

SONDERDRUCK AUS:

Elisabeth von Erdmann (Hg.)

SPIEL DER BLICKE

Grenzübertritte slavischer Literaturen

LIT

Inhaltsverzeichnis

Elisabeth von Erdmann	9
Einleitung	
Lilia Antipow	15
Das Begehren nach Leere: Tommaso Landolfi und Nikolaj Gogol'	
Elisabeth von Erdmann	49
<i>Tiepolo und die Unsichtbare Stadt</i> von Emili Rosales. Resonanzräume der Stadt- und St Petersburg-Mythen	
Sonja Koroliov	117
„A child loved too much“: Passivität und <i>Überschreitung</i> (transgression) in John Coetzees <i>The Master of Petersburg</i>	
Liudmila Fuchs-Shamanskaya	135
Eine Generation ohne Mythen: Das Eigene und das Fremde im Roman <i>Nachricht für Baratynski</i> (1981) von Christoph Meckel	
Поколение без мифов: Собственное и чужое в романе Кристофа Мекеля <i>Известие для Баратынского</i> (1981)	
Maja Weikert	147
<i>Krieg und Frieden</i> und <i>Die Kreuzersonate</i> von Lev Tolstoj in Werken der niederländischen Schriftstellerin Margriet de Moor	
Cvijeta Pavlović	165
Transfigurationen von Motiven kroatischer Kultur in John Coetzees Roman <i>Slow Man</i>	
Transfiguracije motiva hrvatske kulture u Coetzeeovu romanu <i>Slow Man</i>	
Natalia Stagl Škaro	187
Vampir daheim. Literatur und Identität in Osteuropa	
Marijana Erstić	223
„...ein Rebell altösterreichischer Prägung...“. Friedrich Torberg über Miroslav Krleža	
Wolfgang Stephan Kissel	239
Fëdor Dostoevskijs Romane auf deutschen Bühnen: Adaption als (post-)dramatische Kunstform im 20. und frühen 21. Jahrhundert	
Biobibliographische Notizen	267

Elisabeth von Erdmann (Bamberg)

***Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* von Emili Rosales.
Resonanzräume der Stadt- und St Petersburg-Mythen**

Der Doppelroman des katalanischen Autors Emili Rosales spielt im 18. und im 20. Jahrhundert. Er enthält zwei Kapitel über St Petersburg und verbindet geheimnisvolle Ruinen in einem Fischerort im Ebrodelta mit St Petersburg und anderen Städten Europas.

In den Ruinen wurde vor langer Zeit ein Gemälde Tiepolos vor dem Zugriff des spanischen Königs versteckt. Das geheimnisvolle Manuskript eines in Diensten des Königs stehenden Architekten geleitet den Protagonisten der Gegenwart auf die richtige Spur, um dieses Gemälde erneut vor gierigen Plänen zu schützen und zusammen mit seiner Jugendgeliebten die von ihm ausgehende Inspiration und Erneuerung des Lebensgefühls zu erfahren.

Die Suche der Protagonisten führt in beiden Romanen in die Sackgasse der herrschenden Diskurse und ihrer anspruchsvollen Pläne und schließlich zu einer unsichtbaren Stadt, die sie zum ersten Mal auf einem Gemälde erblicken und über die im Manuskript des Architekten berichtet wird. Der berühmte Maler Tiepolo malte die unsichtbare Stadt als Hintergrund einer stolzen, göttlichen Frau, die vor der Stadt steht und den Betrachter anblickt.

Rosales betritt mit seinem Roman den literarischen Resonanzraum St Petersburgs und anderer imperialer Stadtmythen. Wie viele Autoren vor ihm entwickelt er in diesen spannungsreichen literarischen Räumen seine Poetik.

Anders als seine Vorgänger erschafft der katalanische Autor eine Poetik der Freiheit in Phantasie, Vision und Identität, die nicht bilder- und lebenszerstörend wirkt und ihre Helden nicht in eine bedrohliche Stadtkulisse setzt. Seine Poetik entsteht zwar in engmaschigen Kommunikationen mit russischen, italienischen und anderen Stadttexen, aber entwickelt doch grundsätzlich andere Qualitäten.

Emili Rosales gewinnt seine Poetik aus den autobiographischen Erfahrungen des historischen Helden und verwebt sie mit der biographischen Entwicklung des in der Gegenwart lebenden Paares.

Die Untersuchung arbeitet die im Roman hervortretenden Konturen dieser Poetik heraus, indem sie einige der sich im Roman eröffnenden Resonanzräume betritt und dabei einen besonderen Schwerpunkt auf die literarischen Stadterbauer von St Petersburg (Puškin, Dostoevskij, russische Symbolisten, Anna Achmatova u. a.) legt.

Sichtbar wird eine Poetik, die sich in einer spannenden Geschichte der Konflikte und Auseinandersetzungen schließlich in beiden Erzählsträngen von herrschenden Diskursen, Ansprüchen und Konzepten befreit und gleichzeitig in einen engen Kontakt mit dem individuellen Leben der Protagonisten und ihren Realitäten tritt.

Die Besonderheit dieser Poetik liegt in der Bewahrung des Spannungsfeldes zwischen Identität und Differenz. Dieses Feld bietet einen Raum für Text und Kunst, in dem sich keine Verschmelzungen mit Leben und Konzepten vollziehen. Stattdessen gestalten Text und Kunst einen Bereich der Präsenz, aus dem Inspiration und der Blick einer vor den Umrissen einer unsichtbaren Stadt stehenden göttlichen Frau zum Betrachter gelangen.

Nach ihrem Gang durch die Resonanzräume imperialer Stadtmythen, besonders des St Petersburg-Mythos, kulminiert die Poetik des katalanischen Autors in einer säkularen Präsenzerfahrung, deren Funktionieren mit der von Pavel Florenskij dargelegten Ästhetik der russischen Ikone in Beziehung gebracht werden kann.

Schlüsselworte: Doppelroman, Erinnerung, Freiheit, Geheimnis, Gemälde, Herrschaft, Identität, Ikone, Intrige, Phantasie, Poetik, Resonanzraum, Spiegelraum, Stadtmythos, St Petersburg.

1. Roman der Städte und der Unsichtbaren Stadt

Der katalanische Autor Emili Rosales schreibt einen Doppelroman über ein Gemälde, eine *Unsichtbare Stadt* und die Liebe. Die Geschichte beginnt als gescheiterter Traum: „this story is about a failed dream: the invisible city“.¹ Die *Unsichtbare Stadt* wird mit der Biographie des Erzählers, eines Alter Egos des Autors, sowie mit Ruinen im Ebrodelta verwoben und erscheint gleichzeitig als die Vision einer Stadt jenseits von Realitätsfiktionen.²

Der katalanische Titel *La Ciutat Invisible* (Erstveröffentlichung: 2005) und seine deutschsprachige Erweiterung zu *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* (2007)³ treten in Kommunikation mit Mythen, Literatur und Kunst und stimulieren Interesse und Erwartung des Lesers. Der Roman im Roman, das Manuskript eines Architekten aus dem 18. Jahrhundert, trägt den Titel *Aus den „Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt“* und wird in den Kapiteln, die als das alte Manuskript präsentiert werden, jeweils mit den Städtenamen St Petersburg, Neapel, Venedig und Madrid kombiniert.

Sie wecken Erinnerungen des Lesers an imperiale Mythen der Stadt, Herrschaft und Kunst, von denen er schon einmal gehört hat, und verknüpfen sie mit einem Gegenentwurf, der ein Geheimnis verheißt. Während seiner Lektüre folgt der Leser den sich miteinander verflechtenden Wegen zwischen Stadtmythen, Idealstadt und Selbstfindung, die durch weitläufige literarische, kulturelle und historische Resonanzräume⁴ führen.

Für den Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* erhielt der 1968 in Sant Carles de la Ràpita,⁵ einem der Schauplätze des Romans, geborene Emili Rosales i Castellà Preise und Anerkennungen.⁶ Sein Buch wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt.⁷

¹ French (2009).

² Vgl. zu den fiktiven Städten in der Literatur den anlässlich einer Ausstellung der Pinakothek der Moderne in München über fiktive Bauten und Städte in der Literatur (2006/2007) erschienenen Sammelband von Nerdinger (2006).

³ Zitiert wird im Text immer aus der deutschsprachigen Übersetzung (Rosales (2007)), während in der Fußnote der katalanische Text hinzugefügt wird (Rosales (2008)).

⁴ Vgl. hierzu w. u., Abschnitt 2.

⁵ Es handelt sich heute um einen bei Touristen beliebten Küstenort in Katalonien südlich des Ebrodeltas.

⁶ Vgl. hierzu Marti (2007, 373 ff.).

⁷ Vor *La ciutat invisible* schrieb Rosales einige lyrische Werke sowie einen Roman, der Barcelona gewidmet ist: *Mentre Barcelona dorm* (Während Barcelona schläft, 1999) (vgl. Marti

Bereits in seinem ersten Stadt-Roman *Mentre Barcelona dorm* entwickelte der Autor die in Phantasie, Vision und Inspiration liegenden Grundlagen seiner Poetik. Er leitete daraus die Aufforderung ab, die Gegenwart nicht durch die Vergangenheit bestimmen zu lassen und die Vergangenheit nicht als Ausrede für die Gegenwart zu nutzen.⁸ Identität wird dargestellt als eine Qualität, die gestaltet werden kann.⁹

Die Freiheit der Phantasie und Vision wird im Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* für Kunst und Realität postuliert und bildet eine Prämisse für die im Buch entwickelte und ausgedrückte Poetik.

Rosales entfaltet einen Doppelroman, dessen Handlungen unter zwei einander spiegelnden historischen Rahmenbedingungen spielen. Ein wenig bekanntes Stadtprojekt, das Karl III. von Spanien (1716-1788), der viele städtebauliche Maßnahmen vor allem in Madrid durchführen ließ, im Ebrodelta möglicherweise auch nach dem Vorbild von Sankt Petersburg als Idealstadt erbauen wollte, aber nicht zu Ende führte,¹⁰ bildet den historischen Hintergrund des Manuskript-Romans *Aus den „Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt“*.

Dem im Manuskript entfalteten Roman steht eine autobiographisch inspirierte, in die Gegenwart gelegte Erzählung gegenüber, deren Held, ein in Barcelona tätiger, aber in Sant Carles de la Ràpita geborener und dort häufig weilender Kunstgalerist, über sein Leben und seine Erlebnisse in der Ich-Form berichtet. Seine Geschichte führt den Leser in dessen eigene Gegenwart und nach Katalonien.

Emili Rosales erzählt in Interviews und Gesprächen, wie er als Kind in Sant Carles de la Ràpita zwischen einigen alten Ruinen spielte. Diese Ruinen werden zu einem der inhaltlichen, räumlichen und symbolischen Zentren des Doppelromans.¹¹ Die Motivationen des Autors liegen in einem Zugehörigkeitsgefühl, das seine Familiengeschichte in einem Fischerort mit kulturellen Traditionen Europas

(2007, 374 f.). Rosales arbeitet seit vielen Jahren als Lektor, Redakteur, Verleger und Herausgeber sowie auch als Übersetzer beim Verlag Planeta in Barcelona. Er entdeckte den Erfolgsautor Carlos Ruiz Zafón (geb. 1964) und veröffentlichte Stieg Larsson (1954-2004). Heute ist er im Verlag der Direktor von Grup62 (vgl. In URL: <http://www.elperiodico.cat/ca/oci-i-cultura/20140207/emili-rosales-director-editorial-de-grup-62-3082589> (Zit.-datum: 13.09.2017)).

⁸ Vgl. Ciercoles (2000).

⁹ Vgl. Bombí-Vilaseca (2005); Pelfort (2005).

¹⁰ Vgl. Marti (2007, 375).

¹¹ Vgl. Bombí-Vilaseca (2005); Marti (2007, 375).

verbindet: „my own familiar story, in a small town of fishers, in the center of a continental cultural focus.“¹²

Im Buch und in zahlreichen Interviews beschreibt Rosales die Ruinen des Fischerorts als Überreste eines gescheiterten Stadtprojekts von Karl III. von Spanien, dessen Zusammenhang mit den Kulissen der Spiele seiner Kindheit er erst im Lauf seines Lebens herstellte.¹³ Er erblickte darin den Stoff für einen aus zwei Erzählsträngen gewobenen Roman, der aus Fiktion, Abenteuer und Recherche, die ihn nach Neapel, Venedig und St Petersburg führte, zusammengestellt werden sollte.¹⁴

Im Manuskript des Architekten aus dem 18. Jahrhundert treten historische Persönlichkeiten auf. Neben Karl III. von Spanien (1716-1788) und Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) spielen u. a. der spanische Ministerpräsident José Floridablanca (1728-1808), der Politiker und Wissenschaftler Antoni de Capmany (1742-1813) und schließlich der bedeutende italienische Architekt Francesco Sabatini (1722-1797), der viele der ehrgeizigen Bauvorhaben von Karl III. durchführte, wichtige Rollen. Außerdem treten Zarin Katharina II. von Russland (1729-1796) und der durch seine Bauwerke in St Petersburg berühmt gewordene Architekt Bartolomeo Rastrelli (1700-1771) auf.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begann Karl III. im Ebro-Delta mit dem Bau eines Kanals und einiger repräsentativer Gebäude im neoklassizistischen Stil, die in unvollendetem oder teilweise restauriertem Zustand heute noch zu besichtigen sind, zum Beispiel die Església Nova. Damals sollte daraus ein Handels- und Militärzentrum zur Kontrolle des Mittelmeerraumes und des Handels mit Amerika im Fischerort Sant Carles de la Ràpita entstehen.¹⁵ Nach dem Tod des Königs 1788 verlief das Projekt im Sand.

Rosales erschafft mit Hilfe dieser historischen Vorlage eine autobiographisch motivierte¹⁶ literarische Fiktion, die, wie es den Anschein hat, noch ein weiteres Bauprojekt von Karl III. auf die Ruinen des Fischerorts, in denen der Autor als Kind spielte, projiziert.¹⁷

¹² French (2009).

¹³ Vgl. u. a. Bombí-Vilaseca (2005); Cooney (2010).

¹⁴ Vgl. French (2009).

¹⁵ Vgl. Institut d'Estudis Rapolencs (2007, 10 ff.).

¹⁶ Vgl. French (2009).

¹⁷ Vgl. Cooney (2010).

Es könnte sich um das Projekt einer Idealstadt handeln, die von Karl III. erträumt und von Sabatini geplant, aber nicht vollendet worden war. Karl III. erhob als König von Neapel Anspruch auf die Schätze Pompejis und verspürte den starken Wunsch, selbst als Bauherr großer Projekte im Stil des Neoklassizismus aufzutreten.

Es entstanden im Zuge des Stadtprojekts weitere repräsentative Gebäude, aber nicht in Sant Carles de la Ràpita. Die ideale Stadt sollte unter dem Namen San Carlos auf der Anhöhe der Isla de León in der Nähe von Cádiz in Andalusien erbaut werden und ist heute als San Fernando, eine Satellitenstadt von Cádiz, bekannt.¹⁸

Eine erste Inspiration zur Verbindung eines Stadtprojekts von Karl III. mit St Petersburg fand Rosales möglicherweise in den Memoiren von Sebastià Juan Arbó (1902-1984).¹⁹ Ein historischer Vergleich liegt auf jeden Fall nahe, da der russische und der spanische Herrscher aufgeklärte absolutistische Monarchen mit zahlreichen ehrgeizigen Reform- und Bauvorhaben waren und repräsentative Städte gestalten wollten.

Rosales pflegt einen kreativen Umgang mit Geschichte und ihren Überblendungen in der literarischen Fiktion des Romans. Der Autor weist der Geschichte zwar eine wichtige Rolle zu, ordnet sie aber der Imagination unter, wie schon Bombí-Vilaseca feststellt:

[...] La realitat i la història cultural són tan riques que permeten triar tant com en el camp de imaginaci, i per tant permeten de construir a partir der trossos de la història cultural, però no crec que s'hagi acabat la narrativa de situacions abstracttes.²⁰

Die intendierte Gestaltungsfreiheit realisiert der zeitgenössische Protagonist Emili im Epilog des Romans, wenn er seine Abstammung unabhängig von seiner biologischen Herkunft als Vision und Inspiration rekonstruiert und auf den

¹⁸ Vgl. Oliveras i Samitier (1994, 99 ff.). Der Artikel bildet auch eine hypothetische Rekonstruktion des Plans der von Sabatini projektierten Stadt ab.

¹⁹ Vgl. Arbó (1982). Diesen Hinweis gab mir Rosales in seiner E-Mail vom 10.11.2016. Sant Carles (San Carlos) wird in den Memoiren häufig erwähnt, Russland einige Male: u. a. Trockij, Lenin, Stalin, Revolution, Gulag, Puškin, Dostoevskij, Berdjaev, Merežkovskij (113 f., 176, 180, 204, 267). Einen direkten Beleg, dass Arbó Sant Carles mit St Petersburg in Beziehung gesetzt hätte, konnte ich nicht finden.

²⁰ Bombí-Vilaseca (2005).

fiktiven jungen Architekten und Schreiber des Manuskripts aus dem 18. Jahrhundert zurückführt:

Sollte die Geschichte nur aus Befehlen bestehen, die einem irgend jemand von dem einen oder anderen Punkt der Vergangenheit aus erteilt, ist sie nichts für mich. Ich mag sie, wenn sie eine Leidenschaft ist, mich bewegt und vorantreibt, mich nährt und fesselt. Wenn sie mich erschafft. Wenn ich mich erschaffe. Andernfalls wäre sie nichts weiter als eine Tragödie, die ihren Lauf nimmt.²¹

Rosales strebt nach einer Übereinkunft mit dem Leser, eine durchkomponierte Fiktion als reale Geschichte zu lesen und in die Selbstfindung des Protagonisten miteinzusteigen.²² Eine wichtige Voraussetzung dafür bildet die kohärent gestaltete Verflechtung von Fiktion und Geschichte, die in mancherlei Hinsicht als „postfaktisch“ erscheint. Rezensionen und Leserreaktionen zeigen, dass der Roman tatsächlich als historisch glaubwürdige Geschichte gelesen und bewertet wird und dem Autor das Spiel mit dem Leser in den Verflechtungen von Fiktionen und autobiographisch-historischen Hintergründen so überzeugend gelingt, dass auch professionelle Leser die Geschichte als historisch real bewerten.²³

Das geheimnisvolle Bild von Tiepolo wird im Roman genau beschrieben und könnte existieren, denn Bilder des Malers sind tatsächlich verschollen, und immer wieder wurde in der Vergangenheit noch ein weiteres Werk von Tiepolo wiedergefunden. Doch eine historische Existenz des Gemäldes, das im Roman auftritt, lässt sich nicht nachweisen. Emili Rosales antwortete auf die Nachfrage: „I am so sorry: it doesn't exist.“²⁴ Diese Auskunft muss auch auf die Abhandlung „Storia del commercio e deglie commercianti d'Arezzo“ von 1963 bezogen werden,²⁵ die der zeitgenössische Protagonist als Beweis für die historische Existenz des italienischen Architekten Andrea, dessen Memoiren er mit größtem Interesse studiert, findet.

²¹ Rosales (2007, 330 f.); Rosales (2008, 285): „Si la història han de ser les ordres que algú et dicta des d'un punt o un altre del passat no em convé. M'atreu si constitueix una passió que m'agita i em projecta, si em nodreix i em tensa. Si em crea. Si em creo. Si no, representaria el mer acatament de la tragèdia.“

²² Vgl. Cooney (2010).

²³ Vgl. Marti (2007); de la Pau Janer (2009); Murdoch (2009) u. a.

²⁴ Vgl. die E-Mail von Rosales vom 10.11.2016 an mich.

²⁵ Vgl. Rosales (2007, 263 f.); Rosales (2008, 225 f.).

Daraus ergibt sich, dass das Manuskript aus dem 18. Jahrhundert, das die Protagonisten Emili und Ariadna auf die Spur des Gemäldes und der *Unsichtbaren Stadt* führt, ebenfalls eine literarische Fiktion und keine historisch nachweisbare Quelle ist.

Historische und reale Kontexte des Autors und seines Romans statten die Zugänge zum Text allerdings mit gesellschaftlichen und politischen Deutungs- und Verortungsmöglichkeiten im Rahmen der Geschichte Kataloniens als Bestandteil des spanischen Königreiches und der Diktatur unter Francisco Franco (1892-1975) aus und beziehen sich auf den Unabhängigkeitsprozess Kataloniens.²⁶ Einige in den Roman eingebaute Bezugnahmen betreffen ganz konkret die Politik der hydroelektrischen Nutzungsambitionen und sonstigen Bebauungspläne für den Naturpark im Ebro-Delta.²⁷

Der Roman nimmt einen festen Platz im Selbstbewusstsein der modernen katalanischen Literatur ein. Diese begreift sich als wichtigen Akteur im Spannungsfeld ihres Strebens nach „Anerkennung ihrer Eigenständigkeit [...] und andererseits nach Anschluss an die zeitgenössischen literarischen Strömungen“.²⁸

Jörg Magenau (geb. 1961) würdigt die spannenden Aspekte des katalanischen Romans, aber schließt mit dem Fazit: „Er ist glatt und schmerzfrei zu lesen, sorgfältig durchkonstruiert und durchaus spannend. Mehr aber auch nicht.“²⁹ Hier irrt der Rezensent. Der Roman öffnet Wege in weitläufige literarische Resonanzräume, deren Wahrnehmung von der Aufmerksamkeit und Kenntnis des Lesers und von den Intentionen des Autors abhängt. Die hier vorgelegte Untersuchung folgt einigen Wegweisern, die im Doppelroman aufgestellt werden.

²⁶ Vgl. zu diesen Kontexten Europa Ethnica (2015).

²⁷ U. a. Kapitel III (Rosales (2007, 45 ff.); Rosales (2008; 37 ff.)). Auf regionalpolitische Deutungskontexte konzentriert sich die Untersuchung von Marti (2007) u. a. Die Verfasserin verzichtet dabei auf eine Unterscheidung zwischen historischen Vorlagen, auf die Bezug genommen wird, und der im Roman literarisch erzählten Geschichte.

²⁸ Broch/Cònsul (2007, 7). Der Artikel vermittelt einen Überblick über den zeitgenössischen katalanischen Roman.

²⁹ Magenau (2009).

2. Gleichklänge und Kontrapunkte

Die literarische Stadt als Ort sich aufeinander beziehender Zeichen, als Text und als Mythos, bietet unerschöpfliche Inspirationen für Autoren, Leser und Literatur- wie Kulturwissenschaftler.³⁰ Es ist eine „unsichtbare“³¹ und zugleich lesbare Stadt:

Erst der Stadtext gibt der chaotischen Fülle der lesbaren Zeichen in der Stadt eine diskursiv geordnete Lesbarkeit, die dem Leser durch die Lesbarkeit des Textes hindurch die Lesbarkeit der Stadt eröffnet: Roman und Lyrik sind seither die literarischen Gattungen geworden, in denen die Lesbarkeit der Stadt ein immer neues Reflexionsmedium gefunden hat.³²

Rosales stellt seinen Roman in die Resonanz- und Spiegelräume der Texte, die den Mythos der Stadt begründen und *Unsichtbare Städte* durch Kunst und Literatur sowohl sichtbar und lesbar machen als auch zum Verschwinden bringen.

Der Titel des Romans ruft das berühmte Buch von Italo Calvino (1923-1985) auf. Dieses erschien 1972 unter dem Titel *Le città invisibili* (Die unsichtbaren Städte). Die große Ähnlichkeit des katalanischen Titels *La ciutat invisible* mit Calvinos Titel verheißt enge Beziehungen zum italienischen Roman, der in eine in das 13. Jahrhundert gelegte Rahmenerzählung fünfundfünfzig kurze Texte bzw. Prosagedichte über fiktive unsichtbare Städte bettet, die Marco Polo (ca. 1254-1324) dem alten Kublai Khan (1215-1294), Mongolenherrscher und Kaiser von China, beschreibt.³³

Sichtbare Korrespondenzen zwischen beiden Romanen entfalten sich in den Überschriften der Kapitel des Manuskripts im katalanischen Roman, die jeweils den Namen einer berühmten imperialen Stadt und in Klammern den Untertitel *Aus den „Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt“* tragen. Der Schluss des katalanischen Romans, der die beiden Erzählstränge des Manuskripts und der zeitgenössischen Erzählung zusammenführt, entwickelt eine komplexe Beziehung zu den *Unsichtbaren Städten* Calvinos.

³⁰ Vgl. u. a. Stierle (1993 und 2016) und Mal'c (1984).

³¹ Stierle (2016, 350).

³² Stierle (2016, 352).

³³ U. a. hierzu Corbineau-Hoffmann (2003).

Während Rosales sein Buch als spannenden und nach romantischem Vorbild zwei Erzählstränge durch die Lektüre eines geheimnisvollen Manuskripts miteinander verbindenden Doppelroman aufbaut, kann Calvino's Buch nicht als Roman bezeichnet werden.³⁴ Es zeigt vielmehr die Eigenschaften eines Poems, das Calvino selbst sein „letztes Liebesgedicht an die Stadt“³⁵ nannte.

Rosales äußert sich über Calvino's Buch: „A wonderful book“ und hat es selbstverständlich gelesen. Doch nennt er die Ähnlichkeit seines Buchtitels „just a coincidence“.³⁶ Er bezieht den Titel seines Romans stattdessen auf ein gescheitertes, also unsichtbar gebliebenes Stadtprojekt des spanischen Königs Karl III. und auf den unsichtbaren Teil seines Protagonisten, also auf dessen Seele.

Der Roman entfaltet ungeachtet dessen sowohl Parallelen als auch zum Schluss schließlich einen Kontrapunkt zu Calvino's Buch, der die Geschichte der *Unsichtbaren Städte* weiterführt. Das katalanische Buch fügt sich hierin nicht in die Grenzen der formulierten bzw. bekannt gegebenen Intentionen seines Autors ein.

Rosales führt seine beiden zu einem Roman verflochtenen Erzählstränge, den in Katalonien angesiedelten zeitgenössischen Roman und den in der Zeit von Karl III. von Spanien und Katharina II. von Russland spielenden Manuskript-Roman, im Schluss seines Buches zusammen.³⁷

Die Liebenden des zeitgenössischen Romans finden das versteckte Gemälde Tiepolos, zu dem ihnen das Manuskript der Erinnerungen des Architekten den Weg weist. Dieser verbarg es vor der Gier des kunstbesessenen spanischen Herrschers und erlebte es als überwältigende Inspiration für ein neues freies Leben, als eine in der Kunst sichtbar gewordene Vision.

Das Bild, das in beiden Erzählsträngen die entscheidende Wende inspiriert, zeigt eine „weise und zugleich hemmungslose“³⁸ herrliche Frau vor den Umrissen einer „Stadt am Meer“,³⁹ die Tiepolo, der alternde Maler aus Venedig, unabhängig von allen anderen seine schöpferische Kraft knebelnden Aufträgen in Spanien heimlich malte.

³⁴ Die deutsche Erstübersetzung führt allerdings diese im Original fehlende Gattungsbezeichnung des Romans auch für spätere Auflagen ein (vgl. Calvino (1977)).

³⁵ Calvino (2007, 2).

³⁶ Cooney (2010).

³⁷ Es folgt dann noch der Epilog unter der Kapitelnummer XV.

³⁸ Rosales (2007, 300); Rosales (2008, 259): „alhora sàvia i desbocada“.

³⁹ Rosales (2007, 299); Rosales (2008, 257): „d'una ciutat marítima“.

Die Protagonisten beider Romane sind gleichzeitig auch deren Erzähler, ein junger Architekt aus dem 18. Jahrhundert, und ein Galerist in mittleren Jahren aus dem 20. Jahrhundert. Sie erkennen in der *Unsichtbaren Stadt* des geheim gehaltenen und versteckten Bildes die wahrhaft freie und für die in ihr lebenden Menschen erbaute Stadt. Dieses Gemälde beschenkt den ehrgeizigen und in den Intrigen an den Höfen der Städte zu Fall gebrachten Architekten des 18. Jahrhunderts mit der Erleuchtung, nunmehr das wirklich Wichtige zu sehen: das gute Zusammenleben der Menschen in „einer Stadt [...], die frei geboren wurde“.⁴⁰

Das Manuskript des Architekten entfaltet am Schluss, nachdem er sich mit der Frau, die er lieben gelernt hat und anderen Menschen, die dort mit ihm leben wollen, in den Bauruinen der vom spanischen Herrscher als Projekt aufgegebenen Stadt im Ebrodelta niedergelassen hat, die Inspiration, die das Gemälde für sein Leben und seine Freiheit zeitigte:

Wenn mich Zweifel überkommen, ob ich gut dran getan habe, in diesem Hafen zu ankern, auf den Umgang mit Edelleuten und die höfischen Gefälligkeiten zu verzichten, muss ich nur auf den Dachboden des Zollgebäudes steigen und darauf warten, daß meine Augen sich an die Dunkelheit gewöhnen; dann betrachte ich Tiepolos Gemälde und lasse mich von seinem Geist des Lebens und der Freiheit durchdringen.⁴¹

Das verheißungsvolle Manuskript bringt die vom versteckten Bild ausgehende Inspiration in den zeitgenössischen Roman zu den Liebenden. Sie wurden durch einen tragischen Unfall, Schuldgefühle und Entmutigung einander entfremdet, aber folgen den vom Architekten in seinem Manuskript ausgelegten Spuren. Sie finden das Bild tatsächlich am angegebenen Ort, an dem der Architekt es zu dessen Schutz versteckt hatte. Es überdauerte unbeschädigt die Jahrhunderte in der Kuppel des riesigen verfallenen Palastes, in dem die Liebenden als Kinder heimlich spielten, also auf einem Dachboden in den Ruinen der Stadt, die unsichtbar blieb und deren Überreste der Roman in Sant Carles de la Ràpita im Ebrodelta verortet.

⁴⁰ Rosales (2007, 300); Rosales (2008, 259): „una ciutat que neix lliure“.

⁴¹ Rosales (2007, 320 f.); Rosales (2008, 279): „Quan tinc dubtes sobre si he fet bé d'ancorar-me en aquest port, de renunciar al tracte dels notables i als favors cortesans, només em cal pujar a les golfes del palau i esperar que els ulls se m'acostumin a la fosca; llavors descobreixo la tela de Tiepolo i m'amaro del seu esperit de vida i llibertat.“

Als die Liebenden das Bild erblicken, wird die Zeit außer Kraft gesetzt, und sie sind wie der Architekt vollkommen überwältigt:

[...] die Erscheinung: das bordeauxrote Kleid und die granatfarbenen Lippen, die Geste, die dazu aufruft, aufzubegehren und zu leben, der weise, entschlossene Blick, die bläulichen Kuppeln der Unsichtbaren Stadt.⁴²

Sie erkennen vor dem Bild in den Ruinen der Stadt das Wichtige im Leben und in ihrer Liebe und erleben die Inspiration für ein selbstbestimmtes Leben in der Nachfolge des Architekten aus dem 18. Jahrhundert.

Emili und Ariadna aus dem zeitgenössischen Roman finden vor dem Bild den Augenblick wieder, der ihre Liebe enthielt, „bevor alles zu Ende ging; den Augenblick des malvenfarbenen und kürbisfarbenen Lichts auf dem silbernen Weg“.⁴³

Das Romanende bringt einen Kontrapunkt zu Calvinos imaginalen *Unsichtbaren Städten* zum Erklingen. Marco Polo beschreibt zum Schluss die antagonistisch aufeinander bezogene gerechte und ungerechte Stadt, die wie eine endlose Reihe von Spiegelbildern fortwährend eine aus der anderen hervorgeht: „eine zeitliche Folge verschiedener, abwechselnd gerechter und ungerechter Städte“.⁴⁴

Der Zuhörer Kublai Khan entgegnet daraufhin entmutigt: „Alles ist vergebens, wenn der letzte Anlegeplatz nur die Höllenstadt sein kann und die Strömung uns in einer sich stets verengenden Spirale dort hinunterzieht“.⁴⁵ Die Antwort Marco Polos bildet den Schluss des Buches. Sie verlegt die Hölle in das alltägliche Zusammenleben der Menschen, aber lässt noch einen Hoffnungsschimmer glimmen:

⁴² Rosales (2007, 324 f.); Rosales (2008, 283): „[...] l’epifania: el vestit bordeus i els llavis de magrana, el gest que convida a revoltar-se i a viure, la mirada sàvia i determinada, les cúpules blavoses de la Ciutat Invisible.“

⁴³ Rosales (2007, 325); Rosales (2008, 283): „l’instat anterior a la desfeta, l’instat de la llum malva i la llum carabassa al camí platejat.“

⁴⁴ Calvino (1986, 190); Calvino (1983, 167): „una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste.“

⁴⁵ Calvino (1986, 191); Calvino (1983, 170): „Tutto è inutile, se l’ultimo approdo non può essere che la città infernale, ed è là in fondo che, in una spirale sempre più stretta, ci risucchia la corrente.“

Tiepolo und die Unsichtbare Stadt von Emili Rosales.
Stadt- und St Petersburg-Mythen

Die Hölle der Lebenden ist nicht etwas, was sein wird; gibt es eine, so ist es die, die schon da ist, die Hölle, in der wir tagtäglich wohnen, die wir durch unser Zusammensein bilden. Zwei Arten gibt es, nicht darunter zu leiden. Die eine fällt vielen recht leicht: die Hölle akzeptieren und so sehr Teil davon werden, daß man sie nicht mehr erkennt. Die andere ist gewagt und erfordert dauernde Vorsicht und Aufmerksamkeit: suchen und zu erkennen wissen, wer und was inmitten der Hölle nicht Hölle ist, und ihm Bestand und Raum geben.⁴⁶

Calvinos Buch zeichnet in den Umrissen imaginaler Städte die Missstände von Macht und Gier unter der Fahne der Gerechtigkeit auf, die den beschriebenen unabweichlichen Kreislauf der Entstehung von Städten antreiben. An der Hoffnung, die Marco Polo ganz zum Schluss doch noch aufschwimmen lässt, setzt der Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* an, um den literarischen Stadttext weiterzuschreiben. Der katalanische Roman fügt Calvinos *Unsichtbaren Städten* eine bisher fehlende *Unsichtbare Stadt* hinzu, die entscheidende Stadt, die dem, „was inmitten der Hölle nicht Hölle ist [...] Bestand und Raum“⁴⁷ gibt.

Indem er den Text der *Unsichtbaren Städte* fortsetzt, knüpft der katalanische Doppelroman Verbindungen zu einem seit Beginn der 90er Jahre in unterschiedlichen Formen durchgeführten internationalen Projekt.⁴⁸ Künstler und Akteure reisen in „unsichtbare Städte“, zu „der Stadt, in der alle anderen Städte enthalten sind“.⁴⁹ Dieses Projekt setzt ausdrücklich an Calvinos Buch an, um durch das Zusammenkommen verschiedener Künstler an einem Ort „zu hören, was dieser Ort zu sagen hat“,⁵⁰ herauszufinden, was von einer Sache übrigbleibt, „die es nie gegeben hat“⁵¹ und Visionen sicht- und erfahrbar zu machen: „Diese beiden Landschaften – die äußere und die innere – könnten dasselbe sein“.⁵²

⁴⁶ Calvino (1986, 192); Calvino (1983, 170): „L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.“

⁴⁷ Calvino (1986, 192); Calvino (1983, 170): s. o.

⁴⁸ Vgl. hierzu u. a. Wandler (1995).

⁴⁹ Guarino/Staudinger (1993, 11).

⁵⁰ Guarino/Staudinger (1993, 58).

⁵¹ Guarino/Staudinger (1993, 45).

⁵² Guarino/Staudinger (1993, 58).

Das gemeinsame Anliegen besteht darin, mit Hilfe künstlerischer Eingriffe in die jeweilige Stadt, die Stadt und die Vorstellungen von ihr zu verändern und damit eine Projektionsfläche für Visionen zu eröffnen.⁵³ Die Reise in die Vergangenheit sollte „für andere einen Weg durch Visionen vorbereiten, der ihre Erinnerung verändern und wenigstens stimulieren sollte“.⁵⁴

Es ist, als hätte Rosales den Impuls dieses Projekts, das in verschiedenen Städten realisiert werden konnte, aufgegriffen, um den „imaginierten Innenraum, diese versunkene und auseinanderfallende Stadt“⁵⁵ wiederzubeleben und durch das Heraufholen einer imaginalen Stadt mittels künstlerischer Eingriffe dem Unsichtbaren Raum zu geben oder zumindest ein Zeichen zu setzen und es vielleicht sogar sichtbar zu machen.

Der Autor selbst formuliert keine ausdrücklichen Bezüge auf das Projekt, doch der Galerist Emili, sein zeitgenössischer Held, bestätigt die Suche nach den Räumen des Verlorenen: „Später lernte ich, daß nur das existiert, was man verliert, sei es eine Stadt, eine Liebe, oder seien es die Eltern.“⁵⁶ Die Zusammenführungen von Visionen, Ruinen und künstlerischen Eingriffen, die das Konzept des internationalen Projekts aus den 90er Jahren beabsichtigt, sind auch für den Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* aus dem Jahr 2005 konstitutiv.

3. Resonanzräume

Der von der Musik inspirierte Begriff des „Resonanzraums Literatur“⁵⁷ eröffnet geschmeidige Zugänge zu Intertextualität und Konstellationen, die Zusammenhänge und Bezüge von literarischen Texten, poetologischen Konzepten und konstellierenden Perspektiven des Lesers aufeinander abstimmen und Dynamisierungen durch Erschließung weiträumiger Bedeutungs- und Sinnkontexte einführen.

⁵³ Vgl. Guarino/Staudinger (1993, 80 ff.).

⁵⁴ Guarino/Staudinger (1993, 81).

⁵⁵ Guarino/Staudinger (1993, 82).

⁵⁶ Rosales (2007, 8); Rosales (2008, 6): „A llarga he sabut que només existeix el que es perd, siguin ciutats o amors o pares.“

⁵⁷ Vgl. u. a. Baumberger (2006). Sie knüpft am Polyphoniebegriff von Michail Bachtin (1895-1975) und an „Mehrsprachigkeit und inhärenten oralen Strukturen“ der Texte von Friedrich Glauser (1896-1838) an. Zum Polyphoniebegriff Bachtins vgl. Bachtin (1988).

Die Konzeptualisierung des Begriffs für die literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchung von poetischen und fiktiven Texten unterstützt die Wahrnehmung literarischer Zusammenhänge und dynamisiert den Beobachtungs- und Beschreibungsmodus, mit dem die Kommunikation zwischen Texten und poetischen Konzepten als Prozess erfasst werden kann. Gleichzeitig lässt sie die Konturen der wahrgenommenen Texte intensiver hervortreten.

Der Resonanzbegriff bildet als akustische Metapher eine Entsprechung zum Spiegelbegriff, der die Beziehungen zwischen Texten mit einer visuellen Metapher erfasst und einen oft benutzten Zugang zur Bildlichkeit des russischen Symbolismus (ca. 1892-1920) öffnet. Diese kulturell-literarische Bewegung lotete vor und nach 1900 die Unfassbarkeit und Unendlichkeit der poetischen Räume in endlosen Spiegel(ungs)fluchten aus und gestaltete sie als Irrealisierungen.⁵⁸

Die sich im Titel des katalanischen Romans öffnenden Perspektiven bahnen die Wege zu den intertextuellen Resonanzräumen des Romans von Rosales. Sie führen in textübergreifende Sinngebungen und Kontexte, in apokalyptische Denkbilder wie in neoplatonische Konzepte, in die russische Literatur, in Religionsphilosophie und Kultur, in den Stadt- und Erbauermythos sowie zu den Erscheinungsformen des Erlösung oder Unglück bringenden Weiblichen und damit mitten in ein Spannungsfeld von Kunstkonzepten, das um die Jahrhundertwende (1900) nicht nur in Russland an Dynamik gewann. Viele Aspekte des katalanischen Romans legen Verbindungen zu den genannten Kontexten nahe.

Beziehungen zu traditionsreichen Verflechtungen einer beeindruckenden Frauengestalt mit einer Stadt, die ihr gleicht, werden sichtbar.⁵⁹ Der Manuskript-Roman führt in die Resonanzräume des Stadtmythos. Ein wichtiger Teil der Handlung findet in St Petersburg zur Zeit von Zarin Katharina II. statt und stellt den Text ausdrücklich in die Kontexte des russischen Stadt- und St Petersburg-Mythos. Die Kunst in Gestalt eines verschollenen Tiepolo-Gemäldes und die Literatur als wiedergefundenes altes Manuskript erhalten eine entscheidende, das Leben umwälzende Funktion und nehmen dadurch teil an den Dynamiken konkurrierender Kunstkonzepte, die in den Werken der russischen Symbolisten und Akmeisten

⁵⁸ Vgl. hierzu u. a. Hansen-Löve (1988, passim).

⁵⁹ Marco Polo, Calvinos Erfinder der Unsichtbaren Städte, gibt jeder seiner Städte einen Frauennamen, doch erfährt die Verbindung von Frau und Stadt keine weitere Vertiefung.

große sowohl literarische als auch künstlerische und kulturelle Wirkungen entfalteten.⁶⁰

Der Roman über die *Unsichtbare Stadt* spielt mit dem Resonanzraum von St Petersburg. Die bautechnische Ungeheuerlichkeit der Errichtung einer Stadt in einem Flussdelta und ihre allen Widrigkeiten trotzen Entstehung auf Beschluss eines Herrschers ist ein wesentlicher Bestandteil von St Petersburg und der sich um diese Stadt rankenden Vorstellungen, Bilder und Mythen.

Die Durchsetzungskraft von Zar Peter I. (1672-1725), der seit 1703 im Sumpfgebiet der Neva eine Stadt nach westlichem Vorbild ohne Rücksicht auf Kosten und menschliche Verluste aus dem Nichts entstehen ließ, faszinierte Herrscher, Öffentlichkeit, Schriftsteller und Künstler in ganz Europa. Die Vision eines von Anfang bis Ende durchgeplanten „Paradieses“, seine Errichtung über den Todesopfern der widrigen Erbauungsumstände, seine Wirkungen auf das Leben der Menschen und die darin zum Ausdruck kommende Herrscher- und Gestaltungskraft beeindrucken bis heute:

Die Formen des Petersburgischen Lebens - und in gewissem Sinne des gesamten russischen Städtewesens – wurden von Peter I. geschaffen. Sein Ideal war, wie er selbst formulierte, ein regulärer richtiger Staat, in dem das ganze Leben reglementiert und bestimmten Regeln unterworfen war [...].⁶¹

Die rücksichtslose und weitreichende Erbauertat, die St Petersburg entstehen ließ und das Leben in der Stadt bis in Einzelheiten bestimmte, ruft einen Mythos auf, der in biblische Zeiten und noch weiter in schriftlich niedergelegte vergangene Zeiten bis zum Gilgamesh-Mythos zurückreicht und von seiner eigenen Machtfülle befeuert wurde. Dieser Mythos fand in St Petersburg eine Realisierung, die die Weiterentwicklung des modernen Stadt-Mythos wesentlich mitgestalten sollte.

Petersburg wurde zu einem Paradigma, das nicht nur Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) als eine der Vorlagen für die Stadt am Meer inspirierte, die er seinen Faust, eine Verkörperung des neuzeitlichen Ich, erbauen ließ.⁶² Das Thema bewegte die gesamte russische Literatur. Aleksandr Puškin (1799-1837) legte mit

⁶⁰ Vgl. zu den Kunstkonzepten der russischen Moderne Krieger (2006).

⁶¹ Lotman (1997, 19).

⁶² Vgl. von Erdmann (2000).

seinem Poem *Der eherne Reiter. Eine Petersburger Erzählung* (Медный всадник. Петербургская повесть, 1833) den Grundstein für einen St Petersburg-Mythos, in dem die unheilbringende Präsenz des Erbauers nicht sterben kann und weiter das Wesen der Stadt prägt und bildet.

St Petersburg wurde zwar als eine Idealstadt nach dem Vorbild der Barockgärten konzipiert, und sollte Machtzentrum sowie Brückenkopf eines Imperiums werden, doch wurde diese Stadt nicht nur aufgrund ihrer anstößigen Entstehungsumstände, sondern auch aus traditioneller russischer Sicht als eine Tat des Antichristen und als Verrat am *wahren Russland* wahrgenommen. Die ständige Bedrohung durch Überschwemmungen wurde als göttliche Strafe interpretiert, und die Stadt entwickelte sich zu einem Ort und Raum für die unterschiedlichsten Projektionen und Deutungen. In Kunst und Literatur wurde sie schließlich zu einer Verkörperung des ambivalenten Ur-Mythos von Atlantis, der sich in der Gestalt von St Petersburg als ein seinem Verhängnis nicht mehr entkommendes Phänomen der Moderne präsentiert.⁶³

Das Paradox der Stadt St Petersburg als Repräsentation von Machbarkeit, Rücksichtslosigkeit, Macht und eines gleichzeitig um sich greifenden Kontrollverlusts sowie einer ständig drohenden Vernichtung entfaltete bereits seit dem 18. Jahrhundert eine facettenreiche Texttradition mit einer ausbaubaren Semantik. Neben anderen Städten wie Paris und Venedig wird St Petersburg von Projektionen, Deutungen, Texten und Bildern so überlagert, dass diese aus vielen Perspektiven wahrgenommene Stadt und ihre Stereotypen⁶⁴ als Verkörperung kultureller Scheidewege in die symbolischen Ordnungen integriert und gleichsam unsichtbar geworden sind.

Über St Petersburg lastete von Beginn an eine atmosphärische Dunstglocke der Unwahrscheinlichkeit, Hybris, Bedrohung und Strafe. Sie wurde in unrealisierenden Bildern der Präsenz des Erbauers und einer sich im Nebel verflüchtigen Stadt ausgedrückt.

⁶³ Vgl. von Erdmann (2003).

⁶⁴ Zum 300-jährigen Jubiläum der Gründung von St Petersburg erschienen 2003 in der deutschsprachigen Presse viele Artikel über diese kulturell konstruierte, phantastisch-kalte und an den falschen Ort verirrte Stadt und ihre wechselhafte Geschichte (vgl. die unter dem Stichwort „300 Jahre St. Petersburg“ aufruffbaren Artikel in FAZ, NZZ, im Spiegel, Deutschlandfunk, Die Zeit u. a.).

Phantasie und Vorstellungen über St Petersburg wurden daher von apokalyptischen Voraussagen und Erwartungen wesentlich mitgestaltet und machten die Stadt im Nevadelta den prächtigen, ruhm- und schuldvollen, von Auslöschung bedrohten Städten aus mythischer Zeit ähnlich. Fëdor Dostoevskij (1821-1881) rückte diese Wahrnehmung in seinem Roman *Ein grüner Junge* (Der Jüngling/Подросток, 1875) literarisch ins Bild, wenn sein Held „in einer Art Vision die faule, feucht-glitschige Stadt sich im Nebel auflösen“⁶⁵ sieht und die reale Stadt mit ihrem Alptraum verschmilzt.⁶⁶

Einen eindrucksvollen Resonanzraum dieses Mythos schuf während der Belagerung von Leningrad (St Petersburg) zwischen 1941-1944 die akmeistische⁶⁷ Dichterin Anna Achmatova (1889-1966) in ihrem *Poem ohne Held* (Поэма без героя, 1940-1962):⁶⁸

Als ob es die Endzeit wäre....⁶⁹

Doch naht die Vergeltung: In Kühle.⁷⁰

Verflucht von Awdotja, der Zarin,
Ist dahin - in den Dunst - gefahren,
Dostojewskijs besessene Stadt.⁷¹

Die Unsichtbarkeit als Signatur des Imaginalen, die sich an die imperiale Stadt St Petersburg heftet, legt der katalanische Roman auf die versunkenen Ruinen von Sant Carles de la Ràpita, um Irrealisierung und Vision aufeinander zu beziehen und im Resonanzraum von Kunstkonzepten zum Klingen zu bringen. Dabei erfahren erfolgreiche Imperialität und ihr Scheitern eine Umwertung.

⁶⁵ Grob (2003, 75). Vgl. zum Stadtmythos von St Petersburg auch die weiteren Artikel zu „300 Jahre St. Petersburg“ der Beilage „Literatur und Kunst“ der NZZ vom 17./18. Mai 2003, Nr. 113, 73-76 (In URL: www.nzz.ch/article9AMSD-1.348857, Zit.-datum: 23.03.2018).

⁶⁶ Viele Abhandlungen beschäftigen sich mit Mythos und Text von St Petersburg. Hervorgehoben seien hier neben Mal'c (1984) auch Anciferov (1922/2003) und Toporov (2003).

⁶⁷ Der russische Akmeismus war zwischen 1910-1920 eine aus dem Symbolismus erwachsende und mit ihm polemisierende literarische Strömung der Moderne (vgl. u. a. Werberger (2005)).

⁶⁸ Vgl. u. a. von Erdmann (1987).

⁶⁹ Achmatova (2001, 23); Achmatova (2001, 22): „Не последние ль близки сроки?...“.

⁷⁰ Achmatova (2001, 35); Achmatova (2001, 34): „Всё равно подходит расплата —“.

⁷¹ Achmatova (2001, 43); Achmatova (2001, 42): „И царицей Авдотьей заклятый, Достоевский и бесноватый, Город в свой уходил туман.“

Der Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* betritt Resonanzräume des Sophia- und Apokalypse-Mythos, des Petersburg-Mythos sowie der Konzepte, die eine Präsenz des Schöpfers in seinem Werk und eine Leben und Welt verändernde Kunst postulieren. Die in diesen Mythen und Konzepten angelegten Dynamiken wurden u. a. besonders im Umfeld des russischen Symbolismus entwickelt und ausgetragen und können gleichzeitig auch auf wesentlich ältere neoplatonische Grundlagen rückbezogen werden.

4. Der Roman

A. Doppelkomposition

Der Aufbau des Romans in zwei Erzählsträngen als Doppelroman bildet eine in der literarischen Praxis bewährte Strategie, um erzählerische Herausforderungen zu meistern und Dialoge zwischen Texten abzubilden. Rosales entfaltet seinen Roman als Komposition aus der Erzählung seines Helden der Gegenwart mit dem Namen Emili, der eine Kunstgalerie in Barcelona unterhält, und aus den Erinnerungen des Architekten Andrea aus dem 18. Jh., die in einem alten Manuskript die Zeit überdauerten und auf geheimnisvolle Weise in die Hände des Galeristen gelangen. Seine Lektüre orchestriert die innere und äußere Entwicklung im zeitgenössischen Roman und führt zu einer Verschmelzung beider Erzählstränge in einem fulminanten Schlusskapitel.

Diese Strategie ermöglicht nicht nur gegenseitige Verflechtungen zwischen Motiven, Handlungen und Aussagen, sondern stellt im Text selbst dar, wie Intertextualität und die Wirkung von Texten aufeinander funktionieren und einen gemeinsamen Roman und Resonanzraum bilden können.

Mit dieser Struktur tritt der Roman von Rosales in Gemeinschaft mit vielen, teils weltberühmten alten oder neuen Werken, zum Beispiel mit *Perceval* (seit ca. 1180) von Chrétien de Troyes (ca. 1140-ca. 1190), *Lebensansichten des Katers Murr* (1820-1822) von E.T.A. Hoffmann (1776-1822), *Ein Held unserer Zeit* (Герой нашего времени, 1837-1840) von Michail Lermontov (1814-1841), *Der Meister und Margarita* (Мастер и Маргарита, 1928-1940) von Michail Bulgakov (1891-1940), *Doktor Faustus* (1943-1947) von Thomas Mann (1875-1945), *Schwelle und Schwall* (ersch. 2000) von Klaus Ferentschik (geb. 1957), *Die Lebenden und die Toten* (Živi i mrtvi, ersch. 2002) von Josip Mlakić (geb. 1964),

Die Archive der Nacht (Elijahova stolica, ersch. 2006) von Igor Štiks (geb. 1977) u. v. a.

Die Struktur des Doppelromans bietet nicht nur Möglichkeiten und Tendenzen in der Komposition von Romanen,⁷² sondern ist mit der Entwicklung der Gattung selbst verbunden. Die Anwendung einer duplikativen Strategie⁷³ eröffnet zusätzliche Möglichkeiten, um Komplexität und Wechselseitigkeit, Parallelität, Verdoppelungen und Spiegelungen, Entsprechungen und Kontrapunktsetzungen sowie Metaebenen der Selbstreflektion, Intertextualität und Autopoetik literarisch zu meistern und gleichzeitig ein Inbild des allgegenwärtigen Dialogs zwischen Texten zu erschaffen.

Die Mehrzahl der Doppelromane setzt zwei Haupthelden in ein Korrelations- oder Konsekutivverhältnis, dessen Zusammenhang sich mittels gemeinsamer oder spiegelbildlicher Ideen und Motive konstituiert und durch „reziproke Erhellung“⁷⁴ die Sinnpotentiale in gegenseitige Abhängigkeit bringt und vertieft. Auch wenn zwei selbstständige Erzählstränge einander umspielen, nimmt das Erzählen des Romans im Roman seinen Ausgangspunkt zwar nicht zwingend, aber doch häufig im ersten Roman, so dass eine „personale Abhängigkeit“⁷⁵ entsteht.

Doppelromane können eine Rollenverteilung zwischen Haupt- und Nebenroman vornehmen und einen Roman über den Roman enthalten. Der Blick des Lesers wird auf die Beziehungen zwischen beiden Erzählsträngen gelenkt, die gleichberechtigt nebeneinander oder hierarchisch gegliedert oder aber nicht logisch aufeinander beziehbar verlaufen können.

Rosales verwendet in seinem Roman eine seit der Romantik beliebte und heute in Mystery- und Abenteuerromanen häufig eingesetzte Strategie, um historische und inhaltliche sowie intertextuelle und autoreflexive Komplexität zu erzielen. Er führt ein geheimnisvolles Manuskript in den Roman ein und verwebt unter dem Titel *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* den Manuskript-Roman *Aus den „Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt“* mit dem zeitgenössischen Roman. Der Leser nimmt den Manuskript-Roman als Roman im Roman wahr und den zeitgenössischen Roman als Hauptroman.

⁷² Vgl. zum Doppelroman Maatje (1964, 1 f.).

⁷³ Den Begriff des „Doppelromans“ soll zuerst Jean Paul (1763-1825) zur Charakterisierung seines Romans *Flegeljahre* (1804) verwendet haben (vgl. Müller (1998, 75)).

⁷⁴ Maatje (1964, 120).

⁷⁵ Maatje (1964, 145).

Bei näherem Hinsehen erweist sich, dass der zeitgenössische Roman ohne das Manuskript nicht funktionieren und das Manuskript ohne den zeitgenössischen Roman in der Sackgasse einer historischen Erzählung enden und sein Sinnpotential nicht entfalten würde. Das Manuskript wäre ohne den zeitgenössischen Roman zwar verloren, doch ist es selbstständiger konzipiert, da es seine Geschichte über Stadt, Herrscher, Frau und Kunst als autonome Erzählung in die Handlung einbringt und den zeitgenössischen Roman damit wie ein Wurzelgeflecht durchdringt. Das macht den zeitgenössischen Roman zur Fortsetzung einer alten Geschichte unter neuen Bedingungen, die der Leser als seiner eigenen Gegenwart nahestehend erkennen kann.

Der katalanische Doppelroman bildet damit eine in der Forschung besonders hervorgehobene Strategie der Moderne ab, die Intertextualität, die zum Beispiel von Anna Achmatova in ihrem der Stadt St Petersburg gewidmeten *Poem ohne Held* verbildlicht wird:

... so schreibe ich auf deinen Skizzenblättern,
Da mir die Bögen ausgegangen sind.⁷⁶

Die russischen Symbolisten (vor und nach 1900)⁷⁷ intensivierten die Grenzüberschreitungen zwischen Texten und Künsten und entwickelten als Konzept die Aufhebung des Unterschieds zwischen Literatur, Kunst und Leben, um eine grundlegende Erneuerung der Kultur zu erreichen.⁷⁸ Die Poetik des katalanischen Romans verfolgt ein analoges Anliegen, aber entscheidet sich für ganz andere Prämissen und Schlussfolgerungen.

Auch wenn das Bild des Schreibens an einem bereits vorhandenen Manuskript nicht verwendet wird, entfaltet sich der zeitgenössische Erzählstrang inspiriert von einer Lektüre und ihrer lebensverändernden Wirkung als Weiterführung einer Geschichte über eine unsichtbare Stadt und ein Bild in seinem Jahrhunderte alten Versteck und folgt dabei der Intention einer Weitergabe, die bis in das Leben des

⁷⁶ Achmatova (2001, 11); Achmatova (2001, 10): „А так как мне бумаги не хватило, Я на твоём пишу черновике.“ Zu St Petersburg in der Dichtung von Achmatova vgl. u. a. Leiter (1983).

⁷⁷ Vgl. u. a. die drei Bände über den russischen Symbolismus von Hansen-Löve (1989; 1998; 2014).

⁷⁸ Vgl. u. a. Langer (1990).

Lesers reicht. In diesem Geschehen einer umfassenden *translatio*, die der Roman in seiner „duplikativen Erzählstruktur“⁷⁹ verkörpert, werden Grenzen nicht nur zwischen Orten und Zeiten, sondern auch zwischen Texten, Kunst und Leben überwunden.

Diese Struktur kann als autopoetische Demonstration gelesen werden, mithilfe derer Rosales die Kommunikation zwischen den Künsten und ihren Übergängen in gelebtes Leben zur poetischen Grundlage seiner komplexen Geschichte und als ihren Selbsta Ausdruck gestaltet.

Das alte Manuskript wird im Roman von Ariadna, der Jugendgeliebten des Galeristen, gefunden und sukzessive in den zeitgenössischen Erzählstrang eingewoben, sodass sich der Spannungsbogen eines Fortsetzungsromans entfalten kann. Ariadna spielt das geheimnisvolle Schriftstück anonym dem durch ihren tragischen Unfall entfremdeten Jugendgeliebten Emili zu. Dadurch gerät die Geschichte im Manuskript in eine „personale Abhängigkeit“⁸⁰ zum zeitgenössischen Roman, dessen Protagonist den alten Text lesen muss. Über eine intensive Lektüre mischt sich das Manuskript in das Leben und die Handlungen von Ariadna und Emili ein. Es entsteht ein mehrschichtiger Text, dessen Bestandteile untrennbar miteinander verflochten werden. Der Protagonist des zeitgenössischen Romans überschreitet im Epilog die Grenzen des duplikativen Textgefüges, wenn er dem Leser mit der Übertragung der erzählten Doppelgeschichte auf das eigene Leben zeigt, wie Kunst und Literatur das Leben verändern können.

Die Ruinen in Sant Carles de la Ràpita im Ebrodelta und das in ihnen versteckte Gemälde von Tiepolo bilden die vom Manuskript vermittelten und der Zeit enthobenen Konstanten, die beide Romanstränge in der Aufgabe zusammenführen, das Kunstwerk zu finden, sich seiner Wirkung auszusetzen und es vor ehrgeizigen und instrumentalisierenden Zugriffen zu schützen, um zur wahren *Unsichtbaren Stadt* zu gelangen.

Die als Text erhaltenen Erinnerungen, die Ruinen und das Gemälde einer herrlichen Frau vor der Vision einer freien Stadt am Meer bieten daher das umrahmende Gerüst, in das einige berühmte Städte und zwei zeitlich mehr als 200 Jahre voneinander entfernte Erzählstränge eingestellt werden.

⁷⁹ Maatje (1964, 8, 100 und passim).

⁸⁰ Vgl. Maatje (1964, 142).

Eine herausgehobene Position erhält neben Madrid die russische Stadt St Petersburg. Sie dient als Resonanzraum imperialer Macht und Herrlichkeit, manipulativer Frauen, Verwicklungen in das Spiel von Intrigen, Absturz und Elend, des herrscherlichen Zugriffs auf Leben und Kunst und schließlich der Entfremdung des Menschen von sich selbst und einer daraus resultierenden Entfremdung zwischen Kunst und Leben.

Die Ambitionen der beiden Herrscher Peter I. von Russland und Karl III. von Spanien und die Geschichten des Architekten und des Galeristen ermöglichen eine stabil gestaltete Analogie zwischen den beiden Städten Sant Carles de la Ràpita und St Petersburg. Die geographische Lage der erfolgreichen imperialen und der gescheiterten Stadt in ihrem jeweiligen Mündungsdelta, die Intention, mit diesen Städten Kontrollzentren für neue Räume in Europa und Amerika zu erbauen sowie zwei Stadtnamen, die sich aus einer bereits vorhandenen wehrhaften Örtlichkeit und einem Heiligennamen zusammensetzen und zur Apotheose der beiden Erbauer Peter und Karl fügen, verklammern die beiden Erzählstränge des Doppelromans.

Die Komposition arbeitet daher mit zwei gleichsam einander gegenüber gestellten Spiegeln, in deren Schnittpunkt der Leser abwechselnd vollständige Sicht auf zwei Geschichten gewinnt und zum Zeugen ihrer Kommunikation und Verflechtung wird. In ihnen treten die zweite Hälfte des 18. und des 20. Jahrhunderts sowie Spanien, Katalonien, Italien und Russland in einen übergreifenden Zusammenhang, um den Roman zu einem Einklang der *Unsichtbaren Stadt* mit Kunst, Vision, Liebe und Leben in einer *translatio* von Geschichte zu Geschichte zu führen und schließlich bis zum Leser und seinem Leben vorzudringen.

Die Analogiebildungen und gemeinsamen bzw. einander ergänzenden Resonanzräume des Stadtmythos, der königlichen Frau, des Herrschers und der herrschenden Diskurse sowie der Kunstkonzepte intensivieren sich im Roman zu einer komplexen Einheit.

B. Kompositionsverfahren

Ausgang und Ende des Romans liegen in der zeitgenössischen Erzählung. Der Roman besteht aus 15 Kapiteln und beginnt mit der von der Zusendung des Manuskripts aufgestörten Erinnerung des Galeristen an die *Unsichtbare Stadt* seiner Kindheit. In regelmäßigen Rhythmen fügt sich der Manuskript-Roman jeweils

unter der geraden Kapitelnummerierung mit der gleichbleibenden Überschrift *Aus den „Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt“* sowie einem Städtenamen in den zeitgenössischen Roman ein. Diese Kapitel entfalten die Geschichte des Architekten im 18. Jahrhundert in den genannten Städten als Zentren imperialer Macht. Madrid und Petersburg werden jeweils zwei Mal in der Überschrift genannt.

Die Geschichte des Galeristen unter der Wirkung des Manuskript-Romans auf seine innere und äußere Entwicklung wird in den ungerade nummerierten Kapiteln erzählt.

Die mit Madrid ergänzten Kapitel VI und XII umrahmen die „Petersburg“-Kapitel VIII und X sowie die zum zeitgenössischen Erzählstrang gehörenden Kapitel VII „Auf alten Pfaden“, IX „Vergiss Ariadna nicht“ und XI „Die imaginären Kerker“. Madrid und St Petersburg bilden die Orte, an denen der Architekt die Gegensätze der Stadt erfährt und die Erkenntnisse gewinnt, die den zeitgenössischen Roman infiltrieren und moderieren.

Dem XIII. Kapitel „Das Rätsel hat ein Ende – oder beginnt“ folgt in Kapitel XIV „Auf unbekanntem Pfaden“ die formale wie inhaltliche Synthese beider Erzählstränge und im sehr kurzen Kapitel XV „Epilog“ schließlich der Schritt aus dem Roman heraus in ein zukünftiges Leben. In ihm verbinden sich der zeitgenössische Protagonist Emili, der Architekt Andrea und implizit auch der Autor Rosales in gemeinsamen Herkunftslinien, die genealogische Zwänge außer Kraft setzen.

Als Ort der wundersamen Lösungen und Verschmelzungen taucht der Umriss einer *Unsichtbaren Stadt* auf allen Ebenen des Romans auf. Die *Unsichtbare Stadt* erweist sich als ein die Zeiten überdauernder Ort, der Kunst, Literatur und Erinnerung zu einer Wiedergewinnung von Leben, Liebe und Poesie vereint.

Rosales verleiht den Namen wichtiger Protagonisten die Funktion, Verbindungen und Bezüge zwischen Trägern und Rollen zu verstärken.⁸¹ So kennzeichnen die Namen den Architekten, den Galeristen und den Autor des Buches als miteinander verwandte Sucher und Einwohner der *Unsichtbaren Stadt*. Der Schreiber des Manuskripts heißt Andrea Roselli, der Protagonist und Erzähler des zeitgenössischen Romans Emili Rossell und der Autor des Buches Emili Rosales.

⁸¹ Zum Beispiel setzte Dostoevskij in seinen Romanen bedeutungstragende Namen ein. Ein berühmtes Beispiel ist Raskol'nikov, der Held aus dem Roman *Schuld und Sühne* bzw. *Verbrechen und Strafe*. Der Name wird aus dem russischen Wort „raskol“ für Spaltung sowie das historische Schisma zwischen Altgläubigen und Orthodoxen im 17. Jh. (1666/1667) gebildet.

Andrea ist ein Apostelname, der mit der Eigenschaft der Tapferkeit (*andrioi*) verbunden ist. Der Name *Emili* drückt eine nachahmende Qualität aus (*aemulus*). Der gemeinsame Nachname belegt die Verwandtschaft und enthält mit der Wortwurzel die Bedeutung der Rose (*rosa*) in einer Koseform.

Der Name *Ariadne* bedeutet *Heiligste*. Ariadna, die Jugendgeliebte des Galeristen Emili, spielt im Roman eine Rolle wie die minoische Königstochter, die dem Helden Theseus den wegweisenden Faden durch das lebensgefährliche Labyrinth auf Kreta gab.

Die Geliebte des Architekten am Hof des spanischen Königs trägt den Namen *Caecilia*, dem sowohl die Bedeutung des lateinischen Wortes für blind (*caecus*) und als auch nach römischer Tradition die Bedeutung der himmlischen Lilie (*coeli lilia*) anhaftet.⁸² Tiepolos Kunst bewirkt die Verwandlung der intrigierenden Dame von Welt in das Inbild der herrlichen Frau vor der freien (blauen) Stadt am Meer⁸³ und realisiert den Übergang und die Transformation der einen in die andere Eigenschaft.

Die weltläufige und ebenfalls Intrigen spinnende Geliebte des zeitgenössischen Galeristen trägt zwar den Namen *Sofia* (Weisheit), doch erfährt sie im Roman keine Entwicklung, die der Bedeutung ihres Namens entsprechen würde. Ihr Verrat und ihre Aggressivität führen den Protagonisten jedoch zur Entscheidung für die *Unsichtbare Stadt*.

Die Städtenamen Sant Carles de la Ràpita und St Petersburg verbinden die Namen der ursprünglichen Örtlichkeiten, *Ràpita*⁸⁴ für islamisches Wehrkloster und *Burg* für Festung, mit den Heiligen- und Herrschernamen Karl⁸⁵ (latinisiert *Carolus*) und Peter (Petrus). Sie umfassen die Bedeutung des freien und kräftigen Mannes und des Felsens (griechisch *pétros*). Beide Städte entstanden und erhielten ihre Namen auf Beschluss von durchsetzungsstarken Herrschern, die nach diesen Heiligen benannt waren.

⁸² Der Name bildet auch die weibliche Form des Familiennamens der Caecilier, die eine der wichtigsten Familien im alten Rom bildeten.

⁸³ Vgl. Rosales (2007, 297 ff.); Rosales (2008, 256 ff.).

⁸⁴ Der Akzent des spanischen Wortes „Ràpita“ ist in der katalanischen Form des Wortes zu „Ràpita“ umgedreht worden. Die Stadt hieß ursprünglich La Ràpita dels Alfacs.

⁸⁵ Als mögliche Ableitung vom althochdeutschen „karal“ enthält der Name die Bedeutung „Mann“. Diskutiert wird auch eine weitere Herkunft aus „heri“, Heer (vgl. Duden (2016, 222)).

Die Erzählstränge des Doppelromans werden systematisch mittels spiegelbildlicher Entsprechungen miteinander verknüpft. Die Hegemonie des herrschenden Diskurses in der zeitgenössischen Erzählung des Galeristen steht dem Imperialismus der Herrscher in den Erinnerungen des Architekten aus dem 18. Jahrhundert gegenüber, ebenso wie auch die innere Gefangenschaft des zeitgenössischen Protagonisten in seinem Diskurs (imaginäre Kerker) ihre Entsprechung in der Kerkerhaft des Architekten in St Petersburg findet.

Analogieverhältnisse verbinden die Affären und die Liebe des Galeristen und des Architekten. Dabei vollzieht sich, was Pracht, Pathos und Exotik angeht, eine absteigende Bewegung, die vom alten Manuskript zum zeitgenössischen Erzählstrang und damit bis zum zeitgenössischen Leser reicht. Dieser wird zwar durch die Geschichte aus alter Zeit zur Lektüre verlockt,⁸⁶ soll aber das Manuskript nicht nur einfach als historischen Roman lesen, sondern die Weitergabe der Geschichte (*translatio*) an seine eigene Zeit begleiten und miterleben.

Die Abwärtsbewegung führt als scheinbare Trivialisierung von der mit historischer Patina überzogenen Geschichte des Architekten über Ambition, Kreativität, Leidenschaft, Intrigen an prächtigen Höfen und das Elend des jähen Absturzes zu den banalen Affären, der Lustlosigkeit, den Vermarktungszwängen und den inneren Niederlagen in der Geschichte des zeitgenössischen Galeristen.

Die scheinbare Trivialisierung geleitet den Leser von den Höfen des 18. Jahrhunderts zu den gesellschaftlichen Ebenen zeitgenössischen Lebens in Katalonien, von der imperialen und prächtigen Stadt St Petersburg zu den Bauruinen der Stadt im Ebrodelta, von Aufstieg und Intrigen bei Hof zu einem normalen beruflichen Werdegang, zu Vertrauensbrüchen und kriminellen Intrigen, von der gefährlichen Liebe (*amour fou*) zu einer Dame der Gesellschaft zu der im Sande verlaufenen Liebe zu einer Fischerstochter, von einer Affäre mit der Zarin selbst zur Affäre mit einer intrigierenden Kollegin, von der Kunstgier der Herrscher zu der Profitgier des Kunsthandels und schließlich von imperialer Machtpolitik zu unehrlicher Regionalpolitik.

Dieser Abstieg verbindet beide Erzählstränge, entzieht gleichzeitig die Geschichte der *Unsichtbaren Stadt* einer lediglich unterhaltenden Lektüre und rückt

⁸⁶ Auf der Rückseite der deutschsprachigen Ausgabe von 2007 ist nur die Rede von einem „unglaublichen historischen Abenteuer“. Erst im inneren Klappentext wird auch der Roman der Gegenwart erwähnt.

den Doppelroman näher an die Gegenwart und Erfahrung des Lesers heran. Dieser erkennt schließlich seine eigene Zeit und seinen eigenen Ort wieder.

Der Manuskript-Roman ruft die historischen Konzepte auf, die der Leser mit der Erbauung von Städten, insbesondere von St Petersburg, mit spanischen und russischen Imperialismen und mit der Großartigkeit einer von mächtigen Männern gestalteten Geschichte verbinden kann. Der Leser realisiert damit einen Geschichtsdiskurs und kann erkennen, dass dieser immer noch eine beträchtliche Wirkung auf zeitgenössische Wertehierarchien ausübt, auch wenn Führungsposition, Initiative, Machtanspruch, Durchsetzungsfähigkeit, Erfolg, Gewinn, Kontrolle in seiner Erfahrungswelt weniger spektakuläre Formen anzunehmen scheinen als im Zeitalter der Höfe aufgeklärter absolutistischer Herrscher.

Den gemeinsamen Kern der Diskurse in beiden Romanen bilden Macht- und Geldgier sowie die Handlungsspielräume der jeweils agierenden Elite. Auch wenn keine historische Patina von Leidenschaft, Pracht und Absturz die Ereignisse im zeitgenössischen Roman veredelt, sind sie doch nicht weniger dramatisch. Das Unglück kommt als individuelles Ereignis zu den Menschen, als tragischer Unfall, Frustration, Verrat, Drogen, Kriminalität, Selbstmord und die von Geldgier angetriebene Jagd nach einem kostbaren Bild.

Im Manuskript und im zeitgenössischen Roman erfahren die Protagonisten die Dekonstruktion des herrschenden Diskurses einschließlich der Liebe am eigenen Leib. Der zeitgenössische Galerist befindet sich allerdings schon zu Beginn seiner Geschichte in einem Zustand der Frustration und Entmutigung, während der Architekt seiner eigenen Geschichte zunächst voll Leidenschaft und Zuversicht folgt.

Das Ende des Romans dreht allerdings das absteigende Verhältnis zwischen dem historischen und dem zeitgenössischen Erzählstrang in eine andere Richtung. Zum Schluss werden die Ereignisse im zeitgenössischen Roman spektakulär, während der Architekt aus dem 18. Jahrhundert mit einer Frau aus dem Volk in den Bauruinen der Stadt lebt und von Zeit zu Zeit das versteckte Bild betrachtet, um sich der Richtigkeit seiner Entscheidung zu versichern. Der Galerist Emili findet sich dagegen zum Schluss in eine kriminelle Intrige verwickelt und entdeckt zusammen mit seiner Jugendgeliebten Ariadna auf abenteuerliche Weise das verschollene Gemälde in den versunkenen Ruinen und Spielplätzen seiner

Kindheit und gleichzeitig damit den verlorenen Zauber der gemeinsamen Jugendliebe.

Das Bild Tiepolos und das Manuskript des Architekten nehmen im Doppelroman eine besondere und übergreifende Position ein. Sie zwingen die Protagonisten zu einer Entscheidung und verwandeln sich aus den diskursbedingten Objekten der Begierde in den archimedischen Punkt außerhalb der Diskurse und Zwänge, an dem sich der Zugang zur *Unsichtbaren Stadt* öffnet. Das Bild als Schatz und Geheimnis sowie das Manuskript als Zeugnis der Erkenntnis und die Ereignisse des zeitgenössischen Erzählstrangs in Gang setzende Geschichte bleiben als Gegenstände von höchster Bedeutung in beiden Erzählungen identisch, während die konkreten Details ihrer Funktionen an die jeweilige Geschichte angepasst werden.

Beide Erzählungen führen die Protagonisten und den Leser zum Bild und zum Manuskript, zur Vision der Stadt und zur Erfahrung sowohl des Scheiterns als auch der Liebe. Sie sind durch *personale Abhängigkeit* und Konsekutivität aneinander gebunden und öffnen sich für eine Zukunft, die den Leser einbezieht. Andrea und Emili wenden sich von den herrschenden Diskursen, ihren Belohnungen und Risiken ab und lassen sich und ihre Liebe von der Vision der *Unsichtbaren Stadt*, die in Kunst und Literatur erscheint, inspirieren.

Der Manuskript-Roman lockt den Leser mit historischer Exotik in eine doppelte Geschichte, doch der Schluss des Romans belohnt ihn mit einer grandiosen Lösung, die ihn mit Hilfe der zeitgenössischen Vorliebe für die Verbindung von Abenteuer, Liebe und Schatz an einen geheimnisvollen und geschichtsträchtigen Ort geleitet, wo der Abschluss einer vor langer Zeit begonnenen Geschichte stattfindet und sich die Räume für Inspiration und Phantasie öffnen.

Der Schluss des Romans realisiert die Metaebene einer Selbstabbildung der Überschreitung aller Grenzen, die das Zusammenspiel von Kunst, Literatur und Leben in Gang setzt. Der Autor präsentiert ein Kunst-Literatur-Leben-Konzept, das als Hintergrund der Schlusszene aufschimmert, wenn Emili und Ariadna nicht nur das Bild finden und sich ihrer Liebe entsinnen, sondern auch den Zauber, die Poesie und den magischen Augenblick des Einklangs von allem zurückgewinnen: „den Augenblick [...], bevor alles zu Ende ging; den Augenblick des malvenfarbenen und kürbisfarbenen Lichts auf dem silbernen Weg“.⁸⁷

⁸⁷ Rosales (2007, 325); Rosales (2008, 283); vgl. Fußnote 43.

Die *duplikative Erzählstruktur* des Doppelromans erweitert die literarischen Spiel- und Resonanzräume, entfaltet Mehrschichtigkeit und Selbstabbildung und verwebt Kunst, Literatur, Leben und Liebe zu einem poetischen Augenblick, der die *Unsichtbare Stadt* nicht zu Realität, aber gegenwärtig macht. Dieser poetische Augenblick wird erst nach dem Verzicht auf Machtansprüche, Bedeutung und Gewinn sowie durch eine Umwertung persönlichen Scheiterns und durch Inspirationen möglich, die von Text, Gemälde und Ruinen ihren Ausgang nehmen und die *Unsichtbare Stadt* wahrnehmbar machen. Er lässt den vom Autor inszenierten Zusammenklang von Kunst, Literatur und Leben in weitläufigen Resonanzräumen ertönen.

C. Resonanzen

Der Schluss des katalanischen Romans kann im Kontext des Doppelromans *Der Meister und Margarita* (Master i Margarita, veröffentlicht 1967) von Bulgakov intensiver wahrgenommen werden. Der Meister ist mit seiner Geliebten Margarita sowie mit Satan und seinen Gesellen unterwegs zu seinem ewigen Ruheort und entlässt seine in das Manuskript seit zweitausend Jahren gebannte literarische Schöpfung Pilatus in die Freiheit. Gleichzeitig ist er selbst eine literarische Schöpfung und erlebt seine eigene Entlassung in Freiheit und ewige Ruhe.

Bulgakov verwirklicht eine Poetik demiurgischen Schöpfertums des Künstlers. Seine Macht, etwas zu schaffen und zu lösen, verbindet ihn mit dem Satan. Der Meister als schreibender Held seines Romans ist erschaffen und kann erschaffen. Im berühmten Abschluss allseitiger Befreiung in *Master und Margarita* verbildlicht sich die Weiterführung von Geschichten und Texten in einer *translatio* von Autor zu Autor, die schließlich die Grenzen bis zur Welt jenseits aller Geschichten überwindet.

Die *translatio* der Autorschaft durchzieht als ein roter Faden den katalanischen Doppelroman. Der Autor des Romans gibt seine Intention in Form von Autorschaft an den Künstler Tiepolo weiter. Tiepolo reicht in seinem Gemälde die empfangene Autorschaft an den Schreiber des Manuskripts weiter. Der junge Architekt überträgt diese Qualität schließlich auf den zeitgenössischen Helden Emili.

Die sich im Doppelroman ausdrückende Weitergabe einer Ermächtigung zur Autorschaft begründet den Zusammenhang zwischen den Geschichten, befreit sie

aus den ihnen immanenten Zwängen und verändert sie zu neuen Geschichten. Es sind jeweils Frauengestalten, die Weitergabe und Veränderung ermöglichen.

Das Gemälde der Frau vor der *Unsichtbaren Stadt* entlässt die von imperialen Herrschaftsdiskursen geknebelte Geschichte des Architekten in die Freiheit. Er schreibt seine eigene Geschichte als neue Geschichte, die den Weg zum Autorschaft verleihenden Gemälde weist. Indem sich Emili und Ariadna im zeitgenössischen Erzählstrang von den Erinnerungen des Architekten zum Gemälde führen lassen, finden sie zur Befreiung und zur Autorschaft ihrer eigenen Geschichte.

Die dem Paar übergebene Autorschaft erschafft eine Fortsetzung der befreiten Geschichten und bildet gleichzeitig den literarischen Prozess der Intertextualität, des Bezugs von Texten und Künsten aufeinander, ab. Diese Tat überwindet die Grenzen zum Leben insofern, als nunmehr die befreiende Autorschaft auf das Leben selbst übertragen wird, um es zu einer aus allen Zwängen gelösten Geschichte und selbstgewählten Identität zu machen. Der Künstler, der Architekt und der Erzähler befreien sich von herrschenden Diskursen und Fakten und betreten ihre eigenen Geschichten, wenn sie die Autorschaft ergreifen und an Andere weiterreichen.

Rosales und Bulgakov lassen ihre Konzepte von Autorschaft und ihrer Weitergabe im selben Resonanzraum erklingen. Ob der katalanische Autor Bulgakovs Roman, den er sicher gelesen hat, bei der Gestaltung seines Romans ausdrücklich im Sinn hatte, muss offenbleiben. Beide Romane zeigen die in *duplikativen Erzählstrukturen*⁸⁸ liegenden literarischen Möglichkeiten, Weitergabe von Autorschaft und Kommunikation zwischen Geschichten abzubilden und auszudrücken.

Im katalanischen Roman setzt das Inbild der freien Frau vor dem Hintergrund einer freien Stadt die Autorschaft in Gang und wird zum Urheber und Weitergeber neuer und freier Geschichten: „Meine Familie in der Nacht, auf dem Weg zum Licht.“⁸⁹

Rosales betritt mit seiner Poetik die Resonanzräume konkurrierender Kunstkonzepte, in denen u. a. die russischen Symbolisten ihre produktiv-tragischen Spannungsfelder anlegten, ihre Kämpfe austrugen und ihre ZerreiBproben und Niederlagen erlitten, wenn sie sich und der Kunst die Herrschaft sichern und den Übertrag des Kunstschaffens auf das Leben erreichen wollten.

⁸⁸ Vgl. Fußnote 72 und Abschnitt 4. A.

⁸⁹ Rosales (2007, 331); Rosales (2008, 286): „Els meus en la nit, i en el camí de la llum.“

Im katalanischen Roman öffnet St Petersburg die Zugänge zu den Spannungsfeldern zwischen Kulturerneuerung und *Lebenerschaffen* (жизнетворчество). Die ausführliche Präsenz dieser Stadt bewirkt eine Resonanz mit Konzepten, die sich zu den folgenreichen Ideologemen der Neuerschaffung der Wirklichkeit und des Menschen erweitern⁹⁰ und damit zu Wegbereitern für Totalitarismen werden sollten.

Der Stadt- und Erbauermythos bezog sich dabei besonders auf St Petersburg und seinen Erbauer. Er wurde von den Symbolisten auf den Künstler und Dichter übertragen, die mit literarischen und künstlerischen Mitteln Räume erschufen, in denen Allmachtsphantasien, die Erscheinung nicht geheurer Frauengestalten und die erschreckenden Eigenschaften des Augenblicks zahlreiche Möglichkeiten für poetologische Abenteuer boten.

Die Konzepte der russischen Symbolisten, mittels Kunst die höhere Wirklichkeit in der Welt sichtbar zu machen oder sie mit ihrem eigenen Schöpfertum zu ersetzen, verlieh den Akteuren in Kunst und Literatur das demiurgische Potenzial, Dichtung, Kunst und Leben als eine Einheit zu erschaffen und damit das *Lebenerschaffen* (жизнетворчество)⁹¹ als Sinnggebung mit den Mitteln und Strategien von Kunst und Literatur zu vollbringen.

Diese Konzepte⁹² lösten die traditionelle Spannung zwischen Mimesis und Inspiration auf den Spielfeldern der wirkmächtigen Erschaffung von Kunst, Literatur, Leben, neuem Menschen und Dichterkünstler in einer Nivellierung der Differenzen zwischen den Ebenen auf.

Es dominierten Dichter- und Künstlerherrscher, die selbstherrlich oder rückgebunden an eine höhere Macht agierten und erschufen. Die Identifikationen mit diesen Rollen, aber auch mit ihren Schöpfungen und ihrer Verwandlung in Maskenaufzüge entwickelten die Dramatik und schicksalsschwangere Atmosphäre der Literatur und Kunst um 1900.⁹³

⁹⁰ Vgl. hierzu Krieger (2006).

⁹¹ Vgl. Krieger (2006, 106); Schahadat (2004, 33); Hansen-Löve (1989, passim); Hansen-Löve (2014, passim); Murawski (2012, 207 f.).

⁹² Zu den Ausprägungen und Strömungen des russischen Symbolismus vgl. u. a. Hansen-Löve (1989; 1998; 2014).

⁹³ Das literarische Phänomen des Karnevals und der Karnevalisierung bildet einen einflussreichen Forschungsschwerpunkt des russischen Literaturwissenschaftlers Bachtin (vgl. Bachtin (1985, 49 ff.)).

Rosales eröffnet eine ausdrückliche poetologische Differenz zu Spiel und Dramatik der russischen Symbolisten und des St Petersburg-Mythos. Seine Poetik strebt zwar auch nach Autorschaft und Selbstbestimmung, verzichtet aber auf Macht, Herrlichkeit, Weltherrschaft und ihre konkreten Repräsentationen. Ihr Gestaltungsziel ist eine von diesen Ansprüchen befreite Kunst und ein von befreiter Kunst inspiriertes Leben.

Indem diese Poetik Autorschaft, Freiheit, Kunst und Leben in einer *Unsichtbaren Stadt* gestaltet, dekonstruiert sie gleichzeitig Macht-, Hegemonie- und Gewinndiskurse, die als wesentliche Bestandteile des sich um St Petersburg rankenden Stadt- und Erbauermythos überwunden werden.⁹⁴

Diese Kunst befreit die Stadt, den Augenblick und die Logik der Geschichten und des Lebens aus ihren Diskurszwängen. Dabei übernimmt sie jedoch nicht die Rolle eines Identifikationsobjekts, sondern bleibt für Ambitionen unerreichbar. Ihre Wirkmacht und Rolle liegen in der Inspiration, die als Freiheit und Schönheit entscheidende Wendungen im Leben herbeiführt.

Das Kunst- und Poetikmodell von Rosales lässt daher Kunst, Literatur, Autor und Leben nicht miteinander verschmelzen, wie es viele Symbolisten anstrebten. Es ermöglicht vielmehr einen Einklang, der die Selbstständigkeit der Bereiche aufrechterhält und würdigt, dafür aber Kommunikation zwischen ihnen ermöglicht.

Ähnlichen Konzepten folgten die russische Ikonenmalerei und Teile der Avantgarde. Der russische Religionsphilosoph und Kunstwissenschaftler Pavel Florenskij (1882-1937) entwickelte eine Theologie der Ikone, die von besonderer Bedeutung für die russische Avantgarde werden sollte.⁹⁵

5 *Der Resonanzraum von St Petersburg*

Die Petersburg-Episoden in *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* entfalten sich im Zentrum des Romans. Sie werden im Manuskript erzählt und rufen mit historischen und architektonischen Informationen das Referenzsystem des Petersburg-Mythos auf, innerhalb dessen sich sein von Kultur, Kunst und Literatur gestalteter Resonanzraum erstreckt.

⁹⁴ Vgl. hierzu von Erdmann (2000).

⁹⁵ Vgl. von Erdmann (2011) und Krieger (1998). Vgl. weiter unten.

Er ist erfüllt von einem Stadt- und Herrschertext, der seit der Erbauung von St Petersburg durch Peter I. zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstand und im Lauf der Zeit zu Räumen der Erwartung einer Apokalypse und Parusie, zahlreicher poetologischer Spannungsfelder und der Projektionsorte für Dichtermythen erweitert wurde. Die faszinierende und furchterregende Gründungstat des Zaren inspirierte zu Gestaltungen und Deutungen, die sich Schicht um Schicht über die Stadt legten und zur Grundlegung eines Anspruchs von Kunst und Literatur auf Herrschaft diene und sich mit Herrschaft in allen Formen verbinden konnte.

Dichter und Künstler bauten den Petersburg-Mythos aus und gestalteten ihn als Austragungsfeld konkurrierender Kultur-, Kunst- und Literaturkonzepte mit schillernden, sich zwischen den Gegensätzen bildenden Konturen.⁹⁶ Ein Kerngedanke dieser Konzepte leitete sich aus der ursprünglich neoplatonischen Denk- und Seinsstruktur der Anwesenheit des Schöpfers in seiner Schöpfung als seiner zu Form gewordenen Erscheinung und Manifestation ab.⁹⁷ Nach dem Vorbild der Präsenz des Herrschers in seiner Stadt im Mythos von St Petersburg wird dieses neoplatonische Denkbild zur Prämisse zahlreicher u. a. auch symbolistischer Poetiken und ihrer Spiele mit Kunst- und Dichtermythen.

Die literarische Inanspruchnahme der Stadt intensivierte sich um 1900, als vor allem die Symbolisten und wenig später die Akmeisten die Stadt als ihren Raum der Moderne für ihre Mythen und Konzepte erbauten und gestalteten.⁹⁸

Im katalanischen Doppelroman öffnen die Kapitel VIII und X mit dem Aufenthalt des spanischen Architekten in St Petersburg Wege in den russisch geprägten Stadt- und Erbauermythos und seine Resonanzräume.

Rosales ruft den Machtwillen von Peter I., Katharina II. und Karl III. auf, um eine erste Beziehung zwischen St Petersburg und Sant Carles de la Ràpita herzustellen. Bei Zarin Katharina und König Karl richtete sich der Machtanspruch in besonderem Maß auch auf Architektur, Kunst und Schönheit.

⁹⁶ Kurze und gleichzeitig fundierte Zugänge bietet die thematische Beilage „Literatur und Kunst“ Nr. 113 der NZZ vom 17./18. Mai 2003 (Breitenstein (2003); Grob (2003); Vogt (2003)). Vgl. Fußnote 64.

⁹⁷ Vgl. zu den Philosophemen neoplatonischer Provenienz: Schmidt-Biggemann (1998, besonders 15-94); Beierwaltes (2017). Zu den Auswirkungen auf poetologische Konzepte vgl. von Erdmann (2005); zu ihrer Anwendung bei den Symbolisten: von Erdmann (2013; 2003 und 2000) sowie Hansen-Löwe (1987; 1998, 2014) u. a.

⁹⁸ Vgl. hierzu u. a. Blair (2007); Tiwald (2006); Toporov (2003); Schlögel (2002); Kaganov (1997).

Die konkreten Bezüge zwischen beiden Städten im Roman, der beschriebene Wille von Karl III., St Petersburg als Vorbild für sein Stadtprojekt im Ebrodelta zu nutzen, sowie der Besuch des jungen Architekten in St Petersburg sind literarische Fiktionen des katalanischen Autors, ebenso wie das konkrete Gespräch (s. u.), das im Roman zwischen König Karl und Andrea Roselli stattfindet.⁹⁹

Die Einführung von St Petersburg in den Manuskript-Roman bereichert einerseits die wenig bekannten Umstände des gescheiterten Stadtprojekts von Karl III. von Spanien um die Geschichten, die über die Stadtgründung von St Petersburg erzählt werden. Andererseits öffnet St Petersburg den Doppelroman für die Resonanzräume entsprechender Stadt- und Kunstmythen, insbesondere aus der russischen Literatur und Kunst. Die Struktur des Doppelromans dient der Vermittlung dieser Resonanzen an die zeitgenössische Erzählung des Galeristen Emili.

Der junge Architekt berichtet, wie König Karl III. von Spanien ihn zu sich ruft und sagt:

Jetzt will ich, daß Ihr nach Rußland reist und studiert, wie Zar Peter seine Stadt erbauen ließ, so daß Ihr, wenn Ihr zurückkommt, eine neue Stadt errichten könnt. Eine Stadt, die uns zur Ehre gereichen und den Handel in diesem Lande beleben soll. [...] geht nach Sankt Petersburg und erforscht die Geheimnisse dieser Stadt, findet heraus, ob all die Wunder wahr sind, die man darüber berichtet. [...] von diesem Augenblick an soll die Stadt, San Carlos, schon in unser aller Gedanken bestehen!¹⁰⁰

Die Ambitionen des spanischen Königs und die Großartigkeit seines Projekts erstrahlen im Roman im ambivalenten Licht der Nachfolge von Peter I. von Russland. Die Fiktion macht das geheimnisvolle Manuskript zur glaubwürdigen

⁹⁹ Vgl. hierzu die E-Mail von Rosales vom 10.11.2017: „The big plans that CIII had for St Carles had to have an Architect. Nobody knows who that person was; nobody knows the extension of the plans, then I had free field to run.“

¹⁰⁰ Rosales (2007, 128 f.); Rosales (2008, 110 f.): „Ara vull que aneu a Rússia i estudeu com construí el tsar Pere la seva ciutat, que torneu preparat per alçar-ne aquí una de nova. Una ciutat que ens ha de donar glòria i que ha de contribuir al progrés de l'economia del país. No escatimeu esforços, senyor Roselli, aneu a Sant Petersburg i apreneu-ne els secrets, estudeu si són certes totes les meravelles que s'expliquen. Quan vós torneu, haurem de dirimir quin és el punt on s'ha de construir la ciutat perquè reuneixi tots els avantatges que busquem, i quines formes ha de tenir, però des d'aquest moment la ciutat, Sant Carles, ja existeix en el pensament de tots nosaltres!“

Quelle und die Stadt Sant Carles de la Ràpita zur *Unsichtbaren Stadt* des Architekten aus dem 18. Jh.:

Roselli ist am Hofe Katharinas der Großen, und ich habe mich hier verkrochen, um sein Manuskript zu entziffern, das mir enthüllen soll, wie das Projekt von Sant Carles zustande kam, der Stadt, die damals noch unsichtbar war und es heute wieder ist – vorausgesetzt, die Stadt im Hafen von Alfacs, der Kanal und der Platz sind tatsächlich die Stadt des toskanischen Ingenieurs [...].¹⁰¹

Der Beginn des achten Kapitels *Sankt Petersburg*. „*Aus den Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt*“ wird nicht als eine persönliche Erinnerung des Architekten eingeleitet, sondern setzt als Bericht eines auktorialen Erzählers den Leser in Kenntnis über die von der Macht des Zaren erzwungenen Umstände und Gestaltungen der Erbauung und Besiedelung von St Petersburg. Die Stereotypen der Baugeschichte, des Aufstiegs und der Geschichte der Stadt werden dem Leser mitgeteilt, noch bevor der Architekt seine eigenen Erfahrungen mit St Petersburg machen und über sie berichten kann.

Der Autor des Romans greift damit direkt in die Erinnerungen ein, obwohl er deren Autorschaft dem Architekten übertragen hat. Der kritische Blick auf eine glanzvolle Dystopie bleibt damit unter der Kontrolle des Autors, der einen Überblick über die großen geschichtlichen Zusammenhänge hat und mehr weiß als der Architekt. Er stellt Macht und Pracht Peters I. und seiner Tat den enormen Kosten der Erbauung St Petersburgs gegenüber und rechnet der schönsten und mächtigsten, in ganz Europa bewunderten Stadt, einem Zentrum des Handels und der Künste, in der nichts dem Zufall überlassen bleibt, den Zwang und die Rücksichtslosigkeit, die vielen versklavten Menschen und die zahlreichen Toten vor.¹⁰²

Der große Rahmen für die Erinnerungen des Architekten ist damit abgesteckt. Die Wahrnehmungen und Erlebnisse des Gastes in St Petersburg gestalten sich innerhalb der errichteten Perspektive wie eine Führung durch den aus Texten, Berichten und Vorstellungen errichteten Raum der Stadt als Traum: „Es war Sankt

¹⁰¹ Rosales (2007, 181); Rosales (2008, 155): „Roselli a la cort de Caterina la Gran, i jo encauat desxifrant el seu manuscrit, el que vol revelar de com va concebre el projecte de Sant Carles, la ciutat que aleshores encara era invisible i que ho torna a ser ara - suposant que la del port dels Alfacs, el canal i la plaça es correspongui amb la de l'enginyer toscà [...]“

¹⁰² Vgl. Rosales (2007, 155 ff.); Rosales (2008, 132 ff.).

Petersburg, das wie ein Traumbild vor uns auftauchte“.¹⁰³ Der Roman verwendet damit einen literarischen Topos, mit dem russische Schriftsteller, u. a. die Symbolisten und Akmeisten, diese Stadt zu Literatur machten.¹⁰⁴ Das lyrische Ich von Achmatova bewegt sich im *Poem ohne Held* im Traum der Stadt: „Seh im Traum unsrer Jugend Funken“.¹⁰⁵

Rosales setzt Strategien des Geschichtsromans seit Walter Scott (1771-1832) ein¹⁰⁶ und lässt die fiktive Geschichte konkreter Personen in den von ihm recherchierten und selbst in Augenschein genommenen historischen Kulissen der Stadt, der Geschichte Russlands und des Lebens zur Zeit von Zarin Katharina II. spielen. Der spanische Botschafter beruhigt den Architekten bei dessen Ankunft in St Petersburg mit dem Satz: „Sankt Petersburg ist die Stadt der Europäer“.¹⁰⁷ Er aktiviert damit die Ambivalenz zwischen dem historischen Anspruch des *Fensters nach Europa* und der Wirklichkeit der prachtvollen und zugleich als trügerisch und irreführend wahrgenommenen Stadt St Petersburg.

Außerdem errichtet der Botschafter eine Verbindung zwischen Madrid und St Petersburg, wenn er seinen Gast über den *Madriider Hutaufstand* gegen das von Minister Marqués de Esquilache (1770-1785) verhängte Verbot traditioneller Kleidung unterrichtet.¹⁰⁸ Zu den berühmtesten Reformen Peter I., der, wie im einleitenden Bericht des Kapitels erzählt wird, den Adel zu einem modernen und gesellschaftlichen Leben in St Petersburg zwang, zählen das gelegentlich sogar persönlich vom Zaren vorgenommene Abschneiden der langen Bärte¹⁰⁹ und seine generelle Verordnung westeuropäischer Kleidung.

Rosales passt Details der historischen Hintergründe seinen literarischen Fiktionen an. Im Roman hält sich der Architekt von 1766 bis 1767,¹¹⁰ also in den ersten Jahren der Regierungszeit von Katharina II. (von 1762-1796) in St Petersburg auf,

¹⁰³ Rosales (2007, 158); Rosales (2008, 135): „Sant Petersburg que s’apareixia a dins del somni“.

¹⁰⁴ Vgl. zum Traum (сон, мечта, греза) und zur mythischen Stadt u. a. Hansen-Löve (1989, 268-280) sowie (2014, 455-463).

¹⁰⁵ Achmatova (2001, 13); Achmatova (2001, 12): „мне снится молодость наша“.

¹⁰⁶ Vgl. u. a. Müllenbrock (2003).

¹⁰⁷ Rosales (2007, 159); Rosales (2008, 136): „Sant Petersburg és la ciutat dels europeus.“

¹⁰⁸ Vgl. Rosales (2007, 159); Rosales (2008, 135).

¹⁰⁹ Seit 1698 wurde jedem Adligen, der mit Bart bei Hof erschien, der Bart abgeschnitten, zunächst vom Zar persönlich, später von eigens dafür angestellten Barbieren. Zeitgleich wurde ein entsprechender Ukaz erlassen. Eine Alternative bestand darin, eine Bartsteuer zu entrichten.

¹¹⁰ Einmal erwähnt der Architekt das Jahr 1767 (vgl. Rosales (2007, 200); Rosales (2008, 172)).

bevor die Realisierung des Projekts von Karl III., in dessen Auftrag der Architekt im Roman nach St Petersburg geschickt wird, 1780 im Ebrodelta in Angriff genommen wurde.¹¹¹

Das konspirative Treffen des Architekten mit der vorgeblichen, von Legenden umrankten Fürstin Tarakanova (um 1750-1775), einer Thronprätendentin, fügt sich nicht ganz genau in diese Zeit, da die Abenteurerin, soweit bekannt, mutmaßlich erst nach der ersten polnischen Teilung 1772 mit ihren Ansprüchen Aufmerksamkeit erregte. Außerdem starb der Architekt Rastrelli, der den Gast durch St Petersburg und die zum großen Teil von ihm geschaffenen architektonischen Meisterleistungen führt, im Jahr 1771, also noch bevor die Thronprätendentin auftrat.^{111a}

Durch die Augen des jungen Architekten und teilweise unter Führung von Rastrelli, des unter Katharina II. bereits entmachteten Architekten, der St Petersburg unter Zarin Elisabeth I. (1709-1762) gestaltet hatte, lernt der Leser die Stereotypen von St Petersburg kennen, die Architektur, die Neva, den Nevskij Prospekt, die klimatischen Bedingungen, ebenso wie auch bekannte Vorstellungen über Russland und die Zaren Peter I., Peter III. und Katharina II. sowie über die Machtergreifung und Promiskuität der Zarin deutscher Herkunft.

Eine zum aufgeklärten Absolutismus passende utilitaristische Rechtfertigung der Machtergreifung von Zarin Katharina II. erfährt der junge Architekt aus dem Mund des spanischen Botschafters: „Sie ist das Licht, in dem diese Stadt und das ganze Reich neu erstrahlen, versteht Ihr? Einmal ist Gerechtigkeit geschehen, wenn sie auch schmerzhaft war.“¹¹²

St Petersburg entfaltet die aus seinem Stadtmythos bereits bekannten Wirkungen auf den Architekten. Die Stadt beunruhigt, erschüttert, verunsichert und spaltet ihn. Diese Wirkungen brachten insbesondere auch die russischen Symbolisten zum Ausdruck. Die Stadt faszinierte, inspirierte und erschreckte die literarischen Helden und trieb sie in Spaltung und Wahnsinn, aber auch zu Erkenntnis und höchster poetischer Intensität.

¹¹¹ Vgl. zu einem kurzen Umriss dieser Bauphase Institut d'Estudis Rapolencs (2007, 10 ff.).

^{111a} Vgl. Fußnote 131.

¹¹² Rosales (2007, 162); Rosales (2008, 139): „Ella és la llum amb la qual torna a resplendir aquesta ciutat i l'imperi sencer, no us n'adoneu?, per una vegada s'ha fet justícia, encara que hagi estat dolorosa.“

St Petersburg weckt im spanischen Architekten Faszination, Erkennen, Intensität und Kreativität sowie auch Verunsicherung und Furcht. Das drängt ihn zu zwei Aussagen, die für die poetologischen Grundprinzipien der russischen Symbolisten konstitutiv sind und auch für die zwei Protagonisten des katalanischen Doppelromans zum Gestaltungsprinzip ihres Lebens und damit zum Selbstaussdruck der Poetik von Rosales werden: „Phantasie erschafft die Welt“¹¹³ und: „Vielleicht muss man die Welt erfinden, um sie sich zu eigen zu machen, oder einfach, um in der Welt zu sein.“¹¹⁴

Die von Phantasie und Selbstermächtigung zur Welterschaffung inspirierten Konzepte der Symbolisten und des katalanischen Autors umspielen einander im Roman, um schließlich Literatur und Kunst aus der Identifikation mit dem Leben zu lösen und zur Inspiration werden zu lassen.

Der Architekt empfindet St Petersburg und die anderen imperialen Städte (Venedig, Neapel, Rom, Madrid), die er bereist hat, als „großes Ungeheuer“.¹¹⁵ Er tritt damit in Resonanz zur russischen Wahrnehmung der Stadt als Abkehr vom Eigenen, Authentischen, als Fremdkörper und Verrat am Russischen.

Der Architekt Andrea aus Spanien vermutet in seiner von der Stadt induzierten Entfremdung und Heimatlosigkeit sowie in der Erkenntnis des engen Zusammenhangs von Ruhm und Untergang ein Motiv für den Größenwahn von Peter I., Katharina II. und Karl III.

Das führt ihn zu der Frage, die im katalanischen Roman entscheidend ist, der Frage nach dem Grund, aus dem er den Befehlen anderer folgt und sich seinem eigenen Leben entfremdet.

Andrea hat eine hohe Meinung von seinem Beruf, denn er sieht Größe und Geist des Architekten in seinem Werk, der Stadt, verkörpert. Als Künstler tritt der Architekt auch als Schöpfer der neuen Stadt auf und begibt sich auf Augenhöhe und in eine Zusammenarbeit mit dem aufgeklärten absolutistischen Herrscher der Neuzeit¹¹⁶:

¹¹³ Rosales (2007, 176); Rosales (2008, 153): „La imaginació creant el món.“

¹¹⁴ Rosales (2007, 164); Rosales (2008, 141): „Inventar el món perquè el món sigui teu, o simplement perquè tu siguis en el món.“

¹¹⁵ Rosales (2007, 164); Rosales (2008, 140): „el gran monstre“.

¹¹⁶ Vgl. Rosales (2007, 165 f.); Rosales (2008, 141 f.).

„Bartolomeo Rastrelli ist einer derjenigen, die am meisten dazu beigetragen haben, die Welt, die Peter der Große ersonnen hat, zur glänzendsten Stadt Europas zu machen“.¹¹⁷

Das Erleben des eigenen Potentials und die Erhöhung des Architekten zu einem göttlichen bzw. herrscherlichen Teilhaber an der Machtentfaltung realisiert der junge Architekt in St Petersburg. Er folgt damit den gleichen Prämissen wie die demiurgischen und theurgischen Diskurse der russischen Symbolisten. Architektur, Kunst und Wortkunst ahmen den Herrscher und Schöpfer nach. In diesen Künsten realisiert sich die platonische Doppelstruktur der Welterschöpfung als Idee und Informierung der Materie mit Ideen.¹¹⁸ Philon von Alexandria (25 v. Chr.-50 n. Chr.) beschrieb in Anlehnung an den Demiurgenmythos in Platos (428-348 v. Chr.) *Timaios* den Weltenplan als Architekt in Diensten des göttlichen Königs:

Wenn eine Stadt durch die große Freigebigkeit eines Königs gegründet wird oder eines Führers, der sich unumschränkte Macht aneignet und zugleich durch Edelsinn ausgezeichnet ist [...] so kommt ein geschulter Baukünstler, betrachtet das Klima und die günstige Lage des Ortes und skizziert zuerst bei sich nahezu sämtliche Teile der zu erbauenden Stadt [...] sodann nimmt er wie in einem Wachssiegel in seiner Seele die Formen aller Gegenstände auf und malt sich eine gedachte Stadt aus; und [...], beginnt [...] als tüchtiger Meister, das Auge auf das Musterbild gerichtet, mit dem Bau der aus Holz und Steinen bestehenden wirklichen Stadt, indem er die körperlichen Gegenstände den einzelnen unkörperlichen Ideen vollkommen ähnlich bildet.¹¹⁹

Goethe stellte eine Verbindung zwischen Architekt und Dichter her, als er auf seiner italienischen Reise das Wirken einer göttlichen Kraft in Dichtern wie in Architekten wahrnahm. Als er am 19. September 1786 in Vicenza die Architektur des berühmten Renaissancearchitekten und Architekturtheoretikers Andrea Palladio (1508-1580) erlebte, notierte er: „Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.“¹²⁰

¹¹⁷ Rosales (2007, 164); Rosales (2008, 141): „Bartolomeo Rastrelli és un dels qui més han fet perquè el món inventat per Pere el Gran sigui la ciutat més enlluernadora d'Europa.“

¹¹⁸ Vgl. hierzu Schmidt-Biggemann (1998, besonders 327-517).

¹¹⁹ Philo (1909, 32). Zitiert nach Schmidt-Biggemann (1998, 335 ff.). Zum Originaltext des Zitats aus Philos *De opificio mundi* 4,16 vgl. Schmidt-Biggemann (1998, 335, Fußnote 19).

¹²⁰ Goethe (1993, 57). Vgl. Corbineau-Hoffmann (2006, 27 ff.).

Während seines Aufenthalts in Vicenza zollt der junge Architekt Andrea, der den gleichen Vornamen wie sein großes Vorbild trägt, den Bauwerken wie auch dem Buch *Die vier Bücher zur Architektur* (I quattro libri dell'architettura, 1570) von Palladio große Bewunderung.¹²¹ Die Vorstellung vom göttlichen Ursprung auch des dichterischen Schaffens bildet eine Tradition seit der Antike und erlangte für viele Dichter große Bedeutung:

Als Boten, Gesandte, Priester und Propheten der Götter wandeln die Dichter auf Erden, göttliche Heimat sind ihre Dichtungen, göttliche Offenbarung ihre Werke, sie selbst oft nur ein Werkzeug der Götter; denn die Gottheit spricht aus ihnen und durch sie.¹²²

Die Rückbindung an diese Tradition und ihre Negationen wurde für die russischen Symbolisten zu einem grundlegenden Diskurs, der besonders in Antidiskursen und Karnevalisierungen zum Ausdruck kam und zu großer literarischer Produktivität anspornte.

Während seines Besuchs in St Petersburg lernt der junge Architekt die mythischen Wirkungen der Stadt kennen, welche die russischen Symbolisten zu ihrer Selbsterhöhung inspirierten und denen sie in ihren Werken poetische Gestalt verliehen.

So entstanden literarisch in Szene gesetzte Übermannungen durch eine Macht, die nicht nur Kunst ist, sondern die sich, wenn sie nicht mehr als Wirkung des göttlichen Schöpfers und Inspirators auftritt, in die Präsenz des dämonischen Herrschers und Erbauers verwandelt, der die Stadt mit sich und seiner Gegenwart füllt und Kunst und Dichtung in Besitz nimmt. Die symbolistischen Dichter und Künstler inszenierten sich sowohl als Subjekte als auch als Objekte dieser Macht mit allen poetologischen Konsequenzen.

Der Architekt aus Spanien erlebt und beschreibt die Pracht und Rücksichtslosigkeit der Zarin Katharina II., die ihn nach Pompeji, dem antiken Vermächtnis der Schönheit, befragt, auf das sein Auftraggeber Karl III. Besitzansprüche erhob. Wie alle Herrscher will die Zarin „die Geheimnisse der Schönheit“¹²³ in ihren Besitz bringen.

¹²¹ Vgl. Rosales (2007, 78); Rosales (2008, 66).

¹²² Falter (1939, 1).

¹²³ Rosales (2007, 168); Rosales (2008, 145): „als secrets de la belle“.

Die mit Voltaire (1694-1778) korrespondierende Herrscherin stellt ihrem Gast die von der Aufklärung inspirierte Frage: „Aber die Naturgewalten sind unwesentlich, das, worauf es wirklich ankommen sollte, ist unsere Willenskraft, die Herrschaft der menschlichen Intelligenz. Glaubt Ihr nicht, daß dies das Geheimnis ist?“¹²⁴

Rosales schickt in den Kapiteln über St Petersburg den jungen Architekten durch das Labyrinth der Bilder, Motive und Konzepte, das in literarischen Texten und historischen Vorstellungen über St Petersburg angelegt wurde und dessen Ursprung in dem Zwang verankert ist, den Peter I. ausübte, als er seiner neu erbauten Stadt Macht, Pracht und ein elegantes gesellschaftliches Leben verordnete:

Der Sommer verging, während der Glanz der Feste von Zarskoje Selo - oft eine trunkene Schar von Männern und Frauen, die in den Salons tanzten oder durch die Parks flanieren – sich dem Ende zuneigte und wir unsere abendlichen Spaziergänge entlang den Kanälen und Alleen, in Schlössern und Gärten allmählich einschränken mußten.¹²⁵

Die Schlittenfahrt durch den Schnee und der Maskenball bei der Zarin¹²⁶ rufen Vorstellungen und Bilder auf, die u. a. im russischen Realismus von Schriftstellern wie Ivan Turgenev (1848-1883) und Lev Tolstoj (1828-1910) wesentlich mitgestaltet und in die Wahrnehmung des Lesers gerückt wurden.¹²⁷

Als der Architekt aus Spanien das Leben in St Petersburg in vollen Zügen auskosten hat, verwandelt sich die Stadt, verändert ihr Klima und bringt eine Erscheinung hervor: „Und im frostigen Herbst, als die Wälder sich weinrot färbten

¹²⁴ Rosales (2007, 168); Rosales (2008, 145): „Però les manifestacions de la natura tenen una importància relativa, mentre que el que ha de ser determinant és la nostra força de voluntat, l'imperi de la intel·ligència humana. No creieu que és aquest, el secret?“

¹²⁵ Rosales (2007, 172); Rosales (2008, 149): „L'estiu s'escolà mentre s'acabava l'esplendor de les festes a Tsarkoie Seló – sovint un ambriagat estol d'homes i dones dansant als salons o bambant pels parcs –, mentre havíem de començar a reduir les passejades vespertines per avingudes i canals, per palaus i jardins.“

¹²⁶ Vgl. Rosales (2007, 202 ff.); Rosales (2008, 173 ff.).

¹²⁷ Vgl. hierzu u. a. Lotman (1997). Die Ballkultur war von Peter I. nach Russland gebracht und dem Adel aufgezwungen worden. Der Ball entwickelte sich zu einer zentralen Institution des sozialen und vor allen Dingen auch des höfischen Lebens. Er bildete am Hof weniger ein Vergnügen als vielmehr eine verpflichtende Zeremonie, besonders an den Höfen von Elisabeth I. und Katharina II. In der Literatur wurde der Ball zu einem wichtigen Motiv und einer Strategie der Literarisierung von sozialen und höfischen Lebenswelten. Vgl. z. B. die Kindle Edition *Die großen Klassiker der russischen Literatur* (2016).

und gelbe Blätterteppiche die Parks bedeckten, erschien Prinzessin Tarakanowa. Oder war es ihr Geist?“¹²⁸ Der Architekt beschreibt den Vorgang wie eine Parusie mit der charakteristischen Unsicherheit, die auch die russischen Symbolisten teilten, ob es sich bei ihren poetischen Visionen um Realität oder um eine Halluzination bzw. Geistererscheinung handelte.

Fürstin Tarakanova¹²⁹ trat in der ersten Hälfte der 1770er Jahre als Thronprätendentin gegen Katharina II. in europäischen Städten auf.

Rosales wurde möglicherweise von literarischen Fiktionen oder von Gemälden dazu angeregt, diese die Phantasie anstachelnde Gestalt, zu der es kaum gesicherte historische Auskünfte gibt, als eine den St Petersburg-Mythos repräsentierende Erscheinung auftreten zu lassen.¹³⁰

Die gespenstische Atmosphäre kommt im Historiengemälde *Tod der Fürstin Tarakanova* (1864) von Konstantin Flavickij (1830-1866) eindrucksvoll zum Ausdruck und könnte Rosales Beschreibung der geheimnisvollen Dame und ihrer Hilfsbedürftigkeit inspiriert haben.

Die echte Fürstin Tarakanova soll allerdings erst 1810 als Nonne in einem Kloster gestorben sein.¹³¹

Der Autor tritt mit der Erscheinung der Fürstin in Resonanz mit einem literarischen Topos, den die russischen Symbolisten pflegten. Viele ihrer poetischen Bilder werden von der Erwartung und Vision einer schönen oder unbekannteren Frau gestaltet, besonders seit Aleksandr Blok (1880-1921) seine zwischen 1901-1902 entstehenden *Verse von der Schönen Dame*¹³² schrieb: „Schöne Dame, ich erwart' Dich“.¹³³ Zunehmend, z.B. im Gedicht *Die Unbekannte* (Незнакомка, 1906)¹³⁴,

¹²⁸ Rosales (2007, 173); Rosales (2008, 149 f.): „I fou en la tardor glaçada dels boscos de color de vi, del fullatge esgrogueït encatífant els parcs, quan aparegué la princesa Tarakanova. O el seu espectre.“

¹²⁹ Die schillernde, sich unter verschiedenen Namen präsentierende Abenteurerin gab sich als Enkelin Peters I. aus, wurde von Katharina II. nach Russland gelockt und eingekerkert und starb im Gefängnis. Vgl. Fußnote 131.

¹³⁰ Vgl. Rosales (2007, 173); Rosales (2008, 149 f.). Mehrere literarische Werke beschäftigen sich mit der legendären Gestalt. Bekannt ist das Drama-Fragment *Prinzessin Tarakanow* (1953) von Ernst Jünger (1895-1998).

¹³¹ Vgl. Goldschmidt (1907, 128). Vgl. zur Fürstin Tarakanova auch Kurukin (2011).

¹³² Стихи о прекрасной даме (1905).

¹³³ Blok (1978, 60); Blok (1960, 232): „Там жду я Прекрасной Дамы“.

¹³⁴ Den gleichen Titel trägt auch Bloks lyrisches Drama von 1907.

tritt eine Dämonisierung der Frauengestalt in den Vordergrund, die dem betrunkenen lyrischen Ich überall in St Petersburg erscheint und in den Werken von Blok und anderen Dichtern intensiver werdende Degradierungen erfährt.

Der Architekt lässt sich zu einem konspirativen Treffen überreden und wird abends mit einem Boot auf der Neva zu einem geheimen Ort gebracht. Er folgt gleichsam fremdbestimmt den Anweisungen, weshalb ihm alles wie ein „Traum“ oder „Alptraum“ erscheint.¹³⁵ Seine geheimnisvolle, vermummte Begleitung windet sich aus ihren Lumpen und entpuppt sich als eine wunderschöne junge Frau von vampirhaftem Äußeren (marmorgrüne Augen, bleiches Gesicht mit rosigen Lippen, pechschwarzes ungekämmtes Haar).¹³⁶ Sie stellt sich als Tochter von Peter I.¹³⁷ vor und bittet den jungen Mann um Hilfe, um den ihr zustehenden Zarenthron wiederzuerlangen.¹³⁸ Sie bietet ihm ihre Liebe an, bleibt aber reglos, eine „kühle Gestalt“,¹³⁹ bleich und kalt wie eine „Statue im Park“,¹⁴⁰ und wirkt wie eine *Untote*.

Rosales präsentiert die geheimnisvolle Gestalt als Schwester der mit 52 Jahren verstorbenen Zarin Elisabeth I. (gest. 1762). Er vollzieht damit eine vom St Petersburg-Mythos motivierte literarische Intensivierung, wenn er eine Tochter des mächtigen Stadterbauers Peters I. (gest. 1725) als unheimliche Erscheinung in junger Gestalt zu einer Erfahrung des Architekten in St Petersburg werden lässt. Sie wird mit dem Nimbus umgeben, nicht von dieser Welt zu sein und einer zum Leben erwachten Statue zu ähneln.

Mit dieser Szene stellt Rosales den Helden seines Manuskript-Romans in Motivzusammenhänge, die sich auch in den Mythen anderer Städte entwickelten und zum Beispiel in den Romanen von Alexandre Dumas d. Ä. (1802-1870) literarischen Ausdruck fanden.¹⁴¹ Fügungen aus geheimnisvollen Nachrichten und konspirativen Treffen, Boote und nächtliche Fahrten auf einem Fluss oder mit ge-

¹³⁵ Rosales (2007, 173); Rosales (2008, 150): „un aire de somni o de malson“.

¹³⁶ Vgl. Rosales (2007, 174); Rosales (2008, 151 f.).

¹³⁷ Die als Fürstin Tarakanova auftretende Thronprätendentin soll allerdings eine Tochter von Zarin Elisabeth, der Tochter Peters I., und damit dessen Enkelin gewesen sein.

¹³⁸ Vgl. Rosales (2007, 175); Rosales (2008, 152).

¹³⁹ Rosales (2007, 175); Rosales (2008, 152): „la gèlida figura“.

¹⁴⁰ Rosales (2007, 175); Rosales (2008, 152): „una estàtua del parc“.

¹⁴¹ Vgl. auch Bombí-Vilaseca (2005).

heimnisvollen Kutschen sowie verhüllte und sich schließlich zu erkennen gebende, außerordentlich schöne, intrigierende Frauen, die der Hilfe bedürfen, bilden faszinierende Bestandteile verschiedener Stadtmythen.

Zu einer solchen Szenerie gehören auch die von der Erscheinung hervorgerufenen schlimmen Vorahnungen des Helden. Er kann sich, auch aus Gründen der Ehre, nicht entziehen, denn im Stadtmythos angesiedelte Geschichten brauchen Abenteuer, die den Helden in gefährliche Unwegsamkeiten und großes Ungemach verstricken.

Die eisige Kälte, die von den Wassern der Newa aufsteigt und die „von Vorahnungen durchdrungene Nacht“¹⁴² verlegen das Treffen in eine stereotype Szenerie des St Petersburg-Mythos. Der Eindruck des Architekten, in der schönen und wundersam jungen Tochter Peters I. eine zum Leben erwachte Statue vor sich zu haben, tritt in Resonanz zum Reiterstandbild Peters I., das in Puškins Poem *Der eherne Reiter* zum Leben erwacht und den Held durch die Stadt in Wahnsinn und Tod hetzt (s. u.).

Die an St Petersburg und seine Architektur geheftete Vorahnung bildet einen oft ausgeführten Topos bei den russischen Symbolisten und im *Poem ohne Held* von Achmatova:

Da von allen erdenklichen Stellen
Und zu allen erdenklichen Schwellen
Ein schleichender Schatten kroch.¹⁴³

Der junge Architekt betritt das Zentrum des Resonanzraums der von St Petersburg infizierten literarischen Helden.

Als Erwartung der Parusie eines messianischen Retters bzw. einer geheimnisvollen Frau oder eines durch ein nicht näher bezeichnetes Verbrechen verdienten Verhängnisses, das den Untergang bringen wird, dringt die Vorahnung (предчувствие) oder Erwartung (ожидание) als Endzeiterwartung und apokalyptische Atmosphäre¹⁴⁴ zusammen mit der Stadt in den Helden ein und macht ihn kreativ, krank und unglücklich zugleich.

¹⁴² Rosales (2007, 175); Rosales (2008, 152): „que embussava la nit plena de presagis“.

¹⁴³ Achmatova (2001, 43); Achmatova (2001, 42): „Оттого, что по всем дорогам, Оттого, что ко всем порогам Приближалась медленно тень.“

¹⁴⁴ Vgl. hierzu Hansen-Löve (1993).

Bereits in der frühen Lyrik über die Schöne Dame von Blok ist die Erwartung ambivalent:

Ich spüre Dich. Vergeblich wandert Jahr um Jahr
Vorbei, und immer ahn ich als Erscheinung Dich.¹⁴⁵

Die unbewusst gewordene Erwartung des Verhängnisses wird im Gedicht *Das fahle Pferd* (Конь блед, 1903) von Valerij Brjusov (1873-1942) in Szene gesetzt und als Apokalypse inszeniert. Nur eine Prostituierte erkennt und begrüßt den apokalyptischen Reiter:¹⁴⁶

Die Straße war – wie ein Sturm. Menschenmassen zogen vorüber,
Als ob sie das unabwendbare Schicksal verfolgte. [...]

Es erschien an einer Biegung ein feuergesichtiger Reiter,
Sein Pferd flog voll Ungestüm daher und blieb stehen, mit Feuer in den Augen. [...]

Nur ein Weib, das hergekommen war zum Verkauf
Seiner Schönheit, stürzte entzückt auf das Pferd zu.¹⁴⁷

Es ist eine Wirkung der Stadt, vergleichbar dem Entsetzen des tragischen Helden im Poem *Der Eherne Reiter* von Puškin, wenn sich der junge Architekt nach seinem Treffen mit der statuenhaften Frau fühlt wie „eine verlorene Seele, die durch die Straßen Sankt Petersburgs irrte“.¹⁴⁸

Das Motiv der Begegnung mit dem in der Stadt präsenten Geist des Erbauers, seiner Wirkung und der Flucht vor ihm entwickelte sich in Resonanz mit Puškins Poem *Der eherne Reiter*.

Dessen Held verliert seine Braut in der verheerenden Überschwemmung von 1824, einer der vielen Sturmfluten, die St Petersburg wegen seiner ungeschützten geographischen Lage im Nevadelta mit Vernichtung bedrohten, ein Umstand, der

¹⁴⁵ Block (1978, 54); Blok (1960, 94): „Предчувствую Тебя. Года проходят мимо Всё в облике одном предчувствую Тебя.“

¹⁴⁶ Vgl. von Erdmann (2013, 204).

¹⁴⁷ Arnold (2011, 139 ff.); Brjusov (1973, 442 f.): „Улица была – как буря. Толпы проходили, Словно их преследовал неотвратимый Рок. [...] Показался с поворота всадник огнеликий, Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах. [...] Только женщина, пришедшая сюда для сбыта Красоты своей, – в восторге бросилась к коню.“

¹⁴⁸ Rosales (2007, 176); Rosales (2008, 153): „Com si l'ànima desolada que era jo vagant pels carrers de Sant Petersburg.“ Vgl. zum literarischen Petersburg von Dostoevskij Lur'e (2012); Gal (2016).

als Strafgericht Gottes aufgefasst wurde. Der Held lehnt sich daraufhin vor dem bronzenen Reiterstandbild des Erbauers Peter I. auf. Zarin Katharina II. hatte es zu Peters und ihren eigenen Ehren 1882 auf dem Senatsplatz vom französischen Bildhauer Étienne-Maurice Falconet (1716-1791) errichten lassen. Der Geist Peters I. erwacht im Reiterstandbild und hetzt den Helden auf seinem sich aufbauenden Pferd durch die von ihm erbaute Stadt in den Untergang:

Wohin auch seine Schritte lenkte
Der Ärmste diese ganze Nacht,
Der Eh'me Reiter sah's und sprengte
Ihm schweren Hufschlags ständig nach.¹⁴⁹

Auch Dostoevskijs Helden sowie Gestalten der Erzählungen von Nikolaj Gogol' (1809-1852) irren in Fieberträumen bzw. gestörten Bewusstseinszuständen durch St Petersburg.¹⁵⁰

Den jungen Architekten aus Spanien überkommt das Empfinden, von St Petersburg gespalten und an einem Verbrechen beteiligt worden zu sein:

Und so würde, wenn ich Sankt Petersburg verließ, mein Wesen unheilbar gespalten sein: Ein Teil von mir würde triumphierend lachen, weil ich mich dem Leben gestellt hatte, der andere Teil wäre beschämt und nachdenklich, als hätte ich ein abscheuliches Verbrechen begangen.¹⁵¹

Die Inszenierung des Motivkomplexes einer alten Schuld und des Erwachens einer Statue in den Kulissen imperialer Städte führte die russische Literatur in den Resonanzraum des Don Juan-Mythos.

Inspiriert von einer Aufführung des *Don Giovanni* von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) verfasste Puškin 1830 seine unvollendete Tragödie *Der steinerne Gast* (Каменный гость), der als Vorlage des Librettos der gleichnamigen

¹⁴⁹ Vgl. Puškin (1999, 46); Puškin (1957, 396): „И во всю ночь безумец бедный, Куда стопы ни обращал, За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал.“

¹⁵⁰ Als Beispiel sei Raskol'nikov in Verbrechen und Strafe hervorgehoben.

¹⁵¹ Rosales (2007, 205); Rosales (2008, 177): „Me n'aniria, sense remei, de Sant Petersburg amb el meu ésser partit per la meitat: una part de mi entonant la riallada triomfal dels qui surten a l'assalt de la vida, l'altra part avergonyida i pensívola com si hagués comès un crim abominable.“

russischen Oper (Aleksandr Dargomyžskij, 1813-1869^{151a}) diene. Sie wurde 1872 in St Petersburg uraufgeführt.

Die russischen Symbolisten und Akmeisten bezogen sich häufig auf den Don Juan-Mythos. Berühmt ist Bloks Gedicht *Die Schritte des Komturs* (Шаги командора 1910-1912), in dem Don Juan vor der aufgebahrten Donna Anna, gequält von Schuld, auf das Kommen seines alten Schicksals in neuer Gestalt wartet und Donna Anna wieder aufersteht.

Gespaltenheit und Schuldgefühl prägen seit der Erbauung die Wahrnehmung von St Petersburg als Resultat einer demiurgischen Tat, die der Legende nach von Evdokija Lopuchina (1669-1731), der verstoßenen ersten Frau von Peter I., als Verbrechen an Russland und als Tat des Antichristen verflucht wurde. Die poetischen Haltungen und Welten der Symbolisten setzten an diesen Ambivalenzen an, um im Spannungsfeld zwischen demiurgischer Autonomie bzw. Rebellion oder theurgischer Teilhabe an göttlicher Schöpferkraft poetisch agieren zu können.¹⁵²

Sie drückten diesen literarisch und künstlerisch überaus produktiven Konflikt aus in Bildern des Wahnsinns und Doppelgängers, eines unbestimmten hartnäckigen Schuldgefühls sowie der Erwartung einer Rettergestalt oder des vernichtenden Verhängnisses.¹⁵³

Die poetologischen Konzepte entwickelten sich damit in Kommunikation mit der Existenz der Stadt und ihres grandiosen Erbauers sowie mit den Umständen ihrer Gründung.¹⁵⁴ Sie lassen ihre Phantasien und Bilder von der epochalen Machttat und vom Werk des Antichristen sowie von in anderen Mythen angesiedelter Schuld und Hybris beflügeln und in Kunst und Literatur zum Leben erwecken.

In einer poetischen Auseinandersetzung und Abrechnung mit der Stadt, der eigenen Vergangenheit und den poetologischen Konzepten der Symbolisten integriert Achmatova während des Zweiten Weltkriegs den Petersburger Text der russischen Literatur und besonders der Symbolisten, die ihn gestaltenden Motive der

^{151a} Er hinterließ die Oper unvollendet. Sie wurde von César Cui (1835-1918) und Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908) fertiggestellt.

¹⁵² Vgl. von Erdmann (2009).

¹⁵³ Vgl. u. a. Hansen-Löve (1989, passim); Hansen-Löve (2009).

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Hansen-Löve (2014a).

Erwartung und des Verhängnisses, der Spaltung und des Doppelgängers, des Maskenballs und der Schuld in ihrem *Poem ohne Held*.¹⁵⁵

Visionen der Goldnen Epoche?
Oder gar ein Verbrechen, verkrochen
im finsternen Zeitenfluß?¹⁵⁶

In der Dichtung der Symbolisten erscheint der dämonische Geist der Stadt häufig als Verführerin oder mit teuflischen Attributen ausgestatteter Verführer.¹⁵⁷ Das Treffen des spanischen Architekten mit der geheimnisvollen Unbekannten, die als Tochter des Stadterbauers dessen Macht beansprucht und aussieht wie eine zum Leben erwachte Statue, ist seine erste Begegnung mit dem verkörperten Geist der Stadt.

Eine zweite Begegnung findet auf einem Maskenball am Zarenhof statt. Der Gast aus Spanien erlebt eine Liebesepisode mit einer maskierten geheimnisvollen Dame in einem mit herrlichen Gemälden ausgeschmückten Saal. Rosales ruft hier das Stereotyp über Katharina II. und ihre vielen Liebhaber auf.¹⁵⁸

Der Architekt erfährt die Höhen und Tiefen der Stadt und ihrer imperialen Macht, Herrlichkeit und Unterdrückung im Kerker und am Zarenhof. Die Stadt erschüttert seine Identität: „Keine Stadt würde die meine sein, und ich würde selbst nicht genau wissen, wer ich war.“¹⁵⁹

Das Treffen mit der geheimnisvollen Frau auf der Neva bringt den Architekten für einige Tage in den berüchtigten Kerker der Peter- und Paul-Festung und damit in eine Gemeinschaft mit dem Schicksal der vielen Menschen, die den Machtanspruch der Zaren störten und dafür büßen mussten. Darunter befand sich auch der Sohn Peters I., der Folter und Tod erlitt.

Andrea Roselli wird für einige Tage zum Zeugen des Elends, des Gestanks, der Ratten und der Schreie der Gefolterten und erlebt die Ungewissheit eines rechtlosen Gefangenen am eigenen Leib.

¹⁵⁵ Vgl. von Erdmann (1987, passim).

¹⁵⁶ Achmatova (2001, 41); Achmatova (2001, 40): „Золотого ль века виденье Или черное преступление В грозном хаосе давних дней?“

¹⁵⁷ Vgl. Hansen-Löve (2014, 462).

¹⁵⁸ Vgl. Rosales (2007, 203 ff.); Rosales (2008, 174 ff.).

¹⁵⁹ Rosales (2007, 206); Rosales (2008, 177): „que cap ciutat no sigui la teva ciutat, que tu mateix no sàpigues ben bé qui ets.“

Die Peter- und Paul-Festung bildet einen Inbegriff der Knechtung und politischen Repression des Zarenregimes, in der berühmte Gefangene vor ihrer Verurteilung oder Deportation einsaßen, darunter Dostoevskij und die Anführer der Dekabristen, Maksim Gor'kij (1868-1936), Michail Bakunin (1814-1876), Lenins Bruder Aleksandr Uljanov (1866-1887) sowie auch der Aufklärer Aleksandr Radiščev (1749-1802), der die Rolle des dem Zaren auf Augenhöhe entgegen tretenden Schriftstellers in der russischen Kultur mit seinem Bericht *Reise von Petersburg nach Moskau* (Путешествие из Петербурга в Москву, 1790) begründete.

Der Architekt richtet sich in der Zelle ein, „in die mich meine Reisen geführt hatten“.¹⁶⁰ Wie viele seiner berühmten Vorgänger im Kerker arbeitet er unermüdlich an seinem Projekt weiter.¹⁶¹ Er wird schließlich in die Spanische Botschaft entlassen, und man erklärt seine Verhaftung als Irrtum.

Die Stadt mit den zwei Gesichtern extremer Pracht und äußersten Elends spiegelt den „inneren Kerker“,¹⁶² in dem sich der Architekt gefangen fühlt. Seinem Erleben entsprechen im zeitgenössischen Erzählstrang des katalanischen Romans (Kapitel XI) die „imaginären Kerker“¹⁶³ des Galeristen Emili.

Schuldgefühl, Entfremdung und herrschende Diskurse bilden die Mauern,¹⁶⁴ deren Einsturz Emili fühlt, als er sein Leben in die Hand nimmt und sich aufmacht, den Erinnerungen des Architekten zu folgen, um das Gemälde Tiepolos zu finden.

Die Entfremdung des Galeristen von sich selbst vollzog sich in der Stadt Barcelona: „Doch die Stadt hatte schon begonnen, mir Wege zu zeigen, die mich erbarmungslos von allem wegführen würden [...]“.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Rosales (2007, 177); Rosales (2008, 154): „on m’havien acabat conduint els meus viatges.“

¹⁶¹ Vgl. Rosales (2007, 197 f.); Rosales (2008, 169 f.).

¹⁶² Rosales (2007, 201); Rosales (2008, 172): „presó invisible“. Im Original steht das katalanische Wort für „unsichtbar“.

¹⁶³ Rosales (2007, 209); Rosales (2008, 180): „les presons imaginaries“.

¹⁶⁴ Vgl. Rosales (2007, 235); Rosales (2008, 203).

¹⁶⁵ Rosales (2007, 219); Rosales (2008, 188): „La ciutat, però, m’havia començat a mostrar camins que m’allunyarien sense pietat de tot allò.“ Der Stadtmythos von Barcelona wird in den Büchern des Erfolgsautors Carlos Ruiz Zafón aufgerufen und gestaltet. Rosales entdeckte den Autor und betreute als Verleger dessen erfolgreiches Buch *La sombra del viento* (Der Schatten des Windes), das 2001 in Barcelona erschien.

Die poetische Auseinandersetzung von Achmatova mit dem literarischen Petersburger Resonanzraum der Maskenbälle, der Liederlichkeit und des sich anschleichenden Verhängnisses ruft im ersten Kapitel des ersten Teils ihres *Poems ohne Held* zahlreiche symbolistische Topoi des Petersburg-Mythos auf:

Von der Newa Dunstwolken wehen,
Und es will und will nicht vergehen
Petersburgs Teufelei...
Die Nacht verschleiert die Sterne,
Der Tod scheint gar nicht mehr ferne.
Und das Plaudern der Maskenschwärme
Ist sorglos, würzig und frei ...¹⁶⁶

Mal faustisch, mal don-juanisch,
Dapertuttisch, jochanaanisch,
Mal nordisch – bescheiden, glahnisch,
Oder mörderisch – dorianisch –
Sie alle parlierten galanisch
Mit den Damen, und zwar wie gedruckt.¹⁶⁷

Der Architekt begegnet der Stadt St Petersburg in ihren bekannten Stereotypen, in der Architektur, im Glanz der Macht und des Lebensstils, in der unheimlichen statuenhaften Erscheinung, in der Zuwendung der Zarin und ihrer Gegnerin und im Schicksal der Verworfenen im Kerker.

Er zeigt daraufhin die typischen Symptome der Entfremdung und Spaltung, die die Poetik und Stadt der Symbolisten sowie auch Dostoevskijs und Gogol's Helden prägen.

In St Petersburg nimmt das Verhängnis des jungen Architekten seinen Anfang. Er verliert Status, Karriere und Geliebte, aber er vollzieht gleichzeitig auch eine Umkehr, die ihn von der Stadt der symbolistischen Poetik zur Poetik der *Unsichtbaren Stadt* führen wird, wie sie Rosales in seinem Doppelroman entfaltet.

¹⁶⁶ Achmatova (2001, 27); Achmatova (2001, 26): „За окошком Нева дымится, Ночь бездонна – и длится, длится Петербургская чертовня... В черном небе звезды не видно, Гибель где-то здесь, очевидно, Но беспечна, пряна, бесстыдна Маскарадная болтовня...“

¹⁶⁷ Achmatova (2001, 21); Achmatova (2001, 20): „Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, Дапертутто, Иоканааном, Самый скромный – северным Гланом, Иль убийцею Дорианом, И все шепчут своим дианам Твердо выученный урок.“ Vgl. von Erdmann (1987, passim).

6. *Poetik der Unsichtbaren Stadt*

Die Verbindung der göttlichen Weisheit mit der Schönheit ist Gegenstand einer neoplatonisch inspirierten Tradition.¹⁶⁸ Sie gehörte zu den zentralen Anliegen, die von der russischen Religionsphilosophie ausgeführt und von der russischen Literatur aufgegriffen wurden. Die *translatio* des Philosophems der Identität bzw. Korrelation von Göttlichem und Schönerem sowie der dadurch begründeten Wirklichkeitsverändernden Wirkungen des Schönen bildete ein geschätztes Austragungsfeld poetologischer und kunsttheoretischer Auseinandersetzungen, die aus vielen Richtungen Eingang in Literatur und Kunst finden konnten.

Der Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* stellt ein Gemälde in die Schnittstelle der beiden Erzählstränge des Doppelromans: Eine herrliche Frau wie eine Göttin vor den „bläulichen Kuppeln der Unsichtbaren Stadt“.¹⁶⁹

In der Dichtung der Symbolisten, besonders ihrer zweiten Generation (u. a. Blok und Andrej Belyj (1880-1934)), wurde die vom Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev (1853-1900) im Dialog mit der Tradition konzipierte machtvolle Parusie der göttlichen *Sophia* als eine sich durch Erwartung ankündigende verheißungsvolle Erscheinung aufgegriffen¹⁷⁰ und entwickelte sich literarisch zur Schönen Dame und Unbekannten, um schließlich zur dämonischen, verhängnisvollen und gefallenen Frau zu werden.¹⁷¹ Selbst Solov'ev betonte gegen Ende seines Lebens (1900) die negativen Aspekte der erwarteten Parusie in seiner *Kurzen Erzählung vom Antichrist* (*Kratkaja povest' ob antikriste*).¹⁷²

Solov'ev¹⁷³ erlebte die *Sophia* in Visionen und suchte sie im realen Leben. Auch die Symbolisten konzipierten ihre numinosen Frauenfiguren als Realität. Die Dichter Blok und Belyj erblickten eine Inkarnation der *Sophia* in der von ihnen

¹⁶⁸ Vgl. Beierwaltes (2017, besonders 1-27).

¹⁶⁹ Rosales (2007, 325); Rosales (2008, 283): „les cúpules blavoses de la Ciutat Invisible“.

¹⁷⁰ Vgl. u. a. Hansen-Löve (2014, 390-412); ders. (1993).

¹⁷¹ Vgl. hierzu u. a. Hansen-Löve (2014, 215-314) sowie ders. (1993)

¹⁷² Vgl. Solov'ev (1900). In deutscher Übersetzung vgl. Solov'ev (2009).

¹⁷³ Als wichtiger Vermittler gnoseologischer sowie hermetisch-esoterischer Traditionen versuchte der russische Religionsphilosoph die Liebesbeziehung zur himmlischen Weisheit zu erotisieren und gleichzeitig in seinem irdischen Leben zu realisieren. Er schuf damit die Vorlage für viele Symbolisten, die die Grenze zwischen Esoterik, Mystik, Kunst und Leben einzureißen versuchten und existentiell wie der Philosoph scheiterten, während sie poetisch äußerst produktiv wurden. Auf die Beziehungen der Sophia-Gestalt der russischen Symbolisten zur Apokalyptik und die von ihnen geknüpften Verbindungen von Eros und Religion hat u. a. Hansen-Löve hingewiesen (vgl. 2014, 390 ff.).

verehrten Ljubov' Mendeleeva (1881-1939).¹⁷⁴ Die Gestalt der *Sophia* wurde zur Herausforderung und Inspiration für Dichtung, Kunst und Leben um die Jahrhundertwende (1900) und daher vielen Realisierungen und Transformationen unterworfen.

Solov'evs Sophienlehre¹⁷⁵ gründete sich auf die Erscheinung der Frau in der Apokalypse: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt“ (Offb 12, 1). Die *Sophia* des Religionsphilosophen ist diese mit der Sonne bekleidete Frau, *Жена, облеченная в солнце*, die als Ewige Schönheit das Wort und die Erlösung der Welt hervorbringt, wenn ihr trügerisches Nachbild überwunden ist.¹⁷⁶ Das Weibliche wird in das Göttliche integriert: „He вносится ли здесь женское начало в самое Божество?“¹⁷⁷

Solov'ev verbindet das göttliche Sein der Schönheit mit den Konzepten der *Sophia* und des Gottmenschentums sowie auch mit dem All und der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit.¹⁷⁸ Er reiht sich damit in eine umfangreiche Tradition der Weitergabe ein (*translatio sapientiae*), die in vielen Jahrhunderten theologisch-philosophisch-mystischen Denkens begründet und realisiert wurde.¹⁷⁹

Als Antlitz und Ausdruck Gottes nimmt die Weltseele, *Sophia*, im intakten Denkmodell Gott in sich auf und ermöglicht, die Welt durch sich hindurch in Gott zurückzuführen. In der Wiederherstellung der *All-Einheit* (все-единство) besteht die Aufgabe, die der Mensch bewusst erfüllen muss, während der Kunst hierin eine ganz besondere Rolle zukommt.¹⁸⁰

In den symbolistischen Konzepten musste sich der Künstler in eine enge Beziehung zu der *Sophia* bzw. zu ihren negativen Erscheinungsformen stellen, um seine

¹⁷⁴ Vgl. hierzu: Cheauré (2000).

¹⁷⁵ Vgl. hierzu u. a. Deutsch Kornblatt (2009); Cioran (1977 und 1972) sowie Solov'ev (1978/1981).

¹⁷⁶ „[...] она должна явить истину, родить слово, и вот древний змей собирает против нея свои последние силы [...] в конце Вечная красота будет плодотворна, и из нея выдет спасение мира когда ея обманчивыя подобия исчезнут, как та морская пена, что родила простонародную Афродиту ...“ (Solov'ev (1969, 4)).

¹⁷⁷ (Solov'ev (1969, 4)).

¹⁷⁸ Vgl. u. a. Ehlen (2003).

¹⁷⁹ Vgl. u. a. Schmidt-Biggemann (1998, 646-701 und passim); Beierwaltes (2017).

¹⁸⁰ Vgl. hierzu u. a. Krieger (2006, 55-76).

mythisch konzipierten Aufgaben zu erfüllen, Einheit der Welt mit Gott herzustellen oder sich selbst zum Weltenschöpfer aufzuschwingen bzw. zu einem von allen Bindungen losgerissenen Regisseur sinnentleerter Spiele zu werden. Attraktiv nicht nur für die Symbolisten, sondern auch für die russische Avantgarde war daher die Funktion, die Solov'ev der Kunst innerhalb seines philosophischen Systems gab, nämlich „die Umwandlung der Welt mittels schöpferischer menschlicher Tätigkeit als ein theurgischer Akt“.¹⁸¹

Die Inspirationen aus der Sophienlehre Solov'evs wurden einschließlich der in ihr angelegten Spaltung der Frauengestalt überaus produktiv und inspirativ für die Poetiken der russischen Symbolisten. Die von den Symbolisten in vielen Variationen inszenierte Verbindung der Frau mit der Stadt findet ihre biblische Grundlage in apokalyptischen Bildern sowohl der Frau des Lammes als *heilige Stadt Jerusalem* als auch der Hure Babylon als *große Stadt*:

Komm, ich will dir die Braut zeigen, die Frau des Lammes. Da entrückte er mich in der Verzückung auf einen großen, hohen Berg und zeigte mir die heilige Stadt Jerusalem, wie sie von Gott her aus dem Himmel herabkam, erfüllt von der Herrlichkeit Gottes. (Offb 21, 9-11).

Dort sah ich eine Frau auf einem scharlachroten Tier sitzen [...] Sie hielt einen goldenen Becher in der Hand [...] Auf ihrer Stirn stand ein Name [...]: Babylon, die Große [...]. Die Frau aber, die du gesehen hast, ist die große Stadt, die die Herrschaft hat über die Könige der Erde. (Offb 17, 2; 4-5; 18).

Solov'ev schilderte, durchaus auch ironisch, im Poem *Drei Begegnungen* (Три свидания, 1862, 1875, 1876)¹⁸² seine Visionen der *Göttlichen Sophia* und beschreibt sie als „einziges Bild weiblicher Schönheit“ und „strahlende Frau“.¹⁸³ Er greift die berühmte Aussage auf, dass Schönheit die Welt rettet, die Fürst Myškin, der zentralen, christusähnlichen Gestalt im Roman *Der Idiot* (1868-1869) von Dostoevskij in den Mund gelegt wird: „Der Fürst behauptet, die Schönheit wird die Welt erretten!“¹⁸⁴

¹⁸¹ Krieger (2006, 56).

¹⁸² In: Solov'ev (1969a, 80-86).

¹⁸³ In der dritten Vision 1876 (vgl. hierzu Proffer (1975, 132)).

¹⁸⁴ Dostojewskij (1996, 554); Dostoevskij (2009, 393): „Князь утверждает, что мир спасет красота!“

Rosales berührt diese poetologischen Resonanzräume in seinem Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt*. Tiepolo hinterlässt dem jungen Architekten ein Bild, das er auf eigene Initiative und Inspiration hin malte und das daher vor dem Zugriff des kunstgierigen spanischen Königs verborgen werden musste. Als der Architekt es betrachtet und sich dabei unwillkürlich der „Episode im Winterpalast der Zarin“¹⁸⁵ erinnert, erlebt er die Parusie einer Frau, für die seine Geliebte zwar Modell stand, die aber auf dem Bild zu einer göttlich überhöhten Gestalt wird und sich vor der Silhouette einer Stadt abzeichnet.

Die Frau ist ausgestattet mit den „Attributen einer Göttin, [...] mit der Haltung, dem Blick und dem Naturell der Kleopatra [...] der römischen Tunika des blumenstreuenden Mädchens auf dem Fresko in Pompeji“, mit herausforderndem Kinn, glücklichem und freiem Lächeln, mit granatroten Lippen und bordeauxrotem Gewand und einem Blick, in dem das Licht der Weisheit und einer überwundenen Kränkung schimmert und einen „ersehten Sieg“ verkündet.¹⁸⁶

Hinter ihr erheben sich die „Kuppeln und Fassaden einer Stadt am Meer [...], der Stadt, die ich Tiepolo in unseren Gesprächen in Madrid beschrieben hatte“.¹⁸⁷ Als „neue Sonnengöttin“¹⁸⁸ erscheint die Frau auf dem Gemälde als Gegenmodell zur Zarin Katharina, über die und deren skandalöse Machtergreifung der spanische Botschafter gesagt hatte: „sie ist das Licht“.¹⁸⁹ Die Lage der Stadt am Meer deutet u. a. Bezüge auf Sant Carles de la Ràpita und St Petersburg und auf die Stadt, die Goethes Faust erbaut, an.

In der zeitgenössischen Erzählung des katalanischen Romans finden Emili und Ariadna das mehr als 200 Jahre in den Ruinen der *Unsichtbaren Stadt* verborgene Gemälde Tiepolos. Sie erblicken und erleben das Bild genauso wie der Architekt, als verbinde sie ein Augenblick ewiger Gegenwart, „Die Erscheinung: [...] der weise, entschlossene Blick, die bläulichen Kuppeln der Unsichtbaren Stadt“.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Rosales (2007, 297); Rosales (2008, 256): „l’episodi del Palau d’Hivern de la tsarina“.

¹⁸⁶ Rosales (2007, 298); Rosales (2008, 256 f.): „els atributs d’una deessa, amb el posat i la mirada i el tarannà de la Cleopatra [...] una túnica romana, com la de la noia del fresc de Pompeia que recull flors [...] com si auguessin una cobejada victòria.“

¹⁸⁷ Rosales (2007, 299); Rosales (2008, 257): „El fons del quadre representava, només insinuada amb tons blavosos, les cúpules i les façanes nobles d’una ciutat marítima, la que jo havia descrit a Tiepolo en les enyorades converses a Madrid.“

¹⁸⁸ Rosales (2007, 300); Rosales (2008, 259): „nova deessa solar“.

¹⁸⁹ Rosales (2007, 162); Rosales (2008, 139): „ella és la llum“.

¹⁹⁰ Rosales (2007, 324 f.); Rosales (2008, 283): „l’epifania: [...] la mirada sàvia i determinada,

Diese Gegenwart, die sie mit dem Architekten teilen, holt die eingefrorene Erinnerung der Liebenden, den „Augenblick des malvenfarbenen und kürbisfarbenen Lichts auf dem silbernen Weg“ wieder ins Leben.¹⁹¹

Die Erscheinung auf dem Gemälde bildet in ihrer Verbindung von göttlicher Frau und visionärer Stadt eine Verkörperung von Schönheit, Freiheit und Weisheit. Sie realisiert Möglichkeiten, die auch im Blickfeld symbolistischer Poetiken auftauchen, aber zugunsten von Degradierungen und Negativierungen innerhalb der Kontexte der russischen Kultur, Kunst und Literatur in den Hintergrund traten.

Zum symbolistischen Mythos gehörte das Einreißen der Grenzen zwischen menschlicher und göttlicher Welt sowie zwischen Literatur und Leben und damit auch die Erfahrung der Desillusionierung. Die poetischen Verbindungen zwischen einer Frau von himmlischer Schönheit und irdischer Sinnlichkeit in der Vision einer Stadt, die das himmlische Jerusalem aufruft, blieben instabil und machten anderen literarischen Lösungen Platz.

Die selbstbewusste, weise Frau und die unsichtbare Stadt auf dem Gemälde Tiepolos im Roman von Rosales gehen demgegenüber eine poetisch belastbare Verbindung ein. Frau und Stadt verlassen ihren ontologischen Status als Kunst und Literatur nicht und streben keine Vermischung mit dem Leben an.

Stattdessen inspirieren sie ihre Betrachter, wenn diese sie vor der Vereinnahmung durch Realitäten schützen. Die visionäre Parusie als Ziel einer säkularen Heilsgeschichte scheint zwar auf, aber verlässt das Gemälde nicht. Vielmehr schafft sie Spielräume, das Leben durch Schönheit und Kunst zu inspirieren, ohne die Kunst dem Druck auszusetzen, real und in Diskursen gefangen zu werden und dadurch scheitern zu müssen.

7. Innovationen in alten Resonanzräumen

Rosales stellt ein verschollenes Gemälde und eine alte Geschichte in die Resonanzräume des Stadt- und *Sophia*-Mythos, die besonders auch von der russischen Literatur gestaltet worden sind. Trotz der Resonanzen,¹⁹² auf die sich der katala-

les cúpules blavoses de la Ciutat Invisible.“

¹⁹¹ Rosales (2007, 324); Rosales (2008, 283): „l’instant de la llum malva i la llum carabassa al camí platejat.“ (vgl. Fußnote 43 und 87).

¹⁹² Vgl. zu den symbolistischen Spannungsfeldern u. a. Hansen-Löve (1989, 333-411).

nische Roman einlässt, erzeugt er neue Lösungen. In den literarischen Kommunikationen, die Rosales mit St Petersburg eröffnet, konturiert, intensiviert und dramatisiert er das Aufrufen der Resonanzen sowie das Entfalten und Abbilden einer eigenen Poetik. Bild und Text nehmen im katalanischen Roman diesseitige Orte in Kunst und Literatur ein, ohne eine Identität mit dem Leben oder mit Göttlichkeit anzustreben.

Sie ziehen sich ausdrücklich aus allen Machtambitionen zurück und benötigen dafür den Schutz der Protagonisten. Der Verzicht auf Erweiterung und Erhöhung schützt sie vor Entwertungen und Manipulationen, da sie immer das bleiben, was sie sind, ein altes Manuskript und ein kostbares Gemälde, die dem Leben Inspiration verleihen können.

Wenn Rosales die Möglichkeiten konkreter Realisierungen oder göttähnlicher Überhöhungen zuerst erklingen und dann wieder verklingen lässt, um das Sein von Kunst und Literatur allen Machtansprüchen zu entziehen, dann bedient er sich der Möglichkeiten, die das von unterschiedlichen Traditionen genutzte Spannungsfeld von Identität und Differenz¹⁹³ bietet. Die Beziehungen zwischen Leben, Literatur und Kunst werden nicht als Identität inszeniert, sondern dialektisch als Korrelation und Gefolgschaft. Das Leben kann der Kunst und Literatur in die Freiheit folgen, weil diese in ihnen als Vision aufscheint.

Die Poetik emanzipiert sich im katalanischen Roman von allen Bestrebungen, eine Allianz mit Welt- und Machtansprüchen einzugehen, mit der sie selbst Hegemonie ausüben könnte. Die gewonnene Freiheit äußert sich im Roman in der Abkehr vom Macht- und Instrumentalisierungsanspruch des Erbauermythos der Stadt St Petersburg.

Die Werte, die der Architekt und der Galerist schützen, können somit den Wechsel von Zeit und Raum überdauern: Literatur und Kunst.

Die Entwertung des Frauenbilds im Spannungsfeld zwischen himmlisch und irdisch findet nicht statt, weil es sich frei im Raum zwischen Literatur, Kunst und Leben bewegen kann, in dem Inspiration stattfindet. Die Frau führt vielmehr vergangene, erinnerte und vergessene Augenblicke in den Augenblick der Gegenwart zurück und zusammen.

Das poetologische Vermögen, erstarrte oder vereiste Erinnerung in eine lebendige und ewige Gegenwart im Angesicht der Kunst zurückzuholen, bildet einen

¹⁹³ Vgl. hierzu Beierwaltes (1980).

Kontrapunkt zu charakteristischen literarischen Augenblicken russischer Symbolisten innerhalb ihrer Konzepte von Erinnerung und Vergessen.

Symbolistische Augenblicke vereisen, versteinern und verflüchtigen sich und werden daher in poetischen Bildern des Steins, Kristalls, Eises u. a. eingeschlossen.¹⁹⁴

Im *Poem ohne Held* setzt Achmatova den erstarrenden Mond als Bild für die Wirkung symbolistischer Poetik ein:

Und ein silberner Mond erstarrte
Über der Silbernen Zeit.¹⁹⁵

Demgegenüber vereinen sich im Roman von Rosales lange vergangene Augenblicke mit dem Augenblick der Liebenden, als das Bild ihnen das „Licht auf dem silbernen Weg“ zurückbringt.¹⁹⁶

Der katalanische Roman führt damit Innovationen in die von ihm aufgerufenen Resonanzräume ein. Sie wirken gerade deshalb so tiefgründig und innovativ, weil sie sich in einem Wechselspiel mit dem St Petersburg- und Stadtmythos entfalten.

Statt eines imperialen, die Wirklichkeit zersetzenden Traums sind die realen Überreste der *Unsichtbaren Stadt* das „Sinbild eines Traums, der gescheitert war, bevor er Wirklichkeit hatte werden können“.¹⁹⁷ Im katalanischen Original wählt der Autor den neutraleren Ausdruck: „schönes Bild eines Traums“ („bella estampa d'un somni“).¹⁹⁸ In dieser Wortwahl liegt der Indikator des Modus, in dem die *Unsichtbare Stadt* da ist.

Die Poetik von Rosales ändert die Funktion, die der Stadt in vielen Stadtmythen zugewiesen wird, indem sie die Ebenen der Kunst und Literatur, des Lebens, der Machtansprüche und mythischen Überhöhungen voneinander unterscheidet und in einem Bild und Text unter anderen Bedingungen erneut zueinander in Beziehung treten lässt. Das Bild und das Manuskript werden für Ariadna und Emili sowie auch für die Leser und Betrachter zum Ort einer diesseitigen Vision, die

¹⁹⁴ Vgl. u. a. Hansen-Löve (1989, 329, besonders Fußnote 5, und 281-332).

¹⁹⁵ Achmatova (2001, 43); Achmatova (2001, 42): „И серебряный месяц ярко Над серебряным веком стыл.“

¹⁹⁶ Vgl. Rosales (2007, 325); Rosales (2008, 283): „llum [...] al camí platejat“.

¹⁹⁷ Rosales (2007, 10); Rosales (2008, 8): „bella estampa d'un somni desbaratat abans que arribés a ser una realitat“.

¹⁹⁸ Rosales (2007, 10); Rosales (2008, 8).

das Leben inspiriert. Betrachter und Leser sind Zeugen einer Symphonie, die Wechselspiele und Beziehungen in einem Modus ermöglicht, der den Zwang zu Konkretheit, materieller Realisierung und Kontrolle hinter sich gelassen hat.

Die *Unsichtbare Stadt* macht das Paar nicht zu Herrschern einer Stadt, sondern entlässt es aus der Knebelung durch Diskurse in ein inspiriertes Leben, in dem Ariadna und Emili in den Ruinen einer Stadt, ursprünglich eines Ortes historischen Scheiterns und gleichzeitig der Spiele ihrer Kindheit, zu dem Leben finden, das sie ersehnen und das zu ihnen passt.

Die Liebenden im katalanischen Roman feiern vor dem Gemälde nicht eine himmlische oder dämonische Vereinigung.¹⁹⁹ Sie finden vielmehr zurück zu ihrer Jugendliebe, zur Poesie des Lebens in jenem verlorenen und wiedergewonnenen „Augenblick des malvenfarbenen und kürbisfarbenen Lichts“²⁰⁰ und zu einem Leben, das die erlittenen Schäden und Verwundungen integriert.

Die *Unsichtbare Stadt* wird somit nicht in einem Traum versteinert und irrealisiert oder als Alptraum einer sich mit dem Herrscher bzw. Gott identifizierenden Automythifizierung des Dichters und Künstlers aus Worten und Kunst errichtet,²⁰¹ sondern bleibt als inspirierende poetische Stadt unsichtbar.

Die Spuren, die der Petersburg-Mythos und die Korrelationen zwischen der Frau und der Stadt legen, führen im Zusammenspiel von Gemälde und den „*Erinnerungen an die Unsichtbare Stadt*“ in die Resonanzräume der Synergie der Künste, die Grenzen zwischen Zeiten, Kunstwerken und Kunstdisziplinen außer Kraft setzen. Sie verleihen dem katalanischen Roman Kontexte, Tiefen und Sinnebenen und seiner Poetik deutliche Konturen. Die ansprechende und spannende Oberfläche des Romans, die Magenau isoliert betrachtete,²⁰² wird durchsichtig für Blicke in die Verbundenheit der alle Grenzen außer Kraft setzenden Räume von Kunst und Literatur.

Die Poetik der *Unsichtbaren Stadt* stellt sich damit in den Resonanzraum welt-errettender Schönheit und Freiheit in einer diesseitigen Welt.

¹⁹⁹ Vgl. hierzu bei den Symbolisten u. a. Hansen-Löve (2014, 394 ff.).

²⁰⁰ Rosales (2007, 324); Rosales (2008, 283): „de la llum malva i la llum carabassa“ (vgl. Fußnote 43, 87 und 191).

²⁰¹ Vgl. von Erdmann (2000 und 2009).

²⁰² Vgl. Fußnote 29.

Schon Solov'evs „Ästhetik der Weltumwandlung“²⁰³ postulierte die wirklichkeitsverändernde Macht der Schönheit. Der Verzicht auf eine Vermischung der realen und symbolischen Ebenen, wie sie auch in der russischen Kultur der Ikone und im orthodoxen Ritus sowie in einigen Bereichen der Avantgarde ihren Ausdruck findet, ist im katalanischen Roman konstitutiv.²⁰⁴

Die Poetik von Rosales funktioniert und agiert daher in Resonanz zu Konzepten des Göttlichen und der Weisheit, des Gotteswirkens (Theurgie) und des Machtanspruchs des Menschen auf allumfassende Weltgestaltung und -umgestaltung in Politik, Kunst und Literatur, um Kunst, Literatur und Leben davon frei werden zu lassen. Der Autor entscheidet sich für die Wirkung, die befreite Kunst und Literatur auf einzelne Menschen ausüben können. Ihm geht es um das individuelle Erleben und nicht um Konkretisierung und Macht darüber.

Auf dem Gemälde Tiepolos wird der Blick der Frau vor der *Unsichtbaren Stadt* besonders stark hervorgehoben. Sie hat einen „weisen, entschlossenen Blick“;²⁰⁵ den sie auf den Betrachter richtet und der gleichberechtigt neben die sinnliche Wirkung des Körpers tritt: „Am beunruhigendsten jedoch waren ihre Augen.“²⁰⁶

Dieser Blick ruft die Ästhetik bzw. Theologie der russischen Ikone auf, wie sie von Florenskij entwickelt wurde.²⁰⁷ Die Materialität der Ikone (Holz, Farbe, Bindemittel, Firnis) bleibt immer intakt, während das Bild gleichzeitig zum Ort einer Präsenz und der Begegnung des Menschen mit ihr werden kann. Auf diese Weise funktioniert das Gemälde im katalanischen Roman, zu dem das Manuskript den Weg weist.

Auf der Ikone richten Gott und die Heiligen ihre Blicke auf den vor ihnen im Fluchtpunkt stehenden Betrachter.²⁰⁸ Auf dem Bild Tiepolos blickt eine Frauenerscheinung vor der *Unsichtbaren Stadt* auf ihre Betrachter. Die Erscheinung der Frau restauriert und vervollständigt ein Schönheitsideal der Antike zu einer Synthese von Aspekten, die im Lauf der Jahrhunderte voneinander getrennt worden waren und in den symbolistischen Spaltungen kulminierte, die Frauengestalten

²⁰³ Vgl. hierzu Krieger (2006, 55-76).

²⁰⁴ Ein deutlicher Hinweis auf eine bewusst intendierte Resonanz mit der Ästhetik der Ikone fehlt im Roman.

²⁰⁵ Rosales (2007, 325); Rosales (2008, 283): „la mirada sàvia i determinada“.

²⁰⁶ Rosales (2007, 298); Rosales (2008, 257): „Els ulls, però, són del tot desconcertants.“

²⁰⁷ Vgl. von Erdmann (2011) und Krieger (1998). (Vgl. Fußnote 95).

²⁰⁸ Vgl. von Erdmann (2011).

der *Sophia* und der Schönen Dame, der Hure, Femme fatale und Kolombine her-
vorbrachten.

Die Frau auf Tiepolos Bild ist damit ein Ort der Aufhebung des historisch wirk-
samen Spaltungsdiskurses und verkörpert eine *coincidentia oppositorum*.²⁰⁹ Sie
hat einen „triumphierenden Körper“ und eine „zügellose Haltung“.²¹⁰ Ihr Blick ist
weise.²¹¹ Sie erscheint als Göttin, „lächelt zugleich glücklich und frei von Scham“,
und verbindet „elegante Sinnlichkeit“ mit „verspielter Laszivität“.²¹² Ihr Blick
lässt die Betrachter ihrer Welt, in der sie leben, „mit neuen Augen sehen“.²¹³

Rosales hat eine Geschichte über die Rückkehr der Schönheit²¹⁴ geschrieben, die
traditionelle Verschmelzungen und Spaltungen aufhebt und, inspiriert von Tradi-
tionen der Antike und der Ikonenmalerei, Kunst und Literatur zu einem Ort macht,
an dem sie auf den Menschen blickt und ihn verändert. Die im Doppelroman er-
zählten Geschichten verflechten sich zu einem Sinnbild der Poetik von Rosales,
einer Wirksamkeit, die unsichtbar bleibt, weil sie nicht nach Konkretisierung und
Kontrolle strebt.

Literatur

Quellen

Achmatova, Anna (2001): Poem ohne Held. Neu aus dem Russischen von Alexander Nitzberg.
Düsseldorf: Grupello (= Chamäleon 9; Akmeismus 3).

Arbó, Sebastià Juan (1982): Memorias: Los hombres de la ciudad. Barcelona: Planeta.

Arnau i Segarra, Pilar u. a. (Hg.) (2007): Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der
Gegenwart. Einzelinterpretationen. Berlin: Walter Frey (= Kultur und Gesellschaft der kata-
lanischen Länder 5).

Block, Alexander (1978): Ausgewählte Werke. Bd 1: Gedichte. Poeme. München: Carl Hanser.

²⁰⁹ Dieses Philosophem ist besonders von Nicolaus Cusanus (1401-1444) durchdacht worden
(vgl. u. a. Beierwaltes (1980, 144 ff.) und Hedwig (1980, 256 ff.)). Es liegt u. a. auch den
Sprachverfahren der acumen- bzw. acutezza-Lehre zugrunde, die vom polnischen Jesuiten
Maciej Sarbiewski (1595-1640) entscheidende Anregungen erhielt (vgl. u. a. von Erdmann
(2005, 352 f.)).

²¹⁰ Rosales (2007, 299); Rosales (2008, 258): „el cos triomfal i el gest desfermat“.

²¹¹ Vgl. Rosales (2007, 298); Rosales (2008, 256).

²¹² Rosales (2007, 298); Rosales (2008, 257): „alhora que somriu amb un aire proper al goig o
al desvergonyiment“; ebenda: „la sensualitat elegant [...] l'enjogassament lasciu“.

²¹³ Rosales (2007, 299); Rosales (2008, 258): „em faria veure el món on vivia d'una manera
nova“.

²¹⁴ Vgl. zur ambivalenten Rolle der Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts Be-
nezra (1999).

Tiepolo und die Unsichtbare Stadt von Emili Rosales.
Stadt- und St Petersburg-Mythen

- Blok, Aleksandr (1960): *Собрание сочинений*. Bd 1: Стихотворения 1897/1904. Moskau u. a.: Gos. Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury.
- Brjusov, Valerij (1973): *Собрание сочинений*. Bd 1: Стихотворения 1892-1909. Moskau: Chudožestvennaja literatura.
- Calvino, Italo (2007): *Die unsichtbaren Städte*. Aus dem Italienischen übersetzt von Burkhart Kröber. München: Carl Hanser.
- Calvino, Italo (1986): *Die unsichtbaren Städte*. Aus dem Italienischen übersetzt von Heinz Riedt. München, Wien: Carl Hanser.
- Calvino, Italo (1983): *Le città invisibili*. Turin: Giulio Einaudi (5. Auflage).
- Calvino, Italo (1977): *Die unsichtbaren Städte*. Aus dem Italienischen übersetzt von Heinz Riedt. München, Wien: Carl Hanser.
- Dostoevskij, Fëdor (2009): *Полное собрание сочинений*. Bd 8. Petrosawodsk: Izdatel'stvo Petrozavodskogo Universiteta.
- Dostojevskij, Fjodor (1996): *Der Idiot*. Aus dem Russischen übersetzt von Swetlana Geier. Zürich: Ammann.
- Goethe, Johann Wolfgang, von (1993): *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 1. Abt. Bd 15/1: *Italienische Reise: Teil 1*. Hg. von Christoph Michel u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp/Insel.
- Philo von Alexandria (1909): *Die Werke in deutscher Übersetzung*. Hg. von Leopold Cohn u. a. 7 Bde. Bd 1: *Über die Welterschöpfung*. Berlin: De Gruyter.
- Puschkin, Alexander (1999): *Der eherne Reiter*. Aus dem Russischen übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel (= Insel-Bücherei 1195).
- Puškin, Aleksandr (1957): *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Bd 4: *Поэмы. Сказки*. Moskau: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Rosales, Emili (2008): *La Ciutat Invisible*. Barcelona: Proa.
- Rosales, Emili (2007): *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt*. Aus dem Katalanischen übersetzt von Kirsten Brandt. München, Zürich: Piper.
- Rosales, Emili (1999): *Mentre Barcelona dorm*. Barcelona: Columna.
- Solov'ev Vladimir (1978/1981): *La Sophia et les autres écrits français*. Hg. von François Rouleau. 2 Bde. Lausanne-La Cité: L'Age d'Homme.
- Solov'ev, Vladimir (1969): *Стихотворения и шуточные пьесы. Предисловие автора к третьему изданию стихотворений (С.-Петербург, апрель 1900)*. 8. ergänzte Ausgabe (Reprint). In: Solov'ev, Vladimir (1969): *Собрание сочинений Владимира Соловьева*. 6 Bde. Bd 6: Teil 12. Brüssel: Foyer Oriental Chrétien, 3-4 (Nachdruck der Ausgabe St Petersburg 1912, Bd 12).
- Solov'ev, Vladimir (1969a): *Три свидания*. In: Solov'ev, Vladimir (1969): *Собрание сочинений Владимира Соловьева*. 6 Bde. Bd 6: Teil 11. Brüssel: Foyer Oriental Chrétien, 80-86 (Nachdruck der Ausgabe St Petersburg 1912, Bd 11).

- Solowjew, Wladimir (2009): Kurze Erzählung vom Antichrist. Aus dem Russischen übersetzt und erläutert von Ludolf Müller. Augsburg: St. Ulrich (10. Auflage des unveränderten Nachdrucks der Ausgabe München: Rinn 1947 (= Quellen und Studien zur russischen Geistesgeschichte 1)).
- Solov'ev, Vladimir (1900): Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением Краткой повести об антихристе и с приложениями. St Petersburg: Trud.

Forschung

- Ackeret, Markus (2007): Wjatscheslaw Iwanows „Turm“. Ort der Intelligenzija – Experimentierfeld der Zukunft. In: Schlögel (2007), 259-271.
- Anciferov, Nikolaj (1922/2003): Die Seele Petersburgs. München: Carl Hanser.
- Anciferov, Nikolaj (1991): Душа Петербурга. Быль и миф Петербурга. Петербург Достоевского. 2 Bde. Moskau: Kniga (Reprint der 1922, 1923, 1924 in St. Petersburg bei Brokgaus-Efron erschienenen Ausgaben mit Beiheft).
- Arnau i Segarra, Pilar u. a. (Hg.) (2007): Narrative Neuanfänge. Der katalanische Roman der Gegenwart. Einzelinterpretationen. Berlin: Walter Frey (= Kultur und Gesellschaft der katalanischen Länder 5).
- Arnold, Hannah (Hg.) (2011): Geschwind zu Pferde. Ein Ritt durch die Weltliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bachtin, Michail (1988): Probleme der Poetik Dostoevskijs. Aus dem Russischen übersetzt von Adelheid Loos. Frankfurt a. M.: Ullstein.
- Bachtin, Michail (1985): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein.
- Baumberger, Christa (2006): Resonanzraum Literatur. Polyphonie bei Friedrich Glauser. München: Wilhelm Fink.
- Beierwaltes, Werner (2017): Catena aurea. Plotin. Augustinus. Eriugena. Thomas. Cusanus. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Beierwaltes, Werner (1980): Identität und Differenz. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann (= Klostermann. Rote Reihe 39) (Neue Auflage 2011).
- Benezra, Neal/Arba, Ute (Hg.) (1999): Beauty Now. Die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Washington, D. C., 7. Oktober 1999 bis 17. Januar 2000 und München, Haus der Kunst, 11. Februar bis 30. April 2000. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Blair, Elaine (2007): Literary St. Petersburg. A Guide to the City and its Writers. New York: Little Bookroom.
- Bombí-Vilaseca, Francesc (2005): La cultura inventa el paisatge. Entrevista a Emili Rosales, novel·lista. In: Avui vom 14. April 2005, 5.

Tiepolo und die Unsichtbare Stadt von Emili Rosales.
Stadt- und St Petersburg-Mythen

- Breitenstein, Andreas (2003): Die Erfindung einer Stadt. Vor 300 Jahren wurde St. Petersburg gegründet. In: NZZ Nr. 113 vom 17. Mai 2003, 73. In URL: www.nzz.ch/article8TXNT-1.253595 (Zit.-datum: 11.09.2017) unter der Rubrik „300 Jahre St. Petersburg“ der Beilage „Literatur und Kunst“ der NZZ. In URL: www.nzz.ch/article9AMSD-1.348857 (Zit.-datum: 23.03.2018).
- Broch, Àlex/Cònsul, Isidor (2007): Der katalanische Roman der letzten fünfzig Jahre. Ein Überblick. In: Arnau i Segarra (2007), 7-23.
- Cheauré, Elisabeth (2000): „Daß ich in der Welt nichts mehr hasse als Mutterschaft ...“. Weiblichkeitskonstruktionen und Ausbruchsphantasien in den Erinnerungen von Ljubov' Dimitrievna Mendeleeva-Blok. In: Brueckel, Ina u. a. (Hg.) (2000): Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens. FS f. Irmgard Roebing. Würzburg: Königshausen & Neumann, 241-260.
- Chodassewitsch, Wladislaw (2016): Nekropolis. Portraits. Essays. Erinnerungen. Hg. u. aus dem Russischen übersetzt von Frank Göbler. Münster: Helmut Lang.
- Ciércoles, Marta (2000): Crec en la novel·la com a narració que inclou idees. Entrevista a Emili Rosales. In: Avui vom 27. Januar 2000, 4 f.
- Cioran, Samuel (1977): Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press.
- Cioran, Samuel (1972): Vladimir Solov'ev and the Divine Feminine. In: Russian Triquarterly Literature 4, 219-239.
- Cooney, Samuel (2010): Interview with Emili Rosales. In URL: www.thejumbuckisalmostextinct.com/2009/09/interview-with-emili-rosales/samuelcooney (Zit.-datum: 09.05.2016). Das Interview ist inzwischen nicht mehr aufrufbar.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (2006): Architekturen der Vorstellung. Ansätze zu einer Geschichte architektonischer Motive in der Literatur. In: Nerding (2006), 27-39.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (2003): Visionen – die Idee der Stadt. In: Corbineau-Hoffmann, Angelika (Hg.) (2003): Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 212-221.
- Deutsch Komblatt, Judith (2009): Divine Sophia. The Wisdom Writings of Vladimir Solov'yov. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Duden (2016): Lexikon der Vornamen. Berlin: Dudenverlag (7. Auflage).
- Ehlen, Peter (2003): Die Idee der Schönheit in Vladimir Solov'evs Philosophie. In: Heftrich, Urs/Ressel, Gerhard (Hg.) (2003): Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 241-263.
- El Hissy, Maha/Pöhlmann, Sascha (Hg.) (2014): Gründungsorte der Moderne. Von St. Petersburg bis Odduppy Wall Street. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Engelberg, Meinrad von (2013): Die Neuzeit 1450-1800. Ordnung – Erfindung – Repräsentation. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= WBG Architekturgeschichte).

- Erdmann, Elisabeth, von (2013): Pferd und Reiter der russischen Symbolisten. Akteure einer ästhetischen Apokalypse. In: Ulrich, Miorita/De Rentiis, Dina (Hg.) (2013): *Animalia in fabula*. Bamberg: University of Bamberg Press, 199-232.
- Erdmann, Elisabeth, von (2011): Der Blick Gottes. Licht- und Farbgebung der russischen Ikonen. In: Bennewitz, Ingrid/Schindler, Andrea (Hg.) (2011): *Farbe im Mittelalter. Materialität-Medialität-Semantik*. Bd 2. Berlin: Akademie, 711-725.
- Erdmann, Elisabeth, von (2009): Die aus Worten erbaute Stadt und ihre Erbauer. St. Petersburg: Stadt der Ankünfte und der Verhängnisse. In: *Sankt Petersburg. Die aus Imagination und Worten erbaute Stadt*. Bamberg: Slavische Literaturwissenschaft, 13-23.
- Erdmann, Elisabeth, von (2005): Die Poetik: Idea poeseos. In: Elisabeth von Erdmann (2005): *Unähnliche Ähnlichkeit. Die Onto-Poetik des ukrainischen Philosophen Hryhorij Skovoroda (1722-1794)*. Köln u. a.: Böhlau, 281-426 (= Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, NF, Reihe A: Slavistische Forschungen 49).
- Erdmann, Elisabeth, von (2003): Von Atlantis zur Moderne. Valerij Brjusovs Kunsttheorie und die Magie. In: Thiergen, Peter (Hg.) (2003): *Scholae et symposium*. FS f. Hans Rothe. Köln u. a.: Böhlau, 1-26 (= Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, NF, Reihe A: Slavistische Forschungen 44).
- Erdmann, Elisabeth, von (2000): Stadtmythos und Erbauermythos. Das literarische Sankt Petersburg und sein faustischer Erbauer. In: Lehmann, Jürgen/Liebau, Eckart (Hg.) (2000): *Stadtansichten*. Würzburg: Ergon, 145-163 (= Akademische Bibliothek. Sammlung interdisziplinärer Studien 1).
- Erdmann, Elisabeth, von (1987): „Poëma bez geroja“ von Anna A. Achmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen. Köln u. a.: Böhlau (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 25).
- Europa Ethnica (2015): *Zeitschrift für Minderheitenfragen* 72. Sonderausgabe Katalonien. Wien: Facultas.
- Falter, Otto (1934): *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern*. Würzburg: Konrad Triltsch.
- French, Mike (2009): Interview with Emili Rosales. In URL: <http://www.viewfromhere.com/2009/10/interview-with-emili-rosales.html> (Zit.-datum: 14.09.2017).
- Gal, Maria (2016): Le Saint-Petersbourg de Dostoïevski. De la généralisation du mythe urbain à l'individualisation de l'espace vécu. In: *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement* 31. In URL: <http://journals.openedition.org/tem/3755> (Zit.-datum: 09.07.2018).
- Goebel, Gerhard (2006): Alberti als Traumarchitekt. In: *Nerdinger (2006)*, 70-74.
- Goldschmidt, Adda (1907): *Aus der Dekabristenzeit*. Hamburg: Gutenberg (= Bibliothek wertvoller Memoiren 3).

Tiepolo und die Unsichtbare Stadt von Emili Rosales.
Stadt- und St Petersburg-Mythen

- Grob, Thomas (2003): Verirrte Zeichen. St. Petersburg als „Mythos“ und „Text“. In: NZZ Nr. 113 vom 17./18. Mai 2003, 75. In URL: www.nzz.ch/article8UF12-1.253601 (Zit.-datum: 11.08.2017) unter der Rubrik „300 Jahre St. Petersburg“ der Beilage „Literatur und Kunst“ der NZZ. In URL: www.nzz.ch/article9AMSD-1.348857 (Zit.-datum: 23.03.2018).
- Guarino, Raimondo/Staudinger, Andreas (Hg.) (1993): Unsichtbare Städte. Città Invisibili. In-visible Cities. Fara Sabina – Klagenfurt – San Angelo. Klagenfurt: Alekto.
- Hansen-Löve, Aage (2014): Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd 3: Mythopoetischer Symbolismus. 2. Lebensmotive. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 30).
- Hansen-Löve, Aage (2014a): Die Erfindung Sankt Petersburgs. Gründungsmythen und ihre Metamorphosen. In: El Hissy/Pöhlmann (2014), 39-73.
- Hansen-Löve, Aage (2009): Figuren der Ankunft im russischen Symbolismus. In: Hansen-Löve, Aage (Hg.) (2009): Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900. München: Wilhelm Fink, 109-139.
- Hansen-Löve, Aage (1998): Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd 2: Mythopoetischer Symbolismus: 1. Kosmische Symbolik. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 19).
- Hansen-Löve, Aage (1993): Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende. In: Grübel, Rainer (Hg.) (1993): Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Oldenburger Symposium. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 231-325 (= Studies in Slavic Literature and Poetics 21).
- Hansen-Löve, Aage (1989): Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd 1: Diabolischer Symbolismus. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft 7).
- Hedwig, Klaus (1980): Sphaera Lucis. Studien zur Intelligibilität des Seienden im Kontext der mittelalterlichen Lichtspekulation. Münster: Aschendorff (= Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters, NF 18).
- Holl, Jann (1990): Die historischen Bedingungen der philosophischen Planstadtentwürfe in der frühen Neuzeit. In: Planstädte der Neuzeit (1990), 9-30.
- Holländer, Hans (2006): Phantastische Architektur. Texte und Bilder. In: Nerdinger (2006), 40-56.
- Institut d'Estudis Ràpitencs (2007): Petita història de Sant Carles de la Ràpita. Mit Illustrationen von Pilarín Bayés. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- Kaganov, Grigorij (1997): Images of Space. St. Petersburg in the Visual and Verbal Arts. Stanford: University of Stanford Press.

- Klotz, Volker (1987): Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts Enzyklopädie: Kulturen und Ideen).
- Krau, Ingrid (2006): Utopie und Ideal – in Stadtutopie und Idealstadt. In: Nerdinger (2006), 75-82.
- Krieger, Verena (2006): Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne. Köln u. a.: Böhlau.
- Krieger, Verena (1998): Von der Ikone zur Utopie. Köln u. a.: Böhlau.
- Kurukin, Igor (2011): Княжна Тараканова. Moskau: Molodaja gvardija (= Malaja serija).
- Kusber, Jan (2009): Kleine Geschichte St. Petersburgs. Regensburg: Friedrich Pustet.
- Langer, Gudrun (1990): Kunst, Wissenschaft, Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt a. M.: Klostermann (= Frankfurter wissenschaftliche Beiträge/Kulturwissenschaftliche Reihe 19).
- Leiter, Sharon (1983): Akhmatova's Petersburg. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lotman, Jurij (1997): Russlands Adel. Eine Kulturgeschichte von Peter I. bis Nikolaus I. Köln u. a.: Böhlau.
- Lur'e, Lev (2012): Петербург Достоевского. Исторический путеводитель. St Petersburg: bhv.
- Maatje, Frank (1964): Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen: Wolters.
- Magenau, Jörg (2009): Emili Rosales: Tiepolo und die unsichtbare Stadt. In: Cicero Online Magazin für politische Kultur. In URL: <http://cicero.de/kultur/emili-rosales-tiepolo-und-die-unsichtbare-stadt/43910> (Zit.-datum: 13.09.2017).
- Mal'c, Ann (Hg.) (1984): Семиотика города и городской культуры. Петербург. Tartu: Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet (= Učenyje zapiski Tartuskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Trudy po znakovym sistemam 664/18).
- Marti, Imma (2007): Emili Rosales: La Ciutat Invisible (2005). In: Arnau i Segarra (2007), 373-398.
- Müllenbrock, Hans-Joachim (2003): Der historische Roman. Aufsätze. Heidelberg: Winter (= Anglistische Forschungen 317).
- Müller, Silke/Wess, Susanne (1998): Studienbuch neuere deutsche Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Murawski, Leif (2012): Prophetische Körper. Konzepte der Körperlichkeit im symbolistischen und postsymbolistischen russischen Theater. In: Röttger (2012), 207-220.
- Murdoch, Jim (2009): The Invisible City. In URL: <http://jim-murdoch.blogspot.de/2009/12/invisible-city.html> (Zit.-datum: 14.09.2017).
- Nerdinger, Winfried (Hg.) (2006): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur. München: Anton Pustet.

Tiepolo und die Unsichtbare Stadt von Emili Rosales.
Stadt- und St Petersburg-Mythen

- Oliveras i Samitier, Jordi (1994): La crisis del modelo de ciudad renacentista. El proyecto para la nueva ciudad de San Carlos en la isla de León. In: El arte Español en epocas de transicion. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte. León, 29. 9. bis 2. 10. 1992. Bd 2. Hg. von Comité Español de Historia del Arte. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 99-106.
- Pau Janer, Maria de la (2009): La Ciutat Invisible (2005) d'Emili Rosales o la reconstrucció de la identitat des de les ruïnes d'un somni. In: Bodenmüller, Thomas u. a. (Hg.) (2009): Romane in Spanien. Bd 2: 1975-2005. Frankfurt a. M.: Valentia, 321-339 (= Bibliotheca Romanica et Latina 9).
- Peeters, Benoît (2006): Reisen in die Geheimnisvollen Städte. In: Nerdinger (2006), 137-145.
- Pelfort, Joseph (2005): Les ruïnes del somni. In: Avui „Cultura“ vom 10. März 2005, 13.
- Planstädte der Neuzeit (1990): Klar und lichtvoll wie eine Regel. Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg veranstaltet vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Hg. von Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Karlsruhe: Der kleine Buch Verlag.
- Proffer, Carl/Proffer, Ellendea (Hg.) (1975): The Silver Age of Russian Culture. An Anthology. Ann Arbor: Aldis.
- Ramon Resina, Joan (2003): The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City. In: Ramon Resina, Joan/Ingenschay, Dieter (Hg.) (2003): After-Images of the City. Ithaca, London: Cornell University Press, 1-22.
- Röttger, Kati (Hg.) (2012): Welt-Bild-Theater. Bildästhetik im Bühnenraum. Bd 2. Tübingen: Gunter Narr (= Forum Modernes Theater 38).
- Schahadat, Schamma (2004): Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Tübingen: Wilhelm Fink.
- Schenk, Frithjof (2007): Die Stadt als Monument ihres Erbauers. Orte der symbolischen Topographie. In: Schlögel (2007), 47-58.
- Schlögel, Karl u. a. (Hg.) (2007): Sankt Petersburg. Schauplätze einer Stadtgeschichte. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Schlögel, Karl (2002): Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909-1921. München: Carl Hanser.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (1998): Philosophia perennis. Historische Umriss abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Stierle, Karlheinz (2016): Pariser Prismen. Zeichen und Bilder der Stadt. München: Carl Hanser (= Edition Akzente Hanser).
- Stierle, Karlheinz (1993): Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Tiwald, Katharina (2006): Die erzählte Stadt. Unbekanntes Sankt Petersburg. München: Herbig.
- Tönnemann, Andreas (2006): Erzählte Idealstädte von Filarete bis Ledoux. In: Nerdinger (2006), 57-69.

- Toporov, Vladimir (2003): Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. St Petersburg: Iskustvo - SPB.
- Tschekanova, Olga (1990): Die Bauplanung von St. Petersburg im 18. bis zur 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Planstädte der Neuzeit (1990), 199-210.
- Vercelloni, Virgilio (1994): Europäische Stadtutopien. Ein historischer Atlas. München: Diederichs.
- Verheyen Egon u. a. (1990): Bemerkungen zur Planung von St. Petersburg und Washington, D. C. In: Planstädte der Neuzeit (1990), 211-220.
- Vogt, Adolf (2003): „Capitale ex nihilo“. St. Petersburg – wie eine Stadtvision Wirklichkeit wurde. In: NZZ Nr. 113 vom 17. Mai. 2003, 74. In URL: www.nzz.ch/article8UOWW-1.253603 (Zit.-datum: 11.09.2017) unter der Rubrik „300 Jahre St. Petersburg“ der Beilage „Literatur und Kunst“ der NZZ. In URL: www.nzz.ch/article9AMSD-1.348857 (Zit.-datum: 23.03.2018).
- Wendler, Gudrun (1995): Die Reise durch Maranola. In: Die Zeit Nr. 19 vom 05. Mai 1995. In URL: https://www.zeit.de/1995/19/Die_Reise_durch_Maranola/komplettansicht (Zit.-datum: 06.08.2018).
- Werberger, Anna (2005): Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams. München: Otto Sagner (= Slavistische Beiträge 443).
- Witthinrich, Jochen (2006): Stadtutopien und Planstädte. Eine Strukturanalyse. In: Nerdinger (2006), 83-88.