordnung in einem Akt göttlicher Reinigung beseitigt wurde, Marino und Marina können heiraten, Marino

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd.

⁴² Der Begriff wird für das Jahr 1945 verwendet. Vgl. Peter Gendolla: „Das Loch in der Zeit. Einige Anmerkungen zur Null, zum Anfang oder auch Ende, d.h. zur Unterbrechung“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen (Zum Thema: Null)*. Bd. 1 (1990), S. 91–95; Jürgen Reulecke: „Kahlschlag und Tabula rasa. 1945/46 als Stunde Null“. In: ebd. S. 17–24; Helmut Kreuzer: „1945ff: Doch eine ‚Stunde Null‘ in der deutschen Literaturgeschichte. Ein Brief an die Redaktion“. In: ebd. S. 25–36; Hans Ulrich Gumbrecht: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2012, S. 13ff und Marijana Erstić: „Das Jahr Null irgendwo in Berlin. Denken und Pathos bei Morin, Rossellini, Lamprecht, Kluge“. In: *Comparatio*. (2019) 2, in Druck.

⁴³ Arnim: *Marino Caboga*, S. 501.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. S. 501f.

⁴⁶ Ebd. S. 502.

⁴⁷ Ebd.

wird zum neuen Stadtverwalter, das Volk steht ohnehin hinter ihm. Zum Schluss folgt eine Hymne an die Stadtrepublik und die göttliche Vorsehung.⁴⁸ Die Katharsis verlagert sich hier somit vom Zuschauerraum auf die Bühne:

Caboga: Sie können mir, sie können euch nicht schaden, die alte Zeit ist ausgetilgt im Schrecken, durch unsren Sieg ist eine neue Welt und Stadt geschaffen, ein anderes Gesetz ist neu gegründet, wir sind von Gottes Gnaden freie Männer; doch denkt daran, daß diese auch zu ihrer Zeit durch Gottes Gnade uns beherrschten, für uns gedacht, für uns gehandelt haben, daß wir von ihnen vieles lernen und erfahren können, was unsrer Stadt kann frommen, denn viele Heimlichkeit bewahrten sie vor uns. Und wär' das nichts, sie sind die Nächsten hier, dem Nächsten reichen wir die Hand. – Zur Arbeit

Alle: Zur Arbeit frisch!

[...]

Alle: Die Erde erbebte, Ragusa wird frei, / Und dem Himmel ergeben, / In ihrem tiefsten Jammergeschrei, / Erwachet das Leben. / Einer: Bleib, Schiffer, rufet der wimmelnde Strand, / Ragusas Erde schlug Gottes Hand. / Er stürzte den Palast, die Hütte stand, / Dem Todesgefangnen sprang Kerkerswand, / Die Erde gebar in Schrecken das Heil, / Die Freiheit wurde uns allen zuteil. / Alle: Die Erde wird fest, die Erde wird frei, / Laßt den Himmel durchbeben / Von unserm ersten Jubelgeschrei: / Caboga soll leben! /

Einer: Caboga allein, er rufet nicht mit / Beim Jubel der Freiheit, die er uns erstritt, / Er suchet und sammelt sein einziges Gut, / Die Asche Marinas, Corneliens Blut, / Da steigt Marina aus Trümmern zum Thron, / Begrüßet ihn bräutlich wie himmlischer Lohn.

Caboga: Die Erde steht fest, die Erde ist frei, / Laßt dem Himmel uns danken / Mit unserm ersten Jubelgeschrei, / Mit unserm letzten Gedanken!⁴⁹

Das Thema ist somit historisch und in seiner moralischen Überhöhung auch stets aktuell, es ist gerichtet auf das Preußen des Jahres 1814 und die Zeit danach, absichtlich soll es nicht als ein Hinweis auf die zeitgenössischen griechischen Befreiungskriege gelten, die für das Zeitalter der Romantik von besonderer Bedeutung waren.⁵⁰ Arnims Blick wendet sich der südöstlichen Adria zu, der Metropole Ragusa.

⁴⁸ Hans-Jürgen Schrader: „Werd ein Kind!“ im ‚Wunderhorn‘. Pietistische Mitgiften an die Romantik“. In: Wolfgang Breul/Marcus Meier/Lothar Vogel (Hrsg.): *Der radikale Pietismus. Perspektiven der Forschung*. Göttingen 2010, S. 419–449. Revid. Wiederabdruck in Schrader: *Literatur und Sprache des Pietismus. Ausgewählte Studien*. Hrsg. von Markus Matthias und Ulf-Michael Schneider. Göttingen 2019, S. 701–730.

⁴⁹ Ebd. S. 512, S. 513f.

⁵⁰ Vgl. Arnim: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, S. 718–727 und Ehrlich: „die Befreiung von rechtlosen Gesetzen“, S. 178.

INTERMEDIALITÄT UND INTERTEXTUALITÄT IN *MARINO CABOGA*: KLEIST UND ARNIM IM VERGLEICH

Dabei arbeitet sich Arnim präzise an der historiographischen Literatur ab. Als das wichtigste Werk bei der Entstehung des Dramas nennt er zwar Johannes von Müllers Buch *Vier und zwanzig Bücher Allgemeiner Geschichten besonders der Europäischen Menschheit*. Aber aus Erhard Reuschs Buch *Alter und Neuer Staat des Königreichs Dalmatien* übernimmt er seine Stadtgeschichte-Schilderungen, aus Reuschs *Vedute* die Ansicht auf die Stadt, immer wieder ist im Lesedrama von den Kirchtürmen die Rede, vom Meer, den Wällen und den Gebäuden, oder wie Renate Moering betont:

Reusch verdankt Arnim *detaillierte* Informationen über den Stadtstaat. Er beschreibt die Stadt, die vom Laurenz-Kastell mit der Zitadelle überragt wird, mehrere Kirchen, zahlreiche Paläste und schöne Gärten besitzt und in einer felsigen Gegend liegt. Er erwähnt, daß im Gebirge mit Sperbern gejagt wird, woraus bei Arnim Falken werden.⁵¹

Interessant scheint mir aber auch ein anderer, weniger intertextueller als intermedialer Aspekt. Anders als beim Gemälde *Wanderer am Gestade des Meeres* bzw. *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich ist in der *Vedute* die Sicht vom Meer aus auf die Stadt und die Berge dargestellt. Diesen Kontrast sehe ich als sinngemäß für den Vergleich zwischen Kleist und Arnim, scheint Arnim doch in seiner Ragusavision immer wieder eine entgegengesetzte Position eingenommen zu haben. Dieser Aspekt wird nun erörtert.

Die Ausgangspositionen von Kleist und Arnim ähneln sich: Bei beiden wird Ragusa zum Handlungsort, bei beiden ist der Motor des Erzählens eine Katastrophe, beide rekurren auf Giovanni Boccaccios *Dekameron*. Beide spielen sie durch Anagramme und Anaphern mit den Namen ihrer Protagonisten und Orte, als ob dem Zufall oder der Vorsehung eine besondere Bedeutung zugewiesen werden soll. Kleist spricht dabei von den geschlossenen Toren der Handels-Stadt, als ob aus dieser Anmerkung das historische Zedler-Lexikon zur Sprache käme.⁵² Arnim orientiert sich ganz offensichtlich an zeitgenössischen historischen Studien über Ragusa, er zitiert sie sogar wörtlich. Beide schreiben sie in den Jahren, in denen sich in Europa die Nachricht über die Auflösung Ragusas durch Napoleon verbreitet hat.⁵³ In beiden sind die Titelhelden Zieh-Söhne. Doch bei näherem

⁵¹ Ebd. S. 270.

⁵² Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. XXX. Graz 1961 (Reprint v. 1741) S. 651. Vgl. auch online: *Zedlers Universal-Lexikon*. <http://www.zedlerlexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=335&bandnummer=30&view=100&l=de> (21.05.2015).

⁵³ Der Historiker Ludwig Steindorff in einem Mailverkehr: „Aber wenn man davon ausgeht, dass Marmont am 31. Januar 1808 das Dekret herausgab (anscheinend ja aus eigener Vollmacht und gar nicht auf Weisung aus Paris), dürfte das spätestens einen Mo-

Zusehen stehen sich die beiden Werke diametral entgegen. Kleists Findling ist ein teuflischer Ziehsohn, der Ziehsohn bei Arnim ist einem Racheengel gleich. Auch ihre Ausgangspositionen sind fundamental entgegengesetzt, ist doch Colino ein elternloser Findling, Marino ein edler Ragusaner (obschon auch er elternlos). Die Rekurse auf Boccaccio unterscheiden sich ebenfalls: Während bei Kleist die Erläuterungen über die Pest in Florenz im Vorwort des *Dekameron* eine Referenz bilden, entleiht Arnim das idyllische Erzählen auf einem Landgut als Szenario. Bei Boccaccio ist die Flucht aus der Stadt-Katastrophe bekanntlich der Motor des zehntägigen Erzählens. Auch die Arten der Katastrophe sind unterschiedlich: Bei Kleist wird eine boccaccioartige Pest zum Auslöser eines Narrativs, das nur in der Hölle, in einer sinnlosen und sisyphusartigen Jagd fortgesetzt werden kann, ein höllisches Erzählen also. Bei Arnim bedeutet das katastrophale Erdbeben eine Katharsis für die Ragusaner Gesellschaft, eine heilsame, moralische Reinigung der verkrusteten Ordnung, die Krise wird zu einer Chance für einen Neubeginn. Ragusa bei Kleist ist ein Polizeistaat, ein diszipliniert-geordneter Raum. Arnims Ragusa ist zunächst ein korrupter Staat, der durch eine Naturkatastrophe, eine politische Bedrohung seitens der Türken und durch den Titelhelden zu einem politischen Idyll der Gerechtigkeit und des (politischen) Rechts werden kann. Doch man kann den Spieß auch umdrehen: Nicolos Gesellschaft ist die der fleischlichen Genüsse und des Wohlstands. Marinos Welt ist die Welt der Ordnung – was wiederum an die geordneten Strukturen der Peststadt Ragusa Heinrich von Kleists erinnert. Die beiden Werke bilden somit Spiegelvisionen Ragusas in einer Zeit, kurz nachdem der Stadtstaat von Napoleon, der Feindfigur der beiden Klassiker bzw. Romantiker Kleist und Arnim, abgeschafft wurde.⁵⁴ *Marino Caboga* gilt dabei als „das Werk eines Autors, der sich literarisch und lebenspraktisch intensiv mit den gesellschaftlichen und politischen Konflikten seiner Übergangsepoche auseinandersetzt“, hat er doch beispielsweise zur selben Zeit Schriften verfasst, wie *Über den Code Napoléon und dessen Einführung in Deutschland* (1814), *Der Adel in Hannover* (1815) und die *Betrachtungen über die Verfassung des vormaligen Königreichs Westphalen* (1817).⁵⁵

Als Ausgangspunkt kann dabei jeweils ein Werk der bildenden Kunst geltend gemacht werden. Das Gemälde *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich ist nicht nur sinngleich für die Auseinandersetzung mit dem Vorlagetext von Brentano und Arnim, sondern auch für die Novelle *Der Findling*. Parallelen lassen sich weniger motivisch als wirkungsästhetisch beobachten. Kleist spricht von den geschlossenen Toren der Stadt und damit auch von ihren Mauern, womöglich kennt er nicht nur das *Zedler*-Lexikon, sondern auch die zeitgenössischen Veduten

nat später in Paris bekannt gewesen sein und dann bald in der französischen und, ihr folgend, deutschen Presse Widerhall gefunden haben. Auf jeden Fall hatte[n] Kleist [und Arnim] sicherlich bald Chancen, vom Fall der Republik zu erfahren!“

⁵⁴ Vgl. Rüdiger Safranski: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007, S. 188ff.

⁵⁵ Ehrlich: „die Befreiung von rechtlosen Gesetzen“, S. 178.

der Stadt. Das Gemälde von Friedrich hingegen zeigt die Unendlichkeit einer Seelandschaft. Doch wie im Gemälde so verschwindet auch in Kleists Novelle der eitle Mensch vor der gewaltigen Natur, auch wenn es im Text nicht nur um die gewalttätige Natur, ausgedrückt durch die Pest, sondern auch um die Gewalt im und des Menschen handelt. Auch hier werden in der Drastik der Beschreibung und des Erzählvorgangs die Augenlider des Rezipienten quasi abgeschnitten, um Kleist selbst zu zitieren. Beide, sowohl Friedrichs Gemälde als auch Kleists Text, bilden eine Seelenlandschaft ab. Es ist, als ob weniger der Anfang der Novelle als ihr Gesamtzusammenhang seine Entsprechung in Friedrichs Bild findet. Friedrich zeigt mit der Unendlichkeit und mit der Einsamkeit das Erhabene; Kleist geht sogar noch einen Schritt weiter, durch die Kontingenz verweist er auf die Grenzen und Unzulänglichkeiten des Erhabenen in seiner Sabotage.⁵⁶ Zeigt sich Gott also im Erhabenen (wie bei Friedrich) oder ist die Welt gar gottverlassen, dem Zufall und sich selbst überlassen (wie bei Kleist)? Gleichwohl: Bei beiden passiert mittels der Intensität des Sujets und der Darstellung ein Riss in der Wahrnehmung. Arnim hingegen geht zwar auch vom Zufall aus, aber der Mensch, die Natur, die Stadt sind nicht (mehr) gottverlassen, eine neue Hoffnung erwächst aus der Befreiung des Titelhelden. Sein Endpunkt ist dann auch nicht das grenzenlose Erhabene, sondern eine Vedute mit der Sicht auf eine von Grenzwällen umzäunte Stadt, für die die Mauern, das Meer und die Gartenlandschaft weniger eine quarantäneartige Katastrophen-Gefahr als Geborgenheit bedeuten. Die Vedute zeigt auch Ragusa **nach** dem katastrophalen Erdbeben von 1667 und damit die historische Altstadt, wie sie z.T. auch heute noch aussieht. Hier wie dort ist die Stadt (buchstäblich) restauriert. Arnims geradezu revisionistische post-katastrophale Haltung revidiert sodann Kleists fiktionale Ragusa-Vision in Richtung eines baldigen Touristenidylls, denn nach dem Fall Napoleons im Jahr 1813, nun bald unter Österreich-Ungarn, beginnt sich in Dalmatien und damit auch in Ragusa der Tourismus zu regen. Darüber mehr im nachfolgenden Kapitel, in dem ein Reiseessay des österreichischen Schriftstellers und Literaturtheoretikers der Jahrhundertwende Hermann Bahr (1863–1834) und ein Gedicht des kroatischen Schriftstellers des 20. Jhs. Miroslav Krleža (1893–1981) vorgestellt werden.

⁵⁶ Vgl. Stefania Sbarra: „Kleist oder die Sabotage des Erhabenen“. In: *Études Germaniques*. Bd. 265 (2012) H. 1, S. 43–56. <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2012-1-page-43.htm#no30> (04.03.2020).

MEDIENGESCHICHTE DER STADT II
LITERATUR UND TOURISMUS

DER TOURISMUS UND DAS MEDIENBILD

Hermann Bahr und Miroslav Krleža

Der Tourismus in Dubrovnik entwickelt sich im Laufe des 19. und 20. Jhs. Mit Fotokameras ausgestattet bereisen die Touristen, mitunter auch die Schriftsteller, die Adriametropole. Auch der österreichische Autor Hermann Bahr (1863–1934) besucht zu Beginn des 20. Jhs. Dalmatien und Dubrovnik mehrere Male, 1909 erscheint sein Reisebuch *Dalmatinische Reise* bei Fischer in Berlin.¹ Bahrs Blick ist gespalten, seine eigene Wahrnehmung ist widersprüchlich. In dieser Hinsicht ist Bahr ein Dichter der Moderne, ein gespaltenes, auf der Suche nach sich selbst irrendes Subjekt. So ambivalent wie die ganze *Dalmatinische Reise* ist auch Bahrs Dubrovnikschilderung. Das Stadtbild Dubrovniks entsteht bei Bahr durch ein ständiges Kontrastieren der Gegensätze. Vergangenheit und Zukunft, Leben und Tod, Provinz und Metropole, Bruderhass und Bruderliebe, Tradition und Innovation, Katastrophe und Idyll, nicht zuletzt auch Frieden und Krieg sind Symptome einer ambivalenten Dubrovnikerfahrung, die es aufgrund ihres Erfolges kurz nach dem Erscheinen (das Buch hat innerhalb kürzester Zeit vier Auflagen erlebt) durchaus verdient, als ein einzigartiges medienhistorisches Dokument betrachtet zu werden. Dabei war Bahrs Reise eigentlich eine touristische und geschäftliche. Binnen kürzester Zeit bereist Bahr die dalmatinische Küste, man hat den Eindruck mit mindestens einem der anderen dalmatinischen Reisebücher in der Hand, ja sein Blick ist inhaltlich normiert, er ist festgelegt durch das, was als sehenswert gilt, auch ohne die heutigen Medien wie Fernsehen oder Internet. Bahr glaubte allerdings nicht nur an die Macht der Worte, sondern durchaus auch an die der Bilder:

Einen Apparat hatte ich mit. Ich soll ja nämlich für meinen Verleger ein Büchl über dieses Land schreiben, um den Menschen in Berlin ein bisschen Lust zu Dalmatien zu machen; und da, meint er, wären ein paar Aufnahmen gut. Also: Ich stellte Apparat auf die Möwen ein [...]. Der Dampfer steht, die Möwen schweben, eben will ich knipsen, da schreit mir ein Individuum, das wie ein Briefträger aussieht, aus einem Boot herauf in rauhem Deutsch mit rabiaten Gesten zu, nicht die Festung zu photographieren! [...] Und schon biegen wir wieder in die gelinde Bucht von Gravosa, wir landen, siehe, da springt ein aufgeregter Herr aufs Schiff, ein Telegramm in der Hand schwingend: der Polizeikommissär!²

¹ Vgl. Kurt Ifkovits: „Hermann Bahrs ‚Dalmatinische Reise‘ aus textgenetischer Sicht“. In: Tomislav Zelić (Hrsg.): *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*. Frankfurt a.M. 2016, S. 119–138.

² Hermann Bahr: *Dalmatinische Reise*. Berlin: Fischer 1909², S. 142.

Der Apparat wird fürs Erste konfisziert:

Ich höre nun liebe Wiener sagen: Muß er denn auch grad jetzt nach Dalmatien gehen, bei den aufgeregten Zeiten? Sie haben ganz recht: man muß nicht. Aber darum handelt es sich ja grad: denn die Dalmatiner möchten doch, daß man muß. [...] Und wie kann ich den Dalmatinern den Gefallen tun und ‚in die Zeitung schreiben‘, daß hier niemand was von Kriegsgefahr und Aufregung weiß und alles still und friedlich ist, wenn man nicht einmal mehr dem banalen Mädchensport des Kodaks frönen darf, in seinem eigenen Lande nicht?³

Die Photographien sind in seiner *Dalmatinischen Reise* für die Veröffentlichung vorgesehen – also zur Veranschaulichung des Gesagten. Bahr und sein Verleger schreiben der Photographie sodann einen höheren Wahrheitsanspruch zu als der Literatur. Hier dreht sich das Bild vom naiv und unbeeinflusst, ja impressionistisch sehenden Autor um zu dem objektiven Fotoapparat, dem zugleich auch eine höhere Zuverlässigkeit einberaumt wird.⁴ Doch ist dem auch wirklich so? Bilden die Photographien immer die tatsächliche Wirklichkeit ab, oder sind sie nicht – als ein Ausschnitt der Wirklichkeit – stets ein Bild, d.h. eine Landschaft, ein Porträt, etc., also auch fiktional und gelegentlich auch referentiell? Ja, wir stehen hier mit Bahr am Beginn eines Zeitalters, das man als Zeitalter der (technisch-)medialen und heute auch digitalen Reproduzierbarkeit, der Globalisierung und auch Virtualisierung bezeichnen kann, in dem die Bilder eine entscheidende Rolle spielen und in dem das Künstliche das Reale absorbiert, durchdringt und auflöst, bis das eine von dem anderen nicht mehr zu unterscheiden ist. Oder wie es der französische Philosoph Jean Baudrillard zugespitzt formuliert: „Ein schizophrener Rausch von seriellen Zeichen, die keine Imitation, keine Sublimierung kennen, die in ihre Wiederholung eingeschlossen sind – wer könnte sagen, wo die Realität dessen ist, was sie simulieren?“⁵ Was Baudrillard an dieser Stelle anspricht, ist die Befangenheit der menschlichen Wahrnehmung in der technisch und digital vervollkommeneten medialen Rezeption. Diese Wahrnehmung ist häufig nicht mehr imstande, den eigenen, nunmehr virtuell gewordenen Charakter zu reflektieren. Doch auch eine ursprüngliche, unbefangene, kindliche Rezeption wird daher schon in ihrem Ursprung negiert. Die Quintessenz ist der medial bedingte Verlust an Wirklichkeit durch das Künstliche, der symptomatisch für unsere Haltung den Medien gegenüber zu sein scheint. Julias Balkon in Verona kann hierfür genauso symptomatisch gelten wie die Orte fiktionaler Figuren aus der Serie *GAME OF THRONES* (2011–2019) in Dubrovnik oder Split, bei denen manche Besucher und Serienfans davon überzeugt sind, die Figuren hätten tatsächlich

³ Ebd. S. 143.

⁴ Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991, S. 66.

⁵ Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, S. 119.

dort gelebt. Hermann Bahrs Pendeln zwischen Impression und Realität steht an der Schwelle dieses Prozesses der Virtualisierung der Touristenorte. Und doch wird der (dokumentarischen) Fotografie auch heute noch ein großer Wahrheitsgehalt zugesprochen: Auf die politische Bedeutung der Photographien verweist Bahrs Anekdote von der Konfiszierung des Apparats; eine vergleichbare Szene könnte sich auch heute noch an bestimmten (geheimgehaltenen) Orten abspielen. Bahrs literarisch-touristische Schilderungen bilden einen Gegensatz zu den polizeilichen Maßnahmen, sie wollen keine Angst einjagen, sie wollen werben: für Dalmatien als Touristendestination. Als solche weisen sie einige Ambivalenzen und Illusionen auf. Der illusionäre Charakter des Tourismus stellt einen markanten Punkt der Verarbeitung des Tourismus in Dubrovnik dar, der etwas später von Miroslav Krleža (1893–1981) kritisiert wird. Von beiden Autoren ist im nachfolgenden Kapitel die Rede.

DIE AMBIVALENZEN DES VERTRAUT-FREMDEN

Dalmatinische Reise von Hermann Bahr

Im Zentrum des nachfolgenden Kapitels steht das Buch *Dalmatinische Reise* des österreichischen Theoretikers der Moderne Hermann Bahr (1863–1934). Die in dem Buch beschriebene, zeittypische Erfahrung der Mobilität beherbergt, so die leitende These, das Faszinationsmuster des Fremden, das im Folgenden näher betrachtet wird. Deshalb beginnt der Text mit den Themen des ‚Reisebuchs‘ und des ‚Fremden‘.

Da sie meist als Beschreibungen authentischer Reisen fungieren, erwecken die Reiseberichte eine Erwartungshaltung, die sich weniger an den ästhetischen Qualitäten orientiert als an den rein informativen.¹ Dies bedeutet, dass der Reisebericht einen Grenzfall der Literaturwahrnehmung bildet, an dem die Literatur authentische Ereignisse zu ihrer Grundlage erklärt.² Ein Reisebericht ist zugleich immer ein Bild nicht nur der Reiseziele, sondern auch des Reisenden, seines kulturellen und historischen Umfeldes samt seiner Vorurteile.³ Dabei gehen die Reiseberichte zumeist vom Gedanken einer Aneignung des Fremden aus. Die Ingredienzien eben dieses Fremden hat u.a. Bernhard Waldenfels in seiner *Topographie des Fremden* (1997) erörtert.⁴ Waldenfels' Ausgangspunkt ist dabei nicht von einer Welt zu sprechen, „in der wir je völlig zu Hause wären“, sondern davon, dass jeder überall fremd sei.⁵ Auch gäbe es – und hier sind die Bezüge zu Freud besonders deutlich – kein Subjekt, das jemals Herr im eigenen Haus wäre.⁶ Waldenfels zufolge ist die Erfahrung des Fremden vielmehr eine Hypokrisie: „Man redet von ihm und tut gleichzeitig so, als wüsste man nicht, wovon man redet“.⁷

Das Fremde lasse sich dabei von einem Ort der Fremde, von einer Räumlichkeit und Örtlichkeit her denken, aber auch als eine Abweichung von der Ordnung. Dabei ist das Fremde, so Waldenfels, gekennzeichnet durch eine grundle-

¹ Vgl. Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a.M. 1989, S. 7ff.

² Vgl. Lutz Rühling: „Fiktionalität und Poetizität“. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 25–51.

³ Vgl. Gerhard Huck: „Der Reisebericht als historische Quelle“. In: ders./Jürgen Reulecke (Hrsg.): *... und reges Leben ist überall sichtbar! Reisen im Bergischen Land um 1800*. Neustadt a.d. Aisch 1978, S. 27–44.

⁴ Richard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1997.

⁵ Ebd. S. 11.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd. S. 9.

gende Ambivalenz, die stets auch ein Ausdruck der Verunsicherung ist; es er-scheine „als verlockend und bedrohlich zugleich“.⁸ Bedrohlich sei diese Ambiva-lenz, „da das Fremde dem Eigenen Konkurrenz“ mache, „es zu überwältigen“ drohe; verlockend sei sie, „da das Fremde Möglichkeiten“ wachrufe, „die durch die Ordnungen des eigenen Lebens mehr oder weniger ausgeschlossen“ seien.⁹ Ausgehend von der These, dass Hermann Bahrs Dubrovnik-Schilderungen aus der *Dalmatinischen Reise*¹⁰ die Hypokrisie der Reiseberichte anhand von Ambivalen-zen des hier **Vertraut**-Fremden reflexiv thematisieren, werden im Folgenden ein-zelne Stationen seiner Ragusa-Schilderung analysiert.

Zunächst wird kurz der Wiener Prophet der Moderne Hermann Bahr und sein in Kroatien spät übersetztes Dalmatien-Buch¹¹ in Erinnerung gerufen, aus dem die Ragusa-Episode stammt, die im Folgenden noch von Interesse ist. Das dalmatinische Reisebuch dieses Wiener Kaffeehausintellektuellen soll erstaunlich kurz nach der Beendigung seiner Kroatienreise entstanden sein.¹² Die Reise führt ihn seinen eigenen Worten zufolge vom 16. bis zum 26. Februar 1909 zunächst in das „Sonnenland, Märchenland, Zauberland“¹³ Dalmatien und dann, am 21. März 1909, nach Zagreb, damals Agram. Die neben Kurt Ifkovits auch von Eugenia Eh-gartner rekonstruierte Reise hat Bahr seinen Notizen zufolge „am 27. April 1909 beendet“.¹⁴ Die Fahrt von 1909 war allerdings nicht die erste, die Hermann Bahr in Richtung kroatischer Küste unternommen hatte. Von zwei früheren, die er im Jahre 1904 und 1907 unternahm, zeugen einmal seine 1909 erschienenen *Tage-bücher*¹⁵, zum anderen auch die Gegebenheiten, die er in der Einleitung zur *Dal-matinischen Reise* erwähnt. Bahr sagt, er müsse sich nach einer langen Krankheit wie ein „Heliotrop“ zur Sonne wenden, und das ziehe ihn jedes Jahr (!) nun wie-der nach Dalmatien¹⁶.

⁸ Ebd. S. 44.

⁹ Ebd.

¹⁰ Hermann Bahr: *Dalmatinische Reise*. Berlin 1909².

¹¹ Ders.: *Dalmatinsko putovanje*. Zagreb 1991.

¹² Vgl. Kurt Ifkovits: „Hermann Bahrs ‚Dalmatinische Reise‘ aus textgenetischer Sicht“. In: Tomislav Zelić (Hrsg.): *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*. Frankfurt a.M. 2016, S. 119–138.

¹³ Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 5.

¹⁴ Eugenija Ehgartner: „Hermann Bahrs Reise in eine österreichische Provinz“. In: *Die Brücke. Literarisches Magazin*. (1996), H. 3–4, S. 121–128, hier S. 123.

¹⁵ Bahr: *Tagebuch*. Berlin 1909, S. 153–156. Zur spezifischen, fast schon essayistischen Form der Tagebücher Hermann Bahrs, die weniger das Bild des Inneren als das Bild der Zeit darstellten, vgl. Donald G. Daviau: „Hermann Bahrs veröffentlichte und unveröffentlichte Tagebücher“. In: ders. (Hrsg): *Österreichische Tagebuchschriftsteller*. Wien 1994, S. 21–64.

¹⁶ Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 5.

Schon diese Bezeichnung des Reiseziels signifiziert, dass die *Dalmatinische Reise* am Umbruch einer der zahlreichen Schaffensperioden Hermann Bahrs anzusiedeln ist: Zwischen der sich nach der *l'art pour l'art*-Formel orientierenden Literaturströmung der Wiener Moderne¹⁷ und dem Mystizismus, der v.a. in den späteren Werken Bahrs zum Ausdruck kommen wird.

Die beschriebene Schiffsroute führt zunächst von Istrien nach Zara und nach Montenegro, danach erst kommen Ragusa und Spalato an die Reihe. Von Agram aus wird dann in einem mit Amerika-Auswanderern überfüllten Zug¹⁸ zurück nach Wien gereist. Konzipiert war das Werk als eine literarische Darstellung der Reise bis in den Süden Dalmatiens. Dennoch war es Hermann Bahr selbst, der in der *Dalmatinischen Reise* keinen Reisebericht sehen wollte, sondern vielmehr einen Ausdruck der Liebe zu Kroatien.¹⁹ Auch in literaturwissenschaftlichen Kreisen wird das besagte Reisebuch nicht als Reisebericht verhandelt.²⁰ Der Zadarer Germanist Ivan Pederin (1991) verwendet für die *Dalmatinische Reise* Bahrs entweder die gattungsneutrale Bezeichnung „Bahrs Buch über Dalmatien“²¹ oder die gattungsentschiedene Formel „Essay“²². Auch die bereits erwähnte Zagreber

¹⁷ Symptomatisch für Bahrs Zuwendung hin zu einer Jugendstilkunst ist sein programmatisch gewordener Aufsatz „Überwindung des Naturalismus“ (1891), in dem eine getreue, möglichst objektiv gehaltene, auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende Wiedergabe der Realität verworfen und hingegen eine potenziert subjektive, auf Gefühl basierende Literatur gefordert wird. Vgl. Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“. In: ders.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Berlin/Köln/Mainz 1968, S. 192–198.

¹⁸ „Nachts fuhr ich heim. Die Strecke nach Steinbück scheint die Bestimmung zu haben, die Entfernung zwischen Agram und Wien zu vergrößern. Der Zug war mit Auswanderern voll. Bauern vom kroatischen Land, nach Amerika getrieben, ein paar hundert. Ächzend schob der Zug sich in die schwarze Nacht hinein. An den Stationen, im Dunklen, ihre Mütter, Weiber, Kinder, mit den Schürzen winkend, in die Hände weinend. Der ächzende Zug aber unerbittlich in die schwarze Nacht.“ (Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 130). Die Amerika-Auswanderung aus dem Gebiet des heutigen Kroatiens erlebte erst Anfang des 20. Jhs. ihre volle Blüte – fast 100 Jahre nach der deutschen. Dies ist auf die spätere Gründung der Eisenbahnlinien zurückzuführen und auf die im kroatischen Gebiet vorhandene Armut. Zur deutschen Amerika-Auswanderung in der ersten Hälfte des 19. Jhs. vgl. Peter Mesenhöller: „„Auf ihr Brüder, laßt uns reisen fröhlich nach Amerika“. Reiseberichte und Reiseliteratur im Kontext der deutschen Amerikaauswanderung des frühen 19. Jahrhunderts“. In: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht*, S. 363–382.

¹⁹ Vgl. Ehgartner: „Hermann Bahrs Reise in eine österreichische Provinz“, S. 123.

²⁰ Die Gattungsbestimmung geht wahrscheinlich auf D. Daviau zurück. Er bezeichnet die *Dalmatinische Reise* Bahrs als eines der fünf Bände seiner Essays. Vgl. Donald G. Daviau: *Der Mann von Übermorgen: Hermann Bahr 1863–1934*. Wien 1984, S. 36.

²¹ Vgl. Ivan Pederin: *Jadranska Hrvatska u austrijskim i njemačkim putopisima*. Zagreb 1991, S. 258.

²² Ebd. Durchgehend verwendete Bezeichnung ab S. 263. Pederins Erklärung dafür: „Wenn wir uns der Gattung des Buches von Hermann Bahr zuwenden, sehen wir, dass dieses kein Reisebuch im herkömmlichen Sinne darstellt, die Reise des Schriftstellers,

Germanistin Eugenija Ehgartner möchte in Hermann Bahrs Reisebuch ein „ziemlich eigenartiges“ Genre-Sammelsurium sehen. Hier seien „Bahrs rasch erworbene Kenntnisse über die Kultur (bzw. Literatur und Kunst-)Geschichte“ genauso vorzufinden wie seine ebenso ganz persönlich gehaltenen „politische[n] Einstellungen“.²³ Bahr konstruiert dabei bewusst ein eigenes Dalmatien- und auch Dubrovnik-Bild, in welches er das eigene Wissen²⁴ hineinbringt. Durch dieses Wissen wird, so eine erste These dieses Kapitels, die Topographie des Fremden entschärft.

Bahr dazu: „Alles ist noch, wie es damals war, und doch ist mir alles, als wärs zum ersten Mal.“ Dem Widerspruch – alles wird wiederholt wahrgenommen und alles erscheint dennoch „als wärs zum ersten Mal“ – widmet sich die vorliegende Studie im weiteren Verlauf noch ausführlich. Nun soll es jedoch zunächst um die Stadtopographie Dubrovniks gehen. Seine Ragusa-Schilderung beginnt Bahr mit dem Blick auf die Stadtlandschaft von außerhalb,²⁵ und er bestimmt zunächst die topographische Lage:

seine persönlichen Erlebnisse sind nicht an Dalmatien als ein Gegenstand seines Werkes, gebunden. Anstatt der ziemlich langweiligen Art der Gattung Reisebericht, die sich zwischen der wissenschaftlichen bzw. journalistischen Sprache und dem subjektiven Erlebnis befindet, begegnet uns die Eigenartigkeit seines Charakters und sein Wunsch nach einer vollkommenen Originalität des Gedankens, die notwendig ist, damit das Gedachte an das Aktuelle gebunden wird und an das Kulturgut angeschlossen bleibt. [...] Bahrs Reisebericht ist eigentlich ein impressionistisch geschriebener Essay über Dalmatien, mit einem Gefühl für die Sprachkultur, für alles Subjektive, Realistische und Experimentelle.“ (Ebd.)

²³ Ehgartner: „Hermann Bahrs Reise in eine österreichische Provinz“, S. 123.

²⁴ Einige Texte nennt Bahr selbst: „Ich habe ein sehr nettes Buch mit: *Dalmatia, the land where East meets West* by Maude M. Holbach. Die brave alte Engländerin, die es geschrieben hat, durchaus im frömmsten Glauben an unsere Behörden, reißt die Augen auf, wo sie hinter die weiße Wand in die alte Stadt Zara kommt, und ruft aus: ‚This is no more Europe, no matter what the map may tell you!‘ Und dann, wie sie die Morlaken auf dem Markt erblickt, mit den dunklen Gesichtern in weißen Tüchern [...]: ‚At the first glance they seemed to me more like North American Indians than any European race!‘“. Das, was Bahr auf die rassistische Bemerkung der „brave[n] Engländerin“ zu konstatieren hat, ist lediglich: „so fremd ist dieses Land“. Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 34f.

²⁵ Georg Baumberger zur topographischen Lage der Stadt am Anfang seiner Dubrovnik-Schilderung: „Rechts liegt die Bucht von Gravosa, glanzumflossen in mattem Silberschein, in den die großen Hafentlichter goldene Töne malen, links das offene Meer, ein endlos Getümmel von Wogen und silbernen Mähnen, und im Hintergrund zeichnet sich scharf und grell der weiße Fels der Berge ab in Lichteffekten, die beinahe etwa Überirdisches haben. Es ist, als ob die Erde rundum einen süßen, unnennbar süßen Traum träumte und stille Seeligkeit über ihr Antlitz huschte, wie bei Menschen, die vom Paradies träumen.“ Georg Baumberger: *Blaues Meer und schwarze Berge. Volks- und Landschaftsbilder aus Krain, Istrien, Dalmatien, Montenegro*. Köln 1902, S. 222.

Nun bin ich wieder auf dem Platz vor der Porta Pile, unter den Platanen und Maulbeerbäumen. Über den Häusern links droht, ganz oben, aus dem grauen, karg angegrüneten Stein des Monte Sergio das breite, gelblich weiße Fort Imperial. Vor mir die Stadtmauer, nordwärts ansteigend zum Mincettaturm, während sie sich südwärts zur Seebastion Bokar auf jäh Klippen senkt: Bald ist sie ganz regengrau, bald von weißlichem Schimmer, hier rostig gefleckt, dort schwarz genäht, mit gelben Heiligen in verwetterten Nischen; und aus dem wuchernden Graben ragen silbrige Pappeln, grüne Kiefern und dunkler Lorbeer auf.²⁶

Bahr befindet sich, wie er selbst sagt, wieder auf dem Platz vor der Porta Pile, wobei die Iteration die Erfahrung des Fremden zunächst zu minimieren scheint. Auch die Art und Weise, wie gesehen wird, baut auf den bekannten Mustern auf: Es ist die klassische europäische ‚Leserichtung‘ von links nach rechts, in deren Bewegung der Blick des schreibenden Betrachters zunächst verläuft: Vom Haupteingang der Stadt, von dem im Westen angesiedelten Pile-Tor aus, betrachtet Bahr die Stadt, indem er zunächst den Blick nach links oben wendet. Dem Blick erschließen sich die Häuser, eine weitere Sicht wird allerdings durch die Berge und den als bedrohlich beschriebenen Monte Sergio blockiert und zurückgeworfen. Der Blick wendet sich jetzt nach vorne, zu den Stadtmauern, samt ihren „gelben Heiligen“ – gemeint sind, wie bekannt, die Skulpturen des heiligen Blasius. Und so abrupt zurückgesendet, bewegt sich der Blick wieder von links nach rechts, Richtung Norden zum sog. Mincettaturm und daraufhin Richtung Süden zur Seebastion Bokar, die auf, so Bahr, „jäh Klippen“ steht. Eingerahmt wird das Bild durch die „silbrige[n] Pappeln, grüne[n] Kiefer und [den] dunkle[n] Lorbeer“, die der bisherigen kahlen Landschaft eine Farbnote verleihen.

Im nachfolgenden Satz kommt es zu einem ‚Sprung‘ von dem oben beschriebenen Platz zu einer dem Meer zugewandten Terrasse. Es ist das Meer, mit dem Bahr die beschriebene Stadtvedute abschließen wird, denn, „über alle diese grauen und gelben und braunen Zinken und Zacken und Zulpen wirft sich das brandende, brausende, brodelnde Meer her“.²⁷ Während die Reihung der Adjektive „grauen und gelben und braunen“ der Imagination des Lesers vor allem die Farben der geschilderten Stadtvedute näher bringen soll, beschreiben die alliterarischen Substantive „Zinken“, „Zacken“ und „Zulpen“ bis in die Buchstabenform hinein die Gestalt der Mauer, aber auch die der Stadttürme. Das Zusammenspiel der synästhetischen Sinneseindrücke wird vervollständigt durch die Adjektive, die die Geräuschkulisse des Meeres imaginieren. Das „brandende, brausende, brodelnde Meer“ kann sich dabei dem Leser als ein literarisches Crescendo erschließen. Es handelt sich um Impressionen, die assoziativ wirken sollen. Nicht umsonst benutzt Bahr an dieser Stelle die wohl ältesten ‚Zaubermittel‘

²⁶ Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 53.

²⁷ Ebd. S. 54.

der deutschen Sprache, die Alliterationen. Auch hier sind, so Bahr in seinem von Henri Bergsons Zeittheorie²⁸ inspirierten Impressionismus-Essay, „alle Trennungen [...] aufgehoben“:

[Das, Anm. M.E.] Physikalische und das Psychologische rinnt zusammen, Elemente und Empfindung sind eins, das Ich löst sich auf und alles und alles ist nur eine ewige Flut, die hier zu stocken scheint, dort eiliger fließt, alles ist nur Bewegung von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen und Zeiten.²⁹

Wie bei Henri Bergson so ist auch bei Bahr das Leben ein Ergebnis einer schöpferischen Energie, des *élan vital*; hier wie dort verläuft die tatsächliche, subjektive Zeit mal schneller, indem sie fließt, mal langsamer, indem sie stockt, hier wie dort werden die Zeit und die Wissenschaft in die physikalische (d.h. genau messbare) und in die psychologische (d.h. stärker intuitive) eingeteilt.³⁰

Es kann konstatiert werden: Nicht der Aspekt der Information ist bei Bahr der ausschlaggebende, sondern derjenige einer persönlichen Sensation. Die assoziativ wirkende ‚Magie‘ der Alliterationen benutzt Bahr, um eine Magie der Sprache, der Kunst und der Sinne anzusprechen. Nicht nur die Iteration des Ereignisses, sondern auch die potenzierte Subjektivität lässt das Bild des Fremden vertrauter erscheinen. Doch der persönliche Eindruck ist derart, als ereigne er sich zum ersten Male. Diese Ambivalenz des Ereignisses – auf der einen Seite seine Wiederholung, auf der anderen seine Einmaligkeit – ist, so die zweite These, bezeichnend für die Schreibweise Hermann Bahrs, die an solchen Stellen reflexive Form einnimmt. Durch das ständige Postulieren der Einmaligkeit **und** der Wiederholung des Ereignisses wird das Reisebericht-Schreiben als ein Akt der Erinnerung und der Reflexion thematisiert. In diesem Moment wird metaliterarisch jenes Erlebnis wiedergegeben, was den Reisebericht an sich auszeichnet. Es wird jenes als einmalig thematisiert, was vor dem Schreiben bereits mehrmals erlebt wurde und spätestens beim Schreiben in der und durch die Erinnerung wieder erlebt wird. Bahr vereinigt dies im Bild der Ambivalenz der Einmaligkeit und der Wiederholung. Dabei gehe ich von einem Verständnis der Ambivalenz aus als einer Mehrdeutigkeit der Begriffe, aber auch der Sätze oder Satzteile. In der Stadt wird diese Strategie der subjektiven, ambivalenten Erfahrung beibehalten. Das meiste Interesse gilt hier dem „von der Porta Pile zur Porta Ploce“ sich erstreckenden

²⁸ Vgl. Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991. Vgl. auch ders.: *Schöpferische Evolution*. Hamburg 2013. Vgl. dazu auch Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 2001³ und Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit. zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002.

²⁹ Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“, S. 197.

³⁰ Vgl. hierzu v.a. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 66ff. Vgl. auch Marijana Erčić: *Paragone 1900. Studien zum Futurismus*. Siegen 2018.

Stradone. Kein Trottoir. Mit großen Platten gepflastert. Man hat das Gefühl, durch einen langen, schmalen Saal zu schreiten. Und irgendwie muß man immer an Markusplatz denken. Ein enger, bedrängter Markusplatz scheint: Ein Gefahren abgerungener Markusplatz, der immer noch die Waffen in der Hand hält. Tanzsaal und Fechtsaal zugleich. So festlich als kriegerisch bereit.³¹

Es ist der Stradun, die größte und imposanteste Straße Dubrovniks, die einen festen Bestandteil der Dubrovnik-Schilderungen darstellt. Hermann Bahr konstruiert aus ihr weniger ein *stradone* (also eine Riesenstraße) als ein Forum. Aber auch einen Saal sieht Hermann Bahr in der wohl bekanntesten Straße Dubrovniks, einen „Tanzsaal und Fechtsaal zugleich“, der ihm gleichzeitig „festlich“ und „kriegerisch“ anmutet. Der Stradone ist also eine Stätte sowohl des Friedens und der Muße als auch des Krieges und des Kampfes.³²

Der ganze über Dubrovnik handelnde Teil seiner sich wohl an Goethes *Italienischer Reise* orientierenden Reisebeschreibung³³ besteht nämlich aus einem ständigen Gegenüberstellen einzelner, ambivalent aufgebauter Sichtweisen: Es „jauchzt“ zwar in der Stadt „das Leben [...] aber auf jeder Ecke steht der Tod“³⁴. Dubrovnik bleibt, obwohl sein fremder Charakter durch Wiederholung und Subjektivität entschärft wird, ein ambivalent bisweilen auch antinomisch aufgebautes Enigma. Das Fremde wird angeeignet und im nächsten Augenblick wird es wieder postuliert. Auch der Rektorenpalast und die Dogana haben für Bahr „das ewige“ und das kriegerische „Leben. Sie sind gar nicht kokett, sie wollen nicht gefallen, sie schmeicheln nicht, sondern in ihrer festen Schönheit stehen sie da, kriegerisch zur Welt hin“³⁵.

Die ständige Erwähnung des kriegerischen Aussehens der Stadt ist dabei nicht nur ein Indiz für eine vermutete Bedrohung des Fremden, sie ist auch ein Indiz für die in der Stadt herrschende angespannte politische Lage. Die Rede ist von Bahrs Ideen zur Lösung des kroatisch-serbischen Problems, die ich zum Schluss skizzieren möchte. Zunächst äußert sich Bahr äußerst pazifistisch: Nicht nur, dass die südslawischen Völker kaum eine Gefahr für die Habsburgermonarchie bedeuten würden, er glaubt, unter dem Einfluss des ‚katholischen Serben‘ Ivo Vojnović³⁶ sei die serbisch-kroatische Frage für immer gelöst.

³¹ Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 54.

³² Und dies, obwohl die Geschichte Ragusas eigentlich eine höchst friedliche ist.

³³ Vgl. Larry Wolff (2007): „Dalmatinische und italienische Reisen. Das Paradies der mediterranen Rückständigkeit“. In: Frithjof Benjamin Schenk (Hrsg.): *Der Süden. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion*. Frankfurt a.M. 2007, S. 207–228, insb. S. 225f.

³⁴ Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 54.

³⁵ Ebd. S. 61f.

³⁶ Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Marijan Bobinac. Hermann Bahr in der *Dalmatinischen Reise* über den Schriftsteller Vojnović (S. 63): „Auf diesen steinernen Bänken saßen die Senatoren. Hier saß der Rektor, der, immer für einen Monat nur erwählt, in

Der Unterschied von Serben und Kroaten scheint erloschen. Vor vier Jahren ging ich einst mit einem Freunde hier auf dem Stradone. Vor uns zwei große hochgewachsene junge Leute. Ich sagte: Sehen Sie doch, wie wunderschöne Menschen diese Serben sind! Da drehte der eine sich um, hielt mir die geballte Faust ins Gesicht und schrie, voll Wut: Nix Serbe, wir sind Kroaten, nix Serbe. Heute kann man überall in Dalmatien gefahrlos sagen, daß Serben und Kroaten zwei verschiedene Namen für dieselbe Nation sind. Sie sprechen dieselbe Sprache, sie haben dieselbe Rasse und auch die Religion trennt sie nicht, da es ja doch auch katholische Serben gibt.³⁷

Bahr versucht an dieser Stelle, das Bild eines friedlichen Zusammenlebens unterschiedlicher südslawischer Völker zu schildern. Doch bald folgt ein weniger erfreuliches Ereignis, die Nationalismusedemonstration der jungen Ragusaner Spaziergänger. Und obwohl seit der oben beschriebenen Anekdote gerade einmal vier Jahre vergangen sein sollen, glaubt der Reiseberichterstatte beweisen zu können, die Unterschiede zwischen den beiden Nationen seien für immer ausgelöscht. Bahr argumentiert auch an dieser Stelle vor allem aufgrund seiner persönlichen Empfindung. Gleichzeitig wird durch den Vergleich – Dubrovnik im Jahr 1904 und Dubrovnik im Jahr 1909 – dem Fremden die Vehemenz genommen. Die Wiederholung entschärft, die Einmaligkeit des ersten Ereignisses postuliert das Fremde. An dieser Stelle zeigt sich außerdem ein typisch Bahr'sches Bild des Fremden: Es wird kurz vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges entschieden verharmlost, synästhetisch, bisweilen auch hegemonial wahrgenommen und somit mit der und durch die Sprache gezähmt. Bahrs *Dalmatinische Reise* ist in erster Linie eine Reise der persönlichen Sensationen. Es sind die flüchtigen, momentanen Impressionen, die in seinen Landschafts- und Stadtschilderungen deutlich werden.³⁸ Dabei missverstand Bahr seine eigene Wahrnehmung, vielleicht auch

dieser Zeit den Palast nicht verlassen durfte, der Gefangene seiner Macht. Bis dann, 1806, die Franzosen vor der Stadt standen, da blies die Marseillaise das alte Gesetz hinweg, es zerbrach; diesen großen Moment, in dem sich alle Vergangenheit noch einmal versammelt, aber aus der Sehnsucht der Armen schon die Zukunft aufspringt, hat Ivo Vojnović in seiner Ragusaischen Trilogie mit der höchsten Leidenschaft, sein Bruder Lujo im ersten Bande seines *Pad Dubrovnika* mit einer nicht weniger künstlerischen Gelehrsamkeit dargestellt. [...] Ein solches Werk über Toledo wäre längst ins Deutsche übersetzt.“ Vgl. auch Stefan Simonek: „So leben wir in einem ewigen Zwielficht“. Epistolarische Selbstrepräsentation in unveröffentlichten Briefen und Karten von Lujo Vojnović an Hermann Bahr. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. 24 (2015), S. 169–192.

³⁷ Bahr: *Dalmatinische Reise*, S. 70.

³⁸ 1891 schreibt Bahr im *Magazin für Litteratur* Folgendes über ‚Sensationen‘, denen die Synthese des ‚Inneren‘ mit der ‚Welt‘ zugrunde liegen muss: „Dort, wo die Berührung der beiden etwas gibt, das nicht Mensch und nicht Welt und dennoch beides zusammen ist. Man nennt diese Funken, der aus ihrer Reibung sprüht, keinem angehört und von beiden enthält: impression oder sensation, im Deutschen haben wir dafür kein sicheres, eindeutiges und treffliches Wort. Dieser Bezirk ist dem Experimente noch frei. Vielleicht, was dem einsamen Wahn des Ich, was die entwillte Knechtschaft unter das

absichtlich. So wollte er in seinen assoziativ gehaltenen Schilderungen des ephemeren Augenblicks den Ausdruck einer naiven Wahrnehmung sehen, obwohl das Fremde gleichzeitig als vertraut dargestellt wird. So erscheint auch seine Sympathie für Kroaten und Serben als gespalten, nicht frei von Vorwissen, sondern von demselben geradezu geprägt, gleichzeitig fremd und vertraut. Diese Ambivalenzen löst Bahr jedoch nicht auf, sondern konfrontiert sie, sind sie doch in ihrer Konfrontation der Motor des Erinnerns und des Schreibens. Das Fremde soll seine Eigenständigkeit bewahren und in dieser Eigenständigkeit verstanden werden. Somit antizipiert Bahr die Überlegungen über die Phänomenologie des Fremden von Bernhard Waldenfels. Seine Ambivalenzen verbergen in sich die von Waldenfels festgestellte Hypokrisie einer Rede über etwas, was man angeblich nicht kennt. Und doch wird die Hypokrisie thematisiert und dadurch auch entlarvt: Es ist alles vertraut und doch erscheint alles zum ersten Mal.

Doch damit nicht genug mit den Parallelen: Auch bei Bahr taucht Fremdes in Form von Störungen und Abweichungen an den Grenzen der Ordnungen auf, man denke an die gehobene Faust des Kroaten aus Dubrovnik. Auch bei Bahr stellt sich durch seine Ambivalenzen die Frage, wie wir auf Fremdes eingehen können, ohne ihm den ‚Stachel‘³⁹ zu nehmen: Anders als die österreichischen Behörden folgt Bahr seinen eigenen Worten zufolge nicht einer falschen Strategie, die darin besteht, die Slawen zu erziehen. Doch Bahr spricht über das Fremde und tut gleichzeitig so, als wüsste er einerseits nicht und wüsste andererseits sehr wohl, wovon er redet – und reflektiert dadurch nicht nur die Hypokrisie der reisenden und berichtenden Gesellschaft. Er schildert auch die politische Lage Dubrovniks im Jahr 1909 sehr treffend: Die Stadt ist ein Teil des Habsburgerreiches und sie ist es doch nicht gänzlich. Dass solch ein ambivalentes Reden in einem K.u.k.-Umfeld nicht mehr lange seine Gültigkeit haben würde, konnte Hermann Bahr im Jahr 1909 noch nicht wissen. Was er schildert, ist jedoch eine Stadt, die im Folgenden zu einer Touristenmetropole wird.

Wirkliche missrieth – vielleicht winkt hier das Glück und kann ergriffen werden.“ Bahr: „Das kritische Wohlbehagen“. In: *Magazin für Litteratur/Dramaturgische Blätter*. Jg. 60 (04.07.1891), S. 421–424, Zit. S. 423.

³⁹ Vgl. Waldenfels: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M. 1990.

MEDIENGESCHICHTE DER STADT MEDIENGESCHICHTE EINER TOURISTENMETROPOLE

Zum Beispiel Dubrovnik, zum Beispiel Miroslav Krlježa

Dubrovnik heute ist eine Touristen- und Medienmetropole, wie die populäre, z.T. auch in Dubrovnik gedrehte US-Serie *GAME OF THRONES* (2011–2019) zeigt. Die ohnehin beliebte Touristendestination hat durch die Serie einen noch größeren Zuwachs an Gästen erlebt. Die Stadt schreibt also an einer globalen Kultur-, Tourismus- und Mediengeschichte mit. Ausgehend von der These, dass die Touristenstädte globale Medienmetropolen sind, wird dieses Kapitel die Bestandteile der Mediengeschichte der Stadt erläutern. Nach einigen Überlegungen über die Stadt als Medium dienen als Gegenstand der folgenden Untersuchung die Stadt Dubrovnik seit dem 20. Jh. und ein Gedicht von Miroslav Krlježa (1893–1981) aus dem Jahr 1931 – *Dubrovačka kulisa/Kulisse von Dubrovnik*.¹

DER INHALT EINES JEDEN MEDIUMS IST EIN NEUES MEDIUM² ODER EINE MEDIAL BEDINGTE WAHRNEHMUNG DER STADT

Der Begriff ‚Medium‘, der von lat. ‚medium‘, d.h. Mittel, abgeleitet ist, wird seit einigen Jahrzehnten inflationär verwendet. Allein ein Blick in die Einführungen in die Medienwissenschaft lässt dies erkennen. Werner Faulstich z.B. verweist in seinem Standardwerk *Grundwissen Medien* bereits in den 1990er Jahren auf die Verwendung des Begriffs sowohl in den sog. Parawissenschaften (Parapsychologie, Spiritismus), als auch in den Natur- (wie z.B. Physik) und Geisteswissenschaften sowie im Alltagsgebrauch.³ Und gerade diese unterschiedlichen Zusammenhänge sind der Grund für den heterogenen Charakter des Begriffs ‚Medium‘. Die

¹ Vgl. „Dubrovačka kulisa“. In: *Krlježijana*. <http://krljezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=298> und <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=51995> (beide Links: 01.04.2019).

² Die These Marshall McLuhans im Wortlaut: „Das Beispiel des elektrischen Lichtes wird sich in diesem Zusammenhang vielleicht als aufschlußreich erweisen. Elektrisches Licht ist reine Information. Es ist gewissermaßen ein Medium ohne Botschaft, wenn es nicht gerade dazu verwendet wird, einen Werbetext Buchstabe um Buchstabe auszustrahlen. Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, daß der ‚Inhalt‘ jedes Mediums immer ein anderer Medium ist. Der Inhalt der Schrift ist Sprache, genauso wie das geschriebene Wort Inhalt des Buchdrucks ist und der Druck wieder Inhalt des Telegrafen ist.“ Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf 1970, S. 17.

³ Vgl. Werner Faulstich (Hrsg.): *Grundwissen Medien*. München 1995², S. 19; Vgl. auch ders. (Hrsg.): *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. München 1979, S. 230 und ders.: *Medientheorien. Einführung und Überblick*. Göttingen 1991, S. 9f.

diffuse Verwendung des Terminus kann sogar bis zu seinen deutschsprachigen Wurzeln verfolgt werden: Ist man bemüht, der Bedeutungsgeschichte von ‚Medium‘ bis um 1800 nachzuspüren, stößt man zunächst auf seine Verwendung im parapsychologischen Sinne. So verfestigen sich die Begriffe ‚Medium‘ und ‚Geist‘ um diese Zeit sowohl auf der Ebene des realen Lebens als auch innerhalb der Literatur. Und während der Begriff des Geistes zum Zentralbegriff der Epoche wird⁴, fällt dem Begriff ‚Medium‘ die Rolle des Mittels zum Zugang in das Geisterreich zu – eine Rolle, die auch als eine Vermittlung zwischen Geist und Wirklichkeit beschrieben werden könnte. Es werden darunter v.a. die okkulten Praktiken, wie die der Hellseherei, verstanden, in denen die vermeintlichen ‚Medien‘ die Vermittlerrolle zwischen Diesseits und Jenseits spielen. Hierbei ist es wichtig zu unterstreichen, dass solche okkulten Praktiken damals wesentlich ernster genommen wurden als heute: Ich möchte an dieser Stelle lediglich auf die nicht unumstrittene Beziehung Goethes zu dem sog. Grafen Cagliostro verweisen⁵; die Liste der literarischen Werke, die mit den ‚Medien‘ der ‚Geisterwelt‘ mehr oder weniger distanziert und ironisch spielen, stellt innerhalb des literarischen Kanons ein eigenes Kapitel dar⁶.

Seit diesen Anfängen der Verwendung des Begriffs ‚Medium‘ hat sich bis zum 20. Jh. eine Entwicklung von den personalen Medien zu den technischen Medien ereignet. Die Entstehung der Medien – sei es im technischen, sei es im parapsychologischen Sinne – kann man natürlich weiter als um die Jahrhundertwende 1800 zurückverfolgen. Den Anfang der technischen Medien kann man sogar präzise markieren: mit der Entdeckung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg (1400–1468) im Jahre 1455. Aber auch im 18. Jh. kam es zu Entdeckungen technischer Apparate, die man heute durchweg als Medien oder Protomedien bezeichnen kann, da sie die Funktion der Wegbereiter der heutigen technischen oder gar elektronischen Medien hatten – man denke an die *Laterna Magica*.⁷ Es steht jedoch fest, dass die technischen Entdeckungen erst nachträglich, im 20. Jh., als Medien – als Informations- und Botschaftsträger bzw. -vermittler – verstanden werden.⁸ Auf der Ebene der Begriffsgeschichte kann man

⁴ Vgl. dazu: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik. II.* In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden.* Bd.14. Frankfurt a.M. 1970, S. 18 ff.

⁵ Goethe hat angeblich seine italienische Reise gestartet, auch um den Grafen Cagliostro kennenzulernen.

⁶ Mit den Aspekten der Hellseherei beschäftigt sich auch Friedrich Schillers Romanfragment *Der Geisterseher* wie auch einige Kapitel aus Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*. Vgl: Friedrich Schiller: *Der Geisterseher.* In: *Schillers Werke. Nationalausgabe.* Bd. 16. *Erzählungen.* Weimar 1954, S. 45–184. Vgl. auch Thomas Mann: *Der Zauberberg.* Frankfurt a.M. 1991³.

⁷ Vgl. Heidrun Kerstein/Cornelia Weber: *Laterna Magica. Bewegte Bilder und Bildermaschinen.* Ausstellungskatalog. Siegen 1982. Vgl. auch Ausstellung *Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen.* Museum für Gegenwartskunst, Siegen (23.11.2008–10.05.2009.).

⁸ Vgl. Helmut Schanze: *Medienkunde für Literaturwissenschaftler.* München 1974, S. 22ff.

also behaupten, dass sich die Entwicklung des Terminus ‚Medium‘ von einer personalen zu einer technischen Ebene erst zum Ende des 19. Jhs. ereignet, eine Entwicklung, die die Bedeutung dieses Begriffes mithin verlagert und verbreitet.

In das 19. Jh. ist auch die Etablierung einer Mediengesellschaft anzusiedeln. Einige Elemente sind für die Herausbildung dieser neuen Gesellschaftsform ausschlaggebend. Zum einen die fast vollständige Alphabetisierung, die in West- und Mitteleuropa schon Mitte des 19. Jhs. erreicht wird und die mit sich eine allgemeine „Kommerzialisierung des Schriftgutes“⁹ bringt, wie es Wulf R. Halbach und Manfred Faßler in ihrer *Einleitung in die Mediengeschichte* bezeichnen. Eine weitere, nicht weniger entscheidende Rolle spielen die Entdeckungen aus dem Bereich der Elektrizität (Morseapparat, Telegraph, Telegramm, Telefon, Rundfunk), die für einen schnelleren Informationsaustausch und für die „Etablierung einer Elektrosphäre“¹⁰ sorgen. Letztendlich sind in diesem Zusammenhang auch die aus den Entdeckungen auf dem Gebiet der Elektrizität resultierende Erweiterung der technischen Reproduzierbarkeit zunächst der schwarz-weißen, allmählich aber auch farbigen und bewegten Bilder, sowie die Reproduzierbarkeit des Tones zu erwähnen, die „zu der Etablierung einer Mediosphäre“¹¹ führen.

Die Folge aller dieser Errungenschaften im kulturellen, technischen, aber auch sozialen Bereich war die Entstehung einer Öffentlichkeit in der Form, in der es sie bisher nicht gab: einer Medienöffentlichkeit, die schon seit dem Anfang des 20. Jhs. auch zum Thema ständiger Diskussionen wird, einer „Debatte um die Bedeutung und Wirkung von Medien“¹², dessen „Vorzeichen [...] Krieg, Propaganda und Massenlenkung“¹³ sind, so Halbach/Faßler. Innerhalb der Vorgeschichte einer deutschen Medientheorie kommt solch eine Debatte um die Massenlenkung der Medien bei den Repräsentanten der Frankfurter Schule zum Ausdruck. Ihre (Massen-)Kulturkritik wendet sich nämlich gegen die Industrialisierung und ihre Folgen, wie Massenkonsum, Serialisierung, Propaganda... So weisen Theodor W. Adorno (1903–1969) und Max Horkheimer (1895–1973) in ihrem Initialbuch der Frankfurter Schule *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944) auch auf die Folgen der Industrialisierung der Städte in der zweiten Hälfte des 20. Jhs. hin:

⁹ Vgl. Wulf R. Halbach/Manfred Faßler: *Einleitung in eine Mediengeschichte*. In.: dies. (Hrsg.): *Geschichte der Medien*. München 1998, S. 17–53, Zit. S. 38ff.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Auch Friedrich Knilli zufolge setzt die eigentliche Affirmation der Mediengesellschaft Ende des 18., Anfang des 19. Jhs. im Zusammenhang mit der bürgerlichen Emanzipationsbewegung ein. Vgl. Friedrich Knilli: „Medium“. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. S. 230–251, zur Mediengeschichte insb. S. 243–249, Zit. S. 243.

¹² Halbach/Faßler: *Einleitung in eine Mediengeschichte*, S. 38.

¹³ Ebd.

Die dekorativen Verwaltungs- und Ausstellungsstätten der Industrie sind in den autoritären und anderen Ländern kaum verschieden. Die allenthalben emporschießenden hellen Monumentalbauten repräsentieren die sinnreiche Planmäßigkeit der staatenumspannenden Konzerne, auf die bereits das losgelassene Unternehmertum zuschoß, dessen Denkmale die umliegenden düsteren Wohn- und Geschäftshäuser der trostlosen Städte sind. Schon erscheinen die älteren Häuser rings um die Betonzentren als Slums, und die neuen Bungalows am Stadtrand verkünden schon wie die unsoliden Konstruktionen auf internationalen Messen das Lob des technischen Fortschritts und fordern dazu heraus, sie nach kurzfristigen Gebrauch wegzuworfen wie Konservenbüchsen. Die städtebaulichen Projekte aber, die in hygienische Kleinwohnungen das Individuum als gleichsam selbständiges perpetuieren sollen, unterwerfen es seinem Widerpart, der totalen Kapitalmacht, nur um so gründlicher. Wie die Bewohner zwecks Arbeit und Vergnügen, als Produzenten und Konsumenten, in die Zentren entboten werden, so kristallisieren sich die Wohnzellen bruchlos zu wohlorganisierten Komplexen: die falsche Identität von Allgemeinen und Besonderen. Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabriizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen.¹⁴

Die Großstadt der Moderne ist demnach bei Adorno/Horkheimer ein Sinnbild der Kulturindustrie, der Wiederholung des Immergleichen, ganz gleich ob es sich um Verwaltungsgebäude oder um Slums handelt. Alle diese Elemente stellen Adorno und Horkheimer zufolge nur ein Symbol der Totalität der Massenkultur dar, des Zerfalls der (groß-)bürgerlichen Werte. Interessant, auf welche Weise die Bewohner geschildert werden: Sie sind nicht als aktive Teilnehmer präsent, sondern bilden die Objekte der Handlung; sie werden von den „städtebaulichen Projekten“ zum „selbständige[n]“ Individuum „perpetuiert“, was natürlich misslingt, wodurch diese der Macht des Konsums umso mehr „unterworfen“ werden, ja auch in die Zentren der Stadt begeben sich die Bewohner zwecks Arbeit oder Vergnügen Adorno/Horkheimer zufolge nicht von alleine, sondern werden dorthin „entboten“. Sie sind die Opfer des unter der Macht des Kapitals stehenden neuen Urbanismus, die unwissenden Mitläufer, die unterworfen und ausgebeutet werden, man denke an Fritz Langs (1890–1976) Film *METROPOLIS* (D 1927/28) und Siegfried Kracauers (1889–1966) Schrift *Das Ornament der Masse* (1963). Der Rezipient der Massenkultur wird in der Kulturkritik von Adorno/Horkheimer „aus der angeblichen Totalität [...] herausgeschnitten oder aber hochmütig als angebliches Opfer der Kulturindustrie, als Verführter, der es besser wohl nicht

¹⁴ Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Kap. *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt am Main 1984², S. 141f.

wissen kann, bedauert und damit ebenfalls herauskatapultiert“, so Werner Faulstich.¹⁵

Doch wenn auch etwas pauschal und von dem Standpunkt der Repräsentanten der anfangs des 20. Jhs. erodierenden großbürgerlichen Werte aus, untersuchten Adorno/Horkheimer durchaus die Aspekte einer medial bedingten Wahrnehmungsveränderung. Schon am Anfang des oben zitierten Aufsatzes konstatieren sie nämlich: „In der Tat ist es der Zirkel von Manipulationen und rückwirkenden Bedürfnissen, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt“, ein System, das aus Macht und Masse zu bestehen scheint, wobei die Massen immer zugleich die „betrogenen Massen“ sind.¹⁶ Die Positionen von Adorno/ Horkheimer lassen sich dabei mit dem italienischen Semiologen Umberto Eco (1932–1916) durchaus als apokalyptisch bezeichnen. Den Begriff benutzt Eco in seinem medienwissenschaftlichen Werk *Apocalittici e integrati/Apokalyptiker und Integrierte* (1964, dt. 1984), um die seiner Ansicht nach zwei wichtigsten Linien innerhalb der Soziologie bzw. der Kultur- und Medienwissenschaft des 20. Jhs. aufzuzeigen, die er auf zwei historische Personen-Modelle zurückführt, auf den mittelalterlichen Kunstliebhaber Abt Suger von Saint-Denis (1081–1151) und seinen Antipoden, den Zisterzienser Hl. Bernard von Clairveaux (1090–1153). Ganz ohne den Anspruch, eine „Theorie der Massenmedien“ zu entwickeln“, denn, „dies wäre damit vergleichbar, eine ‚Theorie vom nächsten Donnerstag‘ entwickeln zu wollen.“ Den Grundunterschied zwischen den beiden Typen formuliert Eco bereits am Eingang der Arbeit:

Die Apokalypse ist eine Besessenheit des dissenters, des Andersdenkenden; die Integration ist die konkrete Realität derjenigen, die nicht abweichen, nicht anderer Meinung sind. Das Bild der Apokalypse zeichnet sich ab, wenn man Texte über die Massenkultur liest; das Bild der Integration erstet bei der Lektüre der Texte aus der Massenkultur.¹⁷

Im Zentrum des vorliegenden Artikels stehen somit nicht die integrierten, sondern die apokalyptischen soziologischen und literarischen Visionen der Massenmedienkultur.

DIE STADT ALS MEDIUM

Bereits vor den Arbeiten der Frankfurter Schule, spätestens seit Georg Simmels Text „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1905), sind die Städte als Gegenstände der philosophisch-soziologischen bzw. kulturwissenschaftlichen Betrachtung zugleich Orte der Überreizung und der Intensitätssteigerung, der potenziel-

¹⁵ Faulstich: *Medientheorien. Einführung und Überblick*. Göttingen 1991.

¹⁶ Adorno/Horkheimer: *Kulturindustrie*, S. 142.

¹⁷ Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt a.M. 1984, S. 34, S. 28ff, S. 16.

len Offenheit des Menschen und seiner gleichzeitigen Anonymität, des Kosmopolitismus und des Einzelgängertums. Was Simmel im Jahr 1905 im Hinblick auf die Großstädte Europas formulierte und stets vor der Folie des boomenden Berlins erdachte, wird im Gemetzel der Kriege und der Avantgarden des 20. Jhs. noch diffuser, schnelllebiger, und es scheint zu Beginn des Jahrhunderts, als sei die literarische, fotografische, filmische... Montage in ihrer demonstrativen, irritierenden Form die geeignete Weise, diese neue Lebenswirklichkeit darzustellen: Die Großstadttromane wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder zuvor schon Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) beweisen dies gleichermaßen wie die Stadt-Fotographien von New York, Berlin, Paris. Die Stadt, insbesondere die Großstadt, wird also in den Texten seit dem 20. Jh. zu einer Kanalisierungs- und zu einer Informationsmaschine, ja zu einem Massenmedium, das aus lauter fragmentarischen und kontingenten Impulsen und Informationen besteht. Die Wahrnehmung, die dabei zustande kommt, ist selektierend, weil der Menge der Impulse nicht gewachsen, wie es bereits Simmel beschreibt.¹⁸

Doch es existieren in der jüngeren Zeit auch positive soziologische und medienwissenschaftliche Blicke auf das Medien-Phänomen der Großstadt. So wird die technologisierte Großstadt hier als ein Medium verstanden, das in sich viele simultane, oftmals aus anderen Medien resultierende Eindrücke vereinigt, sie ist eine „Informations-Maschine“. Als „opulentes Ziel“ des Buches *Massenmedium Metropole* benennt Friedrich Knilli „die Rolle der Metropole als Ort der Produktion gesellschaftlicher Leitbilder und damit als Orte der Ausbildung der die Gesellschaft integrierenden Ordnungsvorstellungen zu diskutieren“. Es seien auch „diejenigen Momente gesellschaftlicher Realität“ von Bedeutung, „die die Metropole in besonderer Weise befähigen, in diesem Sinne als spezifische Informations-Maschinen zu funktionieren, also die Momente ihrer kulturellen und sozialen Vielfalt, ihre Bedeutung als ‚Bühne‘, ihre Qualität als Ort des Geheimnisses und des Abenteuers“, so Friedrich Knilli.¹⁹ Die Metropole stellt mithin ein Informationskonglomerat dar, sie bilde eine „Stätte des konzentrierten Informationsaustausches, der breiter fundierten und reichhaltigeren Kombination und der breiter fundierten und schnelleren Entscheidungen“²⁰.

Ralf Schnell schreibt von der „mediale[n] Interdiskursivität der großen Stadt“²¹, die heutigen urbanen Zentren seien „ein komplexes System, in das die Sinne der Städtebewohner, ihr gesamter physischer, psychischer und intellektueller Haushalt, unauflöslich verflochten sind“, ein „eigenständiges, prozessuales,

¹⁸ Vgl. Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a.M. 2006.

¹⁹ Knilli: „Vorwort“. In: Knilli/Michael Nerlich (Hrsg.): *Medium Metropole. Berlin, Paris, New York*. Heidelberg 1986, S. 8–10, S. 8.

²⁰ Karl W. Deutsch: *Informationsmaschine Metropole*. In: Knilli/Nerlich (Hrsg.): *Medium Metropole*, S. 157–172, S. 158.

²¹ Ralf Schnell: „Citylights. Zur medialen Interdiskursivität der großen Stadt“. In: Josef Fürnkäs u.a. (Hrsg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik*. Bielefeld 1993, S. 63–72.

pulsierendes System von Texten und Subtexten“, ein „dichtes semiotisches Gewebe“, das „sich keinem hegemonialen ästhetischen Diskurs mehr fügt“.²² Dass die Stadt ein Konglomerat an unterschiedlichsten Diskursen auch selbst ins Leben ruft, ist die Erklärung Schnells für den Unabhängigkeitscharakter der Neonlicht-Metropolen, die sich keinem Diskurs mehr unterwerfen – am allerwenigsten dem literarischen, womit Schnell den aktuellen Mangel an echten Großstadtromanen à la *Berlin Alexanderplatz*, *Manhattan Transfer* oder *Ulysses* (1922) erklärt. Die Stadt sei in ihrer Gesamtheit derart komplex geworden, dass sie von der Literatur, aber auch von den Medien nur als Fragment darzubieten sei. Mehr noch als lediglich ein Medium oder auch nur ein Diskurs im Sinne einer symbolischen Ordnung sozialen Charakters²³ stellt für Schnell die moderne Großstadt ein Labyrinth unterschiedlich(st)er Diskurse dar, die „simultan nebeneinander bestehen, auf- und gegeneinander wirken und miteinander kommunizieren“²⁴.

Jüngst erst hat Stefan Keppler-Tasaki in einer Alfred-Döblin-Studie auf die Verbindung zwischen Massen, Medien und Metropolen hingewiesen sowie auf die gegenseitigen Beeinflussungen und reziproken Verhältnisse zwischen Großstadt, Kino, Theater, Radio und Masse, mit einem besonderen, für Alfred Döblin (1843–1924) charakteristischen Blick auf einen proletarischen Kosmopolitismus.²⁵

DUBROVNIK ALS MEDIUM UND METROPOLE

Und wie verhält es sich mit Dubrovnik? Im Hinblick auf Dubrovnik von einer labyrinthartigen, gewaltig großen und bedrohlichen, kapitalistisch-industriellen oder jetzt gar postindustriellen Megalopolis zu sprechen, wie es Tokyo, New York, Paris, Philadelphia oder auch Berlin sind²⁶, um nur einige Beispiele zu nennen, wäre verfehlt. Eine Industrie hat sich im Gegensatz zur Kultur²⁷ in der eher kleinen Stadt Dubrovnik aufgrund der historischen Gegebenheiten nie entwickelt. Doch der boomende Tourismus macht aus der beschaulichen Stadt in der Saison ein Labyrinth, eine Medienmaschine, in der sich unterschiedliche Diskurse überkreuzen.

²² Ebd. S. 65.

²³ Zum Diskursbegriff bei Foucault vgl. Hinrich Fink-Eitel: *Foucault zur Einführung*. Hamburg 1989, S. 64ff.

²⁴ Schnell: *Citylights*, S. 65.

²⁵ Stefan Keppler-Tasaki: *Alfred Döblin. Massen – Medien – Metropolen*. Würzburg 2018, S. 11–30.

²⁶ Diese Städte waren das Thema des schon erwähnten, von Knilli herausgegebenen Sammelbandes über die Metropole als Medium. Vgl. Knilli u.a. (Hrsg.): *Medium Metropole*.

²⁷ Im deutschsprachigen Raum erwacht das Interesse an Ragusa im beginnenden 19. Jh., wie z.B. bei Achim von Arnim und Heinrich von Kleist.

zen, ergänzen, widersprechen, aufladen.²⁸ Denkt man das aktuelle Phänomen der Digitalisierung der Städte noch hinzu, das dem Tourismus zugutekommt, erhält die Medialisierung einen rhizomartigen Charakter.²⁹ Wenn man die Punkte betrachtet, die Karl W. Deutsch in seinem Aufsatz *Informationsmaschine Metropole*³⁰ als die allgemeinen Charakteristika einer Großstadt bzw. einer Metropole in Betracht zieht – die Möglichkeiten der Arbeitsteilung, die Anziehungskraft für Menschen, spezielle Dienstleistungen im kulturellen, wissenschaftlichen sowie im Freizeit- und Bildungsbereich, die Heterogenität der Meinungen, Geschmacksrichtungen usw. – erscheint es einleuchtend, im Falle Dubrovniks von einer Touristenmetropole zu sprechen. Der Terminus ‚Touristenmetropole‘ wird dabei immer wieder auch für kleinere Ortschaften mit boomendem Fremdenverkehr und Tourismus verwendet, wie beispielsweise Vichy.³¹ Anstelle einer Industrie und einer expansiven Vergrößerung des Territoriums verfestigte sich im Laufe der letzten beiden Jahrhunderte, d.h. seit dem Ende der Republik Ragusa im Jahr 1808, in der Stadt Dubrovnik der Tourismus. Es handelte sich dabei um einen Prozess, der sowohl eine reale als auch eine symbolische Öffnung der Tore und Mauern der einstigen recht eifersüchtig gehüteten Republik mit sich brachte³² und der eine eigene und einzigartige Tour in die Moderne³³ der jetzigen Stadt Dubrovnik markiert. Man braucht nur die Zahl von einer Million Dubrovniker Touristen, die noch 1990 fast die Hälfte des durch den Tourismus in Jugoslawien erwirtschafteten Umsatzes einbrachten, zu erwähnen, um im Hinblick auf Dubrovnik von einer kulturellen, Touristen- und/oder Tagungsmetropole reden zu können. Heutzutage ist diese Zahl auf über vier Millionen Übernachtungen im Jahr 2018 gestiegen. Diese Entwicklung wird auch mit Skepsis betrachtet: Kritische Stimmen dem Tourismus gegenüber melden sich bereits in den 1930er Jah-

²⁸ Vgl. z.B. Riječ. *Glasnik Hrvatske kulturne zajednice Wiesbaden/Das Wort. Mitteilungsblatt der Kroatischen Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V.* (Zum Thema: *Dubrovnik*), Nr. 55 (2018). http://www.hkz-wi.de/rijec/Dateien/Rijec_55.pdf (17.04.2019).

²⁹ Zum Phänomen des Mediums Metropole und zur Digitalisierung vgl. Gene Burd: „The mediated metropolis as *medium* and *message*“. In: *GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften*. (01.01.2008), S. 209.

³⁰ Deutsch: „Informationsmaschine Metropole“, S. 157–172.

³¹ Vgl. Christian Jamot: „Vichy: du tourisme à la ville, de la ville au tourisme“. In: *Persee*. 76 (2001) 2, S. 133–138. http://www.persee.fr/doc/geoca_1627-4873_2001_num_76_2_2540#? (16.04.2019).

³² Vgl. Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. XXX: Graz 1961 (Reprint v. 1741) S. 651. Vgl. auch online: *Zedlers Universal-Lexikon*. <http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=335&bandnummer=30&view=100&l=de> (21.05.2015).

³³ Vgl. Harald Jähner: „Tour in die Moderne: Die Rolle der Kultur für städtische Imagewerbung und Städtetourismus“. In: Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek b. Hamburg 1988, S. 225–242.

ren zu Wort. Die Rede ist vom Gedicht *Dubrovačka kulisa/Kulisse von Dubrovnik*³⁴ von Miroslav Krleža, das hier im kroatischsprachigem Original und in deutschsprachiger Übersetzung zitiert wird:

Kô paučina more, srebro, sjaj pera pauna / i kao svila uvela i plava, / a Grad blijedi mramor i stoljetna slava, / smijeh Gondoline vile, meket fauna. // Kô skupocjeni pečat, hrizopras starih krovova / nad Gradom se kupa, blista, ljeska; / to je jutro čisto kô oprana freska, / zlatna slika juga, san slavenskih bogova. // Dubrovniče blijedi u jutarnjoj rosi! / Zvuk zvona svilen, skàkut koštan tovara, / a stijena stijeni, zvuku zvuk odgovara, / dječaci kliču, s breskvom, s dinjom, bosu. // Mlada žena vrč kozjeg mlijeka nosi, / i rastače se po ulicama govor; / oleandri cvatu, miriše četrun, lovor, / i lepeze se rastvaraju dana / kroz lepezaste mreže paominih grana. // A more nije paunove boje, odsjaj srebra, / već mučno noćno prazno ribanje, / i veslanje i patnja, teško gibanje, / brodolom, groblje lubanja i rebra. // Jutarnja je slika Grada znojna, sušičava febra / prosjaka gladnih podno gradskih mira. / Čitav grad je stara svirala što svira / za škudu stranca, tuđinskoga srebra. // Kô oklopljene lađe gradskih stijena nebotačna platna, / u sjeni kula jutro: slika bolesna i blatna. / Tu, nad Gradom gdje Gondoline vile svadbuju / i Divjak skakuće niz Brgat s vijencem vinove loze, / u izbama sivim umiru djeca od gladi i tuberkuloze. // O kako su teška ljetna jutra pod Minčetom u sjeni / gdje ljudi srču kaplju zraka kô ribe u blatnoj vodi. / Grad kao lađa i simbol pod biskupskom zastavom brodi, / sa stjegovima, glazbom i zvonjavom zvona. / Predstava za strance: uz svirku frule i crnačkog saksofona.³⁵

Das Meer wie Spinnewebe. Silber, Pfauenfederglanz, / gleich Seide fein gefältet, welk und alt. / Die Stadt, antiken Ruhmes voll, in blassem Marmor und Basalt: / Gondolas Nymphe lächelt zu des Faunes Tanz. // Der Dächer Chrysopras gleicht edlem Siegelstein, / strahlt funkelnd auf die alte Stadt hinab und blendet. / Ein Morgen wie ein Fresko, frisch und kaum vollendet // des Südens goldenes Bild, slawischer Götter Schrein. // Dubrovnik, Stadt im Morgentau mit bleichen Wänden! / Seidig die Glocke tönt. Hart klappern Eselhufe, / und von den Mauern widerhallen Rufe / halbnackter Knaben mit Melonen in den Händen. // Die junge Frau trägt Ziegenmilch im Krug. / Es plätschern am Stradun der Sprache Melodien, / der Lorbeer duftet, Oleander blühen, / des Tages Fächer öffnet sich dem Licht, / das durch das Fächernetz der Palmenblätter bricht. // Und dennoch ist nicht pfaublau und silbern dieses Meer; / schwer ist die Fron des Ruderns

³⁴ Zu Krležas Haltung gegenüber Dubrovnik vgl. Stjepan Ćosić: „Miroslav Krleža i Lujo Vojnović: zaboravljeni slučajevi“. In: Tomislav Brlek (Hrsg.): *Povratak Miroslava Krleže*. Zagreb 2016, S. 223–242. Der literarische Konkurrent aus Dubrovnik Lujo Vojnović ist Ćosić zufolge eine „Inspiration für seine (Krležas, Anm. M.E.) ‚feindselige Haltung gegenüber Dubrovnik‘“, ebd. S. 241.

³⁵ Miroslav Krleža: „Dubrovačka kulisa“. In: Krleža: *Peozija*. Zagreb 2005, S. 255f.

in den Klippen, Oft bleibt beim Fischzug nachts die Barke leer / der Schiffbrüchigen Friedhof; Schädel rings und Rippen. // Am Fuß der Mauern Fieber und Gebrest. / Hungrige Bettler kauern in der Morgenröte. / Jedoch die Stadt spielt auf wie eine große Flöte / für fremde Silberlinge zu der Fremden Fest... // Gleich einem Panzerkreuzer stolz der Wall sich reckt, / in seinem Schatten zieht der Tag auf, fahl, verdreht. / Hoch oben, wo des Dichters Nymphen Hochzeit feiern / und Gondolas Satyr mit Weinlaub kränzt die Leier, / ein Kind in dumpfer Kammer an der Schwindsucht ist verreckt. // Schwer ist der Sommermorgen hier im Schatten der Bastion. / Schnappend nach Luft wie die Fische stumpf die Menschen hocken. / Stolz rauscht indes die Stadt zum Klang der Kirchenglocken / und mit des Bischofs Fahne wie ein Schiff davon. / Schauspiel für Fremde – Flötenspiel und Negersaxofon.³⁶

Das Gedicht „Dubrovačka kulisa“/„Die Kulisse von Dubrovnik“ aus dem Jahr 1931 ist Petar Dobrović (1890–1942) gewidmet, Krležas Freund, Maler, Kunstkritiker und Politiker. Der kroatische Schriftsteller Miljenko Jergović hat Petar Dobrović im Jahr 2012 als „Krežine oči“, „Krežas Augen“, bezeichnet.³⁷ Der Serbe Petar Dobrović ist nicht nur Autor mehrerer Portraits von Miroslav Krleža aus den 1930er Jahren oder einer Genreszene aus der Redaktion von Krležas Zeitschrift *Danas* (*Redakcija lista ‚Danas‘*, 1934), er ist auch Maler zeitgleicher, fauvistischer Stadtansichten von Dubrovnik mit leuchtendem Kolorit (z.B. *Dubrovački Stradun/Dubrovniker Stradun*, 1933; *Stara luka u Dubrovniku/Alter Hafen in Dubrovnik*, 1935; *Kneževa palača u Dubrovniku/Rektorenpalast in Dubrovnik*, 1934/35 etc.). Über den Maler schreibt der Schriftsteller im Jahr 1956, vierzehn Jahre nach dessen Tod:

Iznad Minčete, stare dubrovačke tvrđe, sa terase na Trećem kanalu, gdje se i danas još na vjetru vijore dvije stare otrcane palme, sa dalekim horizontom na otvorenu pučinu, iznad gradskih krovova i zidina, sa dubrovačkim vedutma iznad Gospe i Straduna i u predjelima oko Dubrovačke župe, Petar Dobrović je godinama otkrivao svoje najsretnije motive.³⁸

³⁶ Miroslav Krleža: „Kulisse von Dubrovnik“. In: Johannes Strutz (Hrsg.): *Europa erlesen: Dalmatien*. Klagenfurt 1998, S. 216f. Vgl. Aleksandar Jakir: *Dalmatien zwischen den Weltkriegen*. München 1999 sowie ders.: *Dalmacija u međuratnom razdoblju 1918–1941*. Zagreb 2018.

³⁷ Miljenko Jergović: „Petar Dobrović: Krežine oči“. In: *Subotnja matineja*. (24.03.2012). <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/petar-dobrovic-krlezine-oci/> (18.04.2019).

³⁸ Miroslav Krleža: „Fragmeni o Doroviću“. In: *Petar Dobrović (1890–1990). Retrospektivna izložba*. Zagreb 1990, S. 19–21. S. 21. Vgl. auch Miroslav Krleža: „Predgovor“. In: *Petar Dobrović*. Zagreb 1954, S. V–XV. Vgl. auch ders.: „Filmski esej Petar Dobrović“. In: *Ex*

Oberhalb des Minčeta-Turmes, der alten Festung von Dubrovnik, von einer Terrasse aus, wo noch zwei alte Palmen im Wind stehen, mit weitem Horizont aufs offene Meer, über den Dächern und Mauern der Stadt, mit dem Blick auf Dubrovnik oberhalb des Domes und des Stradun und in den Orten um Župa dubrovačka hat Petar Dobrović jahrelang seine schönsten Motive entdeckt. (Üb. M.E.)

Krleža bezeichnet somit in den 1950er Jahren die Stadt Dubrovnik und die Landschaft um Dubrovnik als Petar Dobrovićs größte Inspirationsquelle, die gleichsam eine gemeinsame, mitteleuropäische geistige Heimat verrät.³⁹ Der Maler Dobrović selbst, der ein Atelier in Paris unterhält, gegenständlich malt und sich in den 1920er und 1930er Jahren von Paul Cézanne, Kubismus und Fauvismus beeinflussen lässt,⁴⁰ hat ein Teil seines Werkes auch dem nackten, weiblichen Körper und der Portraitmalerei gewidmet, und er malt in den 1930er Jahren auch weitere historisch-touristische Motive, wie beispielsweise den Markusplatz von Venedig. Mit Krleža, der Dobrovićs farbenfrohen Minimalismus schätzt und unterstützt, steht er seit den frühen 1920er Jahren im ständigen Dialog.⁴¹

Die gegenseitigen, intermedialen Beeinflussungen sind auch im Gedicht offensichtlich.⁴² So spiegelt sich eine beachtliche Nähe zur Malerei auch in der Sprache der Ekphrasis wider. Der Gedichtanfang ist pittoresk, impressionistisch und synästhetisch, starke Farben kommen zum Einsatz, das Meer wird mit Silber („srebro“) und Seide („svila“) verglichen, die Stadt ist marmorn, die Nymphen Gondolas („Gondoline vile“, d.h. die Nymphen des Barock-Dichters Ivan Gundulić (1589–1638)) lachen, die Faune tanzen, der Rahmen der Stadt mit ihrem jahrhundertalten Ruhm erscheint mythisch und antik, ursprünglich und von der Moderne noch unberührt. Auch im Folgenden werden antike Gegenstände, Fresken („freske“), Gold („zlato“), leuchtendgrüne Edelsteine wie Chrysopras („hrizopras starih krovova“), Götter gar... als Symbole des vergangenen Glanzes aufgeführt, um die goldfarbene, mediterrane Morgenstimmung der Stadt zu beschreiben. Und der seidene Glockenton ertönt über der pittoresken und synästhetischen Morgenstimmung („Zvuk zvona svilen“).

Filmofili. <http://exfilmofili.blogspot.com/2011/06/filmski-esej-petar-dobrovic-1957.html> (23.04.2019).

³⁹ Vgl. Viktor Žmegač: „Miroslav Krleža und seine mitteleuropäische geistige Heimat“. In: *Most/Die Brücke*. 1–2 (1996), S. 103–107.

⁴⁰ Vgl. „Petar Dobrović“. In: *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15681> (23.04.2019).

⁴¹ Vgl. Zoran Kravar: „Marginalija uz slike Petra Dobrovića (djela Miroslava Krleže – Eseji, članci i prikazi)“. In: *Enciklopedija IZMK*. <http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=51671> (23.04.2019).

⁴² Zur Intermedialität vgl. immer noch Peter V. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995.



Abb. 1: Petar Dobrović: *Kneževa palača u Dubrovniku, trg u Dubrovniku*, 1934



Abb. 2: Petar Dobrović: *Stara luka u Dubrovniku*, 1935

So passen auch Kinder und eine junge Frau mit Ziegenmilch gut zu dem Stadt-idyll-Szenario des Sonnenaufgangs. Der aus dem starken Kolorit resultierende Eindruck eines städtischen Arkadiens ist mit den Gemälden Petar Dobrovićs vergleichbar (Abb. 1). Doch in der zweiten Hälfte des Gedichts kommt es zu einem Bruch und zu einem komplementären Kontrast. Fieber und Dunkelheit, Schiffbruch und Hunger bilden deutliche Antagonismen zum Anfangsszenario. Spätestens in der letzten Zeile entpuppt sich auch der Beginn des Gedichts als eine Illusion, als eine Inszenierung „für fremde Silberlinge“ oder „za škudu stranca, tuđinskoga srebra“: „O kako su teška ljetna jutra pod Minčetom u sjeni / gdje ljudi srču kaplju zraka kô ribe u hladnoj vodi. / Grad kao lađa i simbol pod biskupskom zastavom brodi, / sa stjegovima, glazbom i zvonjavom zvona. / Predstava za strance: uz svirku frule i crnačkog saksofona“, oder in deutscher Übersetzung, „Schwer ist der Sommermorgen hier im Schatten der Bastion. / Schnappend nach Luft wie die Fische stumpf die Menschen hocken. / Stolz rauscht indes die Stadt zum Klang der Kirchenglocken / und mit des Bischofs Fahne we ein Schiff davon. / Schauspiel für Fremde – Flötenspiel und Negersaxofon.“ Ähnlich wie in Dobrovićs Gemälde *Stara Luka u Dubrovniku/Alter Hafen in Dubrovnik* (1935) (Abb. 2): Beide Werke, das Gemälde wie das Gedicht, sind durch Dunkelheit gekennzeichnet, in beiden ist der Mensch, der Bewohner der rosaweißen Stadt, gering, klein, vergänglich.

Die Bruchlinie der beiden Welten in Krležas Gedicht wird durch den Tourismus verursacht. Manch ein Kulturnostalgiker mag mithin im Tourismus, der sich auf dem Gebiet Dubrovniks von der zweiten Hälfte des 19. Jhs. an etabliert hat, ein Indiz für den allgemeinen Verfall der kulturellen Werte sehen, denn in der Tat kann man feststellen, dass die Freiheit, die für etwa fünfhundert Jahre das höchste Gut, die vornehmste Aufgabe der Republik bildete, seit dem 19. Jh. immer mehr an Bedeutung verlor zugunsten einer Bevorzugung des Tourismus und des Showbusiness. Das vermeintliche ehemalige Idyll wird in dem obigen Gedicht des bekanntesten kroatischen Schriftstellers des 20. Jhs. Miroslav Krleža so als ein käufliches Theater, als eine imaginäre Kulisse dargestellt, die den Fremden zum Kauf angeboten wird; es ist, wie wir gesehen haben, von einem Fest „für fremde Silberlinge“ („za škudu stranca, tuđinskoga srebra“) die Rede, von einem „Schauspiel für Fremde“ („Predstava za strance“), in dem das „Flötenspiel“ („svirk[a] frule“) den „antiken Ruhm“ („stoljetn[u] slavu“), das „Negersaxophon“ („crnački saksofon“) den Tourismus symbolisiert, während die Bewohner der Stadt in den schwülen Straßen verrecken.

Das Gedicht antizipiert sodann die Kulturkritik von Adorno/Horkheimer. Hier wie dort ist vom Showbusiness die Rede, hier wie dort unterwerfen sich die Bewohner der Stadt einer Diskursmacht, die sie formt und bestimmt und der sie nicht entrinnen können. Mehr noch: Mit Umberto Eco könnten beide Positionen als apokalyptisch bezeichnet werden. Doch das Szenario ist bei Krleža gespalten: Das pittoreske Touristenbild einer Stadt mit glanzvoller Geschichte als Inszenierung für die fremden Silberlinge auf der einen und das mühsame Leben der

Stadtbewohner, das realistische Bilder hervorruft, auf der anderen Seite. So, als ob sich das mühsame Leben ganz außerhalb des historischen Stadtszenarios ereignet, als handle es sich um Parallelwelten, die nebeneinander existieren, ohne miteinander in Berührung zu kommen. Tourismus und Kulturindustrie erscheinen so im goldenen Licht; das Leben der krležianischen Subproletarier stellt hingegen eine regelrechte Hölle dar. Somit entpuppt sich Krležas Gedicht als eine vorweggenommene Korrektur der Thesen der Kulturindustrie, es ist vergleichbar mit Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) Schilderung der subproletarischen Welten in Italien der Nachkriegszeit, die kürzlich erst George Didi-Huberman zum Ausgangspunkt einer Studie gemacht hat. Didi-Huberman schreibt vor dem Hintergrund der Überlegungen Pier Paolo Pasolinis zum Phänomen der *luciole*, der Glühwürmchen, die dieser in diversen Briefen und Essays als die Metapher der Widerstandskraft der geknechteten und entmachteten Einzelnen verwendet – d.h. der Subproletarier, der Homosexuellen, der Menschen aus der sog. Dritten Welt, der Minderheiten...⁴³ Und es handelt sich auch um ein Sinnbild des Kampfes gegen die Unterdrückung und Ausbeutung jeglicher Art.

Was bei solch einem antagonistischen Blick auf das Phänomen des Tourismus nicht beachtet wird, ist die Tatsache, dass nicht nur die Bewohner der Stadt, sondern vor allem die Touristenmassen jene gelenkten und kanalisierten Menschenmassen bedeuten, von denen Adorno/Horkheimer in ihrer Kulturindustriestudie sprechen. Sie sind diejenigen, die vom Diskurs ‚entboten‘ und geformt werden, sie werden durch die Touristenstädte gelenkt, bekommen als Kulturerlebnis ein industrielles Theater wie eine Show präsentiert. Diesen Blick auf den Tourismus nimmt Krleža weniger deutlich ein, seine Kritik wendet sich gegen die parallelen Welten: Der Tourismus steht bei ihm auf der einen, die Einwohner auf der anderen Seite. Gleichwohl: Selbst, wenn die apokalyptischen Positionen, zu denen auch Krležas Gedicht zählt, immer wieder ihre Berechtigung haben, der Tourismus bringt der Stadt Dubrovnik damals, im 20. Jh., wie auch heute den (oder wenigstens einen gewissen) Wohlstand. So ist eben dieser ‚Warencharakter‘ der Stadt Dubrovnik in realiter ein Beweis ihrer Agilität und Postmodernität, ein Beweis ihrer Zugehörigkeit zu den bekanntesten Städten sowie Kultur- und Touristenmetropolen nicht nur Europas, sondern auch der ganzen Welt.

FAZIT

Was bleibt? Touristenmetropolen sind Medien. Sie sind gleichsam auch Medienkomglomerate, beinhalten und vereinen sie doch in sich viele bedeutende Diskurse, den Kommerz, den Tourismus, die Kultur, die Medien, die Politik...; sie sind

⁴³ Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*. München: Fink 2012, S. 36. Vgl. auch Marijana Erstić: „La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit“. In: *Horizonte. Neue Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Horizonte. Nuova serie. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*. Ausgabe 3 (2018), S. 157–171.

nicht unberührt von der Digitalisierung, und in diesem Diskursgewimmel stellen sie aktuell regelrechte Labyrinth dar. Der Adorno'sche Leitdiskurs, den eine Metropole bedeutet, ist so im 21. Jh. in einer Touristenmetropole zu einem Diskursrhizom geworden. So entziehen sich die Metropolen heute einer endgültigen und organischen literarischen Schilderung. Was Friedrich Knilli und Ralf Schnell für die Metropolen wie Tokio feststellen, nämlich dass sie für eine literarische Schilderung zu komplex geworden seien, lässt sich auch auf die aktuellen Touristenmetropolen beziehen. In der Saisonzeit ist die Fülle an Menschen, Handlungen etc. äußerst komplex geworden. Die Ordnungsinstrumente und Diskurse versuchen freilich die Menschen- und Touristenmassen zu kanalisieren, zu ordnen, zu entbieten, gleichzustellen und somit gefügig zu machen. Ein geeignetes Instrument dieser Instrumentalisierung und Gleichsetzung sind die gängigen Wege der touristischen Klischees und Illusionen. Es bleibt somit abzuwarten, welche literarischen Formen und welche Bilder das aktuelle Phänomen der Medienüberkreuzung annehmen wird. Miroslav Krleža steht am Anfang dieses Prozesses, hat er doch in der ersten Hälfte des 20. Jhs. in seinem Gedicht den Antagonismus zwischen der Touristenillusion und der harten Lebenswirklichkeit der Bevölkerung als das geeignete literarische Bild gefunden.

MEDIENGESCHICHTE DER STADT III
KRIEG UND FRIEDEN

DUBROVNIK IM KRIEG UND IM FRIEDEN

Die Geschichte Dubrovniks am Ende des 20. Jhs., eines Jahrhunderts der Verunsicherung¹, ist geprägt vom Krieg und vom Frieden. Beispielhaft dafür werden im nachfolgenden Kapitel zwei medienkulturelle Ereignisse und intermediale Orte stehen. Zum einen eine exemplarische Darstellung des Jugoslawienkrieges im deutschsprachigen Fernsehen im Jahr 1991, zum anderen eine Hommage und Erinnerung an das Inter-University Centre in Dubrovnik in den 1980er Jahren und bis heute. Denn während im Herbst 1991 die Meldungen von den Zerstörungen in Dubrovnik die Weltnachrichtenkanäle überfluten, organisieren sich u.a. auch die Wissenschaftler und Dubrovnik-Liebhaber, die in den 1980er Jahren im Inter-University Centre forschten und tagten, zu einer Appellmacht, die einen großen Druck auf die Politik, die Europäische Union und später auch auf die UNO ausübt. Im nachfolgenden Kapitel werden diese beiden Aspekte der Geschichte Dubrovniks zwischen Krieg und Frieden, zwischen Katastrophe und Idyll erörtert. Zunächst jedoch einige Überlegungen zu dem Medienereignis Krieg.

Der referenzlose, fiktionale, zumeist lediglich auf sich selbst verweisende Charakter der Literatur geht bei den elektronischen Medien wie Film und Fernsehen häufig verloren. Das Zeichensystem der Medien entspricht sogar immer wieder demjenigen der Krankheit, aber auch des Krieges und der Gewalt, denn „Was ist Gewalt denn anders“, fragt sich Peter Gendolla im Jahr 1996, „als das willkürliche Zerreißen der Homöostase von Zeichen und Materien, Bewußtsein und Fleisch, mit dem Schmerz als Signal dieser Trennung?“² Und gerade die „neuen Medien“, so Gendolla, spielen „in solchen *war games* eine zentrale Rolle“³, dies nicht nur, indem sie die gewalttätigen ethnischen und nationalen

¹ Vgl. Marijana Erstić: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017. Den Worten Susan Sontags zufolge ist das 20. Jh. in Sarajevo geboren worden und verstarb dort auch. Nach den beiden Weltkriegen, dem Kalten Krieg und dem Jugoslawienkrieg scheint dieser Tatbestand für ganz Europa relevant. Er schlägt sich häufig in der Ästhetik des Schreckens nieder. Verschiedene im Buch vorgestellte Werke des Alpen-Adria-Raumes setzen diese Ästhetik als Antizipation, als Erklärung, als Warnung, als Appell ein (Werke von Stefan Zweig, Gabriele d’Annunzio, Miroslav Krleža, Thomas Mann, Roman Polanski, Władysław Szpilman, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Rainer Werner Fassbinder, Tarsem Singh, Derek Jarman, Giuseppe Tornatore, Ferdinand von Schirach, Slavenka Drakulić, Jasmila Žbanić, Danis Tanović, Oliviero Toscani, U2). Sie entlarven das 20. Jh. als einen Nachfolger des 16. Jhs., als ein Jahrhundert der Verunsicherung.

² Peter Gendoilla: „Drei Simulationsmodelle“. In: Helmut Schanze/Peter Ludes (Hrsg.): *Qualitative Perspektiven des Medienwandels. Positionen der Medienwissenschaft im Kontext Neuer Medien*. Opladen 1997, S. 172–182. S. 175.

³ Ebd.

„Zerlegungen“ (die Kriege also) darstellen, sondern vielmehr, indem sie auch aktiv zu ihnen führen bzw. direkt zu ihnen beitragen.⁴

Um die Erweiterung der Wahrnehmung geht es auch bei den Fernsehaufnahmen der Kriegereignisse; hier wird allerdings nicht das mit purem Auge Unsichtbare, weil mikroskopisch Kleine, präsent gemacht, sondern jenes, ansonsten aufgrund der räumlichen bzw. zeitlichen Differenz Unsichtbare. Bei der Aufnahme der Kriegereignisse verändert sich v.a. im Vergleich zur Literatur auch weiterhin die Lage, indem hinter dem Bild des Blutes eine Aussage steckt, der man durchaus einen Wahrheitscharakter zuspricht. Das dahinterstehende Geschehen (ein Mord oder ein Blutbad z.B.) wird sogar erst dann zu einem (medialen) Ereignis, indem es wahrgenommen, dann aber auch weiterverbreitet wird. Das Bild des Blutes, das wie fast alle Fernsehbilder durchaus „den Primat über die Sache“ haben kann, „deren Bild es ist“⁵, wird durch Konnotationen wie Mord, Massaker, Völkermord zum politischen Ereignis, auf das auch die Politik antworten muss. Manipulationen mit den gleichzeitig realen und fiktionalen Bildern sind in den audiovisuellen Medien durchaus möglich, wie es schon Günter Anders in den 1950er Jahren wusste:

Bloße Bilder sind es nicht, was wir empfangen. Wirklich gegenwärtig beim wirklichen sind wir ebenfalls nicht. Die Frage: ‚Sind wir anwesend oder abwesend?‘ ist tatsächlich gegenstandslos. Aber eben nicht deshalb, weil die Antwort ‚Bild‘ (und damit ‚abwesend‘) sich von selbst versteht; sondern weil das Eigentümliche der durch die Übertragung geschaffenen Situationen in deren ontologischen Zweideutigkeit besteht; weil die gesendeten Ereignisse zugleich gegenwärtig und abwesend, zugleich wirklich und scheinbar, zugleich da und nicht da, kurz, weil sie Phantome sind.⁶

Diese Phantome, die durch die mediale Präsentation eines Krieges beispielsweise im Fernsehen oder im Internet entstehen, haben häufig reale, politische Ursachen und auch Konsequenzen. Auch die Öffentlichkeit steuert das Ereignis, einmal indem die allgemeine, durch die Medien erschaffene Stimmungslage durch-

⁴ Dem Journalisten Nenad Pejić zufolge sind die Fernsehanstalten, d.h. vor allem diejenigen Kroatiens und Serbiens, für den Ausbruch des Krieges im ehemaligen Jugoslawien direkt verantwortlich. Vgl. Nenad Pejić: „Wahre Bilder, Falsche Worte. Einfluß und Verantwortung des Fernsehens im Jugoslawienkonflikt“. In: Rudolf H. Dittel (Hrsg.): *Europäischer Konfliktfall Ex-Jugoslawien. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Königsbrunn/München 1993, S. 169–190, hier S. 169ff.

⁵ Paul Virilio: *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt a.M. 1997. S. 18.

⁶ Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1956, S. 131. Vgl. auch „Zeit und Bildschirme. Hubertus von Amelunxen im Gespräch mit Charles Grivel, Georg Maag, Peter M. Spangenberg und Andrei Ujica“. In: Hubertus von Amelunxen/Andrei Ujica (Hrsg.): *Television/Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*. Marburg 1990, S. 77–106.

aus auf die Politik des jeweiligen demokratischen Landes wirkt, zum anderen auch, indem im betroffenen Land die Aktionen herausgestellt werden, die dazu dienen sollen, im Ausland das Bewusstsein für die eigene Sache zu schärfen. Zwei solcher Beispiele werden im Folgenden analysiert.

DUBROVNIK IN DEN AUDIOVISUELLEN MEDIEN Bilder der Kriegskatastrophe 1991–1995

Was könnte man durch menschliche Kunst so sichern, daß es vor menschlicher Bosheit genügend geschützt wäre? Die Schönheit wird sogar gefährliche Feinde veranlassen, ihren Zorn zu zügeln und sie unverletzt zu lassen; ja, ich möchte sogar wagen, zu behaupten, daß ein Bauwerk durch nichts vor der Gewalttätigkeit der Menschen auf gleiche Weise so sicher und unverletzbar sei, als durch die Würde und die Anmut seiner Form.¹

Die zunächst ständigen, dann immer sporadischeren Angriffe auf Dubrovnik, die im Laufe des Jugoslawien-Krieges zwischen dem 06. November 1991 und Juli 1994 stattgefunden haben, erscheinen auf den ersten Blick sicherlich als entschiedene Widerlegung der These des Renaissancetheoretikers und ersten Kunsthistorikers Leon Battista Alberti, der zufolge die Sicherheit eines Gebäudes von seiner Schönheit abhängig ist und zwar insofern, dass das Gebäude, je schöner es sei, desto ungefährdeter wäre, denn eine schöne Form, so Alberti, vermag es, den potentiellen Zerstörer von der drohenden Zerstörung abzuhalten. Zwar handelt es sich im Falle Dubrovniks natürlich nicht um ein Gebäude, sondern um ein urbanes Gebilde bzw. Gebäudekonglomerat samt seiner Landschaft und Bewohner: um eine Stadt also, die längst wieder zu einer Touristenmetropole herangewachsen ist. Es handelt sich aber auch um eine Stadt, die v.a. als schön, harmonisch, in sich stimmig rezipiert und geschildert wird, Attribute, die durchaus dem Kunstgeschmack und Schönheitsverständnis (nicht nur) der Renaissance zugeschrieben werden können. Und obwohl man die These des Kunstliebhabers Alberti natürlich nicht anders als ein historisches Beispiel des Glaubens an die (schöne) Kunst bzw. Architektur gelten lassen kann, wird sie auch heute zumindest in einem Punkt bestätigt, soweit nämlich, dass die ‚Schönheit‘, obwohl sie keineswegs eine Zerstörung – sei es im Krieg, sei es im alltäglichen Straßenvandalismus – verhindern kann, sehr wohl die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zieht, v.a. in Krisensituationen. Ja, eine wie auch immer verursachte und wie auch immer geartete Zerstörung eines schönen, als kulturell wertvoll angesehenen Gebäudes in einer bekannten und medienpräsenten Stadt wird auch heute noch als ein wahres Sakrileg der Kunst, Kultur, Zivilisation und damit natürlich auch der Menschheit gegenüber verstanden.²

¹ Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Wien/Leipzig 1912, S. 293.

² Vgl. Martin Warnke: „Über die Macht der Schönheit“. In: *Kursbuch*. (Zum Thema: *Städte Bauen*). (Juni 1993), S. 123–127. Vgl. auch Bogdan Bogdanović: *Die Stadt und der Tod*. Klagenfurt 1993 und ders.: „Ritueller Städttemorden“. In: ebd. S. 33–39 sowie Marijana Eršić: „Ritueller Städttemorden als Ursache der Teilung von Sarajevo und Mostar. Thesen von Bogdan Bogdanović und Ivan Lovrenović“. In: Walburga Hülk/Stephanie

Auch hierfür steht Dubrovnik. Unzählig waren die in den Jahren 1991/92 erhobenen Proteste gegen die Zerstörung,³ immens die Empörung der Weltöffentlichkeit im Angesicht der Destruktion des Weltkulturerbes. Die Destruktion, die dabei stattfand, ist auf mehrere politische Ereignisse zurückzuführen. Kaum jemand würde nur eine gültige Erklärung der Gewalt in Ex-Jugoslawien liefern, die sich auf lediglich ein besonderes politisches, historisches... Ereignis stützen könnte.⁴

Die Gewalteskalation in Ex-Jugoslawien fing vor dem 25. Juni 1991 an, dem Tag, an dem das kroatische und das slowenische Parlament ein Jahr nach der Ankündigung der Souveränität der beiden Republiken⁵ auch einen formalen Austritt aus dem Vielvölkerstaat und somit die endgültige Unabhängigkeit vollzogen.⁶ Die serbische Bevölkerung aus der Krajina wartete zu diesem Zeitpunkt fast schon ein Jahr lang immer gewaltbereiter hinter den Barrikaden, die auf verschiedenen Dorfstraßen des kroatischen Binnenlandes positioniert waren. Im Mai 1991 wurden einige kroatische Polizisten ermordet aufgefunden, die Photographien der verstümmelten Leichen wurden am nächsten Tag in Kroatien dem Fernsehpublikum gezeigt.⁷ Aus demselben Jahr stammt auch ein Hinweis auf einen vermeintlichen Putsch-Versuch gegen die Regierung Jugoslawiens, in welchen auch der damalige kroatische Verteidigungsminister verwickelt wurde. Als ein Beweis dafür fungierte ein mit einer versteckten Videokamera abgefilmtes Gespräch, in dem der kroatische Verteidigungsminister den Putsch mit gewaltreichen Worten heraufbeschwört. Die Zuschauer des belgrader Fernsehsenders bekamen den Beitrag zur besten Sendezeit im Januar des Jahres 1991 zu sehen.⁸ Schon vor der eigentlichen kriegerischen Auseinandersetzung gab es bereits ei-

Schwerter (Hrsg.): *Mauern, Grenzen, Zonen. Geteilte Städte in Literatur und Film*. Heidelberg 2018, S. 35–46

³ Vgl. *KulturRevolution*. (August 1992), H. 27, S. 4–17.

⁴ Vgl. Hans Peter Hubert: „Jugoslawien, Deutschland, Europa: Hintergründe und Schlußfolgerungen“. In: *Antimilitarismus Information*. Jg. 22, (Juli–August 1992), H. 7–8, S. 29–34, zu den historischen Hintergründen insb. S. 29f. sowie Tim Felder: „Zur Genese der Kriegsursachen im Vielvölkerstaat Jugoslawien“. In: *Antimilitarismus Information*. Jg. 23 (Mai 1993), H. 5, S. 33–41, insb. S. 34f.

⁵ Vgl. „Flausen austreiben. Slowenien und Kroatien haben den Austritt aus dem Vielvölkerstaat beschlossen – nun droht die Armee“. In: *Der Spiegel*. Jg. 44 (1990), H. 42, S. 196–197.

⁶ Vgl. Jens Reuter: „Die Jugoslawische Krise. Konfliktlinien und Perspektiven“. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Jg. 36 (August 1991), H. 8, S. 934–939.

⁷ Vgl. „Wir sind schon im Bürgerkrieg“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 20, S. 168–172, Zit. S. 168.

⁸ Vgl. „In den Magen. Ein heimlich aufgenommener Video-Film heizt den Bürgerkrieg zwischen Serben und Kroaten an“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 7, S. 156–157.

nen Medienkrieg, an dem sich v.a. das kroatische und serbische Fernsehen beteiligten.⁹

Die Wurzeln des Krieges ließen sich auch weiter zurückverfolgen, auch weiter als bis in den Sommer 1990, in dem nach den ersten freien Wahlen in Kroatien die konservative Partei des späteren ersten kroatischen Präsidenten Tuđman mit einer gewaltigen Mehrheit die Oberhand gewann,¹⁰ was für die in Kroatien lebende serbische Bevölkerung der Anlass war, auf die Barrikaden zu gehen und die Straßen abzusperren. Man kann immer noch sagen, das Ergebnis der Wahlen von 1990 war die Reaktion der Kroaten auf den schon in der zweiten Hälfte der 80er Jahre wachen serbischen Nationalismus, der seine Kulmination in einem recht makaber anmutenden Ereignis im Jahr 1989 hatte: in der 600-Jahre-Feier der Schlacht auf dem Amselfeld (im heutigen Kosovo), die sich im Jahre 1389 ereignet hatte, dem Jahr, in dem die Serben endgültig von den Türken besiegt wurden.¹¹ Man könnte die geschichtliche Entwicklung auch noch weiter zurück durchleuchten, bis zur Hitler-Okkupation von Jugoslawien 1941, deren Folge u.a. die Gründung des faschistischen, kroatischen Ustaschastaates war, mit allen grausamen Konsequenzen für die jüdische und serbische Bevölkerung.¹² Oder bis zum Ende des Ersten Weltkrieges, der mit sich den Anfang, d.h. die Gründung Jugoslawiens brachte: damals als eines Königreiches, das zentralistisch und nicht gerade zum Vorteil der Kroaten von einem serbischen König regiert wurde. Und vielleicht sollte man noch weiter zurück in der geschichtlichen Auslegung gehen, um die Gründe für den jüngsten Jugoslawienkrieg zu finden, bis in die Jahre der türkischen Eroberungen, die eine starke Migrationswelle auslösten. Im Zuge dieser Migration sollen die Serben die Gebiete Kroatiens besiedelt haben.¹³ Und doch kam es erst nach dem 25. Juni 1991, präziser am nächsten Tag, zum Krieg: die jugoslawische Armee griff Slowenien an, um die Grenzen Jugoslawiens, die von innen zu zerfallen drohten, zu wahren und die Integrität des Gesamtstaates

⁹ Vgl. Michael Kunczik: „Kriegsberichterstattung und Öffentlichkeit in Kriegszeiten“. In: Kurt Imhof/Peter Schulz (Hrsg.): *Medien im Krieg – Krieg in den Medien*. Zürich 1995, S. 87–104, insb. S. 96f.

¹⁰ Vgl. „Janitscharen mit Colt: Erste demokratische Wahlen in Slowenien und Kroatien – Titos Einheitsstaat ist Geschichte“. In: *Der Spiegel*. Jg. 44 (1990), H. 26, S. 174. Vgl. auch „„Wir wollen souverän sein‘. Spiegel-Interview mit dem kroatischen Präsidenten Franjo Tuđman über die Zukunft Jugoslawiens“. In: *Der Spiegel*. Jg. 44 (1990), H. 25, S. 165–169, Zit. S. 167.

¹¹ Vgl. „Zur Anerkennung jugoslawischer Nachfolgestaaten. Informationserlaß des Auswärtigen Amts vom 2. März 1993“. In: *Außenpolitik der Bundesrepublik Deutschland von 1949–1994*. Köln 1995, S. 902.

¹² Vgl. Ludwig Steindorff: *Kroatien*. Regensburg 2007², S. 173–189. Vgl. auch Eberhard Rondholz: „Deutsche Erblasten im jugoslawischen Bürgerkrieg“. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Jg. 37 (Juli 1992), H. 7, S. 823–838, Zit. S. 831f.

¹³ Vgl. Helmut Jawurek: „Der ‚Fall‘ Jugoslawien“. In: Wolfgang Schäuble/Rudolf Seiters (Hrsg.): *Außenpolitik im 21. Jahrhundert. Die Themen der jüngsten Außenpolitik*. Bonn 1996, S. 203–211.

aufrechtzuerhalten. Das Ergebnis war ein äußerst kurzer Krieg, in dem es den Slowenen gelang, den Bürgerkrieg als einen Kampf in David-gegen-Goliath-Manier darzustellen¹⁴. Die EU schaltet sich ein¹⁵, der Krieg in Slowenien wird binnen Kurzem zu Ende geführt. Der Krieg in Kroatien dagegen fängt erst an: Schon im Juli werden Kämpfe im v.a. durch die serbische Bevölkerung besiedelten, agrarischen Gebiet Krajina geführt, aus dem die restliche kroatische Bevölkerung in den nächsten Monaten in Massen fliehen wird. Ab September 1991 stehen auch Dutzende der kroatischen Städte unter Beschuss: zunächst von innen, die jugoslawische Armee schießt aus den Kasernen, die zum größten Teil in den Städten stationiert waren; und nach dem Abzug der Armee von außen, jetzt von den serbisch besetzten Gebieten aus. In Dubrovnik bleibt die Lage zunächst ruhig, weil es in dieser Stadt keine Kasernen und damit auch keine jugoslawische Armee gab. Die deutsche Öffentlichkeit wird recht bald eingeschaltet.

„NUR FRIEDEN, BROT UND ZWIEBELN“: DIE PRÄSENTATION DER ZERSTÖRUNG
DUBROVNIKS IN DER WOCHENZEITSCHRIFT *DER SPIEGEL*

Sehr früh zeigt sich auch das Interesse an der Lage in den beliebten Ferienorten. Eine erste Besorgnis um das Weltkulturerbe äußert das wohl einflussreichste deutsche Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* schon im August 1991, zu einer Zeit, in der es um „das kroatische Bürgerkriegsidyll Dubrovnik“, so der Untertitel der Reportage, zwar noch friedlich zugeht, in der aber in anderen Gebieten Kroatiens, im Binnenland längs der Küste und im Nordosten, seit einigen Wochen gekämpft wird. Die mehrseitige Reportage befasst sich ausschließlich mit Dubrovnik, wie es schon die erste Seite zeigt: Mehr als die Hälfte der Seite ist einer Photographie von Dubrovnik, mit dem subscriptio „Süddalmatinische Metropole Dubrovnik: ‚Die Freiheit verkauft man nicht für alles Gold der Welt‘“, sowie dem Titel und dem Untertitel der Reportage gewidmet. „Nur Frieden, Brot und Zwiebeln“ sind es, was die Dubrovčani laut dem Spiegel-Titel haben wollen. Dabei kann v.a. die erstgenannte Bitte nach Frieden auch als ein erstes Indiz ihrer Gefährdung angesehen werden.¹⁶

¹⁴ Vgl. „Bürgerkrieg mitten in Europa, das Pulverfass Balkan explodiert“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 27, S. 118–125, Zit. S. 118.

¹⁵ Vgl. „EG und Jugoslawien“. In: *Berichte: Militär*. Jg. 22 (Januar 1992), H. 2, S. 9–12, Zit. S. 9.

¹⁶ Zur Lage in Dubrovnik vgl. Carlos Widmann: „Nur Frieden, Brot und Zwiebeln“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 31, S. 226–237.



Abb. 1: Seitenscan aus *Der Spiegel*

Die Fotografie auf der Titelseite des Berichts stellt die Stadt in der Großaufnahme dar, bei Tageslicht im vollen Sonnenschein, aufgenommen vom naheliegenden Berg Srđ aus, d.h. von einem Standpunkt, von dem die Dubrovnik-Ansicht am bekanntesten sein dürfte, zumal dieses Motiv nicht nur die touristischen Prospekte, Reiseführer, Enzyklopädien, sondern auch die jugoslawischen Briefmarken geziert hat. Dadurch wird also auf der visuellen Ebene ein allgemein bekanntes Bild Dubrovniks geliefert, ein Bild, das nicht nur vertraut, sondern auch durch den Einklang der Stadt mit der umgebenden Landschaft harmonisch, friedlich, ja idyllisch wirken soll – und auch wirkt. Unterstützt und bekräftigt wird das bewährte Bild schon durch die Unterschrift der Photographie, die das alte Libertas-Motto zitiert. Dabei erscheint das Freiheitsmotto nebst der Photographie eher als ein weiteres Wahrzeichen der Stadt und ihrer Bewohner, als ein aktueller politischer Leitsatz. Es werden also Frieden und Freiheit heraufbeschworen, die alten Privilegien der Republica di Ragusa, daneben sollten auch noch die wichtigsten materiellen Bedürfnisse erfüllt werden, siehe Brot und Zwiebeln, damit „Süddalmatiens Metropole Dubrovnik“¹⁷ weiterhin ein Idyll bleiben kann. Die quasi-mythischen Traumbilder des Kriegsidylls, die der Reporter Carlos Widmann

¹⁷ Ebd. S. 226.

aus der touristenverlassenen Stadt in seinem sechsseitigen Auslandsreport schildert, werden hier nicht nur den laut *Spiegel* weit entfernten „Grauensbildern und Schlachtenlärm“¹⁸ entgegengesetzt, die man in den umkämpften Gebieten schon seit Anfang Sommer 1991 fast tagtäglich sehen konnte, sie stehen auch für eine jahrhundertealte Vision einer fast mythischen, utopischen Stadt, die ihre Freiheit nicht für alles Gold der Welt verkauft hätte. Eine Vision der Metropole Süddalmatiens¹⁹, wie Dubrovnik im Untertitel des Fotos genannt wird, in der ein profanes, urbanisiertes Paradies geschildert wird.

Der Tenor der Spiegelreportagen wird sich allerdings angesichts der ersten Angriffe auf das „Bürgerkriegsidyll“ im Herbst des Jahres 1991 rasch und dramatisch ändern. Die ersten Spiegelmeldungen über die Zerstörungen in Dubrovnik, die unmittelbar nach dem ersten großen Angriff am 6. November 1991 geschrieben wurden, berichten darüber, dass die Angriffe der Altstadt Dubrovniks, die „unter dem Schutz der UNESCO steht“, einen schweren Schaden angerichtet haben.²⁰ Zu diesem Zeitpunkt handelt es sich noch um einen Bürgerkrieg, zumindest von außen betrachtet, denn noch wurden die Republiken Kroatien und Slowenien von der Weltgemeinschaft nicht anerkannt. Je grausamer und schrecklicher die im Fernsehen oder auch in den Zeitungen gezeigten Bilder aus dem ersten Krieg in Europa seit dem Zweiten Weltkrieg wirken und je chaotischer die Lage wird, desto lauter werden die Stimmen der Medien, die für die Anerkennung der beiden jugoslawischen Republiken plädieren. Bald wird der damalige deutsche Außenminister Genscher zum ersten Vorkämpfer innerhalb der EU für die Anerkennung der beiden Staaten.²¹ Dubrovnik und Vukovar, diese beiden kroatischen Städte, stehen für ein Exemplum des Vandalismus und der Blutrünstigkeit der jugoslawischen Armee, die zu dem Zeitpunkt fast nur noch aus Serben besteht. Vukovar, die im November 1991 gefallene Stadt ganz im Nordosten Kroatiens wird fast bis auf den Erdboden zerstört. Dubrovnik, die Perle der Adria, steht 1991 in Gefahr, vernichtet zu werden. Die Bilder der verwahrlosten Städte und der Menschenströme, die genötigt wurden, die verbrannten Häuser zu verlassen, überströmten die europäischen Haushalte. Dies zeigt sich auch in einer größeren Reportage von der „Spiegelredakteurin Renate Flottau aus der belagerten Adria-Metropole“, die in der ersten Woche des Jahres 1992 erschienen ist. Nicht mehr lediglich „Frieden, Brot und Zwiebel“ fordern die Dubrovnikbewohner, die „Menschen fordern Rache“²², wie man es der Überschrift entnehmen

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ „10 Kirchen in Jugoslawien zerstört“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 45, S. 193.

²¹ Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl zur Durchsetzung der Anerkennung bei der EU: „Dies ist ein großer Erfolg für uns und die deutsche Politik“. Vgl. „Ein großer Erfolg für uns“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 52, S. 18–20.

²² Renate Flottau: „Die Menschen fordern Rache“. In: *Der Spiegel*. Jg. 46 (1992), H. 1, S. 118–119.

kann. Dies ist zugleich auch die Quintessenz dieser *Spiegel*-Reportage. Wofür die Bewohner Dubrovniks Rache fordern, verbildlicht eine Fotografie, die horizontal auf dem rechten Bildrand, vertikal ziemlich zentral, positioniert ist. Gezeigt wird der durch ein Tor, das rechts mit einer filigranen Metalltür verziert ist, fotografierte Innenhof eines Barockpalastes. Der Blickwinkel ist dabei ein wenig nach unten gesenkt.²³



Abb. 2: Seitenscan aus *Der Spiegel*

Der Anblick selbst zeugt auch von einer Herrlichkeit, wenn auch von einer stark versehrten, fast vergangenen. Denn es scheint zwar die erste, links stehende Arkade des Barockpalastes noch intakt geblieben zu sein, die rechte ist von der Masse der zerstörten Bausteine, die auf die Haustreppe fielen, überschüttet. Der klare Sonnenlichtstrahl fällt schräg durch das nicht mehr vorhandene Dach in den Raum der Zerstörung und hinterläßt den Eindruck eines Chiaro-Scuro. Neben der Zitat-Inschrift „Die Menschen fordern Rache“ folgt das visuelle Element, das Foto, unter dem das Subscriptio seinen Platz findet: „Zerstörtes Gebäude in Dubrovnik: „Dies tut uns von Herzen leid““, ein Zitat der Vertreter der damals noch jugoslawischen Armee:

²³ Vgl. ebd.

33 Granaten fielen am 6. Dezember allein auf die Franziskanerabtei mit ihrer weltberühmten Bibliothek aus dem 14. Jahrhundert, als die Armee den bisher schwersten Angriff auf die Adria-Feste startete: Die Anschlaglöcher der Artilleriegeschosse sind überall sichtbar. Ein Teil des Geländers im Kreuzgang des Klosters stürzte ein, eine 1000 Jahre alte Palme knickte unter dem Beschuß wie ein Streichholz um. ‚Glauben sie uns, dies alles tut uns von Herzen leid‘ versicherten zwei hohe Militärvertreter dem Pater, als sie tags darauf die Schäden am Kloster besichtigten.²⁴

Es werden auch Gegenstimmen hörbar bzw. in Dubrovnik kursierende Gerüchte, die Stadt sei von der kroatischen Regierung bewusst geopfert worden:

Nur: wie konnte es geschehen, daß die Armee, die 40 Kilometer vor Dubrovnik postiert war, die süddalmatinische Metropole in drei Tagen erreichte, ohne auf wirksame Gegenwehr der kroatischen Nationalgarde zu treffen? ‚Da war Verrat im Spiel‘, vermutet der Besitzer eines Friseursalons. Andere äußern die Vermutung, Dubrovnik sei von Zagreb bewußt ‚geopfert‘ worden.²⁵

Die Reportage ist zwei Wochen vor der Anerkennung Kroatiens seitens der EU erschienen und sie steht, zusammen mit ihrem Bild der Zerstörung, exemplarisch für die Dubrovnikdarstellungen vor der Anerkennung am 15. Januar 1992. Im Falle Dubrovniks handelte es sich um Bilder, die die kulturelle Gravidität der Zerstörung verdeutlicht haben:

Doch für den Berufspolitiker Poljanić gibt es ein magisches Datum: ‚Am 15. Januar wird der Bürgerkrieg in Jugoslawien eine entscheidende Wende nehmen‘ prophezeit der Bürgermeister, auf die Anerkennung Kroatiens abhebend, ‚dann sind wir ein Teil der zivilisierten Welt‘.²⁶

In Deutschland waren bald neben der damaligen Regierungskoalition auch alle anderen Parteien mit der Idee der Anerkennung einverstanden. Dies wurde auch auf die Angst der Deutschen vor dem Chaos im eigenen Land – siehe Flüchtlinge – zurückgeführt, wie es der amerikanische Historiker Robert Gerald Livingston schreibt:

Das Chaos, das der Kollaps des Kommunismus und das Aufkommen ethnischer Nationalitätenkonflikte hervorgerufen haben, verstört die Deutschen in emotioneller und politischer Weise. Sie sind an ordentliche und stabile Strukturen gewöhnt, die sowohl das politische System des Landes als auch seine internationale Beziehung innerhalb

²⁴ Ebd. S. 118.

²⁵ Ebd. S. 118f.

²⁶ Ebd. S. 119.

des Westens charakterisieren. Die angeborenen deutschen Zwangsvorstellungen von Stabilität und Ordnung scheinen letztlich für die Bonner Entscheidung verantwortlich zu sein, durch die Anerkennung der abtrünnigen Staaten im kriegszerrissenen Jugoslawien eine vollständig neue Ordnung und Stabilität zu suchen. Denn der Bürgerkrieg in Jugoslawien hat eine Flut von Flüchtlingen und Asylbewerbern hervorgebracht, die in Deutschland höchst unwillkommen sind.²⁷

Auf den Krieg reagiert die deutsche Regierung mit dem Versuch, eine Ordnung in das Kriegschaos zu bringen. Dubrovnik scheint zu diesem Zeitpunkt seine Exemplumrolle allmählich zu verlieren. Im *Spiegel* wird 1992 nur noch einmal eine Dubrovnikreportage veröffentlicht, allerdings sind der Stadt lediglich einige Zeilen gewidmet, geschildert wird vielmehr die Lage in ganz Dalmatien.²⁸ Nach einer etwa zweijährigen Pause erscheint die Stadt im selben Nachrichtenmagazin in der neuen alten Rolle. *Der Spiegel* lädt zu einem Zeitpunkt, an dem die Rolle der Märtyrer-Stadt schon längst die bosnischen Städte Sarajevo und Mostar übernommen haben, die Touristen wieder in das beliebte „Paradies auf Erden“²⁹. Dubrovnik wird, obwohl 1994 noch Krieg herrscht, als „Geheimtip für Individualisten“ geschildert, das „stille Ferientage [...] für Jugoslawiennostalgiker“³⁰ und „die Idylle der fünfziger Jahre mit dem Komfort der späten siebziger zu Dumpingpreisen“³¹ verspricht **sowie** eine unmittelbare Nähe zum Krieg. Hier wird mit Bildern gespielt, die den Antagonismus zwischen Idyll und Katastrophe verdeutlichen. Die Reportage ist durch zwei Bilder bereichert; das eine zeigt „Dubrovnik unter serbischem Beschuß“³² im Jahre 1991, das andere die sonnenbestrahlte Hauptpromenade der Stadt, den Stradun, im Sommer 1994. Dass aber die Zeichen des Krieges noch präsent sind, kann die Reportage nicht leugnen:

Einschläge von Granatsplittern an Häuserfassaden, notdürftig reparierte Ziegeldächer, häßliche Narben in den marmorglatten Quadersteinen der Hauptpromenade Placa neben frisch restaurierten Barockbauten signalisieren, wie knapp das alte Ragusa dem verheerenden Schicksal anderer Städte im vormaligen Jugoslawien entging, die von Belgrads Kriegsmaschinerie zermalmt wurden^{33, 34}

²⁷ „Guten Morgen Deutschland. Der Amerikanische Historiker Robert Gerard Livingston über die neue Bonner Außenpolitik“. In: *Der Spiegel*. Jg. 46 (1992), H. 4, S. 36–38, Zit. S. 37.

²⁸ Erich Wiedmann: „Zum Dschungel bitte hier lang“. In: *Der Spiegel*. Jg. 46 (1992), H. 26, S. 158–162.

²⁹ „Paradies auf Erden“. In: *Der Spiegel*. Jg. 48 (1994), H. 33, S. 128–129.

³⁰ Ebd. S. 128.

³¹ Ebd. S. 129.

³² Ebd. S. 128.

³³ Ebd.

Dass die Stadt im Vergleich zu den anderen Städten des ehemaligen Jugoslawiens nicht stark beschädigt worden sei, wird auch kurz nach Kriegsende behauptet, wie in dem Buch *Kriegstrommeln* der Journalistin Mira Beham:

Zu zwei zentralen Medienereignissen des serbisch-kroatischen Krieges wurden der Beschuß von Dubrovnik und die Zerstörung von Vukovar als ‚Zeugnisse großserbisch-kommunistischer Barbarei‘ [Zitat ohne Nachweis! Anm. M.E.]. Dramatische Appelle des Bürgermeisters von Dubrovnik über den Untergang der Stadt schockieren die Weltöffentlichkeit und rütteln sie auf. Die Geschichte entpuppt sich später als großer Bluff.³⁵

Beham zitiert Elisabeth Endres, die über den PEN-Kongreß 1993 in Dubrovnik berichtet hat (*Süddeutsche Zeitung* vom 27. April 1993). Endres schreibt jedoch in dem zitierten Artikel:

Um eines klarzustellen. In diesem Krieg, der von Serbien ausging, wurde und wird unendlich viel gelitten. Man sieht die Wunden in der Stadt Dubrovnik, man hört den Schmerz, wenn man sich in eines der wenigen Restaurants begibt, die noch geöffnet sind. Man kann die Trostlosigkeit der Menschen erfahren, die nur noch eine Utopie kennen: die Auswanderung nach Australien.³⁶

„MORGEN VIELLEICHT IN TRÜMMERN“: DIE PRÄSENTATION DER ZERSTÖRUNG DUBROVNIKS IM FERNSEHEN

Die Fernsehreportagen, -beiträge und -berichte, die seit den ersten Angriffen auf Dubrovnik im November 1991 bis zum Ende des Jugoslawienkrieges 1995 von den deutschen Sendern gezeigt wurden, vollzogen eine ähnliche Entwicklungslinie wie die *Spiegel*-Reportagen, eine Entwicklungslinie, die sich von den anfänglichen, zunächst äußerst spekulativen Katastrophenbildern der Stadt Dubrovnik über die humanitären Appelle³⁷ bis hin zu den fast touristisch einladenden Be-

³⁴ Vgl. auch Hans-Dieter Dyroff: „Dubrovniks touristische Zukunft: Massentourismus oder Kulturtourismus?“ In: *Unesco heute*. Bd. 43 (1996), H. 3, S. 197–198.

³⁵ Vgl. Mira Beham: *Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik*. München 1996, S. 220. Als eine weitere Kritik der deutschsprachigen Berichterstattung vgl. Peter Handke: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sawa, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a.M. 1996², z.B. S. 12f.

³⁶ Elisabeth Enders: „Der verpaßte Dialog“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (27. April 1993), S. 11. Vgl. auch Iris Radisch: „Der kleine Horrorladen. Dichter auf rotem Samt, Kanonendonner aus der Ferne und hilflose Schriftsteller: Der 59. PEN-Kongreß in Kroatien“. In: *Die Zeit*. Nr. 18. (30. April 1993), S. 51f.

³⁷ So ein Beitrag im Rahmen der Südwest 3-Sendung BLICKPUNKT EUROPA unter dem bezeichnenden Titel DIE ARMENKÜCHE VON DUBROVNIK MUSS SCHLIEßEN.

richten, die kurz vor dem Ende des Krieges entstanden sind, erstreckt.³⁸ Mehr noch als das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* arbeiten in den 1990er Jahren die Fernsehberichte und -reportagen mit spektakulären Bildern, mit möglichst einprägsamen Sensationen. Es werden unterschiedliche Aufnahmequellen benutzt. Das Ergebnis ist ein realistisch wirkendes und einprägsames Bild der katastrophalen Lage in der umzingelten Weltkulturstadt, dessen Zerstörung als exemplarisch für die katastrophale Lage in ganz Kroatien gilt. Der hier ausgewählte Fernsehbericht ist aus mehreren Gründen von Bedeutung: Es handelt sich um einen Bericht aus dem Spätherbst 1991, als auf die Diskussion über die Zerstörung der Kulturgüter sehr bald die Diskussion über die Anerkennung Kroatiens und Sloweniens folgt. Zugleich erfolgen gerade in dieser Zeit die ersten Anschläge auf die Stadt Dubrovnik.³⁹ Die Zerstörung der Stadt wird als ein Exemplum der barbarischen Zerstörung innerhalb des Jugoslawienkonflikts gedeutet. So vereinigt der analysierte Beitrag die wichtigsten Merkmale der Dubrovnik-Berichterstattung aus den Jahren des Krieges 1991–1995.

ANALYSE DES DUBROVNIK-BEITRAGS INNERHALB DER SENDUNG ASPEKTE

Der Beitrag über die Zerstörung der Kulturgüter in Kroatien in der Kultursendung ASPEKTE vom 25.10.1991, der um 22.10 Uhr im ZDF gesendet wurde, ist ein Beispiel für die Montage von Zitaten und Aufnahmen aus Beiträgen verschiedener Fernsehanstalten, von den alten, aus dem Zweiten Weltkrieg stammenden Archivaufnahmen der Alliierten über die aktuellen Beiträge des französischen Fernsehens bis hin zu den Amateuraufnahmen der Bewohner der zerstörten Gebiete. In der anfänglichen Anmoderation durch Carola Wedel wird das Thema angesprochen: die Besorgnis angesichts der Zerstörungen der Kulturgüter seitens der jugoslawischen Armee in Kroatien:

339 Bauwerke, die als Meisterwerke des schöpferischen Genius gelten, als Vermächtnis für die ganze Menschheit, stehen auf der seit 1972 geführten UNESCO-Liste des Weltkulturerbes – und stehen unter besonderem internationalen Schutz. Nach der Haager Konvention sollen sie in Krisen und Kriegsfällen nicht in Mitleidenschaft gezogen werden. 69 Länder haben dies unterzeichnet, darunter auch Jugoslawien. Eines der herausragendsten Objekte auf dieser Liste ist die Altstadt von Dubrovnik. Seit Wochen belagert, seit Tagen umkämpft, morgen vielleicht in Trümmern.⁴⁰

³⁸ Als Beispiel einer solchen Reportage kann der einstündige Film unter dem Titel DUBROVNIK – PERLE DER ADRIA angesehen werden, der im Rahmen der Sendung BLICKPUNKT EUROPA am 16.05.1995 in Südwest 3 gesendet worden ist. Der Grundton der Reportage ist fast der einer Nachkriegsstimmung.

³⁹ Vgl. Miljenko Foretić (Hrsg.): *Dubrovnik in War*. Dubrovnik 1993.

⁴⁰ ASPEKTE, ZDF, 1991, TC 00:05–00:41.

Im Vorfeld des Berichts wird so die Aktualität und die Brisanz des Beitrags deutlich. Der Verweis auf die Den-Haager-Kriegskonvention fungiert an dieser Stelle als ein Garant der Bedeutung der Altstadt von Dubrovnik. Es wird so eine Meinung präsentiert, die sich innerhalb der europäischen Kulturgeschichte auf berühmte Vorreiter berufen kann, wie z.B. auf Leon Battista Alberti.

Das Fehlen der eigentlichen Bilder zu der Nachricht, Dubrovnik werde zerstört, bemerkt man eigentlich schon am Anfang des Berichts von Volker Panzer und Ljiljana Ivčić. Am Beginn steht das infernoartige Bild der Stadt Dresden. Gezeigt werden innerhalb der ersten dreißig Sekunden die Zerstörungen in der Stadt durch die Bombenangriffe der Alliierten; die Musik betont den Ernst der Lage. Nach einem harten Schnitt folgt die Großaufnahme einer in Flammen stehenden Straße, danach erneut eine Großaufnahme, die dieses Mal die Stadtrümmer bei Tageslicht zeigt, der Text liefert eine zusätzliche Erklärung der Bilder: „14. Februar 1945. Dresden liegt in Schutt und Asche.“⁴¹ Auf den folgenden Satz: „Schon fünf Jahre zuvor legten die Deutschen Coventry in Schutt und Asche“⁴² folgen mehrere Einstellungen der zerstörten englischen Stadt: Die erste ist eine panoramaartige Großaufnahme auf die zerstörten Häuser, die letzten drei zeigen die Bilder einer ruinierten gotischen Kathedrale, wiederum mit dem Flugzeug von oben aufgenommen. Dieser panoramaartige Überblick macht die ganzen Ausmaße der höllenartigen Destruktion sichtbar.⁴³ Dabei sind die Parallelen, die zwischen dem Bild der zerstörten Stadt und der Hölle gezogen werden können, keineswegs neu, zumal die Ruinenlandschaften zum festen Themenrepertoire der Apokalypsen-Darstellungen der europäischen Malerei gehören, wie z.B. bei Hieronymus Bosch. Darüber hinaus können die innerhalb der Malerei vorzufindenden Ruinenlandschaften durchaus auch in Verbindung mit dem Vanitas-Bild der ver(loren)gangenen, glänzenden Zeiten (z.B. die Antike in der Malerei der Renaissance) gesetzt oder als ein Ausdruck der Melancholie gedeutet werden (wie z.B. innerhalb der Malerei der Romantik). Wichtig ist dabei, dass solche Ruinendarstellungen, die man in der europäischen Malereigeschichte vorfinden kann, zumeist einen auf sich selbst verweisenden Charakter tragen.⁴⁴

Auch im Fernsehen werden die bis zu ihren Ruinen zersetzten Stadtlandschaften oder die zerstörten Gebäude gerne in den Mittelpunkt gerückt, zumal sie sich dazu eignen, das Chaos der Lage, die völlige Zersetzung der Ordnung und

⁴¹ Ebd. TC 00:51–00:55.

⁴² Ebd. TC 00:58–01:03.

⁴³ Schon Walter Benjamin bemerkte die Verbindung zwischen der Flugzeugaufnahme und dem Krieg, wenn er in der Flugzeugaufnahme die wohl beste Ausdrucksmöglichkeit der Massenbewegung des Krieges sieht. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I 2. Frankfurt a.M 1974, S. 467ff.

⁴⁴ Vgl. Kristina Vaillant: *Themen und Topoi in der Berichterstattung aus der Dritten Welt am Beispiel der Tagesschau. Die Inszenierung der Katastrophe*. Coppelgrave 1995, S. 22ff.

Geborgenheit, ja den Untergang der Zivilisation darzustellen. Die Ruinenlandschaften und die zerstörten Häuser im Fernsehen, die natürlich auch von einer chaotischen, höllenartigen Lage zeugen, richten ihren Blick nach draußen und erhalten so ihre Aktualität und Brisanz. Ähnlich verhält es sich auch mit dem ASPEKTE-Beitrag: die historisch gewordenen Aufnahmen treten im Bericht als ein Ersatz für die fehlenden aktuellen Zerstörungsbilder Dubrovniks auf: „Als Trümmerhaufen sehen alle Städte gleich aus“⁴⁵, heißt es im Beitrag mit einem Blick auf Coventry.

Es folgt ein Kontrast: Idyllische Aufnahmen von Dubrovnik, noch vor dem Krieg für die Tourismuswerbung entstanden, untermalt mit Barockmusik. Die Bilder Dubrovniks bilden aufgrund des sonnigen Kolorits einen starken Kontrast zu den Zerstörungsbildern Dresdens und Coventrys. Hier werden Sonne, prächtige Farbe, die paradiesische Stadt, so wie sie die Touristen kennen, präsentiert. Die Bilder stammen sehr wahrscheinlich von einem kurz vor dem Krieg gedrehten Bericht des kroatischen Fernsehens, in dem die bekanntesten und wichtigsten Stationen der Stadt nacheinander absolviert werden. Der Text, der in der ASPEKTE-Reportage zu den touristischen Aufnahmen vorgelesen wird, verweist auf die Bedeutung und Geschichte der Stadt Dubrovnik:

Das ist Dubrovnik. Seit dem 7. Jh. besiedelt. Aus Epidaurus wurde Ragusa. 1000 Jahre lang unbesiegbare Handelsrepublik an der Adria. Mit ihren Kirchen und Palästen und ihrer einzigartigen Lage gehört Dubrovnik zu den geschützten Kulturdenkmälern der Welt. Was tausend Jahre überdauerte, ist jetzt im 20. Jh. in Gefahr.⁴⁶

Kurz bevor die Unbesiegbarkeit der Stadt angesprochen wird, wechselt die Einstellung mittels einer langsamen, weich wirkenden Überblendung zur erneuten Vogelperspektiveneinstellung, innerhalb der einer der imposanten Türme der Stadt – der sog. Mincetaturm – gezeigt wird. Darauf folgen drei Aufnahmen der Dubrovniker sakralen Objekte: Auf „Kirchen und Paläste“ folgt eine Außenaufnahme der Kathedrale, danach eine Aufnahme des Inneren und schließlich des Kreuzgangs des Franziskanerklosters, gefilmt durch eine gotische Rosette der Ziboriumarkaden. Insbesondere diese Aufnahme ist als Pendant zu den während des ersten Blocks gezeigten Bildern zu verstehen, vor allem zur Einstellung, in der die gotische Rosette der zerstörten Kirche in Coventry zu sehen war. Doch während die Aufnahmen der zerstörten Städte Dresden und Coventry ein Gefühl der Trauer erzeugten und das Bild einer höllischen Stadtlandschaft präsentierten, ist das Bild des Dubrovniker Franziskanerklostergartens von einer flüchtigen Leichtigkeit.

⁴⁵ ASPEKTE, TC 01:04–01:07.

⁴⁶ Ebd. TC 01:13–01:42.

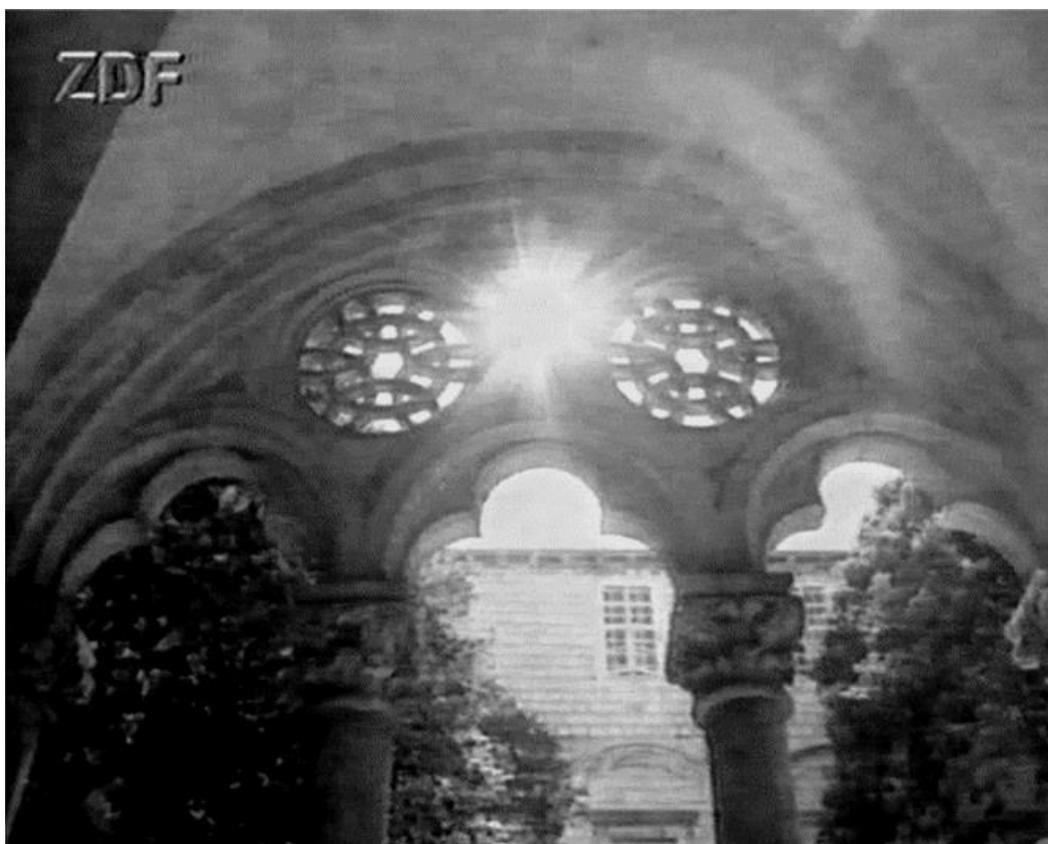


Abb. 3 und 4: Screenshots aus ASPEKTE

Natürlich resultiert diese Leichtigkeit und Vitalität aus der Inszenierung: Die schönen Aufnahmen Dubrovniks sind alles andere als unbewegt und todestrunken. Die rasche Abfolge der weich überblendeten Einstellungen, die heiteren, pastoralen, wie durchsichtig wirkenden Farben, die Leichtigkeit der Musik, die in schwingenden Bewegungen über die Objekte fliegende Kamera, die ihre Bewegungsrichtung beim Einstellungswechsel so gut wie gar nicht verändert, lassen ein heiteres, leichtes, idyllisches Dubrovnikbild entstehen. Erst als die mit der unbewegten Kamera gefilmten Bilder gezeigt werden, verändert sich allmählich der Ton. Das erste starre Bild präsentiert den Stradun, im zweiten werden die links diagonal in das Bild positionierten Arkaden des Rektorenpalastes gezeigt, das dritte fokussiert die Stadtvedute Dubrovniks auf einem Tryptichon eines einheimischen Malers der Frührenaissance. Doch spätestens bei dieser Einstellung, in deren Folge die Textstelle „Was tausend Jahre überdauerte, ist jetzt im 20. Jh. in Gefahr“⁴⁷ gesprochen wird, ist man bestürzt.

Das endgültige Ende des (Touristen-)Idylls markiert ein Glockenschlag vom Turm der Kathedrale, das symbolisch als Läuten der Todesglocken der Stadt Dubrovnik zu verstehen ist. Der Glockenschlag ist bewusst an das Ende des idyllischen Beitrags gesetzt, es folgen Bilder der Zerstörung. Die ersten beiden Blöcke des Berichts stehen sich dabei zunächst diametral gegenüber. Während im Falle Dresdens vor allem eine in der kollektiven Erinnerung zweifelsohne noch präsente, real aber längst vergangene Katastrophe heraufbeschworen wird, so handelt es sich im Falle Dubrovniks um eine innerhalb des kollektiven Bewusstseins als paradisiisch geltende Touristenstadt, der die Zerstörung, ja der Untergang droht. Der Kontrast ist das Resultat der unterschiedlichen Machartmodi der beiden Sequenzen. Während das innerhalb der ersten Sequenz in den Mittelpunkt gesetzte Motiv der Zerstörung durch das Alter, die Farbe und natürlich auch die historische Bedeutung der aus den Zweiten Weltkrieg stammenden Aufnahmen um so prägnanter, verlässlicher, ja auch ernsthafter und bedeutungsbeladener wirken soll und auch wirkt, zeigen die unmittelbar darauf montierten Bilder des friedlichen Stadtparadieses ein Dubrovnik, das noch leichter, noch harmonischer, noch idyllischer ist, als es die realexistierende Stadt sein kann.

Nicht nur Kontraste, vor allem Parallelen zwischen den beiden Städten Dresden und Dubrovnik werden durch solch eine Verfahrensweise deutlich. Die erste und augenscheinlichste ist das Thema des Beitrags, Krieg und Zerstörung einer Stadt, und bezieht sich zunächst sowohl auf Dresden als auch auf Dubrovnik, auf eine an Geschichte und Kulturgütern reiche und den deutschen (Kultur-)Touristen wohlbekannte Stadt. Eine andere Parallele trägt einen literarischen Charakter: Dresden und Dubrovnik sind durch die Alliteration miteinander verbunden. Der Stabreim ist nicht nur in der deutschsprachigen Dichtung populär, sondern auch in den audiovisuellen Medien, wie wir es spätestens seit Peter

⁴⁷ ASPEKTE, TC 00:36–00:42.

Rühmkorf wissen⁴⁸. Dabei ist auch hier die Suggestionskraft der mit dem Stabreim verbundenen Worte keineswegs als rational nachvollziehbar einzustufen, sondern viel eher als „eine Macht, die mit logischer Argumentation und mit dem ihr unterstellten Bedürfnis nach Wahrheit überhaupt nichts zu tun hat“⁴⁹, so Rühmkorf. Vielmehr war (und zumindest z.T. ist) der Stabreim eine im Zauberlauben verwurzelte literarisch-prophetische Spracherscheinung, die in ihren uns bekannten Anfängen, siehe *Mersebürger Zaubersprüche*, weniger den literarisch-ästhetischen als zauberhaft-orakelhaften Ansprüchen zu Gute kommt. Dresden-Dubrovnik erscheint dabei wie nur eine der fernsehtypischen, profanen Stabreimzaubereien, wie „hier und heute“, „tagesthemen“, „bericht aus berlin“ usw.⁵⁰ Dies resultiert aus der Montage der eigentlich unzusammenhängenden, lediglich durch den vorgelesenen Text und die augenscheinlich vergleichbare Kriegssituation in einen Zusammenhang gebrachten Bilder und aus den nach literarischen Prinzipien wirkenden Texten. Dabei wird innerhalb der Sekundärliteratur immer wieder auf das Kopieren und Vulgarisieren der älteren Medien, wie Literatur bzw. Malerei, durch die neueren hingewiesen.⁵¹

DIE ZERSTÖRUNG OHNE BILDER: MODI DER NACHRICHTENDARBIETUNG IM FERNSEHEN

Auf die Glockenschläge vom Turm der Kathedrale von Dubrovnik (kurz vor dem Einstellungswechsel wird der Musikeinsatz unterbrochen) folgt ein harter Schnitt und ein Szenen- und Materialwechsel. Wurden bis jetzt in den ersten beiden Minuten des Berichts Schwarz-Weiß-Aufnahmen der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Städte und Doku-Aufnahmen des idyllischen Dubrovniks aus der Zeit vor dem Kroatienkrieg gezeigt, so sind es jetzt Aufnahmen der montenegrinischen Fernsehanstalt, wie man es anhand des im rechten oberen Winkel des Bildschirms eingblendeten Logos feststellen kann, die den nächsten Block der Reportage bilden.

Gezeigt wird also nicht nur die Seite der Dubrovnik-Agressoren, sondern auch die vom serbischen und montenegrinischen Fernsehen aufgenommenen Bilder der Kriegsaktionen bei der Beschießung der Stadt, es sind auch Bravo-Rufe der Soldaten der jugoslawischen Armee zu hören, die auf die vor sich liegende Landschaft schießen. Als dritte Einstellung innerhalb der Sequenz wird wiederum eine Landschaft gezeigt, diesmal allerdings nachts und in Flammen; auch das Feuer ist ein in den Katastrophenschilderungen und -darstellungen gerne benutz-

⁴⁸ Vgl. Peter Rühmkorf: *Agar agar – zauraurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*. Frankfurt a.M. 1985, S. 19.

⁴⁹ Ebd. S. 20.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Vgl. Peter Gendolla/Carsten Zelle (Hrsg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Einleitung. Heidelberg 1990, S. 8f.

tes Motiv, das v.a. einen infernalischen Charakter der Katastrophe unterstreicht. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Landschaft in der unmittelbarer Nähe Dubrovniks.⁵² Der Kommentar zu den Bildern: „Seit drei Wochen wird um die Region Dubrovniks gekämpft. Für immer zerstört die Kulturlandschaft und die Altstadt“⁵³ wirkt wie eine Bekräftigung gerade dieser Annahme. Und während der Satz „In diesem Krieg werden Kulturdenkmäler als Geisel genommen“⁵⁴ vorgelesen wird, wechselt die Einstellung erneut. Das Bild, das jetzt gezeigt wird, ist wieder den im zweiten Block des ASPEKTE-Beitrags präsentierten Aufnahmen Dubrovniks entnommen: es ist ein friedlich und sentimental wirkender Sonnenuntergang zu sehen, wahrscheinlich als Assoziationspunkt für Kulturdenkmäler gedacht, lediglich im rechten unteren Winkel des Bildes kann man die dunklen Umrisse der Stadt Dubrovnik erkennen. Auf die Bilder der Zerstörung der Stadtumgebung, die Propagandaufnahmen des montenegrinischen Fernsehens, auf diese Bilder der Katastrophe folgt erneut ein Bild des Idylls.

VERBALE ERKLÄRUNGEN DES GESCHEHENS: KURZINTERWIEVS ZUM THEMA DER ZERSTÖRUNG DUBROVNIKS

Diese letzte Einstellung markiert darüber hinaus auch den Übergang zu dem nächsten interviewartigen Teil des Berichts. Nacheinander folgen drei Interview-Ausschnitte, die offensichtlich drei unterschiedliche Sichtweisen der Zerstörung der Adriastadt verdeutlichen sollen. Die erste Aussage stammt von Stjepan Mesić (geb. 1934), dem damaligen Präsidenten Jugoslawiens. Über den Originalton des Befragten wird eine Kommentarübersetzung der Äußerung Mesićs zu der Zerstörung der Kulturgüter in Kroatien seitens der serbisch dominierten jugoslawischen Armee gelegt:

Es hat den Anschein, sagt Stipe Mesić, gewählter, aber machtloser Präsident Jugoslawiens, dass Kulturdokumente gerade das Ziel serbischen Militärs sind. Alle Spuren, dass hier einmal Kroaten gelebt haben, sollen ausgelöscht werden. Der Welt ist nicht genügend bekannt, dass es sich hier um einen Genozid an Menschen und Kulturgütern handelt.⁵⁵

Auf das Kurzinterview mit Stjepan Mesić folgt eine Frage zum selben Thema, der Zerstörung der Kulturgüter, an den damaligen UNO-Generalsekretär Perez de Quellar (geb. 1920). Die Aussage des UNO-Generalsekretärs wird in einer deutschen Simultanübersetzung der auf Englisch gegebenen Antwort wiedergegeben:

⁵² Vgl. Jürgen Link: *Die Struktur des Symbols in der Sprache des Journalismus*. München 1978.

⁵³ ASPEKTE, TC 01:57–02:04.

⁵⁴ Ebd. TC 02:05–02:09.

⁵⁵ Ebd. TC 02:12–02:34.

„Ich bin sehr bestürzt“ sagt Perez de Cuellar, „und ich hoffe, dass bald etwas geschehen wird, damit dieses wunderbare kulturelle Erbe bewahrt bleibt.“⁵⁶

Der UNO-Generalsekretär hatte diesmal innerhalb des Berichts eine Vermittlerrolle, die der UNO bald auch im Ex-Jugoslawienkrieg zukommt. Die serbische Seite wird langsam eingeführt, zunächst kommt es zu der Feststellung des Kommentar-Sprechers: „Aber die Wirklichkeit sieht düster aus. Da die UNO an der Fiktion Jugoslawien festhält, festhalten muss, sitzen als offizielle Vertreter nur Serben aus Belgrad im Plenum und die spielen das Problem herunter“⁵⁷, während der Bilder aus dem UNO-Konferenzsaal und die serbischen Vertreter Jugoslawiens gezeigt werden. Einer der Vertreter, Puniša A. Pavlović (Historiker, publizierte zw. 1956–1997), im Originalton:

„Natürlich, wann sie haben den Konflikt, es kann passieren. Und es war in dem Falle, weil die Soldaten hatten die Höfe von Kirchen benutzen für die Maschinen und so weiter. Aber etwas international Wichtiges oder was gehört zu einem internationalen ... wie sagt man ... das Tresor von ... [man hört die Hilfe des Interviewers: Schatz] ... welt ... weltberühmte Denkmale sind ganz geschützt.“⁵⁸

Auf die Behauptung Pavlovićs, die Kulturdenkmäler werden nicht angegriffen bzw. sie wären geschützt, werden kontrastiv Bilder der Zerstörung präsentiert, diesmal des kroatischen Fernsehens. Es folgen Bilder der Granatengriffe auf einen Palast in Osijek, ferner eines am Abend des 13.10.1991 mit einer Videokamera abgefilmten Gebäudebrandes und Bilder des von einer Granate getroffenen Turms einer Kirche in Petrinja. Währenddessen die Off-Stimme:

Wenn man den Bildern des kroatischen Fernsehens glauben kann, und es bleibt keine andere Wahl, denn im Kriegsgebiet zu drehen ist selbstmörderisch, dann stimmt das nicht ganz.⁵⁹

Die einmontierte Einstellung auf den Kirchturm in Petrinja markiert an dieser Stelle einen Übergang zu den sakralen Objekten. Die Off-Stimme ergänzt: „Kirchen aus allen Jahrhunderten sind zerstört“.⁶⁰ Die Bilder, die als Illustration dieser Tatsache dienen, sind zwei Einstellungen, die das durch die Granateneinschläge zerstörte Innere zweier unterschiedlicher Kirchen zeigen: bei der einen wird der Akzent auf den verwüsteten Boden, bei der anderen auf das zerstörte Dach gelegt. Dabei wird auch die andere bedeutende bedrohte Stadt des ersten

⁵⁶ Ebd. TC 02:49–02:58.

⁵⁷ Ebd. TC 03:05–03:18.

⁵⁸ Ebd. TC 03:21–03:49.

⁵⁹ Ebd. TC 03:53–04:02.

⁶⁰ Ebd. TC 04:03–04:06.

Jahres im Jugoslawienkonflikt erwähnt, die slawonische Stadt Vukovar. Während einer langsamen Kamerafahrt wird die in der Mitte völlig verwüstete Fassade des Vukovarer Eltz-Schlusses gezeigt. Der Kommentar zu dieser langen Einstellung: „Der Stammsitz der Grafen zu Eltz, ein Schloss aus dem 18. Jh. in Vukovar, mittlerweile dem Erdboden gleich gemacht“.⁶¹ Alle beschädigten Objekte, die bisher gezeigt wurden, stammen aus dem Nordosten Kroatiens. Topographisch näher an dem eigentlichen Thema des Berichts sind zwei Aufnahmen der Renaissance-Kathedrale von Šibenik, einer weiteren Adriastadt.

Auf die Bilder der Zerstörung der Kuppel folgen Innenaufnahmen. Eine erste Einstellung läuft in einer diagonal nach unten verlaufenden Kamerafahrt von der zerstörten Decke bis zu der in einer Nische thronenden und mit Schutt bedeckten Madonna, die im Bild am linken Rand zu sehen ist. Die Kamera macht dabei einen Bogen, ohne den Boden der Kirche zu zeigen. In einer mit der unbewegten Kamera gefilmten Frontalaufnahme auf den Altar wird der fehlende Raum vervollständigt: Während der Altar selbst stark in den Hintergrund des Bildes gerückt ist, bildet die auf dem mit Deckenresten bedeckten Boden der Kirche liegende Skulptur des gekreuzigten Jesus einerseits den absoluten Mittelpunkt des Bildes, andererseits aber auch den exemplarischen Mittelpunkt des während der Dauer der Aufnahme vorgelesenen Textes:

Und auch das Weltkulturgut, die Kathedrale von Šibenik, hat ihren Treffer abbekommen. So sieht es innen aus. Nach Schätzungen von Zagreber Museumsleuten sind zwei Drittel aller kroatischen Kulturgüter beschädigt oder zerstört.⁶²

Die Bilder der beschädigten Kathedrale in Šibenik bilden zugleich eine Überleitung zu einem erneuten Kurzinterview mit einem Kunsthistoriker der Universität Zagreb. Die Bilanz, die Radovan Ivančević (1931–2004) – auch er im Originalton wiedergegeben – im Hinblick auf die zerstörten Kulturgüter zieht, ist erschreckend:

,Ich kann sagen, also exakt, dass mit dem, was wir in Jahr, einem Jahr restaurieren und reparieren können, das, was jugoslawische Armee unterm serbischen politischen, also, Führung hat in Kroatien in vier Monaten gemacht, für das zu restaurieren und konservieren wir brauchen hundert Jahre.⁶³

Die drohende Gefahr wird symbolisch dargestellt: In der nächsten Einstellung bilden erneut Glockenschläge die Geräuschkulisse zu den Bildern. Das erste Bild präsentiert eine Nahaufnahme auf einen Kirchturm in Zagreb, ungefähr in der Mitte des Bildes hängt an einem Gerüst ein Transparent mit dem blau-weißen

⁶¹ Ebd. TC 04:10–04:17.

⁶² Ebd. TC 04:21–04:37.

⁶³ Ebd. TC 04:38–05:03.

Schutzzeichen der UNESCO, der UN-Organisation für Wissenschaft, Erziehung und Kultur, als symbolischer Schutz, dahinter ist etwas weiter unten die Kirchturmuhre zu sehen. Bezeichnenderweise zeigt die Uhr nicht kurz vor zwölf, sondern Punkt zwölf Uhr an, wodurch natürlich die Brisanz und die Aktualität der Ereignisse in Kroatien hervorgehoben werden soll.

Der Schauplatz ist Zagreb. Auch hier, in der Hauptstadt Kroatiens, sind die wichtigsten historischen Monumente der Stadtarchitektur gefährdet – so die Suggestion, die sich hinter den Bildern versteckt: Monumente wie z.B. die Kirche von San Marco, vor dessen Portal die Bretter und Sandsäcke diesmal als realer und nicht symbolischer Schutz zu verstehen sind wie das UNESCO-Zeichen, denn, so die Off-Stimme:

Was nützt das blaue Schutzzeichen der UNESCO, wenn sich niemand daran hält. Die Kirche San Marco aus dem 12. Jh. ist für den Ernstfall gerüstet.⁶⁴

Bezeichnend an dieser Stelle ist die Abfolge des Textes zu den Einstellungen, in denen die Kirche gezeigt wird: während die erste gleichzeitig den Ernst der Lage und den vergeblichen symbolischen Schutz der UNESCO zu verdeutlichen sucht, wird in der zweiten eine Großaufnahme auf die Kirche gezeigt und in der dritten die Selbsthilfe der Stadt im Hinblick auf die drohende mögliche Zerstörung, auf den Ernstfall. Auch während der Text: „Nach dem ersten Bombenangriff auf Zagreb sind die Museen geräumt worden. Gespenstische Leere. Fast ein Symbol für die Brüchigkeit unserer Zivilisation.“⁶⁵ vorgelesen wird, bleibt der Schauplatz der Handlung weiterhin Zagreb, die Kamera fährt dabei durch drei leere Räume des Zagreber Mimara-Museums: auch hier signalisiert das Fehlen der Bilder die katastrophale Lage wie im Falle Dubrovniks. Die ernsthafte Situation wird noch durch die nach einigen Sekunden eintretende sakrale Musik unterstrichen. Zugleich fungiert die Musik als eine Art Verbindung zur nächsten Einstellung. Der nächste, abschließende Satz des Blocks: „Wer hätte noch vor einem Jahr daran gedacht, dass in Europa Menschen in Luftschutzbunker flüchten und die weltberühmten Pavlerfiguren aus Zagreb in geheimen Kellern versteckt werden müssten“⁶⁶, erscheint mir in diesem Zusammenhang symptomatisch für den ganzen Bericht. Die Menschen werden fast aus dem ganzen Bericht ausgespart, der erste vereinzelte Hinweis erfolgt erst jetzt, allerdings nicht bezogen auf die Menschen in den Luftschutzbunkern, sondern auf die „weltberühmten Pavlerfiguren“, die Holzfiguren der zwölf Apostel aus dem Zeitalter des Barock.

⁶⁴ Ebd. TC 05:05–05:13.

⁶⁵ Ebd. TC 05:17–05:26.

⁶⁶ Ebd. TC 05:27–05:39.

DUBROVNIK ERNEUT: DER FAKTOR MENSCH

Nach einem erneuten Schnitt sind wir wieder in Dubrovnik. Gezeigt wird eine Nische mit einer der Skulpturen des Schutzpatrons der Stadt, des Hl. Blasius. In einer langsamen Kamerafahrt nach links kommt die Nischenskulptur langsam aus dem Bild und in die Aufnahme rückt erneut eine UNESCO-Fahne, die „Blauweiße Zielscheibe“, wie sie im *Spiegel* vom 09.12.1991 genannt wird. Die Aussage „Neben dem Schutzpatron von Dubrovnik St. Blasius das Schutzzeichen der UNESCO. Welche Macht hat's überhaupt?“⁶⁷ ist zugleich auch eine Brücke zu der letzten Befragung. Der erneute Hinweis auf die UNESCO bildet nämlich nicht nur eine Verbindung zwischen dem sakralen Schutzpatron St. Balsius und dem profanen Schutzpatron der UNESCO, sondern auch den Übergang zum letzten, im Bericht gezeigten Kurzinterview mit dem damaligen UNESCO-Generaldirektor Federico Mayor Zaragoza (geb 1934). Seine Antwort wird als Übersetzung im Kommentarton dargeboten:

„Wir haben wie die UNO überhaupt keine Möglichkeit militärischer Intervention“, sagt ihr Generaldirektor, „wir können nur dann handeln, wenn beide Seiten zustimmen, dass unsere Anwesenheit für den Frieden notwendig ist. UNESCO hat nur moralischen Anspruch. Was pervers ist, das ist der Krieg. Ich bin sehr um Dubrovnik besorgt, [das Bild und der Originalton wurden an der Stelle geschnitten, der Text wird vom Reporter bruchlos weitergelesen, Anm. M.E.] aber ich möchte auch sagen, das wunderbarste Kulturdenkmal ist jeder Mensch, jedes Kind, jede Frau – die müssen wir vor allem schützen.“⁶⁸

Somit wird hier auch auf die Gefahr für die Menschen hingewiesen. Dieser Hinweis bedeutet im Zusammenhang der Reportage den endgültigen Übergang zum Faktor Mensch. Nun werden Aufnahmen des kroatischen Fernsehsenders, diesmal des Regionalstudios in Sisak, gezeigt: zunächst die Menschen in den Luftschutzkellern, dann das Bild der in einer Kirche betenden Frauen, erneut ein zerstörtes Haus, die Rückenfigur eines Flüchtenden, ein von einer Granate und vielen Einzelschüssen getroffenes Gebäude, das Bild einer zerstörten Mauer, als dessen Mittelpunkt eine alte Nähmaschine fungiert, ein verbranntes, wiederum von einer Granate getroffenes Haus, erneut Flüchtlinge, diesmal in zwei Einstellungen, ein auf der Straße mit einer Karre fliehender Mann, eine Frau, die mit einer verzweifelten Geste, vor einem Haus stehend, den Kopf bedeckt. „Dieser Krieg ist ein Krieg ohne alle Regeln. Niemand weiß, wie viele Tote, wie viele Flüchtlinge, wie viele Zerstörungen, wie viel Leid“⁶⁹ ist der Kommentar zu den Bildern des kroatischen Fernsehens.

⁶⁷ Ebd. TC 05:49–05:56.

⁶⁸ Ebd. TC 06:03–06:33.

⁶⁹ Ebd. TC 06:52–07:02.

ZUM ABSCHLUSS EIN KRIEGSSCHLAGER: VIDEOCLIPÄSTHETIK ALS MODUS DER KRIEGSDARSTELLUNG

Ein erneuter Schnitt leitet wieder einen Orts- und Themenwechsel ein. Waren es in dem über die Leiden der Menschen handelnden, 17 Sekunden langen Block des Berichts vorwiegend Bilder aus dem Nordosten Kroatiens – Aufnahmen, die von einem kroatischen Fernsehsender stammen – markiert das wiederholte Visieren der Angriffe der jugoslawischen Armee einen erneuten und zugleich auch letzten Übergang zum eigentlichen Thema des Berichts, zur Stadt Dubrovnik: „Heute wurde wieder in der Region um Dubrovnik gekämpft. Nur geringfügige Zerstörungen in der *Altstadt*, melden die Agenturen“⁷⁰, so der Off-Sprecher.

Die Einstellungen auf die Granatenangriffe der jugoslawischen Armee sind die letzten Katastrophenbilder des Beitrags. Das Ganze mündet in einem Bittgesang: „Und das kroatische Fernsehen sendet immer wieder diesen Musikclip: Heiliger Blasius erhöre uns, beschütze uns und gib uns unsere Freiheit zurück“⁷¹, so der Kommentar zu den Tönen, die die Geräuschkulisse der letzten Einstellungen bilden. Durch die hier mit Sandsäcken bedeckten Arkaden des Dubrovniker Rektorenpalastes kann man den Orlando-Platz sehen, allerdings ohne den Pfeiler, auch er ist hinter den Brettern und Sandsäcken verschwunden. Dass es sich dabei weiterhin um den Clip handelt, kann man aufgrund eines mittels langsamer, weicher Überblendungen erfolgten Einstellungswechsel erkennen, sogar der Slogan der kroatischen Werbekampagne *Stop the War in Croatia* oberhalb eines der Tore der Stadt wird langsam überblendet und bildet für ca. drei Sekunden das ganze Bild. Nach einer erneuten Einstellung wird die mit Brettern bedeckte und mit einer Schutzfahne der UNESCO ausgestattete Kirche des Hl. Blasius gezeigt, nach der erneuten Überblendung sieht man sie aus einem anderen Blickwinkel, schräg von rechts, aus der Kirche geht eine Gruppe Menschen, es handelt sich um die kroatische Chanson- und Schlagersängerin Tereza Kesovija (geb. 1938) und andere Vertreter der Musikbranche. Der Clip wird fortgesetzt, abermals ist die kroatische Sängerin zu sehen, und in zwei Stadtveduten, diesmal nicht aus dem Flugzeug, sondern vom Meer aus, erfolgen wieder idyllische Bilder einer sonnigen Touristenstadt. Den Abschluss des Berichtstextes bildet der Satz: „Es klingt wie der Bittgesang aus einer Zeit, als das Wünschen noch geholfen hat“.⁷² Noch einmal wird das Bild Dubrovniks präsentiert, diesmal in Gestalt einer vom Meer aus aufgenommenen Totalaufnahme auf die Stadt, bis sowohl der Ton als auch das Bild nach ungefähr sieben Minuten in einem Schnitt enden. Somit stehen sich sowohl am Anfang und am Ende Bilder der Katastrophe und des Idylls gegenüber. Mittels einer Kombination heterogener Elemente wie z.B. Fotografien, historischen und aktuellen Aufnahmen und Tönen ist somit ein Beitrag

⁷⁰ Ebd. TC 07:06–07:14.

⁷¹ Ebd. TC 07:15–07:24.

⁷² Ebd. TC 07:58–08:03.

entstanden, der die Wahrheit des Mediums zeigt, indem er die Erinnerung an das mythische Potential der Stadt Dubrovnik, ihre jahrhundertealte Freiheit und ihre Unbesiegbarkeit aufruft und kontrastiv dazu die Bilder der Katastrophe einsetzt. Die ersten größeren Angriffe auf die Stadt ereigneten sich zehn Tage später. Aus dieser Perspektive bekommt der analysierte Beitrag den Charakter eines Orakels. Er erweist sich als notwendig, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Krieg zu lenken.

INTER-UNIVERSITY CENTRE IM KRIEG UND IM FRIEDEN

Eine Hommage an Dubrovnik, Rijeka und Siegen

Das Inter-University Center in Dubrovnik, kurz IUC, bildet vor der politischen Wende Europas in den 1980er Jahren eine wichtige Begegnungsstätte für Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus dem West- und dem Ostblock. Zur Wissenschaftsgeschichte der Universität Siegen beispielsweise gehört vor allem die frühe medienwissenschaftliche und medienkomparatistische Tagung *Materialität der Kommunikation*, die im Jahr 1988 an diesem Ort von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer organisiert wurde. Im Sammelband zur Tagung finden sich die Aufsätze der beiden Organisatoren und Herausgeber, aber auch Aufsätze von Jan und Aleida Assmann, Niklas Luhmann, Jean-Francois Lyotard, Friedrich Kittler und vielen anderen. Es geht dabei immer wieder um die medienanthropologischen Fragen, um die Frage nach der Materialität der Kommunikation und um die Frage, wie Literatur und Medien in unterschiedlichen historischen Kontexten Menschen dazu befähigen, Wirklichkeit zu konstituieren.¹ Ob auch Räume, primär Städte wie Dubrovnik, wirklichkeitskonstituierend sind, ist eine Frage, die Hans Ulrich Gumbrecht und einige weitere Teilnehmer der Tagung im und nach dem Kroatienkrieg in den 1990er Jahren beschäftigen wird.

Ausgehend von den IUC-Begegnungen in Dubrovnik sind während des Kroatienkrieges in den 1990er Jahren zeitgleich zunächst in der Zeitschrift *KulturRevolution* Texte unterschiedlichsten Charakters erschienen, die teilweise aus der Feder von Ex-Inter-University-Center-Teilnehmern wie Bojan Budisavljević, Ines G. Zupanov, Aleida Assman, Wolfgang Ernst, Eckhard Hammel und Dietmar Kampel stammen und die auf die Initiative von Anita Kontrec und Wolfgang Ernst hin entstanden sind. Stets geht es dabei um ein besorgtes Nachdenken über die materiellen und immateriellen Zerstörungen der ehemaligen Begegnungsstätte.² Dubrovnik ist aber auch der Ausgangspunkt einer weiteren wissenschaftlichen Publikation von Hans Ulrich Gumbrecht, eines anderen Blicks auf die Adriaküste, nunmehr auch auf Rijeka (it. Fiume) und die Eroberung der Stadt seitens von Gabriele D'Annunzio kurz nach dem Ersten Weltkrieg. Die Stadt Rijeka an der Kvarner Bucht wird am 12. September 1919 von dem italienischen ästhetizistischen Dichter Gabriele D'Annunzio okkupiert und bleibt für fünfzehn Monate unter seiner Herrschaft. D'Annunzio schafft damit nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und inmitten der Pariser Friedenskonferenz von 1919 vollendete Tatsachen, will er doch mit seiner Rijeka- bzw. Fiume-Eroberung einen Anschluss

¹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988.

² Vgl. *KulturRevolution*. (August 1992), H. 27, S. 4–17.

der Stadt an Italien erreichen. Zugleich ist die Mobilisierung der Massen das Ziel des Besatzers: Zeitungen und Filme berichten über zahlreiche politische Umzüge und Proklamationen, die vom kriegerischen Ruf „eia, eia, aiaia“ begleitet werden. Als Schauplatz dieser megalomanen politischen Autorschaft, die den Faschismus antizipiert, ist Rijeka seit einiger Zeit mehrere wissenschaftliche Publikationen und Gespräche wert, so auch bei Gumbrecht im Jahr 1996³ und der Verfasserin dieser Zeilen in dem Deutsch-Italienischen Zentrum für Europäische Exzellenz Villa Vigoni im Jahr 2018⁴. Gumbrecht verbindet dabei die Kriegserfahrung Dubrovniks zwischen 1991 und 1995 mit der rauschhaften⁵ d’annunzianischen Fiume-Eroberung:

Niemand kann vorhersehen, welche Zeiten, Dinge, Personen an Orten und in der Gegenwärtigkeit von Räumen zusammenkommen. Aber wir wissen – retrospektiv –, daß es geheime Verabredungen der immer selben Zeiten, Dinge, Personen an denselben Orten gibt. Solche Verabredungen meint der Begriff *genius loci*. [...] Das Mittelmeer ist ein Raum, Dubrovnik ist ein Ort, wo intellektuelle Konzentriertheit und sinnliche Intensität der Mobilisierung die nicht endende Entladung eines Rausches von Zerstörung wurde.⁶

³ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht/Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume*. München 1996.

⁴ Vgl. die Tagung *100 Jahre nach Fiume. Gespräche über Gabriele D’Annunzio* im Deutsch-Italienischen Zentrum für Europäische Exzellenz Villa Vigoni in Lovenjo di Menaggio in Italien vom 19.-22.11.2018, bezuschusst von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG. <https://blogs.uni-siegen.de/fiume/> (08.08.2019). Vgl. auch Thomas Bremer/Daniel Winkler/Marijana Eršić (Hrsg.): *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. (Zum Thema: *Rijeka/Fiume – Italien und Kroatien*. 68 (2019).

⁵ Die These von der Fiume-Eroberung als einem rauschhaften Künstlerfest verfolgte Ende der 1970er Jahre der italienische Historiker Renzo De Felice: *D’Annunzio politico (1918-1928)*. Roma-Bari 1978. Vgl. auch Michael A. Ledeen: *The First Duce. D’Annunzio at Fiume*. Baltimore 1977; Claudia Salaris: *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D’Annunzio a Fiume*. Bologna 2002; Rolf Wölfsdörfer: „Dada lässt schön grüßen. Neue Forschungen über D’Annunzio in Fiume“. *FAZ* (11.05.2011). <http://www.faz.net/aktuell/wissen/wissenschaft/dada-laesst-schoen-gruessen-1643069.html> (25.05.2019.); Peter Demetz: *Die Flugschau von Brescia: Kafka, d’Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*. Wien 2002. Dem entgegengesetzt sind die Arbeiten der kroatischen Wissenschaftler. Vgl. Ljubinka Toševa-Karpowicz: *D’Annunzio u Rijeci: mitovi, politika i uloga masonerije*. Rijeka 2007; Natka Badurina: „Od strepnje do autoritarnog subjekta: Zofka Kveder“. In: Natka Badurina: *Nezakonite kćeri Ilirije: hrvatska književnost i ideologija u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb 2009, S. 173–195; Tea Perinčić (Hrsg.): *Krvavi Božić 1920. Riječka avantura Gabrijela D’Annunzia*. Rijeka 2010 und die Pionierarbeit von Ferdo Čulinović: *Riječka Država od Londonskog pakta i Danuncijade do Rapalla i aneksije Italiji*. Zagreb 1953.

⁶ Gumbrecht: „Gegenwärtigkeit erinnerten Raumes“. In: ders./Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant*, S. 7–10, Zit. S. 9f.

Im Vorwort „Gegenwärtigkeit erinnerten Raumes“ zum Buch *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume* schreibt Gumbrecht also ein Jahr nach dem Ende des Kroatienkriegs über die Zeit im Inter-University Centre und über die Zerstörung der Stadt. Der Blick richtet sich hier von der kroatischen Stadt Rijeka nach dem Ersten Weltkrieg auf Dubrovnik nach dem Kroatienkrieg und umgekehrt. Der Ausgangspunkt dieses Blicks liegt in Siegen, wo Gumbrecht in den 1980er Jahren als der jüngste Professor Deutschlands arbeitet: „Die winterliche Sehnsucht unseres Seminars“, so Gumbrecht, „ging von den schneeblienden Deckenfenstern in Siegen zu dem Fenster in Dubrovnik und von dem Fenster in Dubrovnik nach Rijeka, wo uns D’Annunzio präsent wurde.“⁷ *Genius loci* von Dubrovnik und von Rijeka zeichnet sodann auch die Bewegungen zwischen Idyll und Katastrophe aus, die wiederum charakteristisch sind für die Narrative der Künste und der Medien. Denn aus allen diesen Beiträgen, jenen in Gumbrechts Büchern, jenen in der Zeitschrift *KulturRevolution* oder jenen der Villa-Vigoni-Tagung, so unterschiedlich sie auch erscheinen mögen, spricht mithin nicht nur die Materialität der Kommunikation, sondern auch die Materialität der internationalen Begegnungsstätte(n). Ein Jahr nach der Beendigung des Kroatienkrieges schreibt Gumbrecht nicht gänzlich frei von Pathos und mit dem Blick auf den Kroatienkrieg:

Wie das Fest der Euphorie in Fiume ermattete, so wird einmal auch dieser Rausch der Zerstörung ausnüchtern. Doch er wird Ruinen und Narben hinterlassen haben, die nicht verschwinden. Aus dem Fenster des etwas zu langen Klassenraumes wird man in Dubrovnik nie mehr auf Bäume, Büsche, Felsen und Meer sehen können.⁸

Heute, fast dreißig Jahre nach dem Kroatienkrieg, präsentiert sich das Inter-University Center als ein „independent international center for advanced studies“ und wirbt als eine „academic community“ für „fellowship beyond all borders and barriers“⁹, es macht also als ein Begegnungsraum, der er immer schon war, für sich Werbung. Denn auch diese Begegnungsstätte schreibt an einer intermedialen Geschichte Dubrovniks mit, einer Geschichte zwischen Idyll und Katastrophe.

⁷ Ebd. S. 11.

⁸ Ebd. S. 10.

⁹ Vgl. <https://www.iuc.hr/about.php> (15.07.2019).

MEDIENGESCHICHTE UND (K)EIN ENDE

SCHLUSSWORT

Das Buch wird abgeschlossen in der Hoffnung, dass es gelungen ist, einige Aspekte einer intermedialen Wahrnehmung der Stadt Dubrovnik nachzuzeichnen. Dabei sollte den unterschiedlichen Stadtbildern Dubrovniks bzw. Ragusas nachgegangen werden, die sich v.a. im deutschsprachigen Raum seit dem Anfang des 19. Jhs. affirmiert haben. Das erste Bild Ragusas innerhalb der deutschsprachigen Literatur begegnet uns in Form einer fiktionalen, katastrophentypischen Stadtdarbietung bei Heinrich von Kleist, vermutlich ausgelöst durch Napoleon. Doch schon ab der ersten Hälfte des neunzehnten, besonders aber im Laufe des 20. Jhs. wird diesem fiktionalen Stadtbild Kleists zunehmend das Bild eines profanen Paradieses entgegengesetzt, das in einen durch den Tourismus geprägten und für den Tourismus wünschenswerten Harmoniemythos eingebettet ist. Beispiele hierfür finden sich in den Texten Achim von Arnims und Hermann Bahrs. Und gerade diese immer mehr zu einem Stereotyp geronnene Vorstellung, die Miroslav Krleža bereits in den 1930er Jahren kritisiert, drohte im letzten Jugoslawienkrieg zersetzt zu werden, im Chaos unterzugehen. Heute lebt der alte Mythos des Paradieses weiter, in den touristischen Reportagen gleichermaßen wie in den fiktionalen Fernsehserien wie *GAME OF THRONES* (2011–2019) (und vielleicht auch in den Einrichtungen der wissenschaftlichen Community wie dem IUC).

Diese drei charakteristischen Darbietungsmodi – Literatur, Tourismus, audiovisuelle Medien – funktionieren nach den jeweiligen Gesetzen der Gattung bzw. des Mediums, ja, auch durch diese Träger der Botschaft entsteht ein jeweils spezifisches Stadtbild Dubrovniks. Ausgehend von einer fingierten Verlässlichkeit der Belletristik über die reflektierte Fiktionalität des Reiseberichts bis hin zu den Stadtwirklichkeitskonstrukten der audiovisuellen Medien, die die Sensationen auch in Gestalt der Katastrophen gebrauchen, lässt sich dies beobachten. Diese Sensationen werden zumeist gerade dann wirksam, wenn sie aus dem Kontrast zwischen einer ehemals stimmigen, dann aber aus ihren Fugen geratenen Wirklichkeit schöpfen. Keiner dieser Medien liefert ein absolutes und tatsächliches Bild einer Stadt. Vielmehr fügen sie dem Stadtbild ein Mehr an Bedeutungen hinzu. Sinnbildlich hierfür kann die digitale Bearbeitung der Festung Lovrijenac in der Serie *GAME OF THRONES* gelten. Auf der anderen Seite ist die Stadt ein derart komplexes Gebilde, dass sie für die Stereotypisierungen unzählige Möglichkeiten bietet – umso mehr, wenn es sich um eine als Kulturgut empfundene Stadt wie Dubrovnik handelt, die diese Stereotypen auch selbst produziert, weil sie sie für das touristische Überleben braucht. Man denke hier an die aktuellen Führungen der Touristen zu den Drehorten der Serie *GAME OF THRONES*, aber auch an Krležas Tourismuskritik im Gedicht *Dubrovačka kulisa/Die Kulisse von Dubrovnik*. Eine unverfälschte Wirklichkeit kann man hinter solchen Stadtbildern kaum ergrün-

den, man kann sich höchstens mit Beaudrillard fragen, wo die Realität dessen liegt, was die Medien als real fingieren.¹

Doch kann diese Frage nicht auch im Hinblick auf die Novelle *Der Findling* gestellt werden? Zwar wurde Kleist vermutlich durch eine Nachricht über den Fall der Stadtrepublik angeregt, sein Ragusa bleibt dennoch fiktional und referentiell. Gerne habe ich den analytischen Teil der vorliegenden Arbeit mit der Novelle *Der Findling* begonnen, weil Kleist hier ein literarisches Ragusa schildert. Aber auch deshalb, weil Kleist innerhalb der Novelle eine eigene Welt konstruiert, die nach eigenen Prinzipien von Ordnung, Chaos und Zufall funktioniert. Das Ragusabild Kleists kann in dieser Novelle kaum ohne das Bild Roms gedeutet werden: Die beiden in der Novelle geschilderten Städte gehen eine Beziehung ein, die sowohl von Gemeinsamkeiten als auch von Differenzen zeugt: das ist formal die Alliteration, inhaltlich die Katastrophe. Doch während es sich im Falle der Katastrophe Ragusas um eine Krankheit und damit um eine Naturkatastrophe handelt, zeugt Rom von einer von Menschenhand verursachten Katastrophe, zu der es durch Kälte, Gleichgültigkeit, aber auch wilde und wahnsinnige Gewalt kommt. Als Ursprung dieser Katastrophe gilt eine Pervertierung aller Verhältnisse, sowohl derjenigen, die innerhalb der Familie Piachis herrschen, als auch derjenigen, die zwischen Staat und Individuum, Macht und Einzelperson walten. In der Novelle wird jegliche Erlösungsmöglichkeit negiert.

Ähnlich entgegengesetzt scheint die Schilderung der Machtinstanzen zu sein, die sich im Falle Ragusas hinter der Maske der unerbittlichen Häscher verstecken und im Falle Roms als kirchliche Macht zu charakterisieren sind, an deren Spitze der Papst samt seiner wenig katholischen Entscheidung einer Hinrichtung ohne Gewährung der Absolution steht. Auch begleitet niemand den alten Piachi auf dem Weg zu seiner letzten Ruhestätte, die Folge der von Anfang an unter einem schlechten Zeichen stehenden Reise nach Ragusa ist der einsame Tod. Und obwohl die Handlung der Novelle in einer vergangenen Zeit angesiedelt ist, versteckt sich hinter dem Rombild Heinrich von Kleists die sich modernisierende und industrialisierende Metropole Paris.² Hinter dem Bild Ragusas dagegen versteckt sich der verhängnisvolle und für Paolo todbringende Versuch, den Zufall und das Chaos auszuklammern, zwei Instanzen, die sich im Handlungsgerüst der Novelle immer wieder Raum verschaffen. Sieben Jahrhunderte nach Boccaccio bietet Kleist das Bild einer Pestseuche als Ausgangspunkt der Katastrophe seiner Novelle an und gestaltet sie sowohl inhaltlich als auch strukturell neu. Seine intertextuelle und referentielle Pestschilderung zeugt von einer absoluten Umkehrung derjenigen Boccaccios, sie ist eine Utopie der Pest als eines innerhalb der verseuchten Stadt ordnungsstiftenden Prinzips, das sich als verhängnisvoll er-

¹ Vgl. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982, insb. S. 112–119.

² Zum Paris im 19. Jh. vgl. wesentlich optimistischer und positiver Walburga Hülk: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*. Hamburg 2019.

weist. Die Ordnung, mit der die Machtstrukturen das mögliche Chaos bzw. den möglichen Zufall der Epidemie zu verhindern und zu eliminieren suchen, vermag in Kleists Novelle nicht mehr eine von Gott gewollte, fast schon mathematische Ordnung der Welt (wieder-)herzustellen, sondern ruft lediglich sarkastische Travestien der Kirchenmythen in Erinnerung, bspw. die Travestie der Heiligen Familie.³ Kleist antizipiert hier die foucaultsche Utopie, die Utopie eines Ragusa, das es außerhalb der Tore dieses Werks nicht gibt. Die Utopie einer pestkranken, auf das Bild des Krankenhauses und der sich öffnenden und schließenden, hoffnungs- und todesbringenden Tore reduzierten Stadt, die Utopie einer Überwachungsstadt.

Mit einer optimistischen Ragusa-Utopie antwortet Achim von Arnim auf Kleists *Findling*-Text. Ob die Niederlage Napoleons, des Bezwingers der jahrhundertalten Freiheit Ragusas, zum Optimismus bei Arnim geführt hat, ob nicht vielmehr Arnims Hoffen auf Recht und Gerechtigkeit im zeitgenössischen Preußen die Ursache des Optimismus ist oder ob es vielleicht Arnims Glaube war, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Fest steht aber, dass sein Drama *Marino Caboga* Kleists Novelle *Der Findling* diametral entgegengesetzt ist. Aus der Tabula rasa der Naturkatastrophe entsteht hier eine gottgewollte, christliche, soziale und gerechte Neu-Ordnung.

Hermann Bahr wird ungefähr hundert Jahre nach Kleist nicht eine Utopie Ragusas, sondern ein durch das Vorwissen geprägtes Bild Dubrovniks als einer realen Stadt liefern, einer Stadt, die er zwischen Tod und Leben, zwischen Krieg und Idyll, ja beinahe zwischen Traum und Wirklichkeit positioniert. Es ist eine Touristenstadt, die nur noch aufgrund einer durch Bildung geprägten Wahrnehmung, also mittelbar, geschildert wird. Dabei ruft Bahr in seiner *Dalmatinischen Reise* die alten Gegensätze in Erinnerung, vor allem diejenigen zwischen Leben und Tod, aber auch zwischen Krieg und Frieden, zwischen Metropole und Provinz, zwischen Bruderliebe und Bruderhass... Die Schilderung der Stadtlandschaft folgt dem unablässigen Hin und Her von Bahrs ambivalenter Wahrnehmung.

Interessant und verblüffend sind auch die Brüche: Während Bahr vor den Toren Ragusas stehend vorgibt, eine neu und flüchtig gesehene Landschaftsszene zu schildern, erscheint dieselbe bis ins letzte Detail konstruiert. Ja, der flüchtige Augenblick verfestigt sich bei Bahr zu einer artifiziellen Beschreibung der Stadt und ihrer Umgebung. Es entstehen dadurch melodisierende, alliterierende Sprachspiele, die durch ihren künstlichen Charakter Frische und Flüchtigkeit verlieren. Nicht *plein-air*, vielmehr reinste Atelierliteratur präsentiert Bahr innerhalb der Stadt- und Stadtlandschaftsschilderungen seiner *Dalmatinischen Reise*. Nicht mit dem naiven Blick eines Kindes, vielmehr aus dem Blickwinkel eines mit einer Fotokamera ausgestatteten Bildungs-Reisenden entstehen innerhalb der *Dalmatinischen Reise* die Stadtlandschaften Dubrovniks.

³ Vgl. Albrecht Koschorke: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*. Frankfurt a.M. 2000.

Flüchtig hingegen sind Bahrs Einschätzungen der politischen Lage. Dass Dalmatien eine eher dem Orient als Europa zuzuschreibende Gegend ist, muss er von einer alten englischen Lady lernen.⁴ Dubrovnik als eine Stadt, in der eine Bruderschaft, ja mehr noch, eine vollkommene Einigung der sonderbarerweise eher als verfeindet geschilderten Völker herrscht, konstruiert er selbst. Aber auch dieses Bild entsteht aus dem Vorwissen und den Vorurteilen. Zwar präsentiert er die Gegenmeinung zu der herrschenden Ansicht, dennoch liegen die Wurzeln seiner Schilderung der Kroaten und Serben als untertänige Diener gerade in den Vorurteilen den sog. hochverräterischen, südslawischen Völkern gegenüber: auch das Negativ eines Vorurteils bezieht sich auf dasselbe Bild.

Bezeichnend für Bahr scheinen mir die im Umfeld der *Dalmatinischen Reise* entstandenen und ab der zweiten Auflage des Buches auch zu diesem gehörenden Artikel zu sein, die Bahr kurz nach der Rückkehr aus Dalmatien veröffentlichte, allen voran jener, der die Anekdote der Beschlagnahme des Fotoapparats beinhaltet. Nicht so sehr die Tatsache, dass der Apparat vom Militär konfisziert wird, sondern vielmehr Bahrs Wahrnehmung der Objektivität des Kameraauges ist dabei signifikant. Die Kamera wird nämlich für Bahr zum Symbol einer realistischen, technisch gesteuerten, verlässlichen und glaubwürdigen Wiedergabe des Tatsächlichen, zu einem wahrheitsspendenden Objekt mit einem enormen (weil unter Umständen auch staatsgefährdenden) Machtpotential, das sowohl gefährlich als auch hilfreich werden kann; gefährlich für das Militär, falls ein verstecktes Objekt anvisiert wird, hilfependend für Bahr, der mit seinem Verleger zurecht behauptet, dass die Leser den idyllisch und friedlich wirkenden Bildern viel eher Glauben schenken als den von Idyll und Frieden erzählenden (literarischen) Texten. Wie sich Bilder und Texte beeinflussen können, wird auch anhand der intermedialen Beziehung zwischen den Werken Miroslav Krležas und Petar Dobrovićs sichtbar. Auch in politischer Hinsicht kann diese Beziehung als exemplarisch gelten.

Damit sind wir zu den Problemen und Fragen gelangt, die sich mit dem Einzug der Bild-Reproduktionsmedien in die Kulturgeschichte stellen. Das Buch bzw. die Literatur gehören zu den wohl anschaulichsten Beispielen eines Mediums, das vor allem referentiell, selbstverweisend funktioniert. Die technischen (und die digitalen) Medien hingegen, d.h. im Bahrs Fall zunächst die Fotografie, dann aber auch das Fernsehen, stehen für eine (neuere) Wahrnehmung einer durch die Medien gesteuerten und ins Leben gerufenen Wirklichkeit. Sie konstruieren, aufgrund des realistischen Bildes und der Tonkulisse sowie aufgrund der geringen zeitlichen Differenz zwischen einem Ereignis und seiner Wiedergabe, eine Welt mit dem äußeren Schein einer authentischen Wirklichkeit: Die rasante Nachrichtenverbreitung im Internet treibt dies aktuell auf die Spitze. Dieser Aspekt wurde im abschließenden Teil der vorliegenden Studie betrachtet. Die Medien wie das Fernsehen konstruieren v.a. durch die Montage, durch das Kombi-

⁴ S. S. 74, Anm. 24.

nieren einzelner, nicht unbedingt zusammengehörender Elemente, eine eigene Wirklichkeit. So stellen sie durchaus anstatt eines Abbildes der Wirklichkeit das häufig als realistisch präsentierte Bild einer eigenen Wirklichkeit des Mediums dar, auch indem sie auf das Erzählen- und Mythenpotenzial der Künste zurückgreifen. Auch das Bild Dubrovniks, das 1991–1995 in den Medien präsentiert wurde, baute auf den alten Denkmustern der Europäer auf: den Mustern eines Glaubens an die Einmaligkeit eines Kunstwerks, das beim Chaos der Zerstörung möglicherweise vernichtet wird. Mehr als Recht hat Eckhard Hammel, indem er unterstreicht, „kaum jemand geht in die Höhe, wenn Tausende Menschen beispielsweise in Vukovar ihr Leben lassen“⁵. „Anders verhält es sich nur bei der Dingschändung, der Monumente- und Gedächtnisschändung, der [...] Bedrohung der Altstadt Dubrovniks“⁶. Diese ist nämlich ein Symbol für ein kulturelles Gedächtnis, genauso wie die drohende Gefahr das Symbol für das Verschwinden des Gedächtnisses, für die Zerstörung eines Traums ist: „Es ist wie auf dem Friedhof, bei dessen Gräberschändung es ja niemals um die Ruhe der Toten geht, sondern um die Verwüstung der Gedächtnisanlagen“⁷, so Hammel. Diese Überlegungen stehen in der nicht unberechtigten Tradition einer Hinterfragung der medial bedingten Wahrnehmung. Doch ist dem immer so? Sind die Medienbilder stets und *per se* falsch, trügerisch, unglaubwürdig? Gibt es nicht Situationen, in denen das Handeln wichtiger ist als die Medienreflexion? So wie in den Krisensituation die Außenwahrnehmung und somit auch die Außenhilfe aktiviert werden muss, so galt es 1991–1995, die EU, die UNO, die Welt auf den Krieg und seine Folgen aufmerksam zu machen. Dubrovnik spielte dabei eine große Rolle, nicht zuletzt aufgrund der Bedeutung und des Bekanntheitsgrades dieser Stadt. Zu dieser Bedeutung haben nicht zuletzt die literarischen Texte beigetragen, von denen einige in diesem Buch vorgestellt wurden. Und dass der Gemartete ein Anrecht auf das Brüllen hat, wissen wir (nicht erst) seit Adorno.⁸ Andererseits rufen die Überlegungen über die Virtualität der Bilder und Nachrichten zu einer berechtigten Vorsicht im Umgang mit den Medien auf.

Es waren literarische und künstlerische, aber auch technisch erzeugte Bilder der Stadt Dubrovnik, die ich versucht habe vorzustellen. Bilder, die sich rund um das Idyll und die Katastrophe drehen, zwei Motive, die in ihrer Polarität auf den ambivalenten Charakter, aber auch die ambivalente Geschichte dieser ansonsten vielleicht nur in ihrem Namen gespaltenen Stadt hindeuten. Am Anfang der deutschsprachigen Rezeption steht der Fall Ragusas 1808, ausgelöst durch die napoleonischen Eroberungen, durch den Krieg also. Gleichwohl: Mythisch und unergründlich steht auch heute die Stadt Dubrovnik, das historische, vielbesun-

⁵ Eckhard Hammel: „Dingschändung. Dubrovnik in den Medien“. In: *KulturRevolution*. Nr. 27 (August 1992), S. 12–13.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1966, S. 353.

gene Ragusa – trotz aller Katastrophen so harmonisch wirkend wie eh und je. Und vielleicht ist die Stadt am ehesten in den ambivalenten und fragmentarischen literarischen Entwürfen der Klassik und Romantik repräsentiert: Im Bild einer hinter den Toren verschwindenden Pestutopie Heinrich von Kleists, bei der der Zufall das ordnende Prinzip darstellt und, dieser Ordnung entgegengesetzt, in der wiederhergestellten, friedlichen, post-katastrophalen Utopie einer perfekten göttlichen Ordnung Achim von Arnims.

DANKSAGUNG

Der Grundstein dieses Buches wurde mit meiner Magisterarbeit an der Universität Siegen gelegt. Für die damalige Betreuung bedanke ich mich bei Peter Gendolla. Für die Rezensionen (nicht nur) dieses Buches danke ich Walburga Hülk-Althoff und Elisabeth von Erdmann. Der Ansporn für die Überarbeitung und Aktualisierung kam von Hans-Jürgen Schrader. Ihm ist auch für die weiterführenden Hinweise zu Kleist und zu Arnim zu danken. Meiner Familie, meinen Freunden und meinen nunmehr ehemaligen Kolleginnen und Kollegen in Siegen und in Deutschland danke ich für die jahrelange Freundschaft und Unterstützung, an die ich mich gerne erinnere. Ihnen und meinen neuen Kolleginnen und Kollegen in Kroatien und in Split danke ich für die Ideen, Korrekturen und Hinweise, die dieses Buch ergänzt und beseelt haben. Das Buch ist Michael Linn gewidmet.

QUELLEN

PRIMÄRLITERATUR

Arnim, Achim von: *Marino Caboga*. In: ders.: *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Bd. III. München 1965, S. 466–523.

Arnim, Achim von: *Marino Caboga. Pripovijest kazališnog pisca za četvrtak*. In: *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Jg. XV (2004), Nr. 2–3, S. 29–70 (aus dem Deutschen von Slavija Kabić).

Bahr, Hermann: „Das kritische Wohlbehagen“. In: *Magazin für Literatur/Dramaturgische Blätter*. Jg. 60 (04.07.1891), S. 421–424.

Bahr, Hermann: „Die Überwindung des Naturalismus“. In: ders.: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Berlin/Köln/Mainz 1968, S. 192–198.

Bahr, Hermann: *Dalmatinische Reise*. Berlin 1909².

Bahr, Hermann: *Dalmatinsko putovanje*. Zagreb 1991 (aus dem Deutschen von Benjamin Tolić).

Baumberger, Georg: *Blaues Meer und schwarze Berge. Volks- und Landschaftsbilder aus Krain, Istrien, Dalmatien, Montenegro*. Köln 1902.

Boccaccio, Giovanni: *Decamerone*. 2 Bde. Mailand 1974.

Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron*. München 1979.

Becher, Johannes R.: „Dubrovnik oder Meditationen über die Schönheit“. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. XVI. *Publizistik IV*. 1952–1958. Berlin/Weimar 1973, S. 350f.

Biasoletto, Bartolomeo: *Reise Sr. Majestät des Königs Friedrich August von Sachsen durch Istrien, Dalmatien und Montenegro im Frühjahr 1838*. Dresden 1842.

Brentano, Clemens: „Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner (1810)“. In: ders.: *Werke*. Band 2. München 1964, S. 1034.

- Büsching, Anton Friedrich: *Auszug aus seiner Erdbeschreibung*. Erster Theil. Hamburg 1771³.
- Cervantes Saavedra, Miguel de: *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*. München 1972.
- Držić, Marin: „Dundo Maroje“. In: ders.: *Novela od stanca, Tirena, Skup, Dundo Maroje*. Zagreb 1964, S. 187–320.
- Držić, Marin: „Vater Marojes Dukaten“. In Inge M. Artl (Hrsg.): *Europa erlesen. Dubrovnik*. Klagenfurt 2000, S. 53f.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Leipzig o. J. (1902).
- Gundulić, Ivan: „Himna slobodi“ (*Dubravka*). In: ders.: *Suze sina razmetnoga. Dubravka. Ferdinandu Drugomu od Toskane*. Zagreb 1964, S. 83–149, S. 149.
- Gundulić, Ivan: „Ode an die Freiheit“. In: Inge M. Artl (Hrsg.): *Europa erlesen. Dubrovnik*. Klagenfurt 2000, S. 19.
- Handke, Peter: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sawa, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a.M. 1996².
- Kleist, Heinrich von: „Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft“. In: *Berliner Abendblätter*. München 1959, S. 47f.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1970.
- Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. München 1996.
- Kleist, Heinrich von: *Das Erdbeben in Chili*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/3. Basel/Frankfurt a.M. 1993.
- Kleist, Heinrich von: *Der Findling*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. II/5. Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 19–58.
- Kleist, Heinrich von: *Briefe 1. März 1793–April 1801*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Bd. IV/1. Basel/Frankfurt a.M. 1996.
- Kohl, Johann Georg: *Reise nach Istrien, Dalmatien und Montenegro*. Teil I. Dresden 1851.

- Krleža, Miroslav: „Dubrovačka kulisa“. In: ders.: *Peozija*. Zagreb 2005, S. 255f.
- Krleža, Miroslav: „Kulisse von Dubrovnik“. In: Johannes Strutz (Hrsg.): *Europa erlesen. Dalmatien*. Klagenfurt 1998, S. 216f.
- Krleža, Miroslav: „Fragmeni o Doroviću“. In: *Petar Dobrović (1890–1990)*. Retrospektivna izložba. Zagreb 1990, S. 19–21.
- Krleža, Miroslav: „Filmski esej Petar Dobrović“. In: *Ex Filmofili*. <http://exfilmofili.blogspot.com/2011/06/filmski-esej-petar-dobrovic-1957.html> (23.04.2019).
- Krleža, Miroslav: „Predgovor“. In: *Petar Dobrović*. Zagreb 1954, S. V–XV.
- Mann, Thomas: „Heinrich von Kleist und seine Erzählungen“. In: ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. IX. *Reden und Aufsätze*. Bd. I. Frankfurt a.M.: 1960, S. 823–842.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt a.M. 1991³.
- Paljetak, Luka: „Ein Werk der Liebe“. In: Slobodan Prosperov-Novak (Hrsg.): *Dubrovnik*. Zagreb 1995, S. 3.
- Ronsard, Pierre de: „Quelle langueur ce beau front deshonore?“ In: ders.: *Les Amours*. Paris 1963, S. 118f.
- Sannazaro, Jacopo: *Arcadia*. In: ders.: *Opere volgari*. Bari 1961.
- Schiller, Friedrich: *Der Geisterseher*. In: ders.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 16. *Erzählungen*. Weimar 1954, S. 45–184.
- Shakespeare, William: „Zwölfte Nacht oder Was ihr wollt“. In: Erich Fried (Hrsg.): *Shakespeare-Übersetzungen. Ein Sommernachtstraum/Zwölfte Nacht*. Berlin 1970, S. 48–104.
- Tasso, Torquato: *Aminta. Favola boscareccia/Aminta. Ein Hirtenspiel*. Stuttgart 1995.
- West, Rebecca: *Black Lamb and Grey Falcon. A Journey Through Yugoslavia*. Edinburgh 1995².

SEKUNDÄRLITERATUR

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1966.
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt am Main 1984².
- Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Wien/Leipzig 1912.
- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände (Conversations-Lexikon) in zwölf Bänden*. Bd. IX. Leipzig 1836⁸.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1956.
- Aust, Hugo: *Novelle*. Stuttgart/Weimar 1995².
- Badurina, Natka: „Od strepnje do autoritarnog subjekta: Zofka Kveder“. In: dies.: *Nezakonite kćeri Ilirije: hrvatska književnost i ideologija u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb 2009.
- Beaudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1982.
- Begemann, Christian: „Brentano und Kleist vor Friedrichs ‚Mönch am Meer‘. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung“. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 64 (1990), S. 54–95.
- Beham, Mira: *Kriegstrommeln. Medien, Krieg und Politik*. München 1996.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I 2. Frankfurt a.M 1974.
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.
- Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution*. Hamburg 2013.

- Berthold, Werner: „Die Repräsentanten der gleichgeschalteten deutschen Literatur auf dem PEN-Kongreß in Dubrovnik“. In: ders.: *Exilliteratur und Exilforschung. Ausgewählte Aufsätze, Vorträge und Rezensionen*. Wiesbaden 1996, S. 130–145.
- Bisky, Jens: *Kleist. Eine Biographie*. Berlin 2007.
- Bogdanović, Bogdan: *Die Stadt und der Tod*. Klagenfurt 1993.
- Böschenstein-Schäfer, Renate: „Die Idyllen Theokrits“. In: Klaus Gerber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976, S. 8–13.
- Bremer, Thomas/Daniel Winkler/Marijana Erstić (Hrsg.): *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. Thema: *Rijeka/Fiume – Italien und Kroatien*. 68 (2019).
- Brenner, Peter J. (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a.M. 1989.
- Brüggemann, Diethelm: *Kleist. Die Magie*. Würzburg 2004.
- Burd, Gene: „The mediated metropolis as medium and message“. In: *GESIS – Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften*. (01.01.2008), S. 209.
- „Bürgerkrieg mitten in Europa, das Pulverfass Balkan explodiert“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 27, S. 118–125.
- Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. München 2003.
- Carter, Francis W.: *Dubrovnik (Ragusa): A Classic Citystate*. London/New York 1972.
- Ćosić, Stjepan: „Miroslav Krleža i Lujo Vojnović: zaboravljeni slučajevi“. In: Tomislav Brlek (Hrsg.): *Povratak Miroslava Krleže*. Zagreb 2016, S. 223–242.
- Csokor, Franz Theodor: *Als Zivilist im Bürgerkrieg*. Wien 1947.
- Čulinović, Ferdo: *Riječka Država od Londonskog pakta i Danuncijade do Rapalla i aneksije Italiji*. Zagreb 1953.
- Daviau, Donald G.: „Hermann Bahrs veröffentlichte und unveröffentlichte Tagebücher“. In: ders. (Hrsg.): *Österreichische Tagebuchschriftsteller*. Wien 1994, S. 21–64.

- De Felice, Renzo: *D'Annunzio politico (1918-1928)*. Roma/Bari 1978.
- Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 2001³.
- Demetz, Peter: *Die Flugschau von Brescia: Kafka, d'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*. Wien 2002.
- Der große Brockhaus*. Bd. V. Wiesbaden 1968¹⁷.
- Deutsch, Karl W.: *Informationsmaschine Metropole*. In: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hrsg.): *Medium Metropole*. Berlin/Paris/New York/Heidelberg 1986, S. 157–172.
- Didi-Huberman, Georges: *Überleben der Glühwürmchen*. München 2012.
- Dierse, Ulrich: „Idylle“. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe, o.J., o.S. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary__%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.idylle%27%5D__1584107604370 (13.03.2020).
- Donzelot, Jacques: „Die Mißgeschicke der Theorie. Über Michel Foucaults ‚Überwachen und Strafen‘“. In: Wilhelm Schmid (Hrsg.): *Denken und Existenz bei Michel Foucault*. Frankfurt a.M. 1991, S. 140–158.
- „Dubrovačka kulisa“. In: *Krležijana*. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=298> (01.04.2019)
- Dyroff, Hans-Dieter: „Dubrovniks touristische Zukunft: Massentourismus oder Kulturtourismus?“ In: *Unesco heute*. Bd. 43 (1996), H. 3, S. 197–198.
- Eco, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt a.M. 1984.
- Ehgartner, Eugenija: „Hermann Bahrs Reise in eine österreichische Provinz“. In: *Die Brücke. Literarisches Magazin*. (1996), H. 3–4, S. 121–128.
- Ehrlich, Lothar: „die Befreiung von rechtlosen Gesetzen“ Recht und Gerechtigkeit in Arnims Geschichtsdrama ‚Marino Caboga‘“. In: Antje Arnold/Walter Pape (Hrsg.): *Romantik und Recht. Recht und Sprache, Rechtsfälle und Gerechtigkeit*. Berlin/Boston 2018, S. 177–186.

„EG und Jugoslawien“. In: *Berichte: Militär*. Jg. 22 (Januar 1992), H. 2, S. 9–12.

„Ein großer Erfolg für uns“. In: *Der Spiegel*. Jg.45 (1991), H. 52, S. 18–20.

Enders, Elisabeth: „Der verpaßte Dialog“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (27. April 1993), S. 11.

Erstić, Marijana/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bielefeld 2004.

Erstić, Marijana: „Das Labyrinth des Bewusstseins. Julio Cortázers cuento fantástico ‚Las babas del diablo‘ und Michelangelo Antonionis Film ‚Blow Up‘“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld 2004, S. 239–253.

Erstić, Marijana: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017.

Erstić, Marijana: „Ritueller Städtemord als Ursache der Teilung von Sarajevo und Mostar. Thesen von Bogdan Bogdanović und Ivan Lovrenović“. In: Walburga Hülk/Stephanie Schwerter (Hrsg.): *Mauern, Grenzen, Zonen. Geteilte Städte in Literatur und Film*. Heidelberg 2018, S. 35–46

Erstić, Marijana: *Paragone 1900. Studien zum Futurismus*. Siegen 2018.

Erstić, Marijana: „La maniera di Pier Paolo Pasolini. Bildtradition und Nachkriegszeit“. In: *Horizonte. Neue Serie. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur/Horizonte. Nuova serie. Rivista d'Italianistica e di letteratura contemporanea*. Ausgabe 3 (2018), S. 157–171.

Erstić, Marijana: „Das Jahr Null irgendwo in Berlin. Denken und Pathos bei Morin, Rossellini, Lamprecht, Kluge“. In: *Comparatio* (2019) 2, in Druck.

Färber, Peer-Uli: *Noch leuchtet Dubrovnik*. Roman aus dem jugoslawischen Bürgerkrieg. Leipzig 1992.

Faulstich, Werner (Hrsg.): *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. München 1979.

Faulstich, Werner: *Medientheorien. Einführung und Überblick*. Göttingen 1991.

- Faulstich, Werner (Hrsg.): *Grundwissen Medien*. München 1995².
- Fauré, Christine: „Die Zerstörung, der Krieg und die Pest“. In: *Panik Stadt*. Berlin/Braunschweig 1979, S. 115–119.
- Felder, Tim: „Zur Genese der Kriegsursachen im Vielvölkerstaat Jugoslawien“. In: *Antimilitarismus Information*. Jg. 23 (Mai 1993), H. 5, S. 33–41.
- Filipović, Rudolf: „Dubrovnik in Early English Travel Literature“. In: ders./Monica Patridge (Hrsg.): *Dubrovnik's Relations with England*. Zagreb 1977.
- Fink-Eitel, Hinrich: *Foucault zur Einführung*. Hamburg 1989.
- „Flausen Austreiben. Slowenien und Kroatien haben den Austritt aus dem Vielvölkerstaat beschlossen – nun droht die Armee“. In: *Der Spiegel*. Jg.44 (1990), H. 42, S. 196–197.
- Flottau, Renate: „Die Menschen fordern Rache“. In: *Der Spiegel*. Jg. 46 (1992), H. 1, S. 118–119.
- Foretić, Miljenko (Hrsg.): *Dubrovnik in War*. Dubrovnik 1993.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1994.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1997¹⁴.
- Franck, Anette: *Der Gesundheitsbegriff des Jedermanns. Studien zum Wandel des Gesundheitsbegriffs anhand der deutschen Literatur vom Mittelalter bis heute*. Marburg 2007.
- Franke, Herbert u.a. (Hrsg.): *Saeculum Weltgeschichte*. Bd. V. Freiburg/Basel/Wien 1970.
- Freund, Winfried: *Novelle*. Stuttgart 1998.
- Gassen, Kurt: *Die Chronologie der Novellen Heinrichs von Kleists*. Reprographischer Druck der Ausgabe Weimar 1920. Hildesheim 1978.
- Gaßner, Hubertus (Hrsg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. München 2006.

- Gendolla, Peter/Carsten Zelle (Hrsg.): *Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*. Einleitung. Heidelberg 1990.
- Gendolla, Peter: „Das Loch in der Zeit. Einige Anmerkungen zur Null, zum Anfang oder auch Ende, d.h. zur Unterbrechung“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* (Zum Thema: *Null*). Bd. 1 (1990), S. 91–95.
- Gendolla, Peter: „Erdbeben und Feuer. Der Zufall in den Novellen von Goethe, Kleist, Frank und Camus“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* (Zum Thema: *Zufall*). (1994), H. 1, S. 33–52.
- Gendolla, Peter: „Drei Simulationsmodelle“. In: Helmut Schanze/Peter Ludes (Hrsg.): *Qualitative Perspektiven des Medienwandels. Positionen der Medienwissenschaft im Kontext Neuer Medien*. Opladen 1997, S. 172–182.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M. 1993.
- Greiner, Bernhard: „Die Stimme des Lebens und die Materialität der Kunst“. In: Jordan/Schultz (Hrsg.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde ‚Der Mönch am Meer‘ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*. Frankfurt a.M. 2004, S. 49–66.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 1988.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: „Gegenwärtigkeit erinnerten Raumes“. In: ders./Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume*. München 1996, 7–10.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 2012.
- „Guten Morgen Deutschland. Der Amerikanische Historiker Robert Gerard Livingston über die neue Bonner Außenpolitik“. In: *Der Spiegel*. Jg. 46 (1992), H. 4, S. 36–38.
- Halbach, Wulf R./Manfred Faßler (Hrsg.): *Geschichte der Medien*. München 1998.

- Halbach, Wulf R./Manfred Faßler: *Einleitung in eine Mediengeschichte*. In.: dies. (Hrsg.): *Geschichte der Medien*. München 1998, S. 17–53.
- Hammel, Eckhard: „Dingschändung. Dubrovnik in den Medien“. In: *KulturRevolution*. Nr. 27 (August 1992), S. 12–13.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. II. In: ders.: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 14. Frankfurt a.M. 1970.
- Hoffmann, Werner: „Die Romantik – Eine Erfindung?“ In: Hubertus Gaßner (Hrsg.): *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. München 2006, S. 20–31.
- Höfler, Janez: *Die Kunst Dalmatiens. Vom Mittelalter bis zur Renaissance (800–1520)*. Graz 1989.
- Holländer, Hans: „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“. In: Peter Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 129–170.
- Horatius Flaccus, Quintus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Stuttgart 1994³.
- Horn, Peter: „Charakter, Schicksal und gesellschaftliche Struktur in Heinrich von Kleists ‚Der Findling‘“. In: ders.: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts. 1978.
- Hubert, Hans Peter: „Jugoslawien, Deutschland, Europa: Hintergründe und Schlußfolgerungen“. In: *Antimilitarismus Information*. Jg. 22, (Juli–August 1992), H. 7–8, S. 29–34
- Huck, Gerhard: „Der Reisebericht als historische Quelle“. In: ders./Jürgen Reulecke (Hrsg): *... und reges Leben ist überall sichtbar! Reisen im Bergischen Land um 1800*. Neustadt a. d. Aisch 1978, S. 27–44.
- Hülk, Walburga: „Zerscherbtes Paktum – La tête sur le plat. Über einige Bruchstücke bei Kleist und Flaubert“. In: Arlette Camion/Wolfgang Drost/Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment*. Heidelberg 1998, S. 38–55.
- Hülk, Walburga: „Natur und Fremdheit bei Kleist und Rousseau“. In: *Kleist-Jahrbuch – Abhandlungen*. (2000), S. 33–45.

Hülk, Walburga: „Theatralische Wünsche – Hysterische Unschuld. Intermediale Strukturen in Heinrich von Kleists und Eric Rohmers ‚Die Marquise von O...‘“
In: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hrsg.): *Theater und Film in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen 2000, S. 15–25.

Hülk, Walburga: *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*. Hamburg 2019.

Ifkovits, Kurt: „Hermann Bahrs ‚Dalmatinische Reise‘ aus textgenetischer Sicht“.
In: Tomislav Zelić (Hrsg.): *Traditionsbrüche. Neue Forschungsansätze zu Hermann Bahr*. Frankfurt a.M. 2016, S. 119–138.

„In den Magen. Ein heimlich aufgenommener Video-Film heizt den Bürgerkrieg zwischen Serben und Kroaten an.“ In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 7, S. 156–157.

„Janitscharen mit Colt: Erste demokratische Wahlen in Slowenien und Kroatien – Titos Einheitsstaat ist Geschichte“. In: *Der Spiegel*. Jg. 44 (1990), H. 26, S. 174.

Jähner, Harald: „Tour in die Moderne. Die Rolle der Kultur für städtische Imagewerbung und Städtetourismus“. In: Klaus R. Scherpe: *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek b. Hamburg 1988, S. 225–242.

Jakir, Aleksandar: *Dalmatien zwischen den Weltkriegen*. München 1999.

Jakir, Aleksandar: *Dalmacija u međuratnom razdoblju 1918–1941*. Zagreb 2018.

Jamot, Christian: „Vichy: du tourisme à la ville, de la ville au tourisme“. In: *Persee*. 76 (2001) 2, S. 133–138. http://www.persee.fr/doc/geoca_1627-4873_2001_num_76_2_2540#? (16.04.2019).

Jauß, Georg Wilhelm Friedrich: „Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft“ (1968). In: Viktor Žmegač (Hrsg.): *Methoden der deutschen Literaturwissenschaft. Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M. 1972, S. 274–290.

Jawurek, Helmut: „Der ‚Fall‘ Jugoslawien“. In: Wolfgang Schäuble/Rudolf Seiters (Hrsg.): *Außenpolitik im 21. Jahrhundert. Die Themen der jüngsten Außenpolitik*. Bonn 1996, S. 203–211.

- Jergović, Miljenko: „Petar Dobrović: Krležine oči“. In: *Subotnja matineja*. (24.03.2012). <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/petar-dobrovic-krlezine-oci/> (18.04.2019).
- Jordan, Lothar/Hartwig Schultz (Hrsg.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde ‚Der Mönch am Meer‘ betrachtet von Cemens Bretano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist*. Frankfurt a.M. 2004.
- Jus, Bernd (Hrsg.): *Bucher’s jugoslawische Adria*. München/Luzern 1990.
- Kabić, Slavija: „Dramska pripovijest ‚Marino Caboga‘ Achima von Arnima“. In: *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Jg. XV (2004), Nr. 2–3, S. 7–28.
- Kabić, Slavija: „Max Frischs Schicksalsreise nach Dubrovnik. Zu Frischs Roman ‚Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt““. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. 13 (2004), S. 229–253.
- Keppler-Tasaki, Stefan: *Alfred Döblin. Massen – Medien – Metropolen*. Würzburg 2018.
- Kerstein, Heidrun/Cornelia Weber: *Laterna Magica. Bewegte Bilder und Bildermaschinen*. Ausstellungskatalog. Siegen 1982.
- Knilli, Friedrich: „Medium“. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Kritische Stichwörter zur Medienwissenschaft*. München 1979, S. 230–251.
- Knilli, Friedrich: „Vorwort“. In: Friedrich Knilli/Michael Nerlich (Hrsg.): *Medium Metropole*. Berlin/Paris/New York. Heidelberg 1986, S. 8–10.
- Kolb, Frank: *Rom. Die Geschichte der Stadt in der Antike*. München 1995.
- Koschorke, Albrecht: *Die Heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*. Frankfurt a.M. 2000.
- Kraus, Hans-Joachim/Theodor Mahlmann: „Apokalyptik“. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe, o.J., o.S. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.apokalyptik%27%5D (13.03.2020).

- Kravar, Zoran: „Marginalija uz slike Petra Dobrovića (djela Miroslava Krleže – Eseji, članci i prikazi)“. In: *Enciklopedija Izmk*. <http://enciklopedija.lzmk.hr/-clanak.aspx?id=51671> (23.04.2019).
- Kreutzer, Hans Joachim: *Die dichterische Entwicklung Heinrich von Kleists*. Berlin 1968.
- Kreutzer, Hans Joachim: *Heinrich von Kleist*. München 2011.
- Kreuzer, Helmut: „1945ff: Doch eine ‚Stunde Null‘ in der deutschen Literaturgeschichte. Ein Brief an die Redaktion“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* (Zum Thema: *Null*). Bd. 1 (1990), S. 25–36.
- Kristeva, Julia: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1972, S. 345–375.
- KulturRevolution*. (August 1992), H. 27.
- Kunczik, Michael: „Kriegsberichterstattung und Öffentlichkeit in Kriegszeiten“. In: Kurt Imhof/Peter Schulz (Hrsg.): *Medien im Krieg – Krieg in den Medien*. Zürich 1995, S. 87–104.
- Kunz, Josef: „Heinrich von Kleists Novelle ‚Der Findling‘“. In: Ludwig Wolf/Werner Schröder (Hrsg.): *Festschrift für Ludwig Wolf*. Neumünster 1962, S. 337–355.
- Lacmanović-Haydenreuter, Haira: *Der Untergang der Adelsrepublik Ragusa/Dubrovnik 1797–1816*. Hamburg 2019.
- Ledeer, Michael A.: *D'Annunzio: The First Duce*. Baltimore 1977.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenze der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. *Kritische Schriften. Philosophische Schriften*. München 1969.
- Link, Jürgen: *Die Struktur des Symbols in der Sprache des Journalismus*. München 1978.
- Lučić, Josip: *Povijest Dubrovnika*. Bd. II. *Od VII stoljeća do godine 1205*. Zagreb 1973.

- Maier, Franz Georg (Hrsg.): *Fischer Weltgeschichte*. Bd. 13. *Byzanz*. Frankfurt a.M. 1973.
- Matt, Peter von: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München/Wien 1995.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf 1970.
- Mehling, Franz N. (Hrsg.): *Knaurs Kulturführer Jugoslawien*. München/Zürich 1984.
- Mesenhöller, Peter: „Auf ihr Brüder, laßt uns reisen fröhlich nach Amerika‘. Reiseberichte und Reiseliteratur im Kontext der deutschen Amerikaauswanderung des frühen 19. Jahrhunderts“. In: Peter J. Brenner (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt a.M. 1989, S. 363–382.
- Mettenheim, Ilanga von: *Die Republik Ragusa. Zur Geschichte des heutigen Dubrovnik*. Frankfurt a.M. 1989.
- Moering, Renate: „Quellen und Zeitbezug von Achim von Arnims Drama ‚Marino Caboga‘“. In: *Aurora*. 46 (1986), S. 262–280.
- Müller, Joachim: „Zufall und Vorfall. Geschehenswelt und Erzählstruktur in Heinrichs von Kleists Novelle ‚Der Findling‘“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. Jg. 3 (1982), H. 1, S. 427–438.
- Müller, Johannes von: *Vier und zwanzig Büchern Allgemeiner Geschichten besonders der Europäischen Menschheit*. Tübingen 1810.
- Müller, Jürgen E.: „Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art“. In: *Montage/av*. Jg. 3 (1994), H. 2, S. 119–138.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen medialer kultureller Kommunikation*. Münster 1996.
- Naumann, Gerhard (Hrsg.): „Vorwort“. In: ders. (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall*. Freiburg 1994, S. 7–12.
- Nienhaus, Stefan: *Geschichte der Deutschen Tischgesellschaft*. Tübingen 2003.
- „Paradies auf Erden“. In: *Der Spiegel*. Jg. 48 (1994), H. 33, S. 128–129.

- Pederin, Ivan: *Jadranska Hrvatska u austrijskim i njemačkim putopisima*. Zagreb 1991.
- Pejić, Nenad: „Wahre Bilder, Falsche Worte. Einfluß und Verantwortung des Fernsehens im Jugoslawienkonflikt“. In: Rudolf H. Dittel (Hrsg.): *Europäischer Konfliktfall Ex-Jugoslawien. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Königsbrunn/München 1993, S. 169–190.
- Perinčić, Tea (Hrsg.): *Krvavi Božić 1920. Riječka avantura Gabrijela D’Annunzia*. Rijeka 2010.
- „Petar Dobrović“. In: *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15681> (23.04.2019).
- Petriconi, Hellmuth: „Das neue Arkadien“. In: Klaus Garber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik*. Darmstadt 1976, S. 181–201.
- Pfister, Manfred/Ulrich Broich (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985.
- Politzer, Heinz: „Auf der Suche nach der Identität. Zu Heinrich von Kleists Würzburger Reise“. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Kleists Aktualität. Neue Aufsätze und Essays 1966–1978*. Darmstadt 1981, S. 55–76.
- Popov, Nikolai: *Das magische Dreieck. Rolandfiguren im europäischen Raum. Bremen – Riga – Dubrovnik*. Oschersleben 1993.
- Prosperov-Novak, Slobodan (Hrsg.): *Dubrovnik*. Zagreb 1995.
- Radisch, Iris: „Der kleine Horrorladen. Dichter auf rotem Samt, Kanonendonner aus der Ferne und hilflose Schriftsteller: Der 59. PEN-Kongreß in Kroatien“. In: *Die Zeit*. Nr. 18. (30. April 1993), S. 51f.
- Rajewski, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen 2002.
- Razzi, Serafino: *La Storia di Ragusa scritta nuovamente in tre libri*. Ragusa 1903.
- Reulecke, Jürgen: „Kahlschlag und Tabula rasa. 1945/46 als Stunde Null“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* (Zum Thema: *Null*). Bd. 1 (1990), S. 17–24.

- Reusch, Erhard/Giovanni Luccio: *Gründliche Beschreibung des Königreichs Dalmatien*. Nürnberg: Monath 1723. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/reusch1723> (27.05.2019).
- Reuter, Jens: „Die Jugoslawische Krise. Konfliktlinien und Perspektiven“. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Jg. 36 (August 1991), H. 8, S. 934–939.
- Riječ. *Glasnik Hrvatske kulturne zajednice Wiesbaden/Das Wort. Mitteilungsblatt der Kroatischen Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V.* (Zum Thema: *Dubrovnik*). Nr. 55 (2018). http://www.hkz-wi.de/rijec/Dateien/Rijec_55.pdf (17.04.2019).
- Roloff, Volker: „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“. In: Peter Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995, S. 269–309.
- Rondholz, Eberhard: „Deutsche Erblasten im jugoslawischen Bürgerkrieg“. In: *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Jg. 37 (Juli 1992), H. 7, S. 823–838.
- Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität“. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 25–51.
- Rühmkorf, Peter: *Agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*. Frankfurt a.M. 1985.
- Rühse, Vola: „„Dies wunderbare Gemälde“. Ästhetische und kunstpolitische Aspekte in Texten von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist zu Caspar David Friedrichs Landschaftsgemälde ‚Mönch am Meer‘“. In: *Kleist-Jahrbuch*. (2013), S. 238–256
- Ryder, Frank G.: „Kleist’s ‚Findling‘: Oedipus manque?“ In: *MLN*. Bd. 92 (1977), H. 3, S. 509–524.
- Safranski, Rüdiger: *Romantik. Eine deutsche Affäre*. München 2007.
- Sala, Charles: *Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik*. Paris 1993.

- Salaris, Claudia: *Alla festa della rivoluzione. Artisti e libertari con D'Annunzio a Fiume*. Bologna 2002.
- Sbarra, Stefania: „Kleist oder die Sabotage des Erhabenen“. In: *Études Germaniques*. Bd. 265 (2012), H 1, S. 43–56. <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2012-1-page-43.htm#no30> (04.03.2020).
- Schanze, Helmut: *Medienkunde für Literaturwissenschaftler*. München 1974.
- Schanze, Helmut: *Erfindung der Romantik*. Stuttgart 2018.
- Schlaffer, Hannelore: *Poetik der Novelle*. Stuttgart 1993.
- Schneider, Helmut J.: „Verkehrung der Aufklärung: Zur Destruktion der Idylle im Werk Heinrich von Kleists“. In: *Ars Semiotica*. Bd. 11 (1998), H. 1/2, S. 149–156.
- Schnell, Ralf: „Citylights. Zur medialen Interdiskursivität der großen Stadt“. In: Josef Fürnkäs u.a. (Hrsg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik*. Bielefeld 1993, S. 63–72.
- Schrader, Hans-Jürgen: *Literatur und Sprache des Pietismus*. Ausgewählte Studien. Hrsg. von Markus Matthias und Ulf-Michael Schneider. Göttingen 2019.
- Schrader, Hans-Jürgen: „„Werd ein Kind!“ im ‚Wunderhorn‘. Pietistische Mitgiften an die Romantik“. In: Wolfgang Breul/Marcus Meier/Lothar Vogel (Hrsg.): *Der radikale Pietismus. Perspektiven der Forschung*. Göttingen 2010, S. 419–449.
- Schrader, Hans-Jürgen: „Kleists Heilige oder die Gewalt der Sympathie. Abgerissene Traditionen magnetischer Korrespondenz“. In: Peter Ensberg/Hans-Jochen Marquardt (Hrsg.): *Kleist-Bilder des 20. Jahrhunderts in Literatur, Kunst und Wissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 69–90.
- Schrader, Hans-Jürgen: „Spuren Goethes in den Trümmern der Welt. Zur Bedeutung biblischer Bilder in Kleists ‚Erdbeben‘“. In: *Kleist-Jahrbuch*. (1991), S. 34–52.
- Schrader, Hans-Jürgen: „Der Christengott in alten Kleidern. Zur Dogmenkritik in Kleists ‚Amphitryon‘“. In: Verena Ehrich-Haefeli/ders./Martin Stern (Hrsg.):

Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag. Würzburg 1988, S. 191–207.

Schrader, Hans-Jürgen: „Denke du wärest in das Schiff meines Glückes gestiegen‘. Widerrufene Rollenentwürfe in Kleists Briefen an die Braut“. In: *Kleist-Jahrbuch.* (1983), S. 122–179.

Schröder, Jürgen: „Kleists Novelle ‚Der Findling‘. Ein Plädoyer für Nicolo“. In: *Kleist-Jahrbuch.* (1985), S. 109–127.

Schultz, Hartwig: „Empfindungen vor Friedrichs Seelenlandschaft‘. Kritische Edition der Texte von Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist im Paralleldruck. In: Lothar Jordan/Hartwig Schultz (Hrsg.): *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. Caspar David Friedrichs Gemälde ‚Der Mönch am Meer‘ betrachtet von Clemens Brentano, Achim von Arnim und Heinrich von Kleist.* Frankfurt a.M. 2004, S. 38–41.

Sengle, Friedrich: *Das historische Drama in Deutschland. Geschichte eines literarischen Mythos.* Stuttgart 1969.

Silz, Walter: „Das Erdbeben in Chili“. In: Walter Müller-Seidel (Hrsg.): *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays.* Darmstadt 1973, S. 351–366.

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben.* Frankfurt a.M. 2006.

Simonek, Stefan: „So leben wir in einem ewigen Zwielficht‘. Epistolarische Selbstrepräsentation in unveröffentlichten Briefen und Karten von Lujo Vojnović an Hermann Bahr. In: *Zagreber germanistische Beiträge.* 24 (2015), S. 169–192.

Snell, Bruno: „Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft“. In: Klaus Garber (Hrsg.): *Europäische Bukolik und Georgik.* Darmstadt 1976, S. 14–43.

Steindorff, Ludwig: *Kroatien.* Regensburg 2007².

Stuard, Susan Mosher: *A State of Deference: Ragusa/Dubrovnik in the Medieval Centuries.* Philadelphia 1992.

Stulli, Bernard: *Povijest Dubrovačke Republike.* Zagreb 1989.

- Suerbaum, Ulrich: *Shakespeares Dramen*. Tübingen/Basel 1996.
- Tomasović, Mirko: „Pohvalnice Dubrovniku. P. Ronsard, M. Marullo, L.-P. Thomas“. In: *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*. Jg. III (1992), H. 1, S. 130–135.
- Toševa-Karpowicz, Ljubinka: *D'Annunzio u Rijeci: mitovi, politika i uloga masone-rije*. Rijeka 2007.
- Trogrić, Marko/Edi Miloš (Hrsg.): *Bečki kongres 1814./1815. Historiografske refleksije o 200. obljetnici*. Zagreb 2016.
- Trogrić, Marko/Josip Vrandečić: „French Rule in Dalmatia, 1806-1814: Globalizing a Local Geopolitic“. In: Ute Planert (Hrsg.): *Napoleon's Empire. European Politics im Global Perspective*. Houndmille/Basingtoke/Hempshire 2016, S. 264–276.
- Vaillant, Kristina: *Themen und Topoi in der Berichterstattung aus der Dritten Welt am Beispiel der Tagesschau. Die Inszenierung der Katastrophe*. Copenhagen 1995.
- Vietta, Silvio: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München 2001, S. 133–146.
- Virilio, Paul: *Krieg und Fernsehen*. Frankfurt a.M. 1997.
- Vogt, Peter: *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*. Berlin 2011.
- Vrhunc, Mirjana: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002.
- Waldenfels, Richard: *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M. 1990.
- Waldenfels, Richard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 1. Frankfurt a.M. 1997.
- Warburg, Aby: *Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin 2001.
- Warnke, Martin: „Über die Macht der Schönheit“. In: *Kursbuch*. (Zum Thema: *Städte Bauen*). (Juni 1993), S. 123–127.
- Wichmann, Thomas: *Heinrich von Kleist*. Stuttgart 1988.

- Widmann, Carlos: „Nur Frieden, Brot und Zwiebeln“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 31, S. 226–237.
- Wiedmann, Erich: „Zum Dschungel bitte hier lang“. In: *Der Spiegel*. Jg. 46 (1992), H. 26, S. 158–162.
- Wieser, Lojze: „Ante scriptum“. In: Marijana Erstić (Hrsg.): *Europa erlesen*. Zagreb. Klagenfurt 2001, S. 5–7.
- „Wir sind schon im Bürgerkrieg“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 20, S. 168–172.
- „Wir wollen souverän sein‘. Spiegel-Interview mit dem kroatischen Präsidenten Franjo Tuđman über die Zukunft Jugoslawiens“. In: *Der Spiegel*. Jg. 44 (1990), H. 25, S. 165–169.
- Wolff, Larry: „Dalmatinische und italienische Reisen. Das Paradies der mediterranen Rückständigkeit“. In: Frithjof Benjamin Schenk (Hrsg.): *Der Süden. Neue Perspektiven auf eine europäische Geschichtsregion*. Frankfurt a.M. 2007, S. 207–228.
- Wölfsdörfer, Rolf: „Dada lässt schön grüßen. Neue Forschungen über D’Annunzio in Fiume“. In: *FAZ*. (11.05.2011). <http://www.faz.net/aktuell/-wissen/wissenschaft/dada-laesst-schoen-gruessen-1643069.html> (25.05.2019).
- Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. XXX. Graz 1961 (Reprint v. 1741) S. 651. Vgl. auch online: *Zedlers Universal-Lexikon*. <http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=335&bandnummer=30&view=100&l=de> (21.05.2015).
- „10 Kirchen in Jugoslawien zerstört“. In: *Der Spiegel*. Jg. 45 (1991), H. 45, S. 193.
- Zima, Peter V. (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt 1995.
- „Zeit und Bildschirme. Hubertus von Amelunxen im Gespräch mit Charles Grivel, Georg Maag, Peter M. Spangenberg und Andrei Ujica“. In: Hubertus von Amelunxen/Andrei Ujica (Hrsg.): *Television/Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*. Marburg 1990, S. 77–106.

„Zur Anerkennung jugoslawischer Nachfolgestaaten. Informationserlaß des Auswärtigen Amts vom 2. März 1993“. In: *Außenpolitik der Bundesrepublik Deutschland von 1949–1994*. Köln 1995, S. 902.

Žmegač, Viktor: „Miroslav Krleža und seine mitteleuropäische geistige Heimat“. In: *Most/Die Brücke*. 1–2 (1996), S. 103–107.

INTERNETQUELLEN MIT AUTOR UND/ODER TITEL

„Dubrovačka kulisa“. In: *Krležijana*. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=298> (01.04.2019).

„Petar Dobrović“. In: *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=15681> (23.04.2019).

Begemann, Christian: „Brentano und Kleist vor Friedrichs Mönch am Meer. Aspekte eines Umbruchs in der Geschichte der Wahrnehmung“ (17.02.2006). In: *Goethezeitportal*. http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/-epoche/begemann_wahrnehmung.pdf (15.07.2019).

Buklijaš, Tatjana: „Kuga: nastajanje identiteta bolesti“. In: *Hrvatska revija*. Jg. II (2002), H. 2, S. 90–94. <http://www.matica.hr/HRRevija/revija052.nsf/AllWebDocs/kuga> (31.08.2007).

Dierse, Ulrich: „Idylle“. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie online*. Basel: Schwabe, o.J., o.S. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav#_elibrary_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27verw.idylle%27%5D__1584107604370 (13.03.2020).

Erstić, Marijana: „Dubrovnik. Skizze einer europäischen (Literatur-)Geschichte“. In: Natasza Stelmaszyk (Hrsg.): *Europa literarisch*. <http://www.uni-siegen.de/phil/archiv/euopaliterarisch/dokumentation/vortrag/eurolit-erstic1.pdf> (16.05.2015).

Jamot, Christian: „Vichy: du tourisme à la ville, de la ville au tourisme“. In: *Persee*. 76 (2001) 2, S. 133–138. http://www.persee.fr/doc/geoca_1627-4873_-2001_num_76_2_2540#? (16.04.2019).

Jergović, Miljenko: „Petar Dobrović: Krležine oči“. In: *Subotnja matineja*. (24.03.2012). <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/petar-dobrovic-krlezine-oci/> (18.04.2019).

Kraus, Hans-Joachim/Theodor Mahlmann: „Apokalyptik“. In: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der*

Philosophie online. Basel: Schwabe, o.J., o.S. https://www.schwabeonline.ch/schwabe-xaveropp/elibrary/start.xav?start=%2F%2F%5B%40attr_id%3D%27verw.apokalyptik%27%5D (13.03.2020).

Kravar, Zoran: „Marginalija uz slike Petra Dobrovića (djela Miroslava Krleže – Eseji, članci i prikazi)“. In: *Enciklopedija Izmk*. <http://enciklopedija-izmk.hr/clanak.aspx?id=51671> (23.04.2019).

Krleža, Miroslav: „Filmski esej Petar Dobrović“. In: *Ex Filmofili*. <http://exfilmofili.blogspot.com/2011/06/filmski-esej-petar-dobrovic-1957.html> (23.04.2019).

Reusch, Erhard/Giovanni Luccio: *Gründliche Beschreibung des Königreichs Dalmatien*. Nürnberg: Monath 1723. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/reusch1723> (27.05.2019)

Riječ. Glasnik Hrvatske kulturne zajednice Wiesbaden/Das Wort. Mitteilungsblatt der Kroatischen Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V. (Zum Thema: *Dubrovnik*), Nr. 55 (2018). http://www.hkz-wi.de/rijec/Dateien/Rijec_55.pdf (17.04.2019).

Sbarra, Stefania: „Kleist oder die Sabotage des Erhabenen“. In: *Études Germaniques*. Bd. 265 (2012), H 1, S. 43–56. <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2012-1-page-43.htm#no30> (04.03.2020).

Wölfsdörfer, Rolf: „Dada lässt schön grüßen. Neue Forschungen über D’Annunzio in Fiume“. In: *FAZ* (11.05.2011). <http://www.faz.net/aktuell/wissen/wissenschaft/dada-laesst-schoen-gruessen-1643069.html> (25.05.2019).

Zedler, Johann Hein: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. XXX: Graz 1961 (Reprint v. 1741) S. 651. Vgl. auch online: *Zedlers Universal-Lexikon*. <http://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blaettern&seitenzahl=335&bandnummer=30&view=100&l=de> (21.05.2015).

INTERNETQUELLEN OHNE AUTOR

<http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=51995> (beide Links: 01.04.2019).

<http://www.eikones.ch> (14.05.2005).

<https://www.iuc.hr/about.php> (15.07.2019).

FILME

DUBROVNIK – PERLE DER ADRIA, Südwest 3, Sendung: BLICKPUNKT EUROPA, 16.05.1995.

DIE ARMENKÜCHE VON DUBROVNIK MUSS SCHLIEßEN, Südwest 3, Sendung: BLICKPUNKT EUROPA, 23.05.1995.

DUBROVNIK IM KRIEG, ZDF, Sendung: ASPEKTE, 25.10.1991.

AUSSTELLUNGEN

Blickmaschinen oder wie Bilder entstehen. Museum für Gegenwartskunst, Siegen
(23.11.2008–10.05.2009.).

Botticelli. Städel Museum, Frankfurt a.M. (13.11.2009–28.02.2010).

Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. Museum Folkwang, Essen
(05.05.2006–03.09.2006).

Frano Missia. Dvojstva. Galerija Emanuela Vidovića, Split (21.10.2019–
10.11.2019).

Impressionismus/Expressionismus. Kunstwende. Alte Nationalgalerie, Berlin
(22.05.2015–20.09.2015).

The Guggenheim Collection. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik
Deutschland, Bonn (27.07.2006–07.01.2007).

ABBILDUNGSNACHWEIS

VORWORT UND EINLEITUNG

DUBROVNIK INTERMEDIAL

KATASTROPHEN AN EINEM IDYLLISCHEN ORT

Einleitung

Abbildungen: Abb. 1: Festung Lovrijenac, 2007 • Abb. 2: Screenshot aus GAME OF THRONES

Abbildungsnachweis: Abb. 1: © bei der Verfasserin • Abb. 2: © bei der Verfasserin

MEDIENGESCHICHE DER STADT I: KLASSIK UND ROMANTIK

INTERTEXTUALITÄT UND EKPHRASIS

Achim von Arnim, Clemens Brentano und Heinrich von Kleist

Abbildungen: Abb. 1: Caspar David Friedrich: *Wanderer am Gestade des Meeres*, 1808–1810 • Abb. 2: Seitenscan eines Kupferstiches mit der Vedute Ragusas aus dem Buch von Erhard Reusch, 1723

Abbildungsnachweis: Abb. 1: From Wikimedia Commons, the free media repository (01.04.2019) • Abb. 2: © bei der Verfasserin

MEDIENGESCHICHTE DER STADT II: LITERATUR UND TOURISMUS

MEDIENGESCHICHTE DER STADT, MEDIENGESCHICHTE EINER TOURISTENMETROPOLE

Zum Beispiel Dubrovnik, zum Beispiel Miroslav Krleža

Abbildungen: Abb. 1: Petar Dobrović, *Kneževa palača u Dubrovniku, trg u Dubrovniku*, 1934, • Abb. 2: Petar Dobrović, *Stara luka u Dubrovniku*, 1935

Abbildungsnachweis: Abb. 1: http://www.tzdubrovnik.hr/get/_/64396/about_us.html, (23.04.2019) • Abb. 2: <https://www.fotocommunity.com/photo/petar-dobrovic-luka-u-dubrovniku-blatnjavi/25913496> (23.04.2019)

MEDIENGESCHICHTE DER STADT III: KRIEG UND FRIEDEN

DUBROVNIK IN DEN AUDIOVISUELLEN MEDIEN

Bilder der Kriegskatastrophe 1991–1995

Abbildungen: Abb. 2: Seitenscan aus *Der Spiegel* • Abb. 2: Seitenscan aus *Der Spiegel* • Abb. 3: Screenshot aus ASPEKTE • Abb. 4: Screenshot aus ASPEKTE

Abbildungsnachweis: Abb. 1: © bei der Verfasserin • Abb. 2: © bei der Verfasserin • Abb. 3: © bei der Verfasserin • Abb. 4: © bei der Verfasserin

TEXTNACHWEIS

VORWORT UND EINLEITUNG

„Von Katastrophen und idyllischen Orten“. In: *Riječ. Glasnik Hrvatske kulturne zajednice Wiesbaden/Das Wort. Mitteilungsblatt der Kroatischen Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V.* (Zum Thema: *Dubrovnik*). Nr. 55 (2018), S. 3–4

„Dubrovnik. Skizze einer europäischen Literaturgeschichte“. In: *Riječ. Glasnik Hrvatske kulturne zajednice Wiesbaden/Das Wort. Mitteilungsblatt der Kroatischen Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V.* (Zum Thema: *Dubrovnik*). Nr. 55 (2018), S. 5–14.

MEDIENGESCHICHE DER STADT I: KLASSIK UND ROMANTIK

„Pest und Ragusa in Heinrich von Kleists Novelle ‚Der Findling‘“. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. 16 (2007), S. 29–47.

MEDIENGESCHICHTE DER STADT II: LITERATUR UND TOURISMUS

„Die Ambivalenzen des vertraut Fremden. ‚Dalmatinische Reise‘ von Hermann Bahr“. In: Slavija Kabić/Goran Lovrić (Hrsg.): *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur, Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*. Zadar 2009, S. 249–257.

MEDIENGESCHICHTE DER STADT III: KRIEG UND FRIEDEN

„Dubrovnik između idile i pogibije. Slike ‚grada‘ u njemačkim medijima početkom 90-ih godina 20. stoljeća“. In: Irena Kraševac (Hrsg.): *Zbornik Drugoga kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb 2007, S. 279–287.

Ragusa, heute Dubrovnik, ist einzigartig. Die Stadtrepublik war über sechs Jahrhunderte (zwischen 1204–1808) inmitten der Großmächte Venedig/Österreich-Ungarn/Osmanisches Reich unabhängig, stets freiheitsliebend und freiheitsverherrlichend. Obgleich selbst Shakespeare von Illyrien wusste, erwacht im deutschsprachigen Raum das Interesse an Ragusa erst im 19. Jahrhundert. Daran ist Napoleon schuld: 1808 wird die Stadtrepublik vom napoleonischen Marschall Marmont abgeschafft. 1815, nach dem Fall Napoleons, wird sie auf dem Wiener Kongress der Habsburger-Monarchie zugesprochen und bleibt als ein Teil der sog. Illyrischen Provinz bis zum Ende des ersten Weltkrieges ihr fester Bestandteil. Insbesondere vom Anfang des 19. Jahrhunderts an kann man im deutschsprachigen Raum ein verstärktes Interesse an der Stadt beobachten, auch in literarischen Kreisen. Während sie in den Jahrhunderten davor als ein idyllischer Ort beschrieben wird, wird sie nun bevorzugt als ein Ort der Katastrophe angesehen. Dubrovnik ist seit dem 19. Jahrhundert auch eine Touristen- und Medienmetropol. Nicht erst seit heute schreibt also die Stadt an einer globalen Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte mit. Dieser intermedialen Geschichte Dubrovniks geht das Buch nach.