

Gdańsk 2023, Nr. 48

Stefan Abel

(Universität Bern)

Ritter, Riese, Cyborg – mediävale Transformationen des Hybriden im computeranimierten Kurzfilm „Gdańsk“ (2017)

<https://doi.org/10.26881/ssg.2023.48.01>

Der computeranimierte, seit Oktober 2021 über Netflix gestreamte Kurzfilm *Gdańsk* aus dem Jahr 2017 spielt historisch auf das ‚Blutbad von Danzig‘ (1308) an, in dem sich, nach seiner Lesart, ein Deutschordensriese an wehrlosen Menschen vergreift, und verbindet dieses historische Ereignis mit der in eine dystopische Zukunft versetzten Cyberpunk-Welt. In der filmischen Montage entsteht so ein *plot*, der Transformationen des Hybriden durchspielt und eine historische (und narrative) Kontinuität zwischen dem mittelalterlichen Ritter (Hybrid aus Mensch und Metall), dem mythischen Riesen (Hybrid aus Mensch und Monster) und dem futuristischen Cyborg (Hybrid aus Mensch und Maschine) konstruiert. Diese hybriden Wesen sind Geschöpfe der göttlichen bzw. menschlichen Schöpfung und besitzen, so schon die Vorstellung im Mittelalter, allesamt Zeichencharakter.

Schlüsselwörter: Danzig, Ritter, Riese, Cyborg, Hybridität

The knight, the giant, the cyborg. Medievalistic transformations of hybridity in the computer-animated short film *Gdańsk* (2017) – The computer-animated short film *Gdańsk*, dating from 2017 and streaming on Netflix since October 2021, alludes to the *Gdańsk Slaughter of 1308*. In the film, a Teutonic Order’s giant assaults defenceless people, and the historical event is connected to a cyberpunk world of a dystopian future. The montage creates a plot revolving around transformations of hybridity and establishes a historical (and narrative) continuity between the medieval knight (hybrid of man and metal), the mythical giant (hybrid of man and monster), and the futuristic cyborg (hybrid of man and machine). These hybrid beings are creatures of God’s or human creation and, as they were thought of already in the Middle Ages, they have the character of a sign.

Keywords: *Gdańsk*, knight, giant, cyborg, hybridity

Seit Oktober 2021 zeigt der US-amerikanische Streaming-Dienst Netflix unter dem Titel „Oats Studios“ eine Serie von zehn teils computeranimierten Kurzfilmen mit einer Länge von minimal vier bis maximal 26 Minuten. Für diese Kurzfilme, vor allem über postapokalyptische Welten und Alpträumenzenarien, sind die gleichnamigen Oats Studios¹ mit Sitz in Kanada verantwortlich, das seit 2017 bestehende Independent-Filmstudio der südafrikanischen Filmproduzentenbrüder Neill (* 1979) und Mike Blomkamp. Neill erlangte vor allem mit seinem Science-Fiction-Film „District 9“ aus dem Jahr 2009 weltweit Bekanntheit; die vielen markanten Schockeffekte in „District 9“, *splatter*- und *body-horror*-Elemente, finden sich

¹ Oats Studios, <https://www.oatsstudios.com> (27.11.2023).

in den Kurzfilmen der Netflix-Serie deutlich wieder. Die Oats Studios haben sich dem Ziel verschrieben, experimentelle Kurzfilme zu produzieren und sie auf öffentlich zugänglichen Plattformen, namentlich YouTube und Steam, zu publizieren, um so Meinungen und Einschätzungen für potenziell umfangreichere Produktionen einzuholen.²

Als Folge 9 der Netflix-Serie ist der viereinhalbminütige, animierte Kurzfilm „Gdańsk“ (dt. ‚Danzig‘) von 2017 abrufbar, der sich aus zwei ursprünglich getrennt ins Netz gestellten Beiträgen aus dem Jahr 2017 zusammensetzt, und zwar zum einen aus dem ungefähr zweiminütigen Kurzfilm „Gdańsk“ als Auftakt, so die Macher der Oats Studios, „in a series of medieval giants“³, zum anderen aus dem zweieinhalbminütigen Kurzfilm „Praetoria“, seinerseits beschrieben als Testlauf (engl. *testing the water*) für eine „huge galactic story“⁴. Jedoch erst in der filmischen Montage beider Kurzfilme unter dem alleinigen Titel „Gdańsk“, die naht- und übergangslos, für den reinen Netflix-Rezipienten daher völlig unerkennbar aneinandergereiht sind, erlangt der zweiteilige Kurzfilm dank der Ausstrahlung durch Netflix weltweit Bekanntheit. Dabei ist unklar, ob die beiden eigenständigen Kurzfilme von Anfang als zusammengehörig konzipiert worden sind oder ob die Idee einer Zusammenfügung erst mit Blick auf das Streaming bei Netflix entstanden ist. Womöglich erschienen die beiden Kurzfilme als eigenständige Folgen einer Serie schlichtweg als zu kurz.

Die erste, neomediävale Sequenz („Gdańsk“), die gut und gern als Intro für ein Videospiel erhalten könnte, zeigt eingangs, in karger, von leichtem Nebel umhüllter Landschaft, einen einzelnen Mann, in leicht ramponierter Kleidung, vor einem Gehöft aus zwei maroden Steinhäusern. Mit dem Rücken zur Mauer eines der Häuser lehnt, am Boden, seine verängstigte Frau, die ihren Säugling fest an sich gedrückt hält (00:00–00:07). Über den gesamten Horizont erstreckt, macht sodann, in gemächlicher Arroganz und angekündigt von Hufgetrappel und Pferdegewieher, eine Armee von Rittern des Deutschen Ordens Halt (00:08–00:51; siehe Abb. 1). Auf das Zeichen des Heerführers bahnt sich mit stampfenden Schritten ein gewaltiger, mit Streitkolben bewaffneter Riese in Deutschordenstracht seinen Weg durch die enge Schlachtreihe der Ritter. Er bewegt sich auf den Mann zu, der, mit gehobenem Beil, dem aussichtslosen Kampf entgegensieht (siehe Abb. 2). In die Höhe gehievt und dort zu Tode gequetscht, lässt ihn der Riese kaltblütig zu Boden fallen, um sich dann bedrohlich auf Frau und Kind zuzubewegen (00:52–01:48). Im Abspann (01:49–2:02) der ersten Sequenz erscheinen Name und Logo der Oats Studios, beinahe sarkastisch untermalt vom anzitierten Refrain des Titelsongs zur in Deutschland produzierten Verfilmung (Regie: Wolfgang Petersen) von Michael Endes „Die unendliche Geschichte“ aus dem Jahr 1983, „The NeverEnding Story“, geschrieben von Giorgio Moroder (* 1940; Musik) und Keith Forsey (* 1948; Text) bzw. gesungen vom britischen Popsänger Limahl (* 1958): *the answer to a never-ending story [...]*. Schließlich wird der Titel des Kurzfilms eingeblendet, in nicht ganz korrekter polnischer Orthographie: GDANSK.

² Vgl. Alexander, Julia: District 9 director wants Steam users to watch movies for free, but purchase DLC, 15. Juni 2017, <https://www.polygon.com/e3/2017/6/15/15807702/rakka-neill-blomkamp-oats-studios-steam> (27.11.2023).

³ „Gdansk“, Oats Studios, <https://www.oatsstudios.com/projects/gdansk/> (27.11.2023).

⁴ „Praetoria“, Oats Studios, <https://www.oatsstudios.com/projects/praeoria/> (27.11.2023).



Abb. 1, 2: Aus „Gdansk“, Oats Studios, <https://www.oatsstudios.com/projects/gdansk/> (27.11.2023)

Nach einer zeitlich leicht ausgedehnten Ablende setzt die zweite, ‚futuristische‘ Sequenz („Praetoria“) ein, die im dystopischen Setting einer düsteren und zerstörten Fertigungshalle oder eines Raumfrachters spielt. Ein Cyborg (siehe Abb. 3), vom Rang ein General (Prätorius), stützt sich, tief in sich gekehrt, auf sein retrofuturistisches Schwert. Im Hintergrund hört man teils Schreie, teils sind Durchsagen aus dem Off an den Prätorius zu vernehmen, die ihn über den Fortgang eines nicht näher geschilderten Kampfs um Goldressourcen informieren. Der Cyborg ist gepeinigt von der inneren Off-Stimme einer ihn als Schlächter und Monster anklagenden, um Schonung flehenden Frau, wohl eines seiner Opfer im soeben beendeten Überfall, somit ein reiner *sound flashback* auf filmisch nicht umgesetzte Szenen der vorhergehenden Handlung sowie auch Reminiszenz an die in der ersten Sequenz bedrohte Mutter mit ihrem Kind. Vergeblich versucht er die innere Stimme mit Schlägen auf den Helm zu vertreiben (02:02–02:54). Der Cyborg erhebt sich, läuft unruhig hin und her und nähert sich, nachdem er sein Schwert an der hochtechnisierten Rüstung befestigt hat, einer zerbrochenen Spiegelwand. Mit abgezogenem Helm betrachtet er für einen Moment sein darin verzerrtes, ohnehin schon monströses Antlitz (02:55–03:54). Ein Kämpfer, mit Obergewand und Hackbeil voll Blut, unterbricht den Cyborg in seiner Selbstbetrachtung. Er teilt ihm mit, dass noch mehr Gold gefunden worden sei, das mitzunehmen, der General dem Soldaten mit animalisch-gieriger Miene befiehlt. Der Cyborg tritt vom Spiegel zurück, und im Abspann erscheint erneut das Logo des Filmstudios (03:55–04:31). Der eigene Titel dieses zweiten Kurzfilms, „Praetoria“, erscheint nicht (siehe Abb. 4).



Abb. 3, 4: Aus „Praetoria“, Oats Studios, <https://www.oatsstudios.com/projects/praetoria/> (27.11.2023)

I.

Der Kurzfilmtitel „Gdańsk“ im Kontext des Deutschen Ordens ist ohne Zweifel eine Anspielung auf den 12. und 13. November 1308, und damit auf ein historisches Ereignis, das als *Rzeź Gdańska* (dt. ‚Blutbad von Danzig‘) in die Geschichtsbücher eingegangen ist (Nieß 1992: 46–86, Śliwiński 2006, Loew 2011: 34–37): Im Kampf gegen Władysław I. Łokietek (1259/60–1333), Herrscher über das Herzogtum Pommerellen und ab 1320 König von Polen, hatten sich die einheimischen Swenzonen mit der Markgrafschaft von Brandenburg verbündet. Und so besetzte Anfang September des Jahres 1308 Waldemar der Große (um 1280–1319), Markgraf von Brandenburg, die pommerellische Stadt Danzig; ganz und gar nicht zum Missfallen der deutschen Bürgerschaft, denn sie erhoffte sich aus der Verbindung mit der Markgrafschaft größere wirtschaftliche Vorteile als mit dem politisch zersplitterten und in innere Konflikte verwickelten Polen. Schon bald zogen die Brandenburger in die Stadt ein und belagerten die von der einheimischen Burgmannschaft verteidigte Burg direkt vor der Stadt. Der von Władysław I. neu eingesetzte Statthalter Bogusza forderte daraufhin beim Deutschen Orden Hilfe für die Befreiung Danzigs an. An die Stelle der erschöpften polnischen Ritter, die zum Verlassen der Danziger Burg gezwungen wurden, traten sodann die übermächtigen Ordensritter. Zugleich machte der Deutsche Orden, mit einem Heer von 200 Ordensrittern und 200 preußischen Rittern unter dem Oberbefehl des Kulmer Landkomturs Günther von Schwarzburg, vor den Stadtmauern Halt. Am Abend des 12. Novembers drangen die Ordenstruppen unter dem Kommando des Landmeisters von Preußen, Heinrich von Plötzke († 1320), in die Stadt ein und richteten ein ‚Blutbad‘ unter den brandenburgischen und pommerellischen Rittern sowie unter den Danziger Bürgern an. Am Morgen des 13. Novembers sah sich die Stadt zur Kapitulation gezwungen. Ob es dabei tatsächlich zu einem ‚Blutbad‘ welchen Ausmaßes gekommen ist, ist in der Geschichtswissenschaft umstritten. Błażej Śliwiński legt indes Belege dafür vor,

dass es tatsächlich ein ‚Blutbad‘ mit einer erschreckend hohen Zahl von Opfern – wenn auch nicht 10 000 – gegeben haben dürfte. Dergleichen sei im Mittelalter in ganz Europa keine Seltenheit gewesen. Die Kreuzritter und ihre Hilfstruppen hätten sich dadurch an den auf der brandenburgischen Seite stehenden Bürgern rächen wollen. Aufgrund der schlechten Quellenlage wird es in dieser Frage aber wohl nie mehr letztendliche Gewissheit geben. (Loew 2011: 36)

Für die massiven Zerstörungen der Stadt und der Danziger Burg, die sich für das Jahr 1308 nachweisen lassen, gab es wohl mehrere Gründe: Aus militärischem Sicherheitsdenken duldet der Orden generell keine städtischen Befestigungsanlagen, auch bei eigenen Stadtgründungen und so auch in Danzig (Nieß 1992: 54–55). Zudem war eine zerstörte Hafenstadt, die für den Hafen im vom Deutschorden gegründeten Elbląg (dt. ‚Elbing‘) wirtschaftlich fortan keine Konkurrenz mehr darstellte, ein wenig attraktives Ziel für allfällige Belagerungs- und Eroberungspläne seitens der Brandenburger in den kommenden Jahrzehnten (Loew 2011: 37). Eine Übergabe Danzigs an Władysław I. durch den Deutschen Orden erfolgte nicht, da jener nicht gewillt war, die horrenden Kostenrechnung für die Verteidigung und Bewachung der Burg Danzig zu bezahlen, die ihm der Orden im April 1309 vorgelegt hatte. Und so trieb der Orden die vollständige Eroberung Pommerellens bis Ende September

1309 voran. Die Markgrafschaft Brandenburg verzichtete gegen die Zahlung von 10000 Silbermark von Seiten des Ordens auf ihre Ansprüche auf das Herzogtum (Vertrag von Soldin).

Das Narrativ vom ‚Blutbad von Danzig‘ hat sich bis heute bewahrt, auch weil eine Bulle Papst Clemens’ V. (1250/65–1314), seit 1309 mit Sitz in Avignon, vom 19. Juni 1310 den Deutschorden für sein Vorgehen in Danzig anklagt. Die Bulle benennt eine unglaublich hohe Zahl an Opfern unter der Bevölkerung:

Novissime vero ad nostrum venit auditum, quod dicti preceptores et fratres hospitalis ejusdem dilecti filii nobis viri Wladislai Cracovie et Sandomirie ducis terram hostiliter subintrantes in civitate Gdانسco ultra decem milia hominum gladio peremerunt infantibus vagientibus in cunis mortis exitium inferentes, quibus etiam hostis fidei pepercisset.

Neuerdings aber gelangte zu unserer Kenntnis, daß die genannten Gebietiger und Brüder desselben Hospitals in das Land unseres [...] geliebten Sohnes Władysław, des Herzogs von Krakau und Sandomierz, feindlich eingedrungen sind und in der Stadt Danzig mehr als 10.000 Menschen mit dem Schwert getötet haben, dabei wimmernden Kindern in den Wiegen den Tod bringend, welche sogar der Feind des Glaubens geschont hätte. (Nieß 1992: 74)

Die Bulle befasst sich eigentlich mit Geschehnissen im livländischen Ordensgebiet und hat, bis auf den zitierten Abschnitt, nichts mit Polen zu tun. Die Anklagepunkte und so auch den Vorwurf des Danziger Blutbads, auf das sich der Kurzfilm „Gdańsk“ bezieht, steuerte wohl Erzbischof Friedrich von Riga bei. Dieser klagte seit 1305 beim Heiligen Stuhl mit maßlosen Vorwürfen gegen die Herrschaft des Deutschordens in Livland. Für 1312 erreichte er die Einleitung der Inquisition gegen den Orden durch Franciscus de Moliano und sogar dessen zeitweilige Exkommunikation.

Für den Auftritt eines Riesen im Ordensheer ließen sich die Blomkamps nach eigenem Bekunden von einer online publizierten Illustration des polnischen Künstlers Jakub Różalski (* 1981) inspirieren. Seine Illustration mit dem Titel „1410“ (siehe Abb. 5) kommentiert Różalski auf seiner Website folgendermaßen:

My new painting commemorating the Battle of Grunwald, where the combined forces of Polish and Lithuanian knights, crushed the power of the Teutonic Order. It was also the largest battle of the Middle Ages. If you can recognize this knight on the foreground, then you know that the big guy at the back has a serious problems.⁵

In der Schlacht bei Grunwald, oder auch Schlacht bei Tannenberg, am 15. Juli 1410 (Ekdahl 1982 und Boockmann 1997) – so etwa in der „Spiezer Chronik“ (Bern, 1484/85) des Diebold Schilling d. Ä. illustriert (Bern, Burgerbibliothek, Mss. h. h.l. 16, S. 567; siehe Abb. 6) –, erfährt der Deutsche Orden unter Hochmeister Ulrich von Jungingen (um 1360–1410) mit 4000 Rittern, 4000 Schützen und 3000 Knappen eine vernichtende Niederlage gegen die gemeinsame, 18000 Mann starke Streitmacht des polnischen Königs Władysław II. Jagiełło (vor 1351/52–1434) und des litauischen Großfürsten Vytautas des Großen (um 1350–1430). Mit diesem Sieg war ein Narrativ geboren, welches das polnische Nationalgefühl stark genährt und das Bild vom ‚bösen Deutschen‘ und später vom ‚bösen Westen‘ nachhaltig geprägt hat.

⁵ Jakub Różalski, <https://jrozalski.com/projects/AZYXo/> (27.11.2023).



Abb. 5: Jakub Różalski: 1410,
<https://jakubrozalski.artstation.com/projects/AZYXo>
 (27.11.2023)



Abb. 6: Spiezer Chronik (Bern, 1484/85) des
 Diebold Schilling d. Ä. (Bern, Burgerbibliothek,
 Mss. h. h.l. 16, S. 567)

Und schließlich hat es Różalski zu einer fantastischen Reinterpretation jenes Ereignisses inspiriert. Das Motiv des (in Kürze besiegt) Deutschordensriesen in „1410“ geht auf Różalskis Interesse an überwältigenden und unerwarteten Siegen auf polnischer Seite gegen zahlen- und kräftemäßig überlegene Streitmächte zurück, historische Konstellationen, die er in seinen Bildern vor allem mit retrofuturistischen Motiven kombiniert, so in seinem alternativgeschichtlichen Bilderzyklus „1920+“ über die Schlacht bei Warschau des Jahres 1920, auch als *Cud nad Wisłą* (dt., ‚Wunder an der Weichsel‘) bekannt, in dem Różalski Kavallerie, Armeen und den Alltag auf dem Land mit riesigen Kampfrobotern und Science-Fiction-Elementen verbindet. In dieser entscheidenden Schlacht im Polnisch-Sowjetischen Krieg (1919–1921) brachten die bereits besiegt geglaubten, polnischen Streitkräfte der Roten Armee ein vernichtende Niederlage bei. Różalskis „1410“ basiert letztlich auf dem biblischen Kampf zwischen dem gut gerüsteten und mit Schild und Speer bewaffneten Riesen Goliat (aus Gat) auf Seiten der Philister und dem körperlich unterlegenen David auf Seiten der Israeliten, der, mit Jahwes Beistand, Goliat mit der Steinschleuder unerwartet niederstreckt:

48 cum ergo surrexisset Philisteus et veniret et adpropinquaret contra David festinavit David et cucurrit ad pugnam ex adverso Philisthei 49 et misit manum suam in peram tulitque unum lapidem et funda iecit et percussit Philistheum in fronte et infixus est lapis in fronte eius et cecidit in faciem suam super terram 50 praevaluitque David adversus Philistheum in funda et in lapide percussumque Philistheum interfecit cumque gladium non haberet in manu David 51 cucurrit et stetit super Philistheum et tulit gladium eius et eduxit de vagina sua et interfecit eum praeciditque caput eius videntes autem Philisthim quod mortuus esset fortissimus eorum fugerunt (1 Sm 7,48–51).

Als sich also der Philister erhoben hatte und herbeikam und sich David näherte, da beeilte sich David und lief dem Philister zum Kampf entgegen. Und er steckte seine Hand in die Tasche und nahm einen Stein und warf ihn mit der Schleuder und traf den Philister an der Stirn; und der Stein blieb in seiner

Stirn stecken, und er fiel auf sein Gesicht zu Boden. Und David behauptete sich gegen den Philister mit einer Schleuder und einem Stein und tötete den niedergestreckten Philister, und da David kein Schwert in der Hand hatte, lief er hin und stellte sich über den Philister und nahm dessen Schwert und zog es aus seiner Scheide und tötete ihn und trennte seinen Kopf ab; als aber die Philister sahen, dass der Stärkste von ihnen tot war, flohen sie. (Beriger et al. 2018: 2,338–339).

Entgegen der biblischen Vorlage und dem historischen Hintergrund von Rózálskis Illustration zeigt die erste Sequenz des Kurzfilms „Gdańsk“ einen invertierten David-Goliath-Kampf, in dem der Schwächere gnadenlos der Vernichtung anheimfällt. Entsprechend weicht der siegreiche, polnische Ritter in „1410“ dem wehrlosen Familienvater im Kurzfilm. Pervertiert ist der Kampf, weil entgegen traditioneller Narrative der Ritter den Schwächeren nicht vor dem Riesen beschützt, sondern der Riese, an der Seite des Ritters, am Schwächeren Gewalt ausübt, und zwar in überzogener Brutalität.

II.

Auffällig disparat erscheint im Kurzfilm „Gdańsk“ der zwischen erster und zweiter Sequenz, nach hartem Schnitt, eingespielte Titelsong zum Fantasyfilm „Die unendliche Geschichte“. Der lediglich anzitierte Refrain *the answer to a never-ending story* dient dabei wohl als Scharnier zwischen den beiden Sequenzen und schafft so eine interpretationsbedürftige Verbindung zwischen dem neomediävalen „Gdańsk“ und dem dystopischen „Praetoria“ und macht aus der Verbindung zweier ursprünglich eigenständiger Kurzfilme einen sinnvollen *plot*. Dieser Konnex, die filmische Inszenierung der historischen Kontinuität einer *never-ending story*, besteht sicher nicht nur im retrofuturistischen Schwert des Cyborgs oder im primitiven Hackbeil des Kämpfers in „Praetoria“, dessen Montur insgesamt mittelalterlich wirkt. Auch der niemals endende Kampf der Menschheit um Ressourcen und Macht zu allen Zeiten ist hier nicht zentral. Was die drei Akteure – Ritter, Riese und Cyborg – miteinander verbindet, über die zeitlichen Grenzen hinweg, ist primär ihre Hybridität, ganz im Gegensatz zu der von Rittern und Riesen bedrohten Familie, Vater, Mutter und (natürlich geborenes) Kind, bzw. zu der vom Cyborg wohl bereits getöteten Frau, die mit ihren Klagen in seinem Innern fortlebt. Hybridität (von lat. *hybrida*, ‚Lebewesen von zweierlei Abkunft, Kreuzung, Mischling‘ [Schmidt et al. 2010: 514]) zeichnet sich dadurch aus, dass die einzelnen Komponenten im hybrid zusammengesetzten Gebilde, die ‚von Natur aus‘ nicht zusammengehören, in ihrer Verschiedenartigkeit dennoch stets erkennbar bleiben. Sie gehen keine Synthese ein, und es dominiert auch keine Komponente über die andere. Es entsteht vielmehr etwas undefinierbares Drittes, an der unauflöselichen Grenze zwischen dem einen und dem anderen: Mensch und Metall im Ritter – Mensch und Monster im Riesen – Mensch und Maschine im Cyborg (*cybernetic organism*).

Hybridität kann paradoxerweise in hohem Maße identitätsstiftend sein. Dies zeigt etwa die mittelalterliche Ritterschaft und die literarisierte Verständigung darüber, was diese Ritterschaft in ihrem Kern ausmacht. Im mittelhochdeutschen Artusroman „Parzival“ Wolframs von Eschenbach aus der Zeit um 1200 befragt Parzival, noch ganz der dumme Jüngling,

Karnahkarnanz, einen der ersten (arturischen) Ritter, den er im Wald, fernab höfischer Erziehung, jemals zu Gesicht bekommen hat, nach seiner für ihn sonderbaren Rüstung:

- 123,21 „ay, ritter got (guot *G), waz („ein riter, got weiz, *T) mahtû sîn (wol sîn *T)?
dû hâst sus manec vingerlîn
an dînen lîp gebunden,
dort oben unt hie unden.“
- 123,25 aldâ begreif des knappen hant,
swaz er îsers ame vûrsten vant.
- 123,27 daz harnasch begunde er schouwen.
[...]
- 124,1 Der knappe sprach durch sînen muot
zem vûrsten: „war zuo ist diz guot,
daz dich sô wol kan schicken?
ine mag es niht ab gezwicken.“
- 124,5 der vûrste im zeigete sân sîn swert:
„nû sich, swer an mich strîtes gert,
des selben wer ich mich mit slegen.
vûr die sîne muoz ich an mich legen
unt vûr den schuz (slac *T) unt vûr den stich
- 124,10 muoz ich alsus wâpen mich.“
Aber sprach der knappe snel:
„ob die hirze trûegen sus ir vel,
sône verwunt ir niht mîn gabylôt,
- 124,14 der vellet maneger von mir tôt.“

(Wolfram von Eschenbach, „Parzival“, V. 123,21–27 und 124,1–14; Text nach Fassung *D auf der Grundlage der „Parzival“-Hs. D [St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 857] mit einer Auswahl von Varianten der Fassungen *G auf Grundlage der „Parzival“-Hs. G [München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19] und *T auf Grundlage der „Parzival“-Hs. U [Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2775], Berner „Parzival“-Projekt, <http://www.parzival.unibe.ch>)

„Ei, Ritter Gott [*D, guter Ritter *G], was bist du denn für einer [Ein Ritter, weiß Gott, magst Du wohl sein *T]? Du hast so viele Ringe an deinen Leib gebunden, dort oben und hier unten.“ Und da fasste der Bub mit der Hand an, was er an Eisen an dem Fürsten fand: Er begann den Harnisch anzuschauen. [...] Der Bub sprach nach seinem Verstand zu dem Fürsten: „Wozu ist das gut für dich, was dich so schick macht? Ich kann es nicht abzwicken!“ Der Fürst zeigte ihm sofort sein Schwert: „Nun sieh! Wer mich anstreiten will, vor dem verteidige ich mich mit Schlägen. Gegen die seinen muss ich mir das anlegen, und für den Schutz [Schlag *T] und für den Stich muss ich mich genauso wappnen.“ Und der Bub antwortete prompt: „Wenn die Hirsche ihr Fell so tragen würden, so täte mein Gabylot sie nicht verwunden. Der lässt nämlich manchen tot umfallen!“ (Peschel 2017: 97–98).

Agonale, hier betont defensiv angelegte Ritterschaft und ritterliches Selbstverständnis sind ganz stark fokussiert auf ritterliche Insignien: das Schwert als verlängerten Arm und die Rüstung als zweite Haut. Die identitätsstiftende Verschmelzung von Mensch und Metall wird umso deutlicher durch Parzivals naiven Vergleich mit den Hirschen: Sie können den Wurfspeeren allein mit ihrem Fell, ihrer natürlichen Primärhaut, keinerlei Widerstand leisten, ganz zum Vorteil für den Jäger. Es ist erstaunlich, dass in dieser Definition von Ritterschaft

das Pferd als tierlicher Begleiter des Ritters völlig unerwähnt bleibt. Dabei könnte man, rein aus etymologischer Perspektive, durchaus davon ausgehen, dass das Pferd für den *rīter* (i. e. Reiter, vgl. mhd. *rīten*, ‚reiten‘) wesentlicher Bestandteil ritterlicher Lebensweise ist.

Nur am Rande sei erwähnt, dass selbst die Konstruktion des semireligiösen Ordensritters (Ritterbruder im Gegensatz zum Priesterbruder) auch im Deutschen Orden eine Hybridisierung darstellt, und zwar aus *miles* und *monachus*, Ritter und Mönch, denn auch die waffentragenden Ritterbrüder legten die Profess ab und verpflichteten sich, entsprechend den Ordensstatuten (Perlbach 1890), zu einem Leben in Keuschheit, Armut und Gehorsam. Die Präsenz dieses geistlichen Ritterordens (unter dem 4. Hochmeister Hermann von Salza) ab 1231 zunächst im Baltikum steht im Zusammenhang mit dem Kampf gegen die heidnischen Prußen, für den der polnische Herzog Konrad I. von Masowien (um 1187–1247) (südlich des Prußenlandes) im Jahr 1225/26 den Deutschorden um Unterstützung gebeten hat. Der Deutsche Orden erhielt hierfür, entsprechend der „Goldenen Bulle von Rimini“ (März 1226) Kaiser Friedrichs II., das Kulmer Land und verleihte sich auch die Herrschaft über die eroberten und zu christianisierenden Gebiete der Prußen ein.

Die Hybridität des Riesen auf der ontologischen Schwelle zwischen Mensch und Monster, besteht in seiner physischen Disproportionalität, einer die Grenzen des ‚Normalen‘ transgredierenden, übermenschlichen Größe seiner ansonsten zumeist menschlichen Gestalt. Für das Mittelalter ist diese monströse Hybridität weder widernatürlich noch eine nichtssagende Laune der Natur, vielmehr, und so schon in den „Etymologiae“ des Isidor von Sevilla (um 560–636), sei jegliche Missgeburt (*portentum*), und so auch der Riese, als Geschöpf von Gott gewollt und besitze, als integrale Figur im ‚Buch der Natur‘, Zeichen- bzw. Mitteilungscharakter, und zwar gerade in ihrer Abweichung vom gottesebenbildlichen ‚Normalmenschen‘ im biblischen Schöpfungsbericht:

Portentum [...] fit non contra naturam, sed contra quam est nota natura. Portenta autem et ostenta, monstra atque prodigia ideo nuncupantur, quod portendere atque ostendere, monstrare ac praedicare aliqua futura videntur. [...] Monstra vero a monitu dicta, quod aliquid significando demonstrent, sive quod statim monstrent quid appareat. („Etymologiae“ XI,3,2–3 [Lindsay 1890])

Eine Missgeburt geschieht [...] nicht gegen die Natur, sondern gegen das, was die uns bekannte Natur ist. Missgeburten und Zeichen aber, Monster und Vorzeichen, werden deswegen so genannt, weil sie Künftiges zu tragen, zu zeigen und vorauszusagen scheinen. [...] Monster (*monstra*) aber sind von der Ermahnung (*monitus*) her benannt, weil sie etwas Bedeutendes zeigen (*demonstrare*) bzw. weil sie sofort zeigen (*monstrare*), was erscheint. (Möller 2008: 441)

Der Riese, der sich durch seine *alia magnitudine totius corporis ultra communum hominum modum* („Etymologiae“ XI,3,7) auszeichnet, d. h. ‚in anderer Größe des ganzen Körpers über das den Menschen gemeinsame Maß‘ (Möller 2008: 442), somit in physischer Disproportionalität steht für moralische Deformität, und zwar traditionell für die Sünde des Hochmuts (lat. *superbia*), der sowohl den Höllensturz als auch den Sündenfall herbeigeführt hat, und so manchen Feldherrn die Stärke der eigenen Armee überschätzen ließ. Dieser physisch-ethische Zusammenhang ist etymologisch greifbar, da sich das deutsche Adjektiv *hybrid* bzw. das Substantiv *Hybridität* womöglich über Konnotationen des Gekreuzten und Vermischten, d. h. über Bedeutungen wie ‚zügellos‘, ‚gesetzlos‘, ‚unnatürlich‘ und ‚chaotisch‘ auf griech. *ὑβριζειν*

(,zügellos werden‘) und ἕβρις (Hybris, ,Überschreiten des rechten Maßes‘, aber auch ,frevelhafte Selbstüberhebung des Menschen, der sich über die von der Gottheit auferlegten Schranken und Gebote hinwegsetzt‘) zurückführen lassen (Schmidt et al. 2010: 514, 522). Der Riese ist, so die Auslegung der entsprechenden Genesis-Stelle (Gn 6,4), das vorsintflutliche Produkt sexueller Vereinigung zwischen den Töchtern Kains und gefallener Engel oder, weit häufiger so gedeutet, den gottesfürchtigen Söhnen des Adamsohnes Set (Stephens 1984, van Beek 2021: 23–28 und Gertz 2021: 204–219):

I cumque coepissent homines multiplicari super terram et filias procreassent 2 videntes filii Dei filias eorum quod essent pulchrae acceperunt uxores sibi ex omnibus quas elegerant 3 dixitque Deus non permanebit spiritus meus in homine in aeternum quia caro est eruntque dies illius centum viginti annorum 4 gigantes autem erant super terram in diebus illis. postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum illaeque genuerunt isti sunt potentes a saeculo viri famosi [...] (Gn 6,1–4).

Und als die Menschen angefangen hatten, sich über die Erde hin zu vermehren und Töchter hervorgebracht hatten, da nahmen die Söhne Gottes, die sahen, dass deren Töchter schön waren, sich Frauen aus allen, die sie ausgewählt hatten. Und Gott sagte: „Mein Geist wird nicht für immer im Menschen verbleiben, weil er Fleisch ist. Und seine Tage werden 120 Jahre sein.“ Es waren aber in jenen Tagen Riesen auf der Erde. Nachdem nämlich die Söhne Gottes zu den Töchtern der Menschen eingetreten waren und diese geboren hatten – es sind mächtige berühmte Männer von Alters her – [...]. (Beriger et al. 2018: 1,40–41)

Nicht nur Isidor von Sevilla („Etymologiae“ XI,3,14), sondern auch die von Anselm von Laon (†1117) initiierten, interlinearen und marginalen „Glossa ordinaria“ zur lateinischen Bibelübersetzung (Vulgata) des Kirchenvaters Hieronymus (347–420), die in diesem Beitrag zitiert wird, lehnt die Vorstellung der *filii Dei* (,Söhne Gottes‘) als gefallene Engel ab. Sie sprechen sich ebenfalls für eine Identifizierung mit den Söhnen Sets aus. Die Riesen stellen somit ethische Hybriden dar, die aus einer Vermischung von gottesfürchtigen, jedoch von der Begierde nach den schönen Töchtern des Brudermörders Kain übermannen Enkeln des Adam hervorgegangen sind: *et viros genuerunt immensos scilicet corporibus superbos viribus inconditos moribus qui gigantes appellantur*.⁶ Auf irgendeine Weise müssen die Riesen (*gigantes*) die Sintflut überlebt haben, so bei Johannes Cassian (um 360–435) und Alcuin (735–804) etwa in der geschlechtlichen Vermischung der ,guten‘ Söhne des Sem und der ,bösen‘ Töchter des Ham, des nachsintflutigen Pendants zu Kain (Orchard 1995: 67–68, 78–79, van Beek 2021: 28). Im Kurzfilm „Gdańsk“ verkörpert der unheimliche Riese menschliche Urängste und zugleich die Faszination für alles Exzentrische und auch für den hemmungslosen Gewaltexzess am Mitmenschen, der sich dem Menschen an sich verbietet. Der Riese steht in Diensten des Deutschordens, dessen Ritter sich an dem einen wehrlosen Mann nicht die Finger schmutzig machen. Mit dem Riesen haben sie einen ,verlängerten Ritter‘ an ihrer Seite, der an ihrer statt gnadenlos agiert und durch den sie, im monströsen Alter Ego, Macht und Dominanz ausleben.

⁶ Morard, Martin et al. (2022) (Hg.): *Glossa ordinaria cum Biblia latina (Gn. Capitulum 6)*. In: *Glossae Scripturae Sacrae electronicae*, http://gloss-e.irht.cnrs.fr/php/editions_chapitre.php?livre=../sources/editions/glo/GLOSS-liber03.xml&chapitre=03_6 (27.11.2023).

Im Cyborg schließlich, dem kybernetischen Organismus, vernetzen sich, an subkutan implantierten Schnittstellen, menschlicher Körper und Technologie. Anders als beim Ritter aus vortechnologischer Zeit überschreitet die kybernetische Hybridität die Hautgrenze. Der *human cyborg* gehört einer nach Marcus Tullius Cicero (106–43 v. Chr.) *altera natura* an, die menschengemacht ist.

terrenorum item commodorum omnis est in homine dominatus: nos campis nos montibus fruimur, nostri sunt amnes nostri lacus, nos fruges serimus nos arbores; nos aquarum inductionibus terris fecunditatem damus, nos flumina arcemus derigimus avertimus; nostris denique manibus in rerum natura quasi alteram naturam efficere conamur. (Marcus Tullius Cicero, „De natura deorum“ II,152)

Wir freuen uns an den Wiesen und Bergen, uns gehören die Flüsse und Seen, wir pflanzen das Korn und die Bäume. Wir verleihen dem Boden Fruchtbarkeit, indem wir das Wasser hinleiten; wir kanalisieren die Flüsse, bestimmen ihren Lauf und lenken sie ab. So versuchen wir schließlich durch unsere Hände mitten in der Natur gewissermaßen eine zweite Natur zu schaffen. (Gigon / Straume-Zimmermann 1996: 214–215)

Der Cyborg, Produkt einer ‚zweiten‘ (menschlichen) Schöpfung aus Mensch und Maschine, ist nicht imstande, seine intimen Glieder abzulegen, genauso wie sich der Riese seiner natürlichen, für das Mittelalter gottgewollten Riesenhaftigkeit zu keinem Zeitpunkt entledigen kann. Der oder *die* Cyborg, so Donna Haraway in ihrem feministischen „Cyborg Manifesto“ von 1985, stellt eine imaginäre Ressource dar. Sie gibt Ausblick auf eine Welt ohne Gender, auf eine Schöpfung ohne Heilsgeschichte und womöglich auf eine Welt ohne Ende, sie dekonstruiert historisch und soziokulturell geprägte Binaritäten wie Natur und Kultur sowie den Mythos von ursprünglicher Einheit im paradiesischen Urzustand. In seinem Reglermodell, mit zentral platzierter Hautgrenze, kategorisiert der deutsche Soziologe Dierk Spreen den subkutan hybridisierten Cyborg als *hightech body*, in dem sowohl menschliche (natürliche) als auch technische (künstliche) Bestandteile gleichermaßen, über Schnittstellen zu einem homöostatischen und sich selbst regulierenden System miteinander vernetzte „intimate components“ (Haraway 1985: 97) darstellen.

[D]amit verändert sich [...] der Status der Technik. Technische Artefakte sind generell erst einmal Mittel und Instrumente zweckdienlicher Nutzung. Sie dienen der Manipulation der Welt (inklusive des eigenen oder fremden Körpers). Ihr Kennzeichen ist daher Verfügbarkeit oder „Zuhandenheit“. Der Leib ist aber [...] kein Ding, mit dem man hantiert. Vielmehr eignet ihm eine gewisse Unverfügbarkeit, denn er legt den Menschen auf ein Hier und Jetzt, auf eine Position in der Welt fest. Eine ähnliche Sicht bringt Helmuth Plessner mit der Unterscheidung zwischen ‚Körper-Haben‘ und ‚Leib-Sein‘ zum Ausdruck: Körper als Instrument *hat* man, Leib *ist* man. Mittels des Körpers greift man in die Welt hinaus; qua Leib wird man ergriffen. Wenn nun Technologie leiblich wird, dann wandert sie einerseits vom Register des Habens und der Verfügbarkeit in das Register des Seins und der Unverfügbarkeit. Andererseits bleibt sie etwas Künstliches, das an- und abgeschaltet werden kann, das gewartet und repariert werden muss, upgegradet werden kann oder Strom benötigt. (Spreen 2010: 169 unter Bezug auf Plessner 1928: 292–293)

Im Gegensatz dazu steht der *lowtech body*, der dem Menschen unserer Gegenwart gehört, zeitweise verschmolzen mit artefaktisch-technologischen Gebrauchsgegenständen, mit Martin Heidegger „Zeug“ im ontologischen Status der „Zuhandenheit“, wie etwa Computermaus,

Smartphone, mp3-Player und GPS-Gerät, aber auch schon dauerhaft mit Hörgerät, Herzschrittmacher und anderen medizinischen Implantaten.

Der je auf das Zeug zugeschnittene Umgang, darin es sich einzig genuin in seinem Sein zeigen kann, z. B. das Hämmern mit dem Hammer, erfaßt weder dieses Seiende thematisch als vorkommendes Ding, noch weiß etwa gar das Gebrauchen um die Zeugstruktur als solche. Das Hämmern hat nicht lediglich noch ein Wissen um den Zeugcharakter des Hammers, sondern es hat sich dieses Zeug so zugeeignet, wie es angemessener nicht möglich ist. In solchem gebrauchenden Umgang unterstellt sich das Besorgen dem für das jeweilige Zeug konstitutiven Um-zu; je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug. Das Hämmern selbst entdeckt die spezifische „Handlichkeit“ des Hammers. Die Seinsart von Zeug, in der es sich von ihm selbst her offenbart, nennen wir die Zuhandenheit. Nur weil Zeug dieses „An-sich-sein“ hat und nicht lediglich noch vorkommt, ist es handlich im weitesten Sinne und verfügbar. (Heidegger 1927: 69)

Dieses Reglermodell (siehe Abb. 7) einer auch (technologie-)historisch ausrichtbaren Skala dies- und jenseits der Hautgrenze lässt sich mit Blick auf den Kurzfilm „Gdańsk“ zu einer vierstufigen Skala der Hybridität erweitern. Die Kategorien des *low-* und *hightech body* würden dabei ergänzt um den *pretech body* des Ritters in metallener Rüstung sowie um den *natural body* des ‚natürlich‘ disproportional, über das Normalmaß hinausgewachsenen Riesen, hybrides (monströses) und mythisches Wesen einer ‚ersten‘ (göttlichen) Schöpfung.

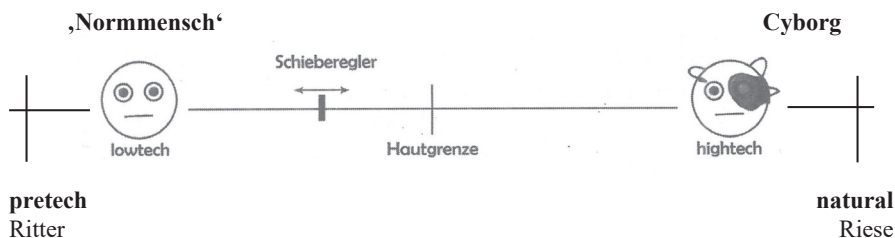


Abb. 7 (nach Spreen 2010: 170)

III.

Das so erweiterte Reglermodell macht auf eine Unschärferelation im Kurzfilm „Gdańsk“ aufmerksam: Wer von beiden, Riese oder Ritter an den entgegengesetzten Enden der Skala, findet denn im Cyborg die historische Fortführung einer *never-ending story*? Ist der Cyborg ein kybernetisches Monster der Zukunft oder ein hochtechnisierter Ritter mit Rüstung und Schwert wie einst im Mittelalter? Offenbar setzt sich in der Zukunftsdystopie von „Praetoria“ der *hightech*-Cyborg sozialevolutionär gegen den *pre-* und *lowtech*-Menschen und den Riesen im *natural body* durch: Der Cyborg als General (Prätorius) steht hierarchisch an der Spitze und befiehlt offenbar rein menschliche Soldaten, ganz anders als noch der Deutschordensriese. Ritter, Riese und Cyborg wirken als Hybride allesamt monströs und unheimlich. Als ‚Monster‘ zeigen sie uns, dass weder Unmenschlichkeit völlig (in den Riesen) ausgelagert noch das Menschliche im Monströsen von Riesenhaftigkeit oder Hochtechnologie völlig überlagert

werden können. In den Deutschordensrittern, auch wenn sie nicht selbst zur Gräueltat schreiten, bleibt eine Spur des Unmenschlichen zurück, sichtbar an den animalisch gehörnten Helmen, die ihre menschlichen Gesichter verdecken (siehe Abb. 1). Diese Art von Kopfschutz ist ein in der Populärkultur weit verbreitetes Symbol für martialische Kriegsführung, die mit der brutalen und vernichtenden Welt der Germanen und Wikinger in Verbindung gebracht wird (Frank 2000), und verweist so auf das kriegerische Kontinuum Europas. Den in seiner *hightech*-Rüstung schier unbesiegbaren, äußerlich unverwundbaren Cyborg holt die quälende Erinnerung an frühere Gräueltaten ein und fügt ihm innere Wunden zu, die womöglich niemals heilen. Diese in stimmlichen Fetzen aufscheinenden Gedanken sind ebenso bruchstückhaft wie das Spiegelbild des Cyborgs, in dem er nur mit Mühe Spuren seiner selbst erkennt. Für den US-amerikanischen Mediävisten Jeffrey J. Cohen spreche das Monströse (auch im Cyborg), historisch und soziokulturell geprägte Projektion von Urängsten und Urbegierden, zum Menschen „[I]like a letter on the page“ (Cohen 1996: 4) und weist somit weit über sich hinaus. „Difference made flesh“, entzieht es sich jeder ontologischen Kategorisierung, „built on hierarchy or a merely binary opposition, demanding instead a ‚system‘ allowing polyphony, mixed response (difference in sameness, repulsion in attraction), and resistance to integration“ (Cohen 1996: 7). Mangels Statements seitens der Blomkamp-Brüder ist unklar, wie tief sie sich für ihre beiden Kurzfilme tatsächlich in das Mittelalter eingearbeitet haben; auch, ob der übrige Text des anzitierten Titelsongs zur „Unendlichen Geschichte“ von Bedeutung ist. In der ersten und zweiten Strophe heißt es:

- 1 Turn around
Look at what you see
In her face
The mirror of your dreams

Make believe I'm everywhere
I'm hidden in the light
Written on the pages
Is the answer to a never-ending story
(Ah)
- 2 Reach the stars
Fly a fantasy
Dream a dream
And what you see will be

Rhymes that keep their secrets
Will unfold behind the clouds
And there upon a rainbow
Is the answer to a never-ending story
(Ah)

Angesichts einer verlockenden, den ‚Seiten‘ eines Buchs zu entnehmenden ‚Antwort‘ auf (Kontinuitäten und Transformationen) eine(r) sich ständig wiederholende(n), ‚unendliche(n) Geschichte‘, die den Menschen etwas lehrt, und angesichts eines ‚Geheimnisses‘, das in der sprachlichen Form (*rhymes*) verborgen liegt, fühlt man sich als Mediävist: in augenblicklich an das mittelalterliche Konzept des *integumentum* (lat., ‚Verhüllung‘) erinnert: Im Prolog zu seinem „Commentum super sex libros Eneidos Virgilii“ definiert es Bernhardus Silvestris (1085–1160/78) prägnant als *genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum* (Riedel 1924: 3), als ‚Darstellungsart, die unter der Erzählfabel das Verständnis einer Wahrheit verhüllt‘. Das ‚Buch der Natur‘, die, in ‚erster‘ (göttlicher) oder ‚zweiter‘ (menschlicher) Schöpfung, auch das Monströse hervorbringt, spricht verschleiert zu uns und wartet darauf, von uns dekodiert und verstanden zu werden, und sei es auch im Medium einer einzelnen Kurzfilmfolge innerhalb einer Netflix-Serie des 21. Jahrhunderts.

Literatur

- van Beek, Alan Lena (2021): *Riesen in der Literatur des Mittelalters. Diskursive Formationen im deutschen Sprachraum*. Frankfurt a. M.: AMAD, <https://doi.org/10.25716/amad-85226> (27.11.2023).
- Beriger, Andreas / Ehler, Widu-Wolfgang / Fieger, Michael (Hg.) (2018): *Hieronymus, Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch*, 5 Bde. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Boockmann, Hartmut (1997): Tannenberg, Schlacht bei (1410). In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8, München: LexMA, 458–459.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996): Monster Culture (Seven Theses). In: Jeffrey Jerome Cohen (Hg.): *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3–25.
- Ekdahl, Sven (1982): *Die Schlacht bei Tannenberg 1410. Quellenkritische Untersuchungen*. Berlin: Duncker und Humblot.
- Frank, Roberta (2000): The Invention of the Viking Horned Helmet. In: Michael Dallapiazza / Olaf Hansen / Preben Meulengracht Sørensen / Yvonne S. Bonnetain (Hg.): *International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber*. Trieste: Parnaso, 199–208.
- Gertz, Jan Christian (2021): *Das erste Buch Mose (Genesis). Die Urgeschichte Gen 1–11*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Gigon, Olof / Straume-Zimmermann, Laila (Hg.) (1996): *Marcus Tullius Cicero, Vom Wesen der Götter. Lateinisch-deutsch*. Zürich, Düsseldorf: Artemis und Winkler.
- Haraway, Donna (1985): A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s. In: *Socialist Review*. 80, 65–108.
- Heidegger, Martin (1927): Sein und Zeit. (Erste Hälfte). In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*. 8, 1–438.
- Lindsay, Wallace Martin (Hg.) (1911): *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX*, 2 Bde. Oxford: Oxford University Press.
- Loew, Peter Oliver (2011): *Danzig. Biographie einer Stadt*. München: C. H. Beck.
- Möller, Lenelotte (2008): *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*. Wiesbaden: Marixverlag.
- Nieß, Ulrich (1992): *Hochmeister Karl von Trier (1311–1324). Stationen einer Karriere im Deutschen Orden*. Marburg: N. G. Elwert.

- Orchard, Andy (1995): *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Perlbach, Max (Hg.) (1890): *Die Statuten des Deutschen Ordens nach den ältesten Handschriften*. Halle a. S.: Max Niemeyer.
- Peschel, Dietmar (2017): *Wolfram von Eschenbach, Parzival*, Erlangen: FAU University Press, <https://doi.org/10.25593/978-3-96147-098-3> (27.11.2023).
- Plessner, Helmuth (1928): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: De Gruyter.
- Riedel, Wilhelm (Hg.) (1924): *Commentum Bernardi Silvestris super sex libros Eneidos*. Greifswald: Typis J. Abel.
- Schmidt, Herbert / Brückner, Dominik / Nortmeyer, Isolde / Vietze, Oda (2010): *Deutsches Fremdwörterbuch*. Bd. 7, Berlin: De Gruyter.
- Spren, Dierk (2010): Der Cyborg. Diskurse zwischen Körper und Technik. In: Eva Eßlinger / Tobias Schleichriemen / Doris Schweitzer / Alexander Zons (Hg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 166–179.
- Stephens, Walter E. (1984): De historia gigantum. Theological Anthropology Before Rabelais. In: *Traditio*. 40, 43–89.
- Śliwiński, Błażej (2006): *Rzeź i zniszczenie Gdańska przez Krzyżaków w 1308 roku. Przyczyny, przebieg i skutki*. Danzig: Marpress.