

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 48

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 48

BEITRÄGE
ZUR LITERATURWISSENSCHAFT

Red./Hrsg.
Marion Brandt

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2023

Redaktor serii / Reihenherausgeber

Prof. dr hab. Mirosław Ossowski

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat

*Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk, Marion Brandt, Agnieszka Haas, Andrzej Kątny, Sławomir Leśniak,
Katarzyna Lukas, Mirosław Ossowski, Anna Socka, Eliza Szymańska*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat

*Anna Babka (Wien), Bernd Ulrich Biere (Koblenz), Michael Braun (Berlin, Köln), Ines Busch-Lauer (Zwickau),
Marek Jaroszewski (Warszawa), Hans-Wolf Jäger (Bremen), Ole Letnes (Ågder), Peter Oliver Loew (Darmstadt),
Heinz-Helmut Lüger (Koblenz-Landau), Stefan Michael Newerkla (Wien), Alla Pasławska (Lwów), Christoph
Schatte (Poznań), Marian Szczodrowski (Gdańsk), Zenon Weigt (Łódź)*

Recenzenci / Gutachter

*Anna Braun (Koblenz), Andreas Degen (Potsdam), Agnieszka Haas (Gdańsk), Ewelina Kamińska-Ossowska
(Szczecin), Viktoria Krason (Dresden), Peter Oliver Loew (Darmstadt), Ewa Matkowska (Wrocław),
Janusz Mosakowski (Gdańsk), Gabriele Sander (Wuppertal), Dorota Sośnicka (Szczecin),
Hans Christian Trepte (Leipzig)*

Redaktor językowy / Textredaktion

Marion Brandt

Projekt okładki i stron tytułowych / Umschlag- und Titelseitengestaltung

Andrzej Taranek

Adres Redakcji / Anschrift der Redaktion:

Instytut Filologii Germańskiej, ul. Wita Stwosza 51, PL 80-308 Gdańsk

E-Mail: sekger@ug.edu.pl

Skład i łamanie / DTP

PRACOWNIA

Publikację sfinansowano z funduszu Dziekana Wydziału Filologicznego oraz ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki z programu „Wsparcie dla czasopism” / Mitfinanziert vom Dekan der Philologischen Fakultät der Universität Gdańsk sowie vom Ministerium für Bildung und Wissenschaft im Rahmen des Programms „Förderung für wissenschaftliche Zeitschriften”

Wersją pierwotną *Studia Germanica Gedanensia* jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISSN 1230-6045

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl

www.wyd.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

Stefan Abel

*Ritter, Riese, Cyborg – mediävale Transformationen des Hybriden im computeranimierten
Kurzfilm „Gdańsk“ (2017)* 7

Janusz Mosakowski

*Literarische Porträts von Wegbereitern der Danziger Reformation in zwei historischen
Romanen des späten 19. Jahrhunderts* 22

Anna Kowalewska-Mróz

Das Schaffen des Danziger Malers Anton Möller in der Prosa von Günter Grass 36

Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk

*„Parys-Berlin“ als Labor für die Ausarbeitung der modi co-vivendi. Zur Abrechnung
mit der Vergangenheit in der Spannungsliteratur* 51

Ksenia Kuzminykh

*Die kulturelle und historische Dimension der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel
des Kriminalthrillers „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann* 65

Christina Althen

Döblins Verlobung mit Felicitas Chmatalik 1903 75

Autorenverzeichnis 92

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/praetoria/> (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 Gdancso 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.

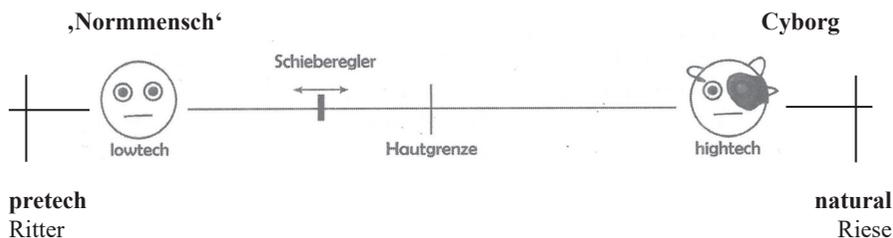


Abb. 7 (nach Spreen 2010: 170)

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 befehligt 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]ike 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.
- Spreen, 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.

Gdańsk 2023, Nr. 48

Janusz Mosakowski

(Uniwersytet Gdański / Universität Danzig)

Literarische Porträts von Wegbereitern der Danziger Reformation in zwei historischen Romanen des späten 19. Jahrhunderts

<https://doi.org/10.26881/sgg.2023.48.02>

Gegenstand der Betrachtung sind in diesem Aufsatz zwei deutschsprachige historische Romane aus dem späten 19. Jahrhundert, die Johannes Knade und Michael Meurer, zwei historisch nachgewiesenen Wegbereitern des Luthertums in Preußen, gewidmet sind. Die formale Gestalt und der Inhalt beider Werke werden mithilfe von Methoden zur Untersuchung der Geschichtskultur erörtert. Dabei werden die Historiographie zu den beiden Reformatoren, die Gattungsvarianten des Romans in den letzten beiden Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts und die literarische Werkstatt der beiden Autoren berücksichtigt.

Schlüsselwörter: Reformation, Gdańsk, historischer Roman, Modifizierung des historischen Romans, Scottischer Prägung, biographisch-historischer Roman, Geschichtskultur

Literary portraits of the pioneers of the Reformation in Gdańsk in two historical novels from the late nineteenth century – This article considers two German-language historical novels from the late nineteenth century devoted to the pioneers of Lutheranism in Prussia: Johannes Knade and Michael Meurer. The form and content of both works are discussed using tools applied in research on historical culture, taking into account elements of historical tradition associated with Protestant Reformers, the variety of the genre of the novel in the last twenty years of the nineteenth century, and the literary workshop of the two authors.

Keywords: Reformation, Gdańsk, historical novel, modification of the Scottish historical novel, biographical and historical novel, historical culture

In den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wählten eine Autorin und ein Autor historisch belegte Persönlichkeiten, die den Anfang der Reformation in Danzig prägten, zu Protagonisten ihrer „Geschichtserzählung“. Die eine ist Johannes Knothe (Knade), den Clara Quandt in einem Roman porträtierte (Quandt 1880), die andere Michael Meurer, dessen Geschichte Julius Wilhelm Otto Richter präsentierte (Richter 1893). Beide Werke sind aus mehreren Gründen für eine Betrachtung interessant und sollen in der Form von Antworten auf die sieben „W“s der Geschichtskultur diskutiert werden (*Wo war welche Geschichte wann, wie und warum präsent, von wem und mit welchem Ziel wurde sie thematisiert?* Dazu mehr bei Loew 2003: 10–13). Diese Antworten müssen um Fragen der Genealogie und der Literaturgeschichte ergänzt werden, denn der historische Roman bewegt sich im Spannungsfeld zwischen autonomer Poesie, Geschichtswissenschaft und legitimierender Didaktik. Seine Aufgabe besteht darin, Geschichte zu repräsentieren: indem er Vergangenes lebendig werden lässt, Geschehenes interpretiert und letztlich selbst Teil der Geschichte ist (Aust 1994: VII).

Die Biographie von Clara Quandt ist in ihren Grundzügen ein Beispiel für die Karrieren europäischer Schriftstellerinnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also von Frauen, die ihre Leidenschaften zwischen der Existenz als Lehrerin und dem Schreiben aufteilen mussten und oftmals keine Familie gründeten. Bedeutsam für die Weltanschauung und das spätere öffentliche und künstlerische Wirken der 1841 in Rügenwalde (dem heutigen Darłowo) geborenen Schriftstellerin¹ ist der Umstand, dass sie als eine von acht Töchtern des evangelischen Pfarrers Johann Ludwig Quandt geboren wurde, der als eifriger Prediger und Historiker in Pommern tätig und zum Zeitpunkt von Claras Geburt in einem Küstenort, ab 1849 in Persanitz (heute Parsęcko), unweit des heutigen Szczecinek, Superintendent war (Bülow 1888: 13). Ihre Grundbildung erhielt Clara in der Familie. Als sie dreizehn Jahre alt war, setzte sie den Unterricht in einer Internatsschule in Stettin fort, fünf Jahre später legte sie ihr Lehrerinnenexamen ab, danach übte sie kurze Zeit den Beruf einer Gouvernante aus. Nachdem sie ihre künstlerische Neigung entdeckt hatte, ging sie im Winter 1859 nach Berlin, um bei Hermann Eschke Malerei zu studieren. Doch ihr Vater war der Meinung, dass sie sich dem Lehrerberuf widmen sollte. Seinem Wunsch gehorchend, ging die angehende Malerin 1869 nach Neustadt (pln. Wejherowo), wo sie Direktorin eines privaten Mädchengymnasiums wurde. Fernab von ihrer Familie, etwas vereinsamt, in einer Stadt mit einer anderen nationalen und konfessionellen Struktur als die, die sie aus ihrer Jugend kannte, begann Clara Quandt zu Beginn der 1870er Jahre die ersten literarischen Werke zu schreiben. Nach dem Tod des Vaters holte sie ihre Schwestern nach Neustadt. Sie halfen ihr bei der Leitung der Schule, die Clara zur Zufriedenheit der Schulbehörde bis zu ihrem Tod im Jahr 1919 innehatte.

Der Roman über Knade war nicht ihr schriftstellerisches Debüt. Ihm gingen zwei Werke voraus: über die Geschichte von Szczecinek zur Zeit der Schwedenkriege² und über die durch Bischof Christian von Oliva begonnene Christianisierung von Pomesanien (Quandt 1875). Ein Jahr nach dem Erscheinen von „Johannes Knades Selbsterkenntnis“ veröffentlichte Quandt einen letzten historischen Roman (Quandt 1881), dessen historisch-topographischer Hintergrund das Danzig zur Zeit Wladislaw IV. Wasa bildete. Von ihren nicht-historischen Werken sei ein posthum publizierter Band mit didaktischen Gedichten für ihre Schülerinnen erwähnt (Quandt 1920).

Das Erscheinungsdatum des Romans über Johannes Knade lädt dazu ein, diesen Text im Zusammenhang mit dem literaturwissenschaftlichen Wissen über die sogenannte Gründerzeit zu betrachten. Michael Limlei weist darauf hin, dass der historische Roman jener Zeit Ausdruck einer kritischen Abkehr vom liberalen Geschichtsdenken war:

Unter dem Eindruck einer nach der Reichsgründung deutlich hervortretenden Spaltung der bürgerlichen Schichten in ein immer einflussloser werdendes Bildungs- und ein sich neuen Verhältnissen anpassendes und diese ausnutzendes Besitzbürgertum und in defensiver Auseinandersetzung mit den gründerzeitlichen Angriffen auf das liberale Geschichtsbewusstsein entwickelt sich im letzten Viertel

¹ Die wichtigsten biographischen Daten wurden entnommen aus Pataky / Pataky 1898: 161, Brümmer 1913: 5/372, Keckeis 1954: 994.

² Anonym, *Verschlossene Türen. Expedition des Reichsboten*, Berlin 1874. Spätere Ausgaben schon namentlich und mit veränderten Titel (Quandt 1891).

des Jahrhunderts eine Erzählform, die sich kritisch mit den Voraussetzungen und Strukturkonstellationen des historischen Romans beschäftigt. (Limle 1988: 66)

Nicht minder wichtig sind Kommentare zu den Gestaltungsmöglichkeiten des Genres in jener Zeit. Nach Claus Holz (1983: 209–210) konnte der realistische historische Roman die Gattungsvariante des Professorenromans oder des Gesellschaftsromans annehmen, während Hartmut Eggert für den Zeitabschnitt 1850–1875 zwei weitere Romantypen unterscheidet: den veränderten Scott'schen Romantypus und den Typus des historisch-biographischen Romans. Zum ersten Typus stellt er fest, dass im Mittelpunkt von dessen Handlung eine fiktive Figur steht, die nicht mehr als sogenannter „mittlerer Held“ konstruiert ist. Sie lebt zwar in unmittelbarer Nähe zu bekannten historischen Persönlichkeiten, ist aber nicht mehr deren Untergebener im strengen Sinne des Wortes. Eggert (1971: 122–123) schlägt folgenden Katalog von charakteristischen Merkmalen eines solchen Protagonisten vor:

Verlässlicher und selbstbewusster Untertan ihres Souveräns, dessen besonderen Wohlwollens sie sich erfreuen; überzeugender Patriotismus, der zum Orientierungsmaßstab ihres Handelns wird; persönliche Tüchtigkeit; weitgehende wirtschaftliche Unabhängigkeit, die aber wiederum nicht so groß ist, dass sie politische Macht bedeutet; Bewusstheit des eigenen Wertes bei genauer Beachtung der Standesunterschiede; seelische und intellektuelle Unkompliziertheit, die eine naive menschliche Verbundenheit mit den höher gestellten Personen ermöglicht.

Die veränderte Position der Figur, die aktiv an geschichtspolitischen Auseinandersetzungen teilnimmt, ist nach Eggert (1971: 123–125) als eine Projektion bürgerlicher Vorstellungen über die Teilnahme des Bürgertums an historischen Prozessen zu sehen. Weitere Merkmale dieses Romantyps sind die Betonung der historischen Faktentreue in Vorworten und Fußnoten sowie die auktoriale Erzählweise, die eine Identifikation des Lesers mit dem Protagonisten erleichtert.

Der andere Romantypus, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt auftritt, soll auf das Anekdotische verzichten, das Interesse an der Poesie soll dem Interesse an der Geschichte weichen, die historischen Figuren sollen die Hauptrolle spielen und nicht mehr aus der Distanz dargestellt werden (Eggert 1971: 129). Damit die so präsentierte „Geschichtswelt“ auf den Leser nicht fremd und exotisch wirkt, wird zu einem Hilfsmittel gegriffen, und zwar zu der „Verbindung von privater *und* politischer Sphäre, in denen die historischen Personen agieren“ (Eggert 1971: 130).

Die Erläuterung der verschiedenen Positionen, mit deren Hilfe die Wissenschaft versucht, das Phänomen des historischen Romans in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erfassen, ist eng mit der Charakterisierung der Schreibstrategie verbunden, die in den beiden hier betrachteten Romanen verfolgt wird und deren Aufgabe es ist, den *hiatus* zwischen Literatur und Geschichte zu überwinden, der das Wesen der Gattung ausmacht.

Das Hauptproblem im Falle des Romans von Quandt ist der äußerst dürftige Wissensstand über den Protagonisten. Selbst bei ehrlicher Absicht, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die historische Fiktion formulierte Forderung der „Faktentreue“ zu erfüllen, war die Autorin daher in gewisser Weise gezwungen, den Versuch aufzugeben, einen Text zu schreiben, der zumindest im Einflussbereich des historisch-biographischen Romans verblieben wäre.

Ihr standen fünf, genauer gesagt sogar nur drei historische Quellen zur Verfügung, die alle als *historia rerum gestarum*, also als Erzählungen über die Geschichte Johannes Knades, fungierten.

Der erste Autor, der eine gewisse Anzahl von Informationen über den berühmten Prediger und seine Frau lieferte, war der Dominikaner Martin Gruneweg, der aus einer lutherischen Familie stammte und katholisch konvertiert war. Seine Großmutter war die Schwester von Anna Knade, die er im Herbst ihres Lebens sogar persönlich kennenlernen konnte. Die mit großem Prunk ausgerichtete Hochzeit des in Danzig geborenen katholischen Geistlichen Johannes Knade, Priester der Peterskirche in der Danziger Vorstadt, mit Anna Rastenberg wurde laut Gruneweg in der ganzen Stadt verfolgt, „dan es war der erste priester, der sich seinn tage zu Dantzig vermehlte“ (Aufzeichnungen 2008: 230). Am Anfang des 16. Jahrhunderts war in Danzig das Interesse an dem neuen „Evangelion von Wittenberg“ gewachsen und Knade hatte begonnen, „die neu erfundene lehr“ nicht nur in seinem Haus, sondern auch von der Kanzel der Peterskirche zu predigen. Infolge seiner Lehren bat Anna Rastenberg, die sich „ihres gewissen nicht schuldig fühlte“, ihre Eltern um die Einwilligung in die Heirat mit dem Geistlichen. Ihre Mutter Ursula, die bis zu ihrem Tod katholisch blieb, willigte nicht ein, während ihr Stiefvater Jacob Robose keine Einwände gegen die Heirat mit einem „so reichenn unde gelartten Herren“ hatte (Aufzeichnungen 2008: 230). Als der Bischof von dieser Hochzeit erfuhr, ließ er den Priester festnehmen und sechs Monate in Czopkaw gefangen halten. Robose wandte sich an ihn und dann an den polnischen König, wo er die Freilassung Knades erreichte. Da ihm die Rückkehr nach Danzig verboten wurde, ging Knade als Hofprediger zu „einem Herrenn nahe bey Tohrn“ und wirkte dann bis zum Ende seiner Tage als Prädikant in verschiedenen Städten Pommerns. Nach seinem Tod kehrte Anna nach Danzig zurück und ließ sich um 1564 in einem Vorort der Stadt nieder. Gruneweg erinnert sich, dass sie seine Mutter an Festtagen und Sonntagen besuchte. Anna Knade starb 1581 und ihr Leichnam wurde in der St. Peterskirche beigesetzt.

Ein weiterer Autor, der Knade erwähnt, ist Daniel Gralath, der am Ende des 18. Jahrhunderts den Prediger zu den Vorläufern des Luthertums in Danzig zählt. Er stützt sich auf zuverlässige Quellen, die das Datum von Knades Heirat und dessen Abkehr von den Bräuchen und Lehren der römisch-katholischen Kirche auf das Jahr 1518 festlegten (Gralath: 1789: 497). Einige Jahrzehnte später ergänzte Gotthilf Löschin (1828: 169–170) diese Informationen im ersten Band seiner Studie über die Geschichte Danzigs. Er sah in der Heirat der aufgeklärten Kaufmannstochter Robose (auch Rohböse, Roboze geschrieben) mit Jakob Knade, dem amtierenden Prediger an der Peterskirche, das erste Zeichen für die Ausbreitung der protestantischen Idee in der Stadt. Löschin erzählt ebenfalls von der Amtsenthebung des Predigers durch die Intervention des Bischofs, von der Inhaftierung und der Freilassung mit einem Einreiseverbot für die Stadt Danzig. Knade soll dieses Verbot 1526 gebrochen haben, wofür er erneut festgesetzt und unter den gleichen Bedingungen wieder entlassen wurde. In einer Fußnote fügt Löschin Informationen über Knades Predigertätigkeit in Marienburg (von wo er vertrieben wurde), im Herzoglichen Preußen und in Pommern (in Anklam, Uecker-münde und Loitz) sowie über seinen Tod im Jahr 1564 hinzu.

Eine weitaus bedeutendere Quelle für die historische Fundierung von Quandts Roman kann Theodor Hirschs Studie (1843) über die Geschichte der Marienkirche gewesen sein. Indem er auf die äußerst spärlichen Kenntnisse über die Anfänge der Reformation in Danzig

aufmerksam machte und sich auf die Erzählung Grunewegs stützte, rekonstruierte Hirsch nicht nur wesentliche Daten zur Biographie des Predigers, sondern schlug auch eine Reihe von Korrekturen und Ergänzungen vor. Knade soll demnach kein Pfarrer, sondern der Verweser des eigentlichen Pfarrers Tiedeman Giese gewesen sein (Hirsch 1843: 1/256). Der Ort seiner Festsetzung trägt bei Hirsch bereits einen modernisierten Namen (Subkau) und die Tat selbst war nicht nur von „sinnlichem Antrieb“ bestimmt (Hirsch 1843: 1/257). Knade soll sein Leben „unter mancher Noth und Trübsal“ der Verkündigung der neuen Lehre gewidmet haben. Hirsch zählt ihn jedoch nicht zu den sogenannten „Schwarmgeistern“. In einer Fußnote gibt er an, dass Knade Prediger auf einer Burg bei Toruń war und während der Unruhen von 1526 in Danzig gewesen sein soll, aber am 8. Juli dieses Jahres von den Polen gefangen genommen wurde. Später hielt er sich in Marienburg auf, aber auch dort soll er 1527 als Prediger der neuen Lehre unter die Aufsicht des Bischofs von Kulm (Chełmno) gestellt worden sein. Hirsch erwähnt Knades Predigertätigkeit 1523 in Neidenburg und seine Bemühungen, auf Albrechts Fürsprache nach Danzig zu kommen, um Eigentumsfragen zu klären, dass der Rat dem halbherzig zustimmte und Knades Bevollmächtigten kommen ließ. Er informiert über Knades Pfarrstelle in Pommern (Anklam) und den Streit des Predigers mit einem Kollegen, der zur Versetzung nach Ueckermünde und schließlich nach Loitz führte. Hirsch (1843: 1/258) schließt mit Informationen über Knades Magisterabschluss an der Universität Greifswald im Jahr 1550 und dem Tod des Geistlichen im Jahr 1564.

Die letzte Quelle, die als eine Art Grundlage für den „historischen“ Teil in Clara Quandts Romans gedient haben kann, ist die Studie von Dr. Eduard Schnaase (1863) über die Geschichte der evangelischen Kirche in Danzig, denn der eigentlichen Darstellung der Kirchengeschichte geht eine Beschreibung der politischen, sozialen und kirchlich-religiösen Verhältnisse Danzigs um 1500 voraus. Was die Biographie Johannes Knades betrifft, so wiederholt Schnaase (1863: 8) vieles von dem, was Hirsch bereits früher zusammengetragen hat, wobei er gelegentlich die Aufzeichnungen Grunewegs heranzieht und seiner Erzählung manchmal idealisierende Züge verleiht, etwa wenn er beschreibt, wie der „Verweser“ Johannes Knade den bescheidenen Danziger Kaufmann Jacob Robose und dessen frommen Verwandten Jacob Lubbe besucht.

Aus Gründen, die für die Besprechung von Quandts Roman relevant sind, sei hinzugefügt, dass Schnaase (1863: 9) an eine Episode mit einem Danziger Maler namens Meister Michael erinnert, der „öffentlich über die alten Gebräuche der Kirche spottete und namentlich die Fastengebote lächerlich machte“. Mehr noch: „zu Fastnacht 1521 wurde die Geistlichkeit verspottet, und weder Bischof, noch Official, noch Rath wagten es, dieses zu strafen“. Schnaase erwähnt ebenfalls den Franziskaner Doktor Alexander, der Reformen in der Kirche anstrebte, aber keine Veränderungen „an Äußerlichkeiten und so auch an seiner Mönchstracht“ wollte, so dass die gebildeten Bürger Danzigs seine Postulate unterstützten, während die Massen schon radikalere Haltungen forderten (Schnaase 1863: 9–10).

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, verfügte Clara Quandt bei ihrer Entscheidung, ein literarisches Porträt von Jakob Knade zu zeichnen, über eher spärliche Informationen zu ihrem Protagonisten. Ihre Strategie, den Roman trotz der etwas abgegriffenen literaturgeschichtlichen Konvention als persönliche Memoiren zu verfassen, hätte daher

zwischen dem Faktischen (nach Leopold Rankes Appell „Wie es eigentlich gewesen ist“) und dem Möglichen vermitteln können, dessen Ausmaß durch die *licentia poetica* (Wie es gewesen sein könnte) bestimmt wird. Im Ergebnis hätte der Leser einen persönlichen „Bericht“ von Johannes Knade, eingebunden in einen mehr oder weniger zuverlässig dargestellten sozio-kulturellen und historiographischen Erzählrahmen, erhalten können. Darauf hat Quandt jedoch verzichtet. Stattdessen entschied sie sich für eine Art Patchwork, dessen Leitmotiv Unbekümmertheit im Faktischen, Selektivität und Unterordnung der *res gestae* unter einen spezifischen didaktischen Anspruch war.

Schon Titel und Untertitel des Romans, „Johannes Knades Selbsterkenntnis. Historische Erzählung aus der Zeit der Reformation“, bestätigen diese These. Sie verweisen einerseits auf eine halbwegs historische Figur und deuten darauf hin, dass der Text nicht als literarische (Auto-)Biographie des in der Geschichtsschreibung namentlich bekannten (wenn auch faktisch unbekannt) Danziger Predigers Johannes Knade (Knothe, Knöde) angesehen werden kann; andererseits verweisen sie auf einen bestimmten historischen Zeitraum, über den hier nach den Gesetzen der historischen Fiktion erzählt wird. Quandts Verwendung des Namens Johannes kann auch unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden, nämlich im Interpretationsraum zwischen biblischen Assoziationen zum neutestamentlichen Johannes dem Täufer, der die bevorstehende Ankunft der Frohen Botschaft bzw. des Messias verkündet, und zu Jesus' Lieblingsjünger Johannes sowie als eine verschleierte Hommage der Autorin an ihren eigenen Vater, einen verheirateten Priester, der denselben Namen wie der Protagonist ihres Buches trägt. Ein weiteres bemerkenswertes Element des Titels ist das Wort „Selbsterkenntnis“, das auf den Prozess (oder das Ergebnis des Prozesses) einer Selbstreflexion der Hauptfigur verweist. Subjekt und zugleich Objekt dieser Erkenntnis bzw. Reflexion, in der sich die religiös-konfessionelle und die emotionale Sphäre überlagern, ist der historisch-fiktionale Knade, der gleich zu Beginn seiner Memoiren sagt: „Derhalben ich mich vorgesetzt habe, mir in diesem Buche gleichsam ein immerwährend Spiegelbild aufzustellen, darin ich mein bisherig Leben überschauen und das rechte Gnotiseauton (das rechte ‚Erkenne dich selbst‘) gewinnen möge“ (Quandt 1880: 1).

Der beinahe 600 Seiten umfassende und in 43 Kapitel unterteilte Roman besteht zu fast drei Vierteln aus Knades Aufzeichnungen in der ersten Person Singular, die gemäß der Poetik dieses Romantyps von einem externen Erzähler „gefunden“ wurden. Er gibt den Kapiteln ihre Titel, „ediert“ und ergänzt „fehlenden“ Text, schlägt für das bessere Verständnis und zur Erweiterung der kulturhistorischen Perspektive einige „eigene“ Kapitel vor und rechtfertigt damit – nicht immer konsequent – das Auftauchen eines Erzählers in der dritten Person, der die Ereignisse zusammenhält. Quandt, die dem spärlichen Wissen über den historischen Knade literarische Glaubwürdigkeit verleihen wollte, machte das Tagebuch aber keineswegs zu einem „Dokument“ moralischer und weltanschaulicher Schwankungen des Protagonisten. Im Zusammenhang mit dessen im kollektiven Gedächtnis von Danzig festgehaltener Heirat wäre dies zwar legitim, aber auch riskant, wie die folgende witzige selbstreferenzielle Fußnote des „Herausgebers“ zeigt: „Dogmatische Erörterungen, wie sie in einem Manuscript dieser Art und aus dieser Zeit nicht fehlen könnten, sind in diesen Mittheilungen ausgelassen“ (Quandt 1880: 254).

Natürlich findet sich das in der historischen Realität vermutete und sehr wahrscheinliche biographische Moment von Knades Hochzeit im Roman wieder und ist für dessen Gesamtaussage wichtig. Allerdings hat sich die Autorin dafür entschieden, Knade wie im veränderten Scott'schen Romantypus ins Zentrum oder zumindest in die Umlaufbahn fiktiver Ereignisse zu stellen, so dass seine Geschichte, abgesehen von den Ereignissen um die Heirat mit Anna Rastenberg, letztlich die Form einer kontrafaktischen Erzählung annimmt. Die Sorge um die „persönliche“ Anziehungskraft des Predigers für den Leser, die sich vor allem in Form autobiographischer Geständnisse und im fast vollständigen Verzicht auf einen auktorialen Erzähler offenbart, aber auch die Tatsache, dass die Hauptfigur nicht mit historischem Bewusstsein ausgestattet ist, werden für die Handlung zu einer Falle, die zur Konstruktion alternativer Lebenswege eines aus der Geschichte bekannten Predigers und seiner Zeitgenossen führt.

Eine der Federn des Mechanismus, der die Handlung des Romans antreibt, ist das Liebes- und Heiratsmotiv, das mehrere Figuren verbindet, oder besser gesagt, die interne Sphäre der Spannungen, die auf der Ebene der „schwierigen“ Gefühle und ihrer sozialen Rezeption entstehen. Auf diese Weise wird die Last des vorehelichen Dilemmas des katholischen Priesters ein wenig auf die Schultern anderer Figuren verteilt. Knades Aufgabe im Roman besteht zunächst darin, Anna Rastenberg von ihrem Vorhaben abzubringen, ins Kloster zu gehen. Im Laufe der Handlung stellt sich heraus, dass Anna nur der Heirat mit Otto Lübke entfliehen wollte, der Knade später selbst in dieser Angelegenheit um Hilfe bittet und ihn damit zu einem amüsanten „Selbstmartyrium“ verdammt (Quandt 1880: 121–134). In das Haus der Familie Robose zieht Mechthild ein, die vor Jahren einen gewissen Jürgen, Sohn des bekannten Danzigers Angermünde, geheiratet, sich damit dem Willen ihrer Mutter widersetzt und nach dem Tod ihres Mannes Enterbung und Verarmung riskiert hat. Ihr Bruder, der Junker von Below, kämpft in einem Ritterturnier anlässlich des Festes des heiligen Dominikus mit Otto Lübke um den Lorbeer aus der Hand von Anna Rastenberg, die er dann auf die Speicherinsel entführt. In Anna ist auch Meister Michael verliebt, der ihr Aussehen zur Vorlage für ein Gemälde der Jungfrau Maria nimmt, nur um später mit ansehen zu müssen, „wie fromme Leute knien vor meiner Händ Werk, und streichen mit den Fingern daran, damit sie sich bekreuzen, und meinen danach und streiten sich, dies Bild sei doch heilskräftiger denn jenes – da komme ich mir wahrlich vor wie ein Schelm und ein Dieb, und jene andern wie –“ (Quandt 1880: 164–165).

Eingebettet in dieses Geflecht der Liebesmotivik ist das wichtigste Thema des Romans, nämlich das Unterstreichen des Vorläufercharakters, den die erzählten Ereignisse mit Blick auf die Konfessionsgeschichte Danzigs haben. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Lesers steht natürlich Johannes Knade, während die Autorin versucht, die historische Gesetzmäßigkeit, die sich im späteren Sieg des Luthertums in Danzig manifestieren wird, fiktiv zu legitimieren. Knade „reift“ auf den Seiten seiner Memoiren in der Konfrontation mit einer ganzen Reihe von Personen und Ereignissen zur im Titel signalisierten „Selbsterkenntnis“. So trifft er die historisch nicht nachgewiesene Mechthild einmal bei der Lektüre von John Wycliffes Schriften an und erfährt, dass sich ihr verstorbener Mann in England den Lollarden angeschlossen hatte und dafür später hingerichtet wurde (Quandt 1880: 77). Mechthild fragt ihn nach der Gnade Gottes und erklärt, dass für einen Christen die wichtigste Quelle des

Glaubens die Bibel sei. Angesichts des Missbrauchs des Ablasswesens durch die Dominikaner sagt sie: „nur wollte mein Gewissen dem nicht zustimmen“ (Quandt 1880: 146). Mit Abscheu beschreibt sie die Praktiken des Predigers, der „lud männiglich ein, sich den neuen Ablass zu kaufen. Pries ihn an wie ein Mäkler seine Waare, dazu mit allerhand Späßen, daß michs gemahnte an den Wunderdoctor, an dessen Stand und Schalksnarren wir noch eben vorbeigekommen waren“ (Quandt 1880: 156).

Knade begegnet in Danzig vielen Menschen, die ihren Glauben authentisch und auf dem Fundament der Bibel leben wollen. Dazu gehören die Franziskanermönche, sein Beichtvater Dr. Bernhardus sowie Dr. Alexander, der „in Lutheri Weise, zwar fürsichtig und mit alle Weisheit“ predigt (Quandt 1880: 249). Er ermahnt Knade zunächst, seinen Wunsch nach einer „neuen Verkündigung“ von Gottes Wort und seine Suche nach Gott nicht mit der Suche nach Anna zu verwechseln (Quandt 1880: 228), um dem Freund dann später selber zu raten: „Jetzt aber sage ich: Wache, bete und lies die Schrift, und wie dich dann dein Gewissen treibt oder warnt, so thue; und helfe dir Gott“ (Quandt 1880: 280). Knade zweifelt zunehmend an den katholischen Religionsformen und der nicht auf der Bibel fußenden Zölibatsverpflichtung. Er lernt den Wittenberger Studenten Georg Zimmermann und auch Kopernikus kennen, der sich zunächst in Danzig, dann in Frauenburg (Frombork) aufhält und angesichts der Missstände in der Kirche feststellt, „darum, wer sich scheuet, der forsche und schweige“ (Quandt 1880: 163). Die Prototypen der meisten Figuren hat Quandt den Studien von Hirsch und Schnaase entnommen, aber in vielen Fällen hat sie die von den Historikern ermittelten Fakten ignoriert. Die *Licentia poetica* lässt die für die Historie so wichtige Chronologie außer Acht, deren Einbeziehung in den Roman das affirmative Bild von den Anfängen der Reformation abgeschwächt hätte. Es gibt zahlreiche Beispiele für Ungenauigkeiten, etwa ein Ereignis, das – im Sinne der Zeitmessung des Romans – auf den 16. November 1517 datiert werden kann und von dem Knade sagt, „daran ich all mein Lebetag gedenken werde“ (Quandt 1880: 220). An diesem Tag bringt der junge Georg Zimmermann die 95 Thesen Martin Luthers aus Wittenberg mit und diskutiert sie mit befreundeten Priestern, obwohl er laut Hirsch (1843: 253–254) schon viel früher in Wittenberg studiert hatte.

Die dritte und vielleicht am stärksten ideologisierte Schicht der Romanhandlung ist ein politischer Themenkomplex, der es nahelegt, in Quandt nicht nur eine Schriftstellerin zu sehen, die „in pietistischem Geiste für den Protestantismus“ (Loew 2003: 204) eintrat und dem Leser ein apologetisches Bild von Knade und seiner Frau bietet, sondern auch eine Vertreterin des Kulturkampfes.³ In der Erzählung des Predigers, aber auch und vor allem in den Textteilen, die das Erinnerungsbuch „ergänzen“, werden die Danziger Dominikaner zur Quelle allen Übels. Sie verbreiten nicht nur geistige Finsternis, betreiben Ablasshandel und plündern das Vermögen von Annas Mutter Ursel Robose, sondern spinnen vor allem mit an den politischen Intrigen des antilutherischen Bürgermeisters Bischoff und des Deutschen Ordens. Dem Dominikanerorden steht der Bruder des Bürgermeisters Peter Bischoff vor, der Schnaase (1863: 7) unter einem anderen Namen und aus einer anderen Kirche bekannt ist (der historische Albrecht Bischoff war Pfarrer der Katharinenkirche). Er wird von dem hervorragenden „Spionirtalent“ Bruder Ignatius unterstützt (Quandt 1880: 105), dessen Name bei den Lesern wahrscheinlich

³ Zu antikatholischen Tendenzen im historischen Roman jener Zeit siehe Hirschmann 1978: 50–62.

negative Assoziationen zum späteren Gründer des Jesuitenordens hervorrufen soll. Gemäß der Schreibstrategie von Quandt, unter einer relativ kleinen Anzahl von Romanfiguren ein dichtes Netz von Verwicklungen zu knüpfen, ist Knade auch in diesen Handlungsstrang eingebunden. Er betet auf Deutsch statt auf Latein für den mutmaßlich besessenen Fritz, der gezwungen wurde, für die Dominikaner und den Deutschen Orden zu spionieren und für sie Schriften zu verbreiten. Später wird Knade bei dem erfolglosen Versuch, die von Junker von Below entführte Anna zurückzugewinnen, auf der Speicherinsel festgenommen, wo er Zeuge der von den Dominikanern ausgeführten Intrige wird. Dies entscheidet dann über seine Entführung und Inhaftierung keineswegs in Subkow und auf Geheiß des Bischofs als Strafe für seine Ehe mit Anna Rastenberg, sondern in einem fiktiven Prohoczym und durch einen niederträchtigen Dominikaner. Pater Ignatius, der nicht davor zurückschreckt, Fritz zu erdrosseln und Knade zu vernichten, ertrinkt gemäß dem Romanprinzip, dass alle Konflikte gelöst werden müssen, in der Flut. Knade entflieht, trifft sich mit seiner Familie (Anna hat während seiner Gefangenschaft einen Sohn zur Welt gebracht) und gelangt auf das Gut eines Junkers im Gebiet des Deutschen Ordens. Clara Quandt, die kein Gespür für die im Danzig des 16. Jahrhunderts dominierende Ordensfeindschaft hat, nutzt diese Episode, um den externen Erzähler Argumente der Kulturkampfpfideologie verkünden zu lassen:

Als die westpreußischen Städte, der Herrschaft des deutschen Ordens überdrüssig, sich an Polen ergaben, hielt der landsässige Adel um so treuer zu den stammverwandten Rittern. Stolz auf seine deutsche Abkunft, sah er mit Unwillen die fortschreitende Polonisierung der Bauern, das Sinken der Kultur auf dem von Ordensherrn einst so wohlgepflegten Boden, den Uebermuth der polnischen Edelleute und Prälaten, und nahm jede Gelegenheit wahr, sich dagegen aufzulehnen. (Quandt 1880: 528)

Es mangelt dem Roman auch nicht an anderen Elementen, die dazu beitragen, „Historizität“ zu schaffen, aber ihre Qualität, auch ihre Quantität und Differenziertheit lassen zu wünschen übrig. So ist die Entscheidung der Autorin, den Ablauf der historischen Zeit durch den Protagonisten als Teil von dessen erinnerter privater Zeit festhalten zu lassen, angesichts des lückenhaften Wissens über Knade einerseits ein geschickter Schachzug, andererseits trägt sie zur „Enthistorisierung“ des Plots bei. Durch den unscharfen zeitlichen Rahmen der Handlung, die sich mehr oder weniger zwischen 1517 und 1520 abspielt, wird ein großer Teil der historischen Fakten so präsentiert, dass selbst ein zeitgenössischer Leser zu dem Schluss gekommen sein dürfte, „so könnte es eigentlich nie gewesen sein“ (um den bereits erwähnten Ranke zu paraphrasieren). Etwas besser gelingt es Quandt, die materielle und geistige Kultur der Zeit darzustellen: Latein und Dialekt, die Beischläge, Kellerläden, Schiffsnamen, Hans Memlings „Jüngstes Gericht“, Sebastian Brants „Narrenschiff“ und eine packende Szene, in der die Figuren „Lobelbier“ trinken (Quandt 1880: 451), mit einer (vielleicht zufällig) intertextuellen Beziehung zu Grunewegs Erzählung.

Den Gegenpol zu Quandts Schaffensmethode bildet ein Werk von Julius Wilhelm Otto Richter,⁴ das Michael Meurer, einem anderen Vorläufer der Danziger Reformation gewidmet ist. Richter wurde 1839 in der sächsischen Stadt Pretsch/Elbe geboren und war ebenfalls Lehrer von Beruf. Für seine akademische Ausbildung wählte er Berlin, wo er Theologie,

⁴ Die wichtigsten biographischen Daten wurden Rupp 1990: 1155-1156 entnommen.

Literatur und Geschichte studierte. Nachdem er 1865 zum Doktor promoviert wurde, nahm er eine Lehrtätigkeit an Gymnasien in Görlitz und Magdeburg auf. Im Jahr 1870 zog er nach Eisleben, wo er 23 Jahre lebte. Später ging er nach Berlin und von dort nach Bad Godesberg, wo er vermutlich 1912 starb.

Im Jahr der Veröffentlichung seines Romans über Michael Meurer konnte Richter bereits ein beachtliches, im Laufe von 20 Jahren stetig gewachsenes schriftstellerisches Werk vorweisen, das von einem breiten Spektrum an Interessen zeugt.⁵ Die Thematik seiner Arbeiten aus den Jahren 1872 bis 1893, also aus seiner Zeit als Lehrer in Eisleben, hat einen für die damalige Zeit selbstverständlichen pädagogischen und populärwissenschaftlichen Charakter. Beispiele dafür sind Ausgaben von Atlanten, literaturgeschichtliche und bibelkundliche Publikationen für Schüler, Texte zur patriotischen und religiösen Erziehung der Jugend sowie zur Aufgabe der Lehrer, Studien zur Geschichte Preußens und Brandenburgs und schließlich Publikationen mit geographischem und ethnographischem Anspruch.

1893 veröffentlichte Richter zwei Serien von insgesamt neun historischen Romanen, die Geschichte in biographischer Form vermitteln. Die erste Romanreihe, die er mit dem hier besprochenen Werk abschloss, ist den turbulenten Anfängen der Reformation in Preußen gewidmet (Richter 1893a, 1893b, 1893c), die zweite erzählt die Geschichte des Ordensstaates (Richter 1893e, 1893f, 1893g, 1893h, 1893i). Konzipiert als eine Reihe biographischer historischer Romane lag ihnen eine wissenschaftliche, aber auch literarische Strategie zugrunde, mit deren Hilfe historische Prozesse erforscht und erklärt und somit auch Geschichten über sie erzählt werden konnten, und zwar aus der Perspektive herausragender Persönlichkeiten, die Gestalt und Verlauf der Historie beeinflussten (vgl. Aust 1994: 9). So auch im Roman über den von Martin Luther nach Danzig gesandten und später im Herzoglichen Preußen tätigen Prediger Michael Meurer.

Im Vergleich zu Clara Quandt war Richter in einer wesentlich komfortableren Position, was den Zugang zu einschlägigen Quellen, gedruckten und kritisch aufbereiteten Stadtchroniken oder wissenschaftlichen Studien betraf. Neben den bereits erwähnten Werken von Schnaase und Hirsch standen ihm u. a. das „Urkundenbuch zur Reformationgeschichte des Herzogthums Preußen“ von Paul Tschackert (1890), die von Clara Quandt ignorierten Danziger Chroniken („Simon Grunau’s preussische Chronik“ 1889, „Scriptores Rerum Prusicarum“ 1870–1874), die als Grundlage für die literarische Erzählung von Meurers Klosterleben dienenden Studien von Eduard Beyer (1855) sowie eine der Briefeditionen von Martin Luther zur Verfügung. Das heißt aber nicht, dass diese Texte so reiche Informationen über Meurer bieten würden, um als Stoffgrundlage für einen faktentreuen Roman auszureichen. Mit diesem durchaus spärlichen biographischen Material und einem etwas breiteren Wissen über die gesellschaftspolitischen Verhältnisse der frühen Reformation in Danzig versuchte Richter einen biographischen historischen Roman zu schreiben, der sich dem Prediger und der Stadt fast gleichermaßen widmet, wie schon der Titel „Michael Meurer, der ehemalige Cisterciensermönch, und die Danziger Reformationsbewegung. Eine geschichtliche Erzählung“ deutlich macht.

⁵ Eine Übersicht über sein Schaffen gibt Mosakowski 2009: 102–108.

Die Romanhandlung beginnt im Jahr 1501 in der Zisterzienserabtei Altzelle, wo Michael Meurer ein frommes und arbeitsreiches Leben führt. Nach seinem Studium in Leipzig richtet er sich gegen den Missbrauch der Religion und beruft sich in seinen Predigten mehr auf die Bibel als auf den Heiligenkult. Als er mit seinen Oberen das Manifest Martin Luthers von 1517 liest, kommt er gemeinsam mit ihnen zu dem Schluss, dass dessen Thesen auf der Bibel und den Lehren der Kirchenväter beruhen. Er tritt in einen Briefwechsel mit Luther und beginnt selbst im Geist der neuen Lehre zu predigen. Im März 1522 nimmt ein neuer Abt den Kampf gegen Luthers Anhänger im Kloster auf und greift in den Inhalt von Meurers Predigten ein, so dass dieser nach Wittenberg flieht. Martin Luther überträgt ihm das Pfarramt von Dommitsch, er heiratet und wird nach Danzig geschickt, dessen Verhältnisse er „[w]irr und kraus“ findet: „es wird schwer sein, sich hier einzuleben und heimisch zu fühlen.“ (Richter 1893d: 101–102) Entgegen den Erwartungen der sogenannten „Sturmprediger“ und der Vertreter des neuen Rates plädiert Meurer für einen friedlichen Abbau der Spannungen und eine behutsame Umsetzung der Reformen: „Als Meurer das Zimmer des Bürgermeisters verlassen hatte, sprach Lütke Fuchs zu demselben: ‚Etwas anders habe ich mir den Pfarrer aus Wittenberg vorgestellt! Er ist mir zu still, zu ruhig und zu bescheiden. Ein Mann wie Luther sollt’s sein, aber den denk ich mir scharf, kraftvoll, derb – ja, wenn’s not thut, auch grob!‘“ (Richter 1893d: 102) Ende August 1525 verlangt König Sigismund die Auslieferung der entschiedensten Anhänger des Luthertums. Die religiösen Unruhen dauern bis zum Ende des Jahres an und der König fordert die Eliminierung der neuen Lehre sowie die Wiederherstellung der alten Verhältnisse. Meurer wird zusammen mit mehreren anderen aktiven Lutheranern als „Haupt der Ketzer“ inhaftiert. Herzog Albrecht setzt sich erfolgreich für die Freilassung der Gefangenen ein, aber Meurer muss Danzig verlassen. Auf den letzten Seiten schildert der Erzähler in Kurzform die Stationen von Meurers Wirken in Preußen und schließt mit dem Tod des Predigers im Jahr 1537.

Richter bietet mit dieser auf rund 140 Seiten ausgebreiteten Handlung ein bemerkenswert treues Porträt des lutherischen Predigers. Es wird von einem externen Erzähler präsentiert, der die Distanz zwischen sich und der erzählten Geschichte betont und oft in der ersten Person Plural spricht. Dieses Verfahren ermöglicht auch einen ausgewogenen Bericht über den religiös-sozialen Aufstand in Danzig. Allerdings mangelt es dem Werk wie so vielen Professorenromanen an literarischem Reiz. Richter ist mehr ein Historiker oder vielmehr ein Geschichtslehrer, der eine fiktionalisierte Biographie und Geschichtsschreibung schreibt, als ein von der Geschichte faszinierter Schriftsteller. In seinem Roman – eigentlich ein Hybrid, der sich der historischen Skizze nähert – findet man eine Fülle, wenn nicht gar ein Übermaß an Merkmalen der Historizität, wie Aust sie formuliert hat: Daten (oft Tagesangaben), Namen, Bezeichnungen, topographische Details, Briefe, bibliographische Angaben oder Fußnoten. Richter hat in seinem Roman den Elementen der materiellen Kultur etwas weniger Aufmerksamkeit geschenkt, was sich dadurch erklären lässt, dass der traditionelle „kulturhistorische Roman“ den historischen Aspekt seiner fiktiven Geschichte oft mehr simuliert als präsentiert.

Das Hauptprinzip der literarischen Werkstatt Richters lässt sich als eine Angst vor Überfiktionalisierung beschreiben. Sie führt zu einer Art Selbstzensur, die sich oft in den Fußnoten manifestiert. Was einen anderen Autor zum Entwerfen romantischer Handlungsstränge angeregt hätte, beschränkt sich bei Richter auf einen Satz, der zudem in einer Fußnote „erklärt“ wird: „Zufrieden kehrte Meurer in sein Pfarrhaus zurück; schon am nächsten Tage hatte ihm

seine Erwählte freudig das Jawort gegeben, und kurz darauf führte er seine Hedwig*) als Gattin heim. **) Über die Familie der Gattin Meurers ist nichts Näheres bekannt“ (Richter 1893d: 78).

Ähnlich verhält es sich mit einer ganzen Reihe von Fußnoten zur Geschichtsschreibung, in denen der Erzähler versucht, den Leser von der Authentizität der geschilderten Ereignisse zu überzeugen. Mehr noch, er verweist manchmal sogar auf den Autor: „*) Vgl. meinen ‚Erhard von Queiß‘ (erster Band meiner ‚Geschichten aus der Reformationszeit‘), S. 14“. Damit unterhöhlt Richter nicht nur die narrative Kohärenz innerhalb der Serie, sondern auch die Autonomie des Erzählers, der so mit dem Schriftsteller identifiziert wird, was ein keineswegs triviales literaturtheoretisches Problem aufwirft. Der Erzähler entschuldigt häufig die unvermeidliche Fiktionalisierung seiner Erzählung, indem er sich wie ein Berufshistoriker auf Dokumente beruft. Ein fiktiver Brief, in dem sich Prinz Georg von Sachsen mit den Worten „Hochwürdig Herr Abt, freundlich lieber Gevatter“ an den Abt wendet, wird von einer langen Fußnote begleitet, die u. a. diese „Erklärung“ enthält: „Nach der Stellung Georgs zu der Reformation, dem Abte und dem Kloster ist ein Schreiben dieser Art wahrscheinlich“ (Richter 1893d: 63).

In seinem literarischen Porträt betont Richter die Liebe des Predigers zur Musik, seine Sanftmut und Frömmigkeit, schildert Meurers Lebensumstände in Danzig und offenbart bis zu einem gewissen Grad dessen Privatsphäre, was für die Gestaltung der Biographie im historischen Roman notwendig ist. Nur dass diese Privatheit vor allem im Kontext der Religiosität in Meurers Leben und nicht in weltlichen Details gezeigt wird. Das ergibt sich selbstverständlich aus den vorhandenen Quellen, die eine solche Art der Erzählung begünstigen. Abschließend sei angemerkt, dass Richter weit entfernt ist von der affektvollen Beschreibung des konfessionellen Wandels, der Kritik am Katholizismus und der Ideologisierung, die Clara Quandts Werk prägen.

Zwei literarische Porträts, zwei verschiedene Poetiken, zwei radikal unterschiedliche Strategien zur Verknüpfung von literarischer Fiktion und Geschichte. Quandts von der Kritik hochgelobter kontrafaktischer Roman erschien bis 1922 in sechs Auflagen und wurde sogar in andere Sprachen übersetzt, während sich Richters der Fiktion entziehende Roman als ephemere erwies. Welches dieser Werke würde den heutigen Leser ansprechen? Wenn er eine spannende Geschichte über die Abenteuer eines verheirateten Priesters sucht und ihn die tiefe Kluft zwischen dem Erfundenen und dem Tatsächlichen (oder dem, was als Tatsache gilt) nicht stört, wird er den Roman der Neustädter Lehrerin wählen. Legt er jedoch Wert auf den Respekt vor (oder vielmehr die Verabsolutierung von) Faktizität, selbst auf Kosten der Literarizität, dann wird er zu Richters Werk greifen, zumal Michael Meurer im kollektiven Gedächtnis immer noch als derselbe sanfte Pfarrer gilt, den Luther einst nach Danzig schickte, während die Historiker Johannes Knade längst das Recht abgesprochen haben, der erste verheiratete lutherische Prediger in der Stadt an der Mottlau gewesen zu sein.

Aus dem Polnischen übersetzt von Marion Brandt

Literatur

- Anonym (Clara Quandt) (1874): *Verschlossene Türen. Expedition des Reichsboten*, Berlin.
- Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562–ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen* (2008), hrsg. v. Almut Bues, Band I, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*, Stuttgart: Metzler.
- Beyer, Eduard (1855): *Das Cisterciensierstift und Kloster Alt-Zella in dem Bisthum Meißen*, Dresden: Janssen.
- Brümmer, Franz (1913): *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, sechste Auflage, fünfter Band, Leipzig: Reclam.
- Bülow, Gottfried von (1888): *Quandt Johann Ludwig*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 27, Leipzig: Duncker & Humblot: 13.
- Rupp, H. (Hg.) (1990): *Deutsches Literatur-Lexikon: biographisch-bibliographisches Handbuch. Planchetka–Rilke*. Band 12, Bern u. Stuttgart: De Gruyter.
- Eggert, Hartmut (1971): *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875*, Frankfurt a. Main: Klostermann.
- Gralath, Daniel (1789): *Versuch einer Geschichte Danzigs*, Bd. I, Königsberg: Gottlieb Leberecht Hartung.
- Hirsch, Theodor (1843), *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, Th. 1–2, Danzig: S. Anhuth.
- Hirschmann Günther (1978), *Kulturkampf im historischen Roman der Gründerzeit*, München: Fink.
- Holz, Claus (1983), *Flucht aus der Wirklichkeit. „Die Abnen“ von Gustav Freytag. Untersuchungen zum realistischen historischen Roman der Gründerzeit 1872–1880*, Frankfurt a. M u. Bern: Peter Lang.
- Keckeis, Gustav (1954): *Das Lexikon der Frau in zwei Bänden. Bd. 2. I–Z*, Zürich: Encycloos Verlag.
- Limle, Michael (1988): *Geschichte als Ort der Bewährung. Menschenbild und Gesellschaftsverständnis in den deutschen historischen Romanen (1820–1890)*, Frankfurt a. Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang.
- Loew, Peter Oliver (2003): *Danzig und seine Vergangenheit 1793–1997. Die Geschichtskultur einer Stadt zwischen Deutschland und Polen*, Osnabrück: fibre.
- Löschin, Gotthilf (1828): *Geschichte Danzigs von der ältesten bis zu neusten Zeit*, Erster Theil, Danzig: F. W. Ewert.
- Mosakowski, Janusz (2009): *Dzieje Gdańska w niemieckiej powieści historycznej XIX wieku*, Pruszcz Gdański: AGNI i AMAC.
- Pataky, Sophie / Pataky, Carl (Hgg.) (1898): *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren nebst Biographien der lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, II. Band, Berlin: Pataky.
- Quandt, Clara (1881): *Die Polen in Danzig. Historische Erzählung*, Hamburg: W. L. Oemler.
- Quandt, Clara (1920): *Gedichte. Ein Vermächtnis an ihre Schülerinnen* (o. O.).
- Quandt, Clara (1891): *Gertrud von Loden. Eine Erzählung aus der Schwedenzeit*. 2. Auflage der *Verschlossenen Türen*, Braunschweig: Goeritz.
- Quandt, Clara (1875): *Im alten Preußen. Eine historische Erzählung von der Pilgerfahrt Christians von Oliva*, Quedlinburg.

- Quandt Clara (1880): *Johannes Knades Selbsterkenntnis. Historische Erzählung aus der Zeit der Reformation*, Hamburg u. Braunschweig: Hellmuth Wollermann.
- Ranke, Leopold von (1824): *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, Erster Band, Leipzig u. Berlin: Reimer.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893a): *Erhard von Queiss, der erste evangelische Bischof von Pomesanien. Anna Sabinus, die Lieblingstochter Phillip Melanthon's* (Serie: Geschichten aus der preußischen Reformationsgeschichte, I. Band), Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893b): *Der Müller von Kaymen. Eine Geschichte aus dem preußischen Bauern-kriege* (Serie: Geschichten aus der preußischen Reformationsgeschichte, II. Band), Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893c): *Dr. Paul Speratus, ein evangelischer Kirchenliederdichter u. Reformator Preußens* (Geschichten aus der preußischen Reformationsgeschichte, III. Band), Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893d), *Michael Meurer, der ehemalige Cisterciensermönch, und die Danziger Reformationsbewegung. Eine geschichtliche Erzählung* (Geschichten aus der preußischen Reformationsgeschichte, IV. Band), Hannover u. Leipzig: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893e): *Hermann von Salza und Hermann Balke, die Begründer des preußischen Ordensstaates. Ein Zeit- und Charakterbild aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts* (Reihe 1: Geschichten aus der Zeit des preußischen Ordensstaates), Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893f): *Heinrich Monte, der Held von Natangen. Eine Geschichte aus der Zeit des großen Preußenaufstandes* (Reihe 2: Geschichten aus der Zeit des preußischen Ordensstaates), Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893g): *Henning Schindekopf, der Marschall Winrichs von Kniprode. Eine Geschichte aus der Blütezeit des preußischen Ordensstaates* (Reihe 3: Geschichten aus der Zeit des preußischen Ordensstaates) Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893h): *Die Rettung der Marienburg. Eine Geschichte aus der Zeit der Kämpfe zwischen dem Deutschen Orden und Polen* (Reihe 4: Geschichten aus der Zeit des preußischen Ordensstaates), Hannover: Leopold Ost.
- Richter, Julius Wilhelm Otto (1893i): *Wie Westpreußen an Polen fiel. Eine Geschichte aus der Zeit des Verfalls des preußischen Ordensstaates* (Reihe 5: Geschichten aus der Zeit des preußischen Ordensstaates), Hannover: Leopold Ost.
- Schnaase, Eduard (1863): *Geschichte der evangelischen Kirche Danzigs actenmäßig dargestellt*, Danzig: Theodor Bertling.
- Scriptores Rerum Prussicarum. Die Geschichtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft* (1870–74), hrsg. v. Theodor Hirsch, Max Töppen, Ernst Strehlke, Band IV–V, Leipzig: S. Hirzel.
- Simon Grunau's preussische Chronik* (1889), hrsg. v. M. Perlbach, R. Philippi, P. Wagner, Band II, Leipzig: Duncker & Humblot.
- Tschackert, Paul (1890): *Urkundenbuch zur Reformationsgeschichte des Herzogthums Preußen*, Band 1–3, Leipzig: S. Hirzel.

Gdańsk 2023, Nr. 48

Anna Kowalewska-Mróz
(Uniwersytet Gdański / Universität Danzig)

Das Schaffen des Danziger Malers Anton Möller in der Prosa von Günter Grass

<https://doi.org/10.26881/sgg.2023.48.03>

Gegenstand dieses Beitrags sind Günter Grass' literarische Bezüge zum Werk des Danziger Renaissancemalers Anton Möller. Die Texte, die das Forschungsmaterial bilden, sind ausgewählte Prosawerke von Günter Grass: *Örtlich betäubt*, *Der Butt*, *Die Rätin* und *Unkenrufe*. In seiner Prosa bezieht sich der Schriftsteller sowohl auf bekannte Werke Möllers wie das *Jüngste Gericht* im Artushof, den *Zinsgroschen* im Rathaus oder die *Kreuzigung* in der Katharinenkirche als auch auf weniger bekannte Werke – Holzschnitte und Zeichnungen. Eine eigene Kategorie bilden jene in den Texten erwähnten Gemälde, die Möller von Grass zugeschrieben werden, deren Existenz aber nicht bestätigt werden kann.

Schlüsselwörter: Günter Grass, Anton Möller, Danziger Kunst, literarische Bildbeschreibung

The work of the Gdańsk painter Anton Möller in the prose of Günter Grass – This article is devoted to Günter Grass's literary references to the work of the Gdańsk Renaissance painter Anton Möller. The texts that form the research material are selected prose works by Günter Grass: *Local Anaesthetic*, *The Flounder*, *The Rat*, and *The Call of the Toad*. In his prose, the writer refers both to well-known works by Möller, such as *The Last Judgment* in the Artus Court, *The Tribute Money* in the Town Hall, or *The Crucifixion* in St. Catherine's Church, and to his lesser-known works – woodcuts and drawings. A separate category are those paintings mentioned in the texts which are attributed to Möller by Grass, but whose existence cannot be confirmed.

Keywords: Günter Grass, Anton Möller, Gdańsk art, literary description of an image

Günter Grass war nicht nur Schriftsteller, sondern auch Zeichner, Grafiker, Aquarellmaler, Bildhauer, Regisseur und sogar Mitgestalter einer musikalischen Performance (Standfuss 2008: 197). Schon als angehender Schriftsteller und Künstler versuchte er, dieselben Inhalte in literarischer und plastischer Form darzustellen, und kam zu dem Schluss, dass sowohl die Sprache wie auch die bildende Kunst ihr eigenes Potenzial, aber auch ihre Grenzen haben. Er betonte ferner, dass der Künstler in dem einen Medium das herausarbeiten kann, was sich in dem anderen aufgrund von dessen Beschaffenheit nicht vermitteln lässt (Grass 2020a: 104–106). Die gewählten Themen können vielschichtiger gestaltet werden, denn sie durchlaufen die Prüfung nicht nur des Wortes, sondern auch der Zeichnung, die die dargestellte Welt organisiert, visualisiert, konkretisiert und auf ihren Realitätsbezug hin überprüft (Jensen 1987: 60).

Das Prinzip, die literarische Aussage durch Bezüge zur bildenden Kunst zu konkretisieren, kommt im Werk des Nobelpreisträgers auch dadurch zum Ausdruck, dass er sich in seinen literarischen Werken auf das Schaffen von Malern und bildenden Künstlern bezieht. Was

die Danziger Kunst betrifft, so war die wichtigste Inspirationsquelle für ihn Anton Möller, ein Danziger Maler der Renaissancezeit. Durch die Bezugnahme auf dessen Bilder vertieft und konkretisiert Grass seine Themen. In diesem Beitrag soll gezeigt werden, wie er dabei vorgeht und welche Aspekte seiner Werke er dadurch hervorhebt. Zunächst werden die Kurzbiographie des Malers und sein Schaffen skizziert, dann werden nacheinander die Werke vorgestellt, auf die Grass Bezug nimmt, sowie die Art und Weise seiner literarischen Anknüpfung. Am Ende jedes der vorgestellten Beispiele werden interpretatorische Schlussfolgerungen zu den jeweiligen Textpassagen gezogen, in denen Möllers Werke auftreten.

Anton Möller

Anton Möller wurde um 1563 in Königsberg geboren und erhielt dort ebenfalls seine erste Ausbildung als Maler. Den größten Teil seines Künstlerlebens verbrachte er in Danzig, wo er 1611 starb. In seinem Werk verbinden sich Einflüsse des niederländischen Manierismus, Albrecht Dürers und dessen Nachfolgern wie auch der italienischen Renaissance (Gyssling 1916, 24–25, 32).

Trotz der verschiedenen Einflüsse wird Möllers Werk in erster Linie dem niederländischen Manierismus zugeordnet, der in der Kunst eine Reaktion auf die politischen, sozialen, religiösen und geistigen Unruhen war, die die Überzeugung von einem harmonischen Weltbild in der klassischen Renaissance in Frage stellten (Arasse, Daniel, Tönnemann, Andreas 1997: 406). Möller malte daher anders als die italienischen Renaissancekünstler, sein Werk zeichnete sich durch ein höheres Maß an „Derbheit und frisch zugreifender Realistik“ aus (Gyssling 1916: 4), ebenso wie durch eine Verlagerung des Schwerpunkts auf die Welt der menschlichen Sinne, die Präsenz volkstümlicher Akzente (Drost 2007: 81) und die Darstellung unterer sozialer Schichten (Gyssling 1916: Taf. 1, 2, 3, 7). Für ihn spielte die Verwendung von Vorbildern aus der Natur und dem Leben eine große Rolle (Gyssling 1916: 30–33), obwohl er, dem Trend der Zeit folgend, ein Maler war, der eine emblematisch-allegorische Darstellung bevorzugte (Gyssling 1916: 23). Hintergrund seiner Malerei und manchmal eines ihrer wichtigen Elemente wurden die Panoramen von Danzig (Drost 2007: 81).

Möllers Werk entsprach den Grundprinzipien der Malerei, die im Mittelalter und in der Renaissance in Danzig entstand und eine hauptsächlich gebrauchszugewandte und didaktische Funktion hatte. Sie bestand darin, die Einwohner an ihre Verpflichtungen gegenüber der Kirche und der Stadt zu erinnern (Grzybkowska 1997: 39). Ab 1586 führte Möller Aufträge des Danziger Stadtrates aus, darunter eine Serie von vier Gemälden für die Pfahlkammer des Rechtstädtischen Rathauses, den Sitz des Seezollamtes, unter ihnen den „Zinsgroschen“ (1601). Er schuf Gemälde mit religiösen Themen, etwa für den Hauptaltar der Katharinenkirche, darunter „Die Kreuzigung“ (1609–1611). Für den Artushof schuf er das Gemälde „Das Jüngste Gericht“ (1602–1603), eines seiner zahlreichen Werke, die das Thema der Kritik an der Danziger Gesellschaft aufnahmen und in sogenannten Anti-Apotheosen darstellten (Grzybkowska 1997: 56–57). Möller führte private Aufträge für Bildnisse von Patriziern aus, wie das Porträt des Bischofs Mauritius Ferber oder das Porträt einer Danziger Patrizierin. Darüber hinaus sind seine Holzschnitte mit Darstellungen von Danziger Bürgerinnen bekannt (Möller 1601). Er gründete in Danzig eine große Malerwerkstatt (Mielnik 2011: 34).

Günter Grass bezieht sich in vielfältiger Weise auf das Werk von Anton Möller. Eine Zusammenfassung des künstlerischen Schaffens dieses Künstlers bildet ein wichtiges Element im Prozess gegen den Butt (Grass 2020b: 314). Anton Möller wird im gleichnamigen Roman zu einer der literarischen Figuren, die das Zeitalter der Renaissance in Danzig repräsentieren. Grass führt ferner Elemente der Ekphrasis von Möllers Bildwerken in seine Prosa ein und nutzt sie, um für ihn wichtige Inhalte hervorzuheben. Schauen wir uns also diese verschiedenen Arten der Einbindung von Möllers Werk in die Grass'sche Prosa genauer an.

Vortrag des Kunsthistorikers über das Werk von Anton Möller im „Butt“

Während des Prozesses gegen den Butt hält ein Kunsthistoriker aus Holland ein Referat, in dem er die künstlerischen Leistungen von Anton Möller zusammenfasst. Er wird vom Butt in die Handlung eingeführt, um vor dem „Feminal“ zu klären, ob er durch seine Hilfe für unproduktive Künstler, denen er die Muse Agnes Kurbiella zur Seite stellte, „verbrecherisch, irrtümlich oder womöglich zu Recht gehandelt habe“ (Grass 2020b: 314).

Mit diesem Vortrag erhält der Leser des „Butt“ eine kohärente Darstellung von Möllers Schaffen. Der Historiker schildert den Maler als unbekanntes Provinzkünstler, als Sohn eines Hofbarbiere (Grass 2020b: 314), der seine Ausbildung nicht in Italien, sondern in den Niederlanden erhielt. Er erwähnt auch dessen verlorene Kopien von Albrecht Dürers Werken. Anhand von Dias zeigt er Beispiele von Genreszenen des Künstlers, die Danziger Bürgerinnen vor dem Hintergrund hanseatischer Fassaden, Fischhändlerinnen an der Langen Brücke sowie unverheiratete Frauen auf dem Weg zur Kirche darstellen. Wie er hervorhebt, tragen sie alle zeitgenössische Kleidung. Die wichtigsten Werke in Möllers Schaffen seien die Gemälde „Das Jüngste Gericht“ und „Der Zinsgroschen“ (die „Kreuzigung“ und die „Almosentafel“¹ aus der Marienkirche werden nicht erwähnt). Der Vortragende nimmt den Maler gegen die Etikettierung als Epigone in Schutz (Grass 2020b, 314).

Die meisten Angaben in diesem fiktiven Vortrag stimmen mit dem derzeitigen Kenntnisstand über das Werk des Künstlers überein. Möller war der Sohn des Hofwundarztes und -barbiere des Fürsten Albrecht I. in Königsberg (Gyssling 1916: 9). Das Land, in das die Maler zu ihrer Ausbildung reisten und von dem sie sich inspirieren ließen, waren zu dieser Zeit die Niederlande (Grzybkowska 1997: 39). Es ist zwar nicht ganz sicher, ob auch Möller eine solche Reise unternommen hat, der Einfluss der Niederlande auf das Kunstschaffen in den baltischen Ländern zu dieser Zeit ist aber eine unbestreitbare Tatsache. Er resultierte aus dem Handel mit diesem Teil der Welt sowie aus der in Polen im 17. Jahrhundert respektierten Religionsfreiheit (Gyssling 1916: 19). Der Handel Danzigs mit Italien führte dazu, dass auch die Kunst dieses Landes Einfluss auf das künstlerische Schaffen der Stadt an der Mottlau nahm (Gyssling 1916: 19–20). Die verlorenen Kopien von Dürer, die Möller angefertigt haben soll, existierten tatsächlich (Grzybkowska 1997: 139). Bekannt sind ebenfalls Möllers Drucke mit Danziger

¹ Da die Tafel Luthers Lehre veranschaulicht, dass der Glaube an Gott und die daraus resultierenden Werke der Barmherzigkeit zur Erlösung führen, kann sie Grass als Schriftsteller, der diesen Annahmen skeptisch gegenüberstand, nicht interessiert haben. Über das Gemälde schreibt Teresa Grzybkowska (1997: 45).

Fischhändlerinnen (Mielnik 2008: 39), Frauen, die zur Kirche gehen (Mielnik 2008: 21), und Jungfrauen in der Kirche (Mielnik 2008: 27). Die Figuren sind jedoch so dargestellt, als seien sie aus dem Hintergrund herausgeschnitten (Mielnik 2008: 20–40). In den Stichen des Künstlers gibt es keine Beispiele erkennbarer Danziger Architektur, auf den Tondos ist sie in einigen Fällen nur angedeutet, und so allgemein, dass kein bestimmtes Gebäude oder ein Ort aus dem realen Stadtraum identifiziert werden kann (Mielnik 2019: 136–142). Ein Gemälde mit dem Panorama der Langen Brücke existierte bis 1945 (Krzyżanowski 1977: 136), aber darauf wären die Fischhändlerinnen nicht zu sehen gewesen, denn der Maßstab, in dem die Menschen auf diesem Gemälde dargestellt wurden, war extrem klein (Mielnik 2019: 57). Die im Vortrag erwähnten Gemälde „Das Jüngste Gericht“ und „Zinsgroschen“ sind für Günter Grass von besonderem Interesse, wie in diesem Artikel gezeigt wird.



Abb. 1. Anton Möller, *Das Jüngste Gericht*, Artushof in Danzig, Privatbesitz

„Das Jüngste Gericht“ Anton Möllers in „Örtlich betäubt“

Betrachtet man die Bedeutung der malerischen Konkretisierung eines Themas für das Verständnis der literarischen Werke, in denen Grass auf die Danziger Kunst anspielt, so kommt dem „Jüngsten Gericht“ von Möller in „Örtlich betäubt“ das größte Gewicht zu. Der Bezug

auf dieses Gemälde verbindet mehrere Handlungsfäden und ermöglicht eine stimmige Interpretation des gesamten Werks. Um diese Zusammenhänge zu verstehen, ist es notwendig, sich zunächst Möllers Gemälde zuzuwenden.

Der obere Teil des Gemäldes (1602–1603) zeigt Christus auf einem Thron sitzend, in der Rolle des Richters, mit Maria und Johannes zu beiden Seiten. Die Figuren auf der rechten Seite stellen nicht die Verurteilten dar, sondern visualisieren Allegorien von Übertretungen und Sünden: Eitelkeit, Ausschweifung, Zorn, Geiz, Verleumdung, Neid usw. (Klębowski 2004: 146). In der linken unteren Ecke ist das Panorama von Danzig zu sehen, in der rechten Ecke gehen Menschen auf die Pforten der Hölle zu.

Eine bekannte Legende über Veränderungen, zu denen es während der Entstehung des Bildes kam und auf die Grass in der Erzählung anspielt, findet ihre Bestätigung in den Forschungen zu diesem Gemälde. Aus ihnen geht hervor, dass Möller die ursprüngliche Konzeption seines Projekts leicht verändert hat (Oszczanowski 2004: 158).

An Grass' literarischer Version dieses Aspekts fällt auf, dass der Erzähler seines Romans, Eberhard Starusch, sich hauptsächlich auf die von Möller eingegangenen Kompromisse und die sich daraus ergebenden Veränderungen bei der Verwirklichung des künstlerischen Projekts konzentriert. Diese resultierten daraus, dass die Verlobte des Malers, die Tochter des Bürgermeisters, nicht damit einverstanden war, dass Möller für die Darstellung einer Allegorie der Sünde die Tochter eines Flößers aus der Niederstadt porträtierte. Um die Verlobung nicht zu lösen und sein Honorar nicht zu verlieren, willigte Möller in einen ersten Kompromiss ein: Er gab der Allegorie das Gesicht seiner Verlobten. Wie Starusch in „Örtlich betäubt“ berichtet, führte dies zu einem Skandal und die Ratsherren und der Bürgermeister forderten den Maler auf, die Darstellung der Allegorie zu ändern. Dadurch kam es zu einem zweiten Kompromiss: Möller malte eine „reflektierende Glasglocke“ um das Bild seiner Braut (Grass 2020d: 267), versetzte dafür aber auch die Ratsherren und den Bürgermeister in das Boot, das auf dem Weg zur Hölle war. Dies wiederum führte zu einem dritten Kompromiss. Er bestand darin, dass der Künstler sich selbst neben das Boot als Retter vor der Hölle malte, denn er sei nicht bereit gewesen, „die Ratsherren samt dem Bürgermeister und seinem Töchterlein zur Hölle fahren zu lassen“ (Grass 2020d: 267). An dieser Stelle wird zwar nicht gesagt, dass der Maler in der Rolle eines Engels neben dem Boot erscheint, aber auf dem Gemälde ist der Engel die einzige Figur, die das Boot begleitet. Der Status dieser Figur wird durch die Äußerung des Erzählers belegt, der sich mit dem Maler identifiziert: „Wenn ich nicht wäre, ginge es prompt bergab“ (Grass 2020d: 267).

Wie kann die Beschreibung des Gemäldes mit der Handlung von „Örtlich betäubt“ zusammenhängen? Erinnern wir uns an ihre wichtigsten Elemente: Ende der 1960er Jahre bereitet der Gymnasiast Philip Scherbaum einen Protest gegen den Einsatz von Napalm durch die USA im Vietnamkrieg vor. Er will seine Ablehnung dadurch zum Ausdruck bringen, dass er seinen Hund auf dem Kurfürstendamm in Berlin in Brand setzt. Von Philipps Absicht erzählt sein Lehrer Eberhard Starusch, der ihn von diesem Vorhaben abzubringen versucht und ihm deshalb von einem misslungenen Aufstand erzählt, den der junge Gottfried Benjamin Bartholdy Ende des 18. Jahrhunderts in Danzig organisierte. Laut Vormweg veranschaulicht diese Geschichte die These, dass revolutionäre Erhebungen nicht zur Lösung gesellschaftlicher Probleme führen (Vormweg 2000: 105). Die Argumente des Lehrers überzeugen Philipp

jedoch nicht. Erst der Zahnarzt, bei dem er sich behandeln lässt, macht ihm klar, dass man nicht auf einen Schlag das Leid aus der Welt schaffen kann. Man kann die Wunden nur örtlich betäuben (Olga Kaiter 2015: 938). Scherbaum gibt die geplante Aktion auf.

Im Roman treten vier Figuren auf, die zur ikonografischen Darstellung der Gerichtsthematik gehören und uns in Möllers Gemälde begegnen. Zu ihnen gehören Christus und der Erzengel Michael. Sie kommen in Grass' Text zwar nicht direkt vor, doch sind vermutlich zwei Figuren nach ihrem Abbild geschaffen. Den Platz des Erzengels Michael nimmt Irmgard Seifert ein, eine Lehrerin, die Scherbaum und sein Vorgehen gegen Starusch verteidigt. Sie wird von ihren Schülern Erzengel genannt, weil „ihre Rede [...] oft dem flammenden Schwert“ gleicht (Grass 2020d: 58). Scherbaum hingegen ist in Seiferts Augen die Verkörperung Christi: „Er hat die Kraft und die Reinheit uns [...] zu erlösen“ (Grass 2020d: 205). Möllers Allegorie der Sünde soll sich nach Aussage des Erzählers auf Sieglinde Krings beziehen. Wie Teresa Labuda schreibt, handelt es sich bei der auf dem Gemälde dargestellten Figur um Frau Welt, eine Verkörperung der Versuchungen, die den Menschen auf den in der Hölle endenden Pfad der Sünde führen. Das Motiv ist durch die „Glasglocke“ (Grass 2020d: 267) um den Kopf der Frauenfigur leicht zu erkennen. Es ist ein Symbol für die unbeständige, illusorische und vergängliche Welt (Labuda 1985: 71). Die Rolle des verführerischen Teufels, der vierten zur Gerichtsthematik gehörenden Figur, übernimmt die dämonische Schülerin Wero, die ihren Freund Scherbaum provoziert hat, seinen Hund öffentlich zu verbrennen.

Die Tatsache, dass der Erzähler von „Örtlich betäubt“ in Möllers Bild ein Gleichnis erkennt, erlaubt es, auch der Romanhandlung einen Gleichnischarakter zuzusprechen (Grass 2020d: 265). Der Begriff „Gleichnis“ wird für Prosatexte verwendet, in denen die dargestellten Figuren und Ereignisse als „Beispiele für universelle Gesetze der menschlichen Existenz“ (Glowinski et al. 2000: 354) ihre Bedeutung erhalten. Diese Universalität lässt sich in der Thematik des Kompromisses erkennen. Kompromisse sind unabdingbar, aber worin sie bestehen und wie sie ablaufen, entscheiden die Beteiligten selbst. Sowohl Anton Möller als auch die Romanfiguren Starusch und Scherbaum treffen Entscheidungen, um aus unangenehmen Situationen herauszufinden. Der positive Grundton des kompromissbereiten Umgangs mit Konflikten wird von der Überzeugung begleitet, dass man den Kompromiss manchmal teuer bezahlen muss. Kompromisse sind zwar gut für die Existenz des Individuums in der Gesellschaft (Swiatlowski 1982: 263), aber nicht für das Individuum selbst. Sie verursachen Schmerzen, die nicht vollständig geheilt werden können, aber auch der Versuch sie zu lindern ist vergeblich (Rüffer 2015: 141).

Ähnlich wie in „Örtlich betäubt“ lässt sich die Bezugnahme auf ein Gemälde von Möller im Roman „Die Rätin“ interpretieren. Hier handelt es sich um „Die Kreuzigung“. In die Beschreibung dieses Gemäldes webt Grass zugleich eine Darstellung der Kreuzigung aus dem Triumphbogen der Danziger Marienkirche ein. Der Verweis auf Möllers Kreuzigungsszene ist Teil einer nur kleinen Romanepisode. Man könnte gleichwohl versucht sein zu sagen, dass sie zum Höhepunkt des Romans wird. Dafür spricht nicht nur die Einführung der bildenden Kunst zur Verstärkung der literarischen Aussage, sondern vor allem die Tatsache, dass diese Episode das Scheitern des im Roman dargestellten Konzepts der Menschheitsentwicklung auf eine metaphorische Ebene hebt.

Anton Möller „Kreuzigung“ in der „Rättin“



Abb. 2. Anton Möller, *Die Kreuzigung*, St. Katharinenkirche in Danzig, Privatbesitz

Möllers „Kreuzigung“ (1607–1612) ist eine Darstellung im Mittelteil des Hauptaltars in der Danziger Katharinenkirche. Einem in der Kunstgeschichte etablierten ikonografischen Muster folgend, zeigt das Gemälde eine Szene mit dem am Kreuz hängenden Christus und um ihn trauernden Frauen sowie römische Soldaten, die um die Gewänder des Gekreuzigten würfeln. Im weiteren Hintergrund ist ein Panorama des vom Weichseldelta umgebenen Danzigs zu sehen (Muttray 1911: 52–58).

Laut Jan Harasimowicz soll dieses Gemälde die Verklärung des Herren darstellen. Möllers Anliegen sei es gewesen, die Danziger aufzufordern, von den Sünden abzulassen, die er in seinem Gemälde „Das Jüngste Gericht“ dargestellt hatte (Harasimowicz 1995: 104).

Wie wichtig dieses Bild für Grass war, zeigt sich daran, dass er es in eine der Schlüssel-szenen der „Rättin“ einbaute. Die Handlung des Romans erzählt von der Auslöschung der Menschheit nach der Explosion der Neutronenbombe und von der Beherrschung der Welt

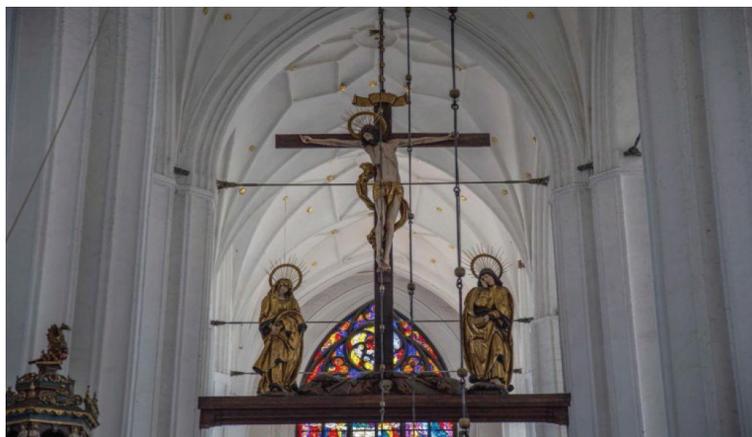


Abb. 3. *Die Kreuzigung*, Marienkirche in Danzig, Privatbesitz

durch die Ratten, die recht schnell beginnen, ihre eigene Gesellschaft nach dem Vorbild der Menschen zu gestalten. Die Rätin, die im Roman die Rolle der Mentorin des Erzählers spielt, kritisiert dieses Verhalten der Ratten. Ihre Artgenossinnen hören jedoch nicht auf sie. Es kommt zu Folterungen und sogar zu Kreuzigungen.

Der Erzähler nimmt an einer solchen Kreuzigung auf dem Danziger Bischofsberg teil. Seine Beschreibung bezieht sich zunächst auf Möllers „Kreuzigung“ und spielt gleichzeitig auf eine Skulpturengruppe aus dem Triumphbogen in der Danziger Marienkirche an, die von Meister Paul, einem der bedeutendsten spätgotischen Künstler in Preußen (Woźniński 2012: 769–770), geschaffen wurde. Wie über dem Hochaltar „links rechts zu Füßen des Gekreuzigten Maria und Johannes“ stehen im Roman jeweils zwei klagende Ratten in aufrechter Position bei jeder der „hundertdreißig gekreuzigten Ratten auf dem Bischofsberg“ (Grass 2020c: 314).

Die Kreuzigungsthematik spielt die wichtigste Rolle in dieser Textpassage. Die Kreuzigung von Christus, der Liebe und Vergebung gepredigt und praktiziert hat, lässt sich so als ein Argument für die Verurteilung der Menschen im Zuge des Weltgerichts verstehen. Dieses Gericht kann nur mit einem Todesurteil enden: Im Roman „Die Rätin“ sind die Menschen zum Aussterben verurteilt. Denn Grass erkennt weder die Erlösung durch das Kreuz noch die Auferstehung an (Neuhaus 2017: 113). Die Kreuzigung wird bei ihm zum Inbegriff einer negativ gedachten Humanität, des Inhumanen, weil sie mit der Nächstenliebe unvereinbar ist (Neuhaus 2017: 116).

Die Geschichte der Ratten, die in Grass' Kreuzigungsszene zu Nachfolgern Christi werden, bricht also mit der Bedeutung der Kreuzigung als Grundlage des christlichen Glaubens. Sie macht deutlich, dass die Kreuzigung Christi wirkungslos geblieben ist; trotz der Worte über die Nächstenliebe hat sich die Menschheit ihren eigenen Untergang bereitet. Außerdem wird durch die Kreuzigung der Ratte die vom christlichen Messias verkündete Wahrheit ad absurdum geführt, denn dieses zweite Golgatha bestätigt die Sinnlosigkeit des ersten. Die Kreuzigung ist bei Grass lediglich ein brutaler Akt ohne metaphysischen Sinn (Joch 2000: 52–53). Der

Mensch hat seine Chance vertan, er hat sein irdisches Leben verloren und es erwartet ihn kein ewiges Leben (Neuhaus 2010: 188).

Das Motiv der Kreuzigung war für Grass so bedeutsam, dass er auch Kunstwerke mit gekreuzigten Ratten schuf (Grass 1992: 278–291). Seine Zeichnung zu diesem Thema folgt der traditionellen Ikonographie: eine Ratte ist an das Kreuz genagelt, und zu beiden Seiten stehen die beiden anderen, die Darstellungen von Maria und dem Evangelisten Johannes entsprechen. Nach dem traditionellen Kanon blickt die Ratte, die den Platz des gekreuzigten Christus eingenommen hat, nach oben zum Himmel (Joch 2000: 56). Auch die Beschreibung im Roman wiederholt dieses Muster.

In Möllers Gemälde „Die Kreuzigung“ haben wir es, wie bereits erwähnt, mit einer in allegorische Form gekleideten Kritik an den Danziger Bürgern zu tun. Die Bedeutung der Kreuzigung in der „Rätin“ hat hingegen eine universelle Dimension, enthält eine Kritik am Verhalten der gesamten Menschheit.

In dem Roman wird die besondere Dimension des Kreuzigungsaktes durch vier sich überschneidende Perspektiven hervorgehoben. Die verschiedenen Sichtweisen werden durch das Gemälde von Anton Möller, die Skulpturengruppe aus der Danziger Marienbasilika, die Romanhandlung und Grass' Zeichnungen mit den gekreuzigten Ratten geschaffen. Diese intermediale Verdichtung legt den Schluss nahe, dass die Kreuzigungsthematik im Roman einen Höhepunkt bildet.

Möllers „Zinsgroschen“ im „Butt“



Abb. 4. Anton Möller, *Der Zinsgroschen*, Kämmerei des Rechtstädtischen Rathauses, Privatbesitz

Das dritte Gemälde Möllers, das die Aussage eines Werkes von Grass – diesmal des „Butt“ – verstärkt, ist „Der Zinsgroschen“ (1601). Das Sujet des Gemäldes, das sich in der Kämmerei des Rathauses befindet, ist dem Matthäus-Evangelium (Matthäus 17,24–27) entnommen und bezieht sich auf die Tempelsteuer, welche die Zöllner von Jesus bei seiner Ankunft in Jerusalem verlangen. Die Aufnahme dieses Motivs durch Danziger Maler soll auf die Sanktionierung der Steuererhebung durch die Stadtobrigkeit als eine notwendige und durch das biblische Beispiel geheiligte Praktik hinweisen; sie ist Grundlage für die Entwicklung der Stadt (Mielnik 2019: 57). Möllers Gemälde verortet dieses Ereignis in Danzig: Jesus und seine Jünger stehen

auf dem Langen Markt, im Hintergrund sind das Rechtstädtische Rathaus, die Langgasse und das Langgasser Tor zu sehen. Die Stadt, die den Hintergrund für die biblische Szene bildet, wird von Möller mit außergewöhnlicher Liebe zum Detail dargestellt.

Eine ausführliche Interpretation der Einbindung des „Zinsgroschen“ in den „Butt“ hat Anna Kowalewska-Mróz (2013: 97–106) vorgestellt. In dieser Analyse wird daher nur eines der Hauptthemen des Romans erörtert, das durch den Verweis auf Möllers Gemälde hervorgehoben wird und die Aussage des „Butt“ unterstreicht. Das Gemälde tritt in einer Textpassage auf, in der Romuald Chomicz, ein Restaurator, im Rechtstädtischen Rathaus über die wichtige Rolle des „Zinsgroschen“ für den Wiederaufbau Danzigs nach dem Zweiten Weltkrieg spricht. Die zentrale Darstellung mit Jesus und seinen Jüngern erwähnt er nur am Rande, als er auf die manieristische Darstellung dieser Figur verweist. Das geringe Interesse des Erzählers an der Figur Jesu und der um ihn versammelten Gruppe lässt den Schluss zu, dass sie für ihn nicht das Wichtigste auf dem Gemälde sind. Stattdessen rückt das Zentrum von Danzig in den Mittelpunkt der Beschreibung. Diese Schwerpunktsetzung verweist auf das Konzept, das Grass beim Schreiben des Romans „Der Butt“ verfolgte, in dem die Stadt und ihre Umgebung zu einem Modell für die menschliche Geschichte werden.

In die Beschreibung des Gemäldes wird dann, ohne dass der Erzähler darauf verweist, eine fiktive Figur eingeführt, durch die Grass der architektonischen Kulisse von Danzig Leben einhaucht. Nicht Christus, sondern Agnes Kurbiella, die Geliebte und Köchin des Malers, die als Schwangere auf das Rathaus zugeht, steht im Mittelpunkt des Gemäldes. Was könnte der Zweck dieser literarischen Kreation sein?

Christus erscheint in der biblischen Geschichte als derjenige, der Frieden bringt. Agnes, die für die miteinander im Streit liegenden Künstler Anton Möller und Martin Opitz das Essen zubereitet, spielt im „Butt“ auf profane Weise eine Frieden bringende Rolle. Während Christus den Menschen zeigt, wie sie leben sollen, um Anrecht auf ein ewiges und glückliches Leben zu erhalten, kümmert sich Agnes um das irdische Wohlergehen der beiden Künstler, indem sie deren kulinarische Bedürfnisse stillt und sie während ihrer Krankheiten pflegt. Von Christus heißt es, er habe sich für die Menschheit geopfert. Agnes opfert sich für die beiden Künstler auf, so dass diese ihre Talente entfalten können. In der Beschreibung des Erzählers wird Christus in Möllers Gemälde als statische und nicht individualisierte Figur dargestellt (Grass 2020b: 139), während Agnes als eine sehr dynamische, im Alltag verwurzelte Frau gezeigt und individualisiert wird.

Eines der Hauptthemen im „Butt“ ist die Rolle der Frau in der Geschichte. Wenn Grass Christus durch Agnes ersetzt und am Beispiel der zur Liebe und Selbstaufopferung fähigen Agnes Werte unterstreicht, die Christus verkündete, lässt sich daraus die Schlussfolgerung ziehen, dass es die Frauen sind, in deren Händen die Rettung der Menschheit liegt. Gleichzeitig unterstreicht die Anspielung auf Möllers Gemälde die Universalität der Geschichtsdeutung von Grass.

Mit der Figur der Agnes ist ein weiterer Aspekt des „Butt“ verbunden, und zwar eine Beschreibung von fiktiven Gemälden Anton Möllers, die wahrscheinlich auf dessen Genreszenen mit Danzigerinnen Bezug nehmen. Wie der Erzähler berichtet, stand Agnes für diese Werke Modell: „als Marktmarjell, kaschubische Kiepenjungfer, als ernste Bortenwicklerin oder aufgeputzte Bürgerstochter“ (Grass 2020b: 337). Auch während der Schwangerschaft ist sie seine Muse (Grass 2020b: 337).

Diese Situation wird zum Anlass, um eine allegorische Darstellung Möllers in den Roman einzuführen. Der Künstler malt nämlich sein Selbstbildnis (Grass 2020b: 337) auf den Bauch seiner Geliebten und überträgt dann die schwangere Agnes zusammen mit seinem Bildnis auf die Leinwand. Auf der rechten Bildseite lässt er dabei etwas Platz frei. Nach der Geburt des Kindes skizziert er mit Kreide ein neues Selbstbildnis auf dem eingefallenen Bauch der Mutter „dann setzte er Agnes mit seinem leberkranken Ausdruck auf die noch leere Bildfläche neben den hoffenden Leib in Öl“ (Grass 2020b: 338). Diese Darstellung kann als ein Ausdruck der Bewunderung des Malers für die lebensspendende, schöpferische Kraft des Weiblichen gelesen werden.

Besondere Bedeutung erlangt dieses Gemälde durch den späteren Verlust des Kindes: „Schade, dass das gelungene, bei aller Manieriertheit ansprechende Bild nicht überkommen ist; denn nach dem Tod der kleinen Jadwiga soll Möller die Leinwand zerkratzt, durchstoßen, geschlitzt und – sich betreffend – doppelt ermordet haben“ (Grass 2020b: 338). Möller vernichtete die Frucht seines künstlerischen Schaffens und drückt auf diese Weise aus, dass sein Schmerz dem einer um ihr Kind trauernden Mutter entsprach.

Das Schaffen dieses fiktiven Gemäldes deutet darauf hin, dass Grass hier eine Problematik visualisierte, die für ihn besonders bedeutsam war. Anders als den historischen Anton Möller interessieren den Künstler im „Butt“ Natur, Alltag, Sinnlichkeit und Erotik stärker als religiöse Themen. Der Erzähler bezeichnet Agnes' Aktbildnis sogar als den Höhepunkt von Möllers künstlerischem Schaffen und versieht es als einziges Gemälde mit positiv wertenden Adjektiven wie „gelingen“ und „ansprechend“ (Grass 2020b: 338).

Möllers Gemälde „Der Zinsgroschen“ tritt ebenfalls in den „Unkenrufen“ von Günter Grass auf, wo es jedoch eine völlig andere Bedeutung erhält.

Möllers „Zinsgroschen“ in den „Unkenrufen“

Hier wird dieses Bild zur Kulisse für die Hochzeit der aus Litauen stammenden polnischen Restauratorin und Vergolderin Alexandra Piątkowska und des aus Danzig stammenden deutschen Kunsthistorikers Alexander Reschke (Grass 2020e: 14–15). Die beiden treffen sich in Danzig, verlieben sich ineinander und gründen eine Deutsch-Polnische Friedhofsgesellschaft, deren Ziel es ist, den nach dem Zweiten Weltkrieg Vertriebenen die Möglichkeit zu geben, in ihrer Heimat bestattet zu werden. Ihre Hochzeit findet vor dem Hintergrund von Möllers Gemälde statt (Grass 2020e: 233–34). Dies kann die Feierlichkeit der Zeremonie betonen, aber auch auf den Gleichnischarakter des Gemäldes verweisen. Die von Möller dargestellte Geschichte vom Zinsgroschen, die sich auf die biblische Geschichte von den Abgaben der Neuankömmlinge an die Stadt bezieht, lässt sich metaphorisch auf die Situation von Alexandra übertragen, die aus Wilna nach Danzig gekommen ist, sowie auf Alexander, der nach dem Verlassen Danzigs dauerhaft in Deutschland lebt und nur noch zu Besuchen in seine Heimatstadt zurückkehrt. Beide gehören einer Generation an, die in Danzig nicht ganz ‚zu Hause‘ ist, so dass sie für ihre Aufnahme in der Stadt den metaphorischen Zinsgroschen zahlen müssen. Sie tun dies eben durch ihre Tätigkeit für die deutsch-polnische Friedhofsgesellschaft.

Der Ort des Gemäldes in der außerliterarischen Realität – die Kämmerei des Rechtstädtischen Rathauses – spielt auf eines der wichtigsten Themen des Werks an, und zwar auf das der Ökonomie. Gleichzeitig lenkt die Tatsache, dass das Gemälde in den „Unkenrufen“ an einem anderen Ort, nämlich im Roten Saal, dem Sitzungssaal des Rathauses, präsentiert wird, die Aufmerksamkeit auf die ordnungsgemäße Verwaltung der Stadt. Beide Räume können so auf die Werte verweisen, die dem deutsch-polnischen Paar wichtig sind: einvernehmliche Zusammenarbeit und Sorge um das Wohl der Gemeinschaft, in der die Traditionen, die Kunst und der Respekt vor der Geschichte der Stadt gepflegt werden. Das Gemälde „Der Zinsgroschen“ unterstreicht die Bedeutung dieser Werte beim Aufbau des ‚neuen‘ Danzig und rehabilitiert sie in Bezug auf die deutsch-polnischen Beziehungen. Für Grass war Danzig eine Stadt, an deren Beispiel er gesellschaftliche und historische Prozesse in ihrer universellen Dimension aufzeigte, so dass sich sein Roman auf dieser Ebene als ein universeller Appell zur Pflege und Erhaltung eines gemeinsamen Erbes verstehen lässt.

Charakter und Bedeutung der Bezugnahmen auf Anton Möllers Gemälde im Werk von Günter Grass. Resümee

Trotz Grass‘ kritischer Haltung gegenüber der europäischen religiösen Tradition wurde das Schaffen Anton Möllers zu einer wertvollen Quelle seiner Inspiration und für die Gestaltung bestimmter Themen wie an den Werken „Örtlich betäubt“, „Der Butt“, „Die Rätin“ und „Unkenrufe“ zu erkennen ist.

Mit den Verweisen auf Möllers Werk griff Grass zu einer Methode, die er in seinem Werk gern verwendete: Wichtige Motive, die er in seinem literarischen Werk gestaltete, visualisierte er in der bildenden Kunst oder er suchte Entsprechungen dafür bei anderen Künstlern. Ein Grund dafür war seine Befürchtung, dass die Sprache „anfälliger für Verallgemeinerungen und Abstraktionen“ war als „ein gegenständliches Bild“ (Platen 2002: 146).

Die Art und Weise, wie die Figur des Malers Anton Möller in das literarische Werk von Günter Grass eingeführt wird, ist ausgesprochen vielschichtig. Im „Butt“ wird der Danziger Künstler der Spätrenaissance zu einem der Protagonisten. Die Figur des Malers wird historisch recht treu dargestellt; das betrifft nicht nur die Einbeziehung in die Handlung als eine aktiv am Romangeschehen beteiligte Person, sondern auch die Darstellung der Persönlichkeit des Malers und seines Werks im Vortrag eines Kunsthistorikers. Im Ergebnis entsteht eine stark individualisierte Figur, aber auch eine Person, die Danzig und dessen Geschichte repräsentiert. Dies schließt die Einführung fiktiver Elemente in die Figur des Malers und in die Darstellung seines Schaffens nicht aus.

Durch seine Interpretationen der Gemälde lenkt Grass die Aufmerksamkeit des Lesers auf Themen, die ihm wichtig sind. In „Örtlich betäubt“ betont das Bild „Das Jüngste Gericht“ die Rolle des Kompromisses, aber auch den Preis, der dafür zu zahlen ist. Im „Butt“ ermöglicht die Darstellung des „Zinsgroschen“ einen Vergleich zwischen den Figuren Christus und Agnes Kurbiella. Möllers Bild hilft dem Autor, eine vom Feminismus aufgeworfene Problematik zu gestalten und die unterschätzte Rolle der zur Liebe und Selbstaufopferung fähigen Frauen zu betonen. Dieses Motiv wird außerdem zu einer kritischen Reflexion über die Sinnhaftigkeit genutzt, im Namen ‚höherer‘ Ziele eine Opferrolle zu übernehmen. In den

„Unkenrufen“ erlaubt das Bild des „Zinsgroschen“, auf das Motiv der Steuerzahlung im Kontext von Alexandra Piątkowska und Alexander Reschke zu verweisen. Durch die Einbindung dieses Gemäldes in sein Werk unterstreicht Grass die Bedeutung der universellen Werte, von denen sich die Hauptfiguren leiten lassen: Opferbereitschaft, einvernehmliche Zusammenarbeit und Sorge um das Gemeinwohl. In die „Rättin“ hingegen wird das Gemälde „Die Kreuzigung“ integriert, um zu unterstreichen, dass dem Geschichtsverlauf kein Sinn eingeschrieben ist, dass es keine Entwicklung der Menschheit gibt, sondern nur sich wiederholenden Niedergang, wiederkehrende Apokalypse.

Grass' Werk enthält ferner Beschreibungen ekphrasischer Art von Möllers Gemälden – dem „Jüngsten Gericht“, dem „Zinsgroschen“ und der „Kreuzigung“. Die Bilder verleihen der im literarischen Text dargestellten Situation Realität, indem sie diese auf eine bestimmte außerliterarische Wirklichkeit beziehen, sie können dazu beitragen, eine Szene besser vor Augen zu führen, und konkretisieren die dargestellte Welt. Die Verbindung von Kunstbeschreibung und Darstellung individualisierter literarischer Malerfiguren bewirkt eine stärkere Dynamik und Lebendigkeit der in Grass' Prosa dargestellten Welt.

In seinen Bildbeschreibungen hält sich Grass nicht immer an die Fakten, sondern behandelt sie als schöpferische Materie. Das vielleicht deutlichste Beispiel dafür findet sich in Bezug auf Agnes Kurbiella. Dieser Prozess der Kreation wird in der Textpassage des „Butt“ deutlich, in der die Beschreibung des „Zinsgroschen“ suggeriert, dass Agnes Kurbiella auf ihm zu sehen ist. Indem der Roman sie in das Gemälde ‚einschreibt‘, konfrontiert er die Christusfigur mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft. Eine literarische Schöpfung ist auch die malerische Darstellung der schwangeren Agnes, die als Ausdruck der Bewunderung des Malers für die lebensspendende Kreativität der Frau gelesen werden kann, und die spätere Zerstörung des Gemäldes unter dem Einfluss der Verzweiflung über das verstorbene Kind. Die Platzierung des Gemäldes „Der Zinsgroschen“ in den „Unkenrufen“ im Roten Saal des Rathauses, wo es eigentlich nie ausgestellt war, ist ein anderes Beispiel für eine Veränderung. Der Wechsel des Ortes erlaubt es, die beiden Hauptfiguren als Anhänger der Lehre Christi zu deuten, ohne dass diese jedoch mit dem katholischen Glauben gleichgesetzt werden kann. Der Rote Saal unterstreicht die Bedeutung ihrer Tätigkeit in einer sozialen und historischen Perspektive. Beim Verweis auf das „Jüngste Gericht“ in „Örtlich betäubt“ konzentriert sich Erzähler vor allem auf eine Legende über die Entstehungsgeschichte des Gemäldes, wodurch das Hauptthema des Romans, die Rolle und der Preis von Kompromissen, fokussiert werden kann.

Das Werk Möllers, auf das sich Grass in den oben beschriebenen Textbeispielen bezieht, ist fest in der außerliterarischen Wirklichkeit verankert, gewinnt aber durch die Einordnung in einen neuen, literarischen Kontext ein neues Interpretationspotential. Grass findet in der Kunst des Danziger Künstlers Motive, mit denen er Analogien zwischen vergangenem Geschehen und aktuellen, aus seiner Sicht wichtigen Themen und Problemen aufzeigen kann. Indem er sich auf Möllers Bilder bezieht, setzt er seine Idee der ‚Vergegenkunft‘²

² Der Begriff ist eine Wortneuschöpfung des Schriftstellers und betont, dass die Vergangenheit ein integraler Bestandteil der Gegenwart und der Zukunft ist. Wie Steffan Trappen nachweist, ist er mit dem Bewusstsein verbunden, mit den Ergebnissen und Folgen des Vergangenen leben zu müssen. Sie prägen die Gegenwart und ermöglichen dem Menschen ein Handeln mit Konsequenzen für die Zukunft. (Trappen 2002: 16).

um und erreicht so eine zeitlose Dimension der beschriebenen Szenen und vermittelten Inhalte. Die Bezugnahme auf das Werk des Danziger Malers ermöglicht es Günter Grass ferner, Danzig zu einem universellen Ort zu machen, weil es ein Beispiel für Prozesse ist, die sich im globalen Maßstab abspielen.

Aus dem Polnischen übersetzt von Marion Brandt

Literatur

- Arasse, Daniel / Tönnemann, Andreas (1997): *Der europäische Manierismus: 1520–1610*. München: Beck.
- Drost, Willy (2007): Eine Wanderung durch das Danziger Stadtmuseum. In: *Studia Germanica Gedanensia* 15, 75–82.
- Głowiński, Michał / Kostkiewiczowa, Teresa / Okopień-Sławińska, Aleksandra / Sławiński, Janusz (Hg.) (1976): *Przypowieść*. In: *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, 354.
- Grass, Günter (1992): *Grass Günter, Ein Werkstattbericht. Ausstellung vom 14. Oktober bis 18. November 1992*. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grass, Günter (2020a): Bin ich nun Schreiber oder Zeichner? In: Günter Grass, *Werke: Neue Göttinger Ausgabe*. Dieter Stolz, Werner Fritzen (Hg.). Bd. 22. *Essays und Reden 1976–1991*. Göttingen: Steidl Verlag, 104–106.
- Grass, Günter (2020b): *Der Butt. Roman*. In: Günter Grass, *Werke: Neue Göttinger Ausgabe*. Dieter Stolz, Werner Fritzen (Hg.). Bd. 9. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grass, Günter (2020c): *Die Rätin. Roman*. In: Günter Grass, *Werke: Neue Göttinger Ausgabe*. Dieter Stolz, Werner Fritzen (Hg.). Bd. 12. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grass, Günter (2020d): *Örtlich betaubt. Roman*. In: Günter Grass, *Werke: Neue Göttinger Ausgabe*. Dieter Stolz, Werner Fritzen (Hg.). Bd. 7. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grass, Günter (2020e): *Unkenrufe. Eine Erzählung*. In: Günter Grass, *Werke: Neue Göttinger Ausgabe*. Dieter Stolz, Werner Fritzen (Hg.). Bd. 13. Göttingen: Steidl Verlag.
- Grzybkowska, Teresa (1997): Malerei. In: *Danziger Kunst vom 15. bis 18. Jahrhundert*. Teresa Grzybkowska (Hg.). Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 39–71.
- Gyssling, Walter (1916): *Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissancemalerei*. Strassburg: Verlag J. H. Ed. Heitz.
- Harasimowicz, Jan (1995): Bürgerliche und höfische Kunstrepräsentation in Krakau und Danzig. In: *Metropolen im Wandel: Zentralität in Ostmitteleuropa an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa)*. Evamaria Engel, Karen Lambrecht, Hanna Nogossek (Hg.). Berlin: Akademie Verlag, 93–107.
- Jensen, Jens Christian (1987) (Hg.): *Ausstellung anlässlich des 60. Geburtstages von Günter Grass. Hundert Zeichnungen 1955 bis 1987. 11. Oktober bis 22. November 1987*. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein.
- Joch, Peter (2000): *Zaubern auf weißem Papier. Das graphische Werk von Günter Grass. Deutungen und Kommentare*. Göttingen: Steidl.

- Kaiter, Olga (2015): Eine neue Subjektivität im Roman „Örtlich betäubt“ von Günter Grass. In: *Journal of Romanian Literary Studies* 7, 935–941.
- Klębowski, Janusz (2004): „Sąd Ostateczny” Antoniego Möllera na tle tradycji tematu w XV i XVI wieku. In: *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji. Gdańsk. Dwór Artusa 17–19 października 2002*. Teresa Grzybkowska, Jolanta Talbierska (Hg.). Warszawa: Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, 143–157.
- Kowalewska-Mróz, Anna (2013) Beschreibung und Deutung des Gemäldes „Der Zinsgroschen” von Anton Möller im Roman „Der Butt” von Günter Grass. In: *Studia Germanica Gedanensia* 28, 97–106.
- Krzyzanowski, Lech (1977) *Gdańsk*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Labuda, Teresa (1985): „Sąd Ostateczny” Antoniego Möllera z Dworu Artusa w Gdańsku. Problemy ikonografii. In: *Gdańskie Studia Muzealne* (1985), 69–78, 220–221.
- Mielnik, Magdalena (2008) Stateczne matrony i notliwe panny, czyli *Księga ubiorów gdańskich* Antona Möllera w kontekście europejskiej tradycji *Trachtenbüchern*. In: *Quart* 3 (9), 20–41.
- Mielnik, Magdalena (2011): Przed czterystu laty zmarł Anton Möller. In: *30 dni* 1 (93), 34–39.
- Mielnik, Magdalena (2019): *Tematyka moralistyczna w gdańskiej sztuce świeckiej XVI i XVII wieku*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku.
- Möller, Anton (1601): *Omnoim statuum foeminei sexus ornatus*. Gdańsk: Rhode.
- Muttray, Anton (1911): Anton Möllers, des Danziger Malers, Lebensende und letztes Werk. In: *Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins* Jg. 10, 52–58.
- Neuhaus, Volker (2010): *Günter Grass*. Stuttgart: Metzler.
- Neuhaus, Volker (2017): Das Kreuz im literarischen und künstlerischen Werk von Günter Grass. In: *Anuari de filologia. Literatures contemporànies* 7, 111–125.
- Oszczanowski, Piotr (2004): „Sąd Ostateczny” Antoniego Möllera w gdańskim Dworze Artusa. In: *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji. Gdańsk. Dwór Artusa 17–19 października 2002*. Teresa Grzybkowska, Jolanta Talbierska (Hg.). Warszawa: Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, 159–166.
- Platen, Edgar (2002): Schreiben und Zeichnen gegen die zunehmenden Verluste. Zu Günter Grass’ „neuen alle meine Möglichkeiten versammelnden Form”. In: *Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: Judicium Verlag, 142–160.
- Rüffer, Daniel (2015): *Das Phänomen des Kleinbürgerlichen in den Texten von Günter Grass. Eine Konfrontation von Sozialgeschichte und Literatur*. Osnabrück, Doktorarbeit.
- Standfuss, Katia (2008): Gegenständlichkeit. Zur „neuen alle meine Möglichkeiten versammelnden Form”. Die Text-Bild-Bände von Günter Grass. Göteborg: Göteborger Germanistische Forschungen 52.
- Światłowski, Zbigniew (1982): Romankunst und Kunst der Politik. „Örtlich betäubt” und „Aus dem Tagebuch einer Schnecke” von Günter Grass. In: *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria* 6, 257–270.
- Trappen, Stefan (2002) Grass, Döblin und der Futurismus. In: *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte* 96, 1–26.
- Vormweg, Heinrich (2000): *Günter Grass*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Woziński, Andrzej (2012): Paul. In: *Encyklopedia Gdańska*. Gdańsk: Fundacja Gdańska, 769–770.

Gdańsk 2023, Nr. 48

Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk

(Uniwersytet Gdański / Universität Danzig)

„Parys-Berlin“ als Labor für die Ausarbeitung der *modi co-vivendi*. Zur Abrechnung mit der Vergangenheit in der Spannungsliteratur

<https://doi.org/10.26881/ssg.2023.48.04>

„Parys-Berlin“ (Justyna Sobolewska 2015) wird in der Rezeption die Art und Weise, wie Magdalena Parys das Bild von Berlin schildert, bezeichnet. Ein Ort, wo die Vergangenheit die Gegenwart prägt und die große Historie – die biographischen Brüche von Protagonisten. Sie oder ihre Vorfahren sind in diese Metropole von Ost und West in verschiedenen historischen Zeiten mit unterschiedlichen Familiengedächtnissen geströmt. Unter ihnen spielen die Figuren mit polnischem Migrationshintergrund eine wesentliche Rolle. Berlin wird dabei zum Ort der inter- und transkulturellen Begegnung und zugleich zum Labor, in dem die *modi co-vivendi* (Zygmunt Bauman, Maria Mendel) von Gruppen unterschiedlicher Herkunft nicht ohne Spannungen ausgearbeitet und -verhandelt werden.

Im vorliegenden Beitrag wird insbesondere zwei Fragen nachgegangen: Wie wird das Bild vom gegenwärtigen Berlin als der Hauptstadt des vereinten Deutschlands von der deutsch-polnischen Autorin konstruiert? Wie werden unterschiedliche Vorstellungen und Strategien von der Aufarbeitung der Vergangenheit, wie der Zweite Weltkrieg, (Zwangs-)Migration sowie der Umbruch 1989/90, in den Kriminalromanen der deutsch-polnischen Autorin Magdalena Parys dargestellt und reflektiert. Der Fokus wird auch auf die Ermittlerfiguren mit polnischem Migrationshintergrund gelegt, die als Grenzgänger inszeniert werden.

Schlüsselwörter: Magdalena Parys, *Der Tunnel*, *Der Magier*, *Książę*, Kriminalroman, Thriller, interkulturelle Literatur

“Parys’s Berlin” as a laboratory for the working out of *modi co-vivendi*. On coming to terms with the past in crime literature – “Parys’s Berlin” (Justyna Sobolewska 2015) is the term referring to the way Magdalena Parys portrays the image of Berlin: a place where the past shapes the present, and where grand history marks biographical turning points experienced by the protagonists. They or their ancestors arrived in this metropolis from the East and West in different historical periods and with different family memories. Among them, the characters with Polish migration background play an essential role. Berlin becomes a place of inter- and trans-cultural encounter and at the same time a laboratory where the *modi co-vivendi* (Zygmunt Bauman, Maria Mendel) of groups of different origins are worked out and negotiated, not without tension.

This article explores two questions: How is the image of contemporary Berlin as the capital of a united Germany constructed by the German-Polish author? How are different ideas and strategies of coming to terms with the past, such as the Second World War, (forced) migration, and the breakthrough of 1989/90, presented and reflected in the crime novels of the German-Polish author Magdalena Parys? The study also focuses on investigator characters with Polish migration background, who are portrayed as border crossers.

Keywords: Magdalena Parys, *Tunel* [The Tunnel], *Magik* [The Magician], *Książę* [The Prince], crime novel, thriller, intercultural literature

Die Texte von Magdalena Parys, einer in Berlin lebenden deutsch-polnischen Autorin, kann man dem Regionalkrimi zuordnen, der in den letzten Dekaden, und nicht nur in Deutschland, eine Blütezeit erlebt. Deuten kann man dies sowohl im Kontext der „polnischen Literatur aus/in Deutschland“ (Makarska 2015: 120), der Migrantenliteratur in Deutschland (Helbig-Mischewski / Zduniak-Wiktorowicz 2016), als auch im Hinblick auf das Phänomen der interkulturellen Literatur, die sich seit einem Vierteljahrhundert dynamisch entwickelt, auch wenn die Forscher den polnischen Anteil an der „Topographie der Stimmen“ der deutschen Literatur nicht immer im Erfahrungshorizont erfassen (Chiellino 2007). Nicht zuletzt kann man es als Ausdruck der „literarischen Vermehrung in Berlin“ begreifen. Mit diesen Worten eröffnete Marcin Piekoszewski, der Besitzer der Buchhandlung Buch bund, das Autorenentreeffen mit Magdalena Parys, das dem zweiten Roman der Autorin „Magik“/ „Magier“ gewidmet war (Sobolewska 2014). Dabei erfasst Makarska mit dem Terminus „polnische Literatur aus/in Deutschland“ die Texte von Autoren, die in den 1980er Jahren nach Deutschland ausgewandert sind. Sie schreiben sowohl auf Deutsch (u. a. Artur Becker, Magdalena Felixa, Dariusz Muszer und Paulina Schulz) wie auch auf Polnisch (u. a. Natasza Goerke, Brygida Helbig-Miszewski, Krzysztof Niewrzęda und Janusz Rudnicki). Konsequentermaßen textualisieren sie die Erfahrung der Migration, ein Fremder zu sein und mit dem Fremden konfrontiert zu werden (2015: 121). Nichtsdestoweniger sind Parys' Romane auch im Rahmen der Wandeliteratur interpretierbar, da sie den politischen Umbruch 1989/90, die Vereinigung beider deutscher Staaten beziehungsweise die Deutsche Einheit sowie ihre Folgen mehrdimensional problematisieren, was im vorliegenden Beitrag verfolgt wird.

Im Mai 2015 wurde auf dem Plakat mit der Einladung zum Autorenentreeffen mit Parys an der Universität Gdańsk geschrieben, dass ihre Bücher mit Elan und Energie die Welt erobern und eine Fortsetzung sicher zu erwarten ist. Dieser Standpunkt wurde inzwischen bestätigt. Inwiefern dafür der Literaturpreis der Europäischen Union entscheidend ist, mit dem die Autorin 2015 für ihren zweiten Roman „Der Magier“ ausgezeichnet wurde, inwiefern die Tatsache, dass Parys' Bücher den Nerv der Zeit treffen, will ich an dieser Stelle nicht entscheiden.

Wenn wir in Parys' Fall vom Gespür für den Zeitgeist sprechen, betrifft das mehrere Dimensionen. Die Schriftstellerin selbst ist eine engagierte Akteurin der öffentlichen Debatte. Als kritische Beobachterin der sozio-politischen Gegenwart in Deutschland im Schatten der (Zeit)Geschichte arbeitet sie in zahlreichen Presseorganen als Publizistin mit, führte 2021–2023 u. a. ihre eigene Kolumne in der Wochenendausgabe der *Gazeta Wyborcza*, der zweitgrößten überregionalen polnischen Tageszeitung. Dass sie die Eigenart unserer Zeiten berücksichtigt, drückt sich ohnehin in der Tatsache aus, dass die Autorin eine heutzutage beliebte Textgattung aufgreift – den Kriminalroman in seiner Thriller-Variante. Und dabei entpuppt sich das Kostüm der Kriminalgeschichte im Laufe der Handlung als ein Vorwand, um eine Diagnose zu stellen. „Krimis sind eben nicht nur Krimis“, um den treffenden Titel von Wolfgang Bryllas Vorwort zum Sammelband „Facetten des Kriminalromans“ an dieser Stelle als ein Argument zu nennen (2015). Einen Mordfall zu rekonstruieren heißt somit etwas über die Gesellschaft, in der er begangen wurde, auszusagen.

Die folgenden Überlegungen betreffen insbesondere zwei Fragen. Erstens: Wie wird das Bild vom gegenwärtigen Berlin als der Hauptstadt des vereinten Deutschlands von der

deutsch-polnischen Autorin konstruiert? Wie werden unterschiedliche Vorstellungen und Strategien der individuellen und kollektiven Aufarbeitung der Vergangenheit, wie der Zweite Weltkrieg, (Zwangs-)Migration sowie der Umbruch 1989/90 (insbesondere die Auseinandersetzung mit der Stasi-Vergangenheit), in Parys' Kriminalromanen dargestellt und reflektiert? Der Fokus wird dabei vor allem auf die Ermittlerfiguren mit Migrationshintergrund gelegt, die als Grenzgänger inszeniert werden.

Zur Autorin

Magdalena Parys ist eine deutsch-polnische Schriftstellerin, Journalistin und Übersetzerin, die sich selbst in Interviews als transkulturell bezeichnet (Parys / Kowalska 2017). Sie gehört zur Generation der „jungen Prosa“ mit polnischem Migrationshintergrund in Deutschland. So haben Brigitta Helbig-Mischewski und Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz (2016) die Autor*innen bezeichnet, die in den 1970ern oder 1980ern in Polen oder Deutschland geboren worden sind. Parys ist ein Künstlername, die Schriftstellerin wurde 1971 als Magdalena Lasocka in Danzig (Gdańsk) geboren. Mit neun Jahren ging sie mit ihrer Mutter nach Stettin (Szczecin), mit dreizehn wurde sie mit ihrer Familie im Rahmen der Welle der *Solidarność*-Migration nach Westberlin sozusagen verfrachtet. Aus dem sozialistischen Polen, aus der wirtschaftlichen Misere des Kriegszustands in das westeuropäische Berlin. Wie Kalczyńska (2022) angibt, wanderten im Rahmen der *Solidarność*-Migration etwa 100.000 Personen nach Deutschland aus und das Migrationsziel dieser Welle bildete vor allem Westberlin. Den Fall der Berliner Mauer und die Wiedervereinigung Deutschlands erlebte die Autorin an der Schwelle zum Erwachsensein. Und sogleich profitierte sie davon, indem sie das Studium der Polonistik und Erziehungswissenschaften an der Humboldt-Universität, auf der anderen Seite der Mauer, vor kurzem noch in Ostberlin, aufnahm.

Für ihren Debütroman „Tunnel“, der 2011 zuerst auf Polnisch erschien, wurde Parys für den Preis „Paszporty Polityki“ nominiert und mit der Goldenen Eule der österreichischen Polonia ausgezeichnet. Dessen deutsche Ausgabe (2014) in der Übertragung von Paulina Schulz wird vom Verlag Prospero auf seinem Online-Portal als „ein spannendes Bild der geteilten Stadt Berlin nach 1945“ vermarktet. Für „Der Magier“ wurde der Schriftstellerin 2015 der Literaturpreis der Europäischen Union verliehen, bevor der Roman auf Deutsch erschien – erst 2018 kam die deutsche Ausgabe des Romans „Der Magier“ in der Übersetzung von Lothar Quinkenstein auf den Markt. Und nach 2015 ging es rapide bergauf – weitere Übersetzungen in verschiedene europäische Sprachen („Tunnel“ wurde bislang ins Deutsche und Französische übertragen, „Der Magier“ bereits in über ein Dutzend Sprachen), weitere Nominierungen, die vermehrte Präsenz der Autorin in der Öffentlichkeit, die sie auch gekonnt mitzusteuern weiß. 2016 ist – sozusagen als ein Intermezzo – ihr autobiographischer Roman bzw. ihre Familiensaga über die deutsch-polnische Verflechtung auf Polnisch erschienen – „Biała Rika“ [Die weiße Rika], der 2023 in der ergänzten Fassung als „Rika. Żelwne ptaki“ [Rika. Gusseiserne Vögel] veröffentlicht wurde. Im Herbst 2020 erschien der zweite Teil der Kriminalromanserie – „Książę“ [Der Prinz].

„Parys-Berlin.“ Zur pluralistischen Raumkonstruktion

Wenn man einen Roman, Johann Wolfgang Goethes „Maximen und Reflexionen“ folgend, als eine „subjektive Epopöe“ begreifen möchte, „in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln“ (Grundsatz Nr. 938), dann ist daran anschließend die Frage berechtigt, wie Parys das tut. Die Handlung von allen drei Kriminalromanen ist vor allem in Berlin verortet. Mit Sobolewskas Wortspiel „Parys-Berlin“ kann man das Besondere an der Art und Weise, wie die in Polen geborene Berlinerin das Bild der Metropole, den Handlungsort ihrer Krimis, schildert, zum Ausdruck bringen (Borzyszkowska-Szewczyk 2016 und 2017). Zwei Hauptsäulen von Parys' Erzählgerüst kann man bestimmen: Berlin ist ein Ort, wo die Vergangenheit mit der Gegenwart verflochten ist und wo die große Historie die biographischen Brüche von Protagonisten prägt. Die literarischen Figuren oder ihre Vorfahren, die diesen Raum bewohnen, sind dabei von Ost und West in verschiedenen historischen Epochen mit ganz unterschiedlichen Familiengedächtnissen in die Metropole geströmt.

Berlin steht in Parys' literarischen Welten nicht nur für die Hauptstadt des vereinten Deutschlands und für eine plurikulturelle Metropole, sondern seine einzelnen Stadtteile werden auch mit ihrer einzigartigen Aura und in ihrer kulturellen Verflechtung gezeichnet. So ist die Protagonistin von allen drei Romanen, Dagmara Bosch, nach der Ankunft in West-Berlin im Villenviertel Grunewald, in einem angeblich nach dem Entwurf einer Zoppoter Villa entworfenen Haus (Parys 2018: 472), aufgewachsen. In einem einst der Radziwiłł-Familie gehörenden Haus in Zehlendorf wird in der „Magier“-Welt das renommierte Restaurant *Zum alten Fritz* situiert, wo die Titelfigur Christian Schlangenberger, ein erfolgreicher Politiker im vereinten Berlin und zugleich „der ehemalige Oberst, der sich für die Stasi verdient gemacht hatte“ (Parys 2018: 460), seine Intrigen spinnt. Die Großstadt Berlin setzt sich als ein komplexer Organismus in Parys' Texten mit der historischen Hypothek in Europa auseinander – mit Migrationen, dem Bevölkerungstransfer nach dem Zweiten Weltkrieg, den oppressiven Systemen des 20. Jahrhunderts (Nationalsozialismus sowie Sozialismus in der DDR – und in der polnischen Variante), mit der Hierarchisierung von Kulturen sowie nicht zuletzt mit der Wende – „diesem Lärm aus dem Osten“ (277), wie es Thomas Kowalskis Großmutter in der im „Magier“ entworfenen Welt zu bezeichnen pflegt. Somit wird die Stadt selbst zu einem der Protagonisten in Parys' Romanen stilisiert. Es handelt sich dabei auch um Aushandlungsprozesse, zum Beispiel was wiederaufgebaut oder wessen im öffentlichen Raum gedacht werden soll, um die heterogene Stadtbevölkerung identitätsstiftend zusammenzufügen. Als ein Echo der öffentlichen Debatten zum historischen Ballast wird der Standpunkt zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses von Johann Wilhelm Karas, dem Pfarrer des Berliner Doms, in dem im Roman „Książę“ eine misshandelte Leiche gefunden wird, aus der Innensicht der Figur dargeboten:

Nienawidził zamku, nie pojmował, jak można budować w pobliżu katedry coś, co mogłoby z nią konkuruwać, odjąć jej blasku. Nie pojmował, dlaczego całe Niemcy ekscytują się wskrzeszeniem czegoś, po czym nie ostała się nawet historyczna kupa gruzu. Rosjanie uznali zamek – znacznie już uszkodzony podczas wojny – za symbol „pruskiego imperializmu“ i wysadzili go w 1949 roku. Osiemdziesiąt lat później odtwarzano go z archiwalnych obrazków. Karasowi nie mieściło się to w głowie. (2020: 14)

[Er hasste das Schloss, er begriff nicht, wie man in der Nähe des Doms etwas, was mit ihm konkurrierte und ihm den Glanz wegnahm, bauen konnte. Er begriff nicht, wie sich ganz Deutschland darüber in Aufregung versetzen ließ, dass man etwas ins Leben zurückrief, wovon historisch gesehen nicht einmal ein Haufen Schutt geblieben war. Die Russen betrachteten das Schloss – das während des Krieges bereits erheblich beschädigt worden war – als Symbol des ‚preußischen Imperialismus‘, sie sprengten es 1949 in die Luft. Achtzig Jahre später hat man es nach Archivbildern wiederhergestellt. Karas konnte es nicht begreifen. [übers. v. M. B.-S.]

Die Sensibilität der Autorin für die soziopolitischen Prozesse prägt dabei wesentlich die Konstruktionen der literarischen Räume. Der jeweilige Ort wird mit seinem langen Schatten dargestellt, mit seiner Aura, diesem „sonderbaren Gespinst aus Zeit und Raum“, wie es Walter Benjamin formulierte (1972: 471–508). Der Gendarmenmarkt, wo Schlangenberger auf einem der Dächer ein luxuriöses Appartement für seine Geliebte einrichtet, wird als der Punkt im Raum, an dem 1949 die DDR geboren wurde, mit unterschwellig brodelndem Unbehagen dargestellt. Zumal das Appartement „seine Entstehung einem Beamten [verdankte], dessen Akte aus DDR-Zeiten in einem Banksafe von Christian Schlangenberger in sicherer Verwahrung lag.“ (Parys 2018: 211). Neukölln wird als der von Migrant*innen dominierte Stadtteil porträtiert – in „Der Magier“ wird in einem Abbruchhaus die misshandelte Leiche von Franz Derbach, einem Beamten der damals nach ihrem Leiter so genannten Gauck-Behörde, gefunden. Kreuzberg und Prenzlauer Berg werden als alternative Szenenviertel erwähnt, womit die Autorin das Stereotyp wiederholt.

Die Topographie der entworfenen Berliner Metropole wird von der Autorin mit Sorgfalt und einer Dosis Zärtlichkeit skizziert, was u. a. ein Merkmal des Regionalkrimis ist (Bonte 2015: 94). Ergänzt wird sie in der ersten polnischen Auflage von „Der Magier“ (2014) mit den Street-Snaps u. a. von dem Berliner Photographen Marian Stefanowski. Das intermediale Erzählen erleichtert es den Lesern, sich in die Berliner Straßen zu versetzen. Die Bilder binden die epische mentale Karte Berlins mit der außertextuellen Realität der einst geteilten Stadt zusammen. Sie werden somit zum Bestandteil des Spiels mit dem Leser und seiner Vorstellungskraft.

Inwieweit wird Berlin dabei von Parys zum verruchten Ort stilisiert? Ist eine Einwanderungsstadt per se ein verruchter Ort? Will man das Klischee aktivieren, Migrant*innen als Risiko zu behandeln und somit Kriminalität zu ethnisieren, könnte man dafür auf den ersten Blick eine Bestätigung in Parys‘ Romanen finden (siehe den Mordfall im „Magier“), was provokativ und zugleich als Bestätigung der *communis opinio* wirkt. Inwiefern dient ein Verbrechen bloß als ein Auslöser der Handlung und ein Kriminalroman demnach dem zeitgenössischen Gesellschaftsroman als ein Erzählkostüm, könnte man noch zusätzlich eine quasi rhetorische Frage aufwerfen. Eine dazugehörige Nebenfrage wäre, inwieweit gerade ein Thriller die soziale und politische Unsicherheit der fluiden Spätmoderne zum Ausdruck bringen kann.

Ermittlerfiguren als Deutsche mit Migrationshintergrund und Grenzgänger

In der Figurenkonstellation spielen die Ermittler mit polnischem Migrationshintergrund eine wesentliche Rolle. Berlin wird in Parys‘ Texten zum Ort der inter- und transkulturellen Begegnung und zugleich zum Labor, in dem die *modi co-vivendi* (Mendel 2015) nicht ohne

Spannungen, ausgearbeitet und ausgehandelt werden. In dieser mehrfach differenzierten und geteilten Welt handelt es sich – in Anlehnung an Zygmunt Bauman (2012: 211–212) im Sinne von Maria Mendel – um Formen und Taktiken der Koexistenz diverser ethnischer und soziokultureller Gruppen (Mendel 2015).

In „Der Magier“ und „Książę“ trifft der Leser auf ein Ermittler-Trio, genauer gesagt zwei Profi-Ermittler (Berliner Polizisten) und eine Amateurdetectivin. Oberhauptkommissar Tschapiewski, der in „Książę“ zum Polizeipräsidenten avanciert, sowie sein Untergebener Thomas Kowalski werden in der Konvention der gesellschaftlichen Außenseiter konstruiert, die sich im bürgerlichen Habitus nicht ganz zurechtfinden. Sie treten entweder als „kaputte Gestalt[en] am Rande des Zusammenbruchs“ (Kowalski) oder „harmlose, nicht selten trottelige Figuren“ (Tschapiewski) auf, was auf eine Kombination des skandinavischen mit dem deutschen Muster der psychologischen Konstruktion hindeutet (Bonter 2015: 95). Sie werden von Dagmara Bosch vel Boszewska, einer Fernsehjournalistin um die 40, die 1983 als Elfjährige mit ihrer Mutter aus Breslau nach West-Berlin gekommen ist, in ihrer Ermittlung unterstützt (diese Figuren kommen schon in „Tunnel“ vor).

Dagmara ist in der deutschen Gesellschaft erfolgreich angekommen, sie ist längst eine Insiderin, die den Alltag ohne Mimikry zu bewältigen schafft. Aus ihrer polnischen Herkunft macht sie keinen Hehl. Das Polnische ist ein Teil ihres komplexen Identitätsprojekts und ihres öffentlichen Images. Daher kann sie als eine Minderheiten-Ermittlerin betrachtet werden (Kniesche 2015: 85). Sie reflektiert ihr Polnisch-Sein regelmäßig, auch hinsichtlich der unterschiedlich verlaufenden Emanzipationsprozesse der Frauen in beiden Ländern. Sie wird mit der stereotypen Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsmatrix in unterschiedlichen Bereichen (Ossis *versus* Wessis, ethnische Deutsche *versus* Einwanderer, Deutsche *versus* Polen, Frauen *versus* Männer usw.) jeden Tag konfrontiert, was dem Leser aus der Innensicht der Figur vermittelt wird. Ihre Alltagsstrategien, damit umzugehen, wie Ambivalenz und Ironie, werden dagegen eher aus der Außensicht dargeboten: „Jetzt wissen wir also, dass ich hier [in Berlin] eine Nutte aus dem Osten bin, und dort [in Polen] eine faschistische Hure“ – kommentierte Dagmara das Ganze mit sorglosem Lachen.“ (Parys 2018: 176). Insbesondere ist sie darauf fokussiert, nicht nur den Mordfall aufzuklären, sondern auch den gesellschaftlichen (Fehl-)Entwicklungen nach der Wende in Deutschland (und Polen) auf die Spur zu kommen. Somit werden Parys' Texte zugleich zur „sozialen ‚Enquete‘, zur kritischen Untersuchung der Machtstrukturen der gegenwärtigen Gesellschaft“ (Kniesche 2015: 78), und folglich zum Gesellschaftsroman (Nesbø / Nowicki 2013).

Parys' Protagonisten setzen sich auch mit der Hypothek der deutsch-polnischen Beziehungen mehr oder weniger bewusst auseinander. Es handelt sich unter anderem um gängige Klischees in dieser Hinsicht, die sie in ihrem deutschen Alltag oder bei den Polenbesuchen begleiten. So wird Dagmara nach ihrem Auftritt im polnischen Fernsehen mit Internethetze und sogar mit regelrechter Aggression konfrontiert. Der Taxifahrer in Warschau, der sie nach dem Fernsehauftritt erkennt, beschimpft sie als eine „volksdeutsche Landesverräterin“ und wirft sie zum Schluss aus dem Auto (Parys 2018: 200).

Das Parys-Berlin ist daher ein Muster (nicht im Sinne eines Vorbilds, eher eines Modells) und ein Labor der von den Kulturen in Bewegung geprägten Wirklichkeit, die wiederum zur Entwicklung der interkulturellen Literatur beigetragen hat. Zu ihren gesellschaftlichen

Aufgaben gehört es, unter anderem, die Auseinandersetzung der von Migration betroffenen Protagonisten mit mehreren Kulturen zu thematisieren (Kimmich / Schahadat 2012). Hybride beziehungsweise plurikulturelle Identitätsprojekte, nicht nur von Figuren mit polnischem Migrationshintergrund, werden demnach auch in Parys' Texten literarisch aufgearbeitet und reflektiert.

Parys' Protagonisten sind dabei keine unsichtbaren Polen in Deutschland im Sinne von Peter Oliver Loew (2014). Schon ihre Namen, wenn auch in unterschiedlichem Grade eingedeutscht, geben den kulturellen Schmelztiegel Berlins wieder und signalisieren unterschiedliche Akkulturations- und Assimilationsstrategien, auch in ihren scheinbar dialektischen Widersprüchen. Neben polnisch klingenden Namen mit polnischer Schreibweise (Kowalski und Muszyński) kommen Namen mit unterschiedlichen Varianten der Verdeutschung vor, wie Waldemar Tschapiewski und Barbara Matuschek, geschrieben mit *tsch* und *sch*, sowie Dagmara Bosch als abgekürzte Form von Boszewska mit *sz*.

Thomas Kowalski und Dagmara sind die zweite Generation, entschieden die Streber, wenn auch nicht die Strebermigranten im Sinne von Emilia Smechowski (2017). In der Einwanderungsgesellschaft betreiben sie eher nicht Mimikry, auch wenn sie ihre Anziehungs- und Schutzkraft zu schätzen wissen. Insbesondere Dagmara möchte nicht nur sichtbar, sondern am besten in beiden kulturellen Kontexten als Akteurin präsent sein. Beide sind längst angekommen. So wird im „Magier“-Erzählgewebe der Verankerungsprozess der Migranten intergenerationell differenziert, was die folgende Textpassage verbildlicht:

Ja, Berlin ist meine Stadt, dachte Kowalski. Und er lebte in Eintracht mit ihr. Im Gegensatz zu seiner Mutter, die ständig Sehnsucht nach Gdańsk gehabt hatte. Selbst jetzt noch, im Tode, musste sie sich vor Sehnsucht verzehren, denn sie war auf einem Friedhof im Wedding beerdigt worden. [...] Berlin, seine Stadt. Die Stadt des Tomeczek Kowalski. Auch seine Mutter hatte es gesagt: ‚Du bist schon richtig zuhause hier, du kommst hier zurecht.‘ (277–278)

Dabei wird der Begriff Generation hier im Sinne einer „soziale[en] Gruppe, die sich während eines bestimmten Zeitraums [...] als eine von anderen Gruppierungen unterscheidbare anthropologisch-historische Einheit herausprofiliert“ (Erl 2008: 249) verwendet.

Das Spannungsfeld aus Nähe und Ferne wirkt bei den Identitätsprojekten der Protagonisten in Parys' Romanen nicht als destruktiv skizziert, eher als kompatibel, wenn auch von ständiger Ambivalenz begleitet, insbesondere bei Dagmara. Die Protagonisten stehen für ihre individuelle Vielfalt und wissen sich das sogar zu Nutze zu machen, auch wenn ihr Dasein von außen betrachtet vor allem als ein gespaltenes Ich erscheinen mag.

Mit Dagmara, die sich als Deutsche und zugleich als Polin begreift, bietet Parys neue Muster der Realitätserfassung an – ein Projekt einer neuen, postnationalen paritätischen Identität zwischen Inländerin und Ausländerin, die in beiden Gesellschaften zugleich verortet ist. Eine Bindestrich-Deutsche und zugleich eine Bindestrich-Polin, ohne dass sie sich vor eine eindeutige Entscheidung stellen lassen will und lässt. Solch ein Identitätsprojekt einer gegenwärtigen Berlinerin kann auch als Exemplifikation der transkulturellen Öffnung der im Grunde national strukturierten deutschen Gesellschaft nach 1990 behandelt werden.

Wie macht es also Magdalena Parys? Ohne Minderwertigkeitsgefühle in ihrer deutschen Wirklichkeit und ohne eine internalisierte axiologische Asymmetrie im deutsch-polnischen

Kontext. Die Ermittler sind als Wanderer zwischen den Welten, den Kulturen, Sprachen und Kontexten zu verstehen, die zwar nicht ohne Hindernisse, jedoch immerhin mit Erfolg, wenn auch mit viel Reflexionsbereitschaft, ihren Migrationshintergrund im Berliner Alltag nach 1989 gemeistert haben.

Abrechnung mit der Vergangenheit. „Parys-Berlin“ als ein polyphoner Raum

Die Metropole wird als ein exemplarischer und zugleich eigenständiger Mikrokosmos des gegenwärtigen Deutschlands geschildert. Sie wird zum Prisma kollektiver und individueller Auseinandersetzungen der deutschen Gesellschaft mit der großen Historie, die insbesondere in innerdeutscher Hinsicht als eine der Herausforderungen der Gegenwart reflektiert wird. Diese Auseinandersetzungen spielen sich vor dem Hintergrund der diversen Familiengedächtnisse der Stadtbewohner unterschiedlicher Herkunft sowie im Kontext gesellschaftlicher Prozesse der Gegenwart ab. Ihre Erzählungen übernehmen oft die Rolle von *contre-mémoire* im Sinne von Michel Foucault (2000: 131), während sie die nationszentrierte Makroerzählung verifizieren und zugleich ergänzen. Parys berücksichtigt im Erzählgewebe die Zäsuren von 1945 und 1989/90, die als Traditionsbrüche in nationalen kollektiven Gedächtnissen fungieren. Die fiktionale Welt historisierend, webt die Autorin Bezüge zu historischen und zeitgeschichtlichen Persönlichkeiten ein, u. a. zu Otto von Bismarck, Adolf Hitler, Willy Brandt, Angela Merkel und Thilo Sarrazin. In Weiterführung von Zduniak-Wiktorowicz's Gedanken (2013: 125) ließe sich sagen, dass Parys' Texte nicht nur Migrationen und Kriege, sondern auch die Wende für ihre Folgen ausschreiben.

Stimmenvielfalt, Koexistenz und Konkurrenz von diversen Narrativen verschiedener *Gedächtnisgemeinschaften* kennzeichnen diese literarische Welt. Mit Pierre Nora (2000: 30) wird mit diesem Begriff eine Gruppe gemeint, in der die Frage *Was dürfen wir nicht vergessen?* von zentraler Bedeutung für die kollektive Selbstbestimmung ist. Es ist eine Welt, deren Protagonisten Migranten oder Nachkommen von Migranten sind, die im 20. Jahrhundert in diese Stadt gezogen sind. Sogar Danziger, hinterpommersche und westpreußische Spuren kann man dabei verfolgen. Klara, die Mutter von Dagmaras Stiefvater Gerhard, stammt aus Ostpreußen, ihr Dienstmädchen und ihre langjährige Begleiterin Renate kommen aus Pommern, Gerhard ist hingegen in der Freien Stadt Danzig geboren. Aus Danzig kommt auch Tomasz *vel* Thomas Kowalski, und aus Breslau Dagmara selbst. Beide sind in den 1980ern mit ihren Müttern nach Westberlin gekommen.

Somit wird die Stadt subversiv als eine permanente Einwanderungsgesellschaft dargestellt, auch in historischer Hinsicht. Jede Migrantenwelle wird in einer langen Kette von Zugezogenen betrachtet. Spuren davon werden sowohl in den Namen der Protagonisten hinterlassen bzw. als Visitenkarten nach außen getragen, als auch in ihren Wohnungen, in der Privatsphäre, behutsam beherbergt: Dinge werden damit zu Erinnerungsspeichern im Sinne von Aleida Assmanns Konzept der „verdinglichten Vergangenheit“ (2007: 156). So werden zum Beispiel Gegenstände aus Danzig und Pommern in der Villa von Dagmara, die sie von ihrem Stiefvater erbte, exponiert:

In Gerhards Haus gab es [...] viele Bilder [...]. Auf denen war entweder ein Lastkran an der Mottlau zu sehen oder die legendäre Mole in Zoppot. Ein Sonnenuntergang am Meer oder der Artushof. Alles in vergoldeten Rahmen. [...] Auf den Fluren und in allen Zimmern – Sopot und Gdańsk, auf welche Wand man auch blickte. [...] Obwohl ihr Deutsch noch nicht so gut war, gelang es ihr irgendwie, Gerhard zu erklären, dass sie es, je länger sie die Bilder betrachte, desto verwunderlicher finde, dass Zoppot und Danzig in Polen lägen. Gerhard erwiderte, dass er in Danzig geboren sei, vor dem Krieg, dass er oft an den Hinterhof denke, auf dem er gespielt hatte, und an das Haus, in dem auf die Welt gekommen war. Sie musste staunen. Der deutsche Gerhard war in Gdańsk geboren? In Polen? Und sie erzählte ihm von ihrem Hof und von Bożena, ein wenig unbeholfen, hier mit dem Mund, dort mit den Händen, mit den Füßen. Und ein bisschen mussten sie lachen, und ein bisschen auch nicht. Das erste Eis war gebrochen. (Parys 2018: 178)

Dabei verbindet die Migrationserfahrung – unabhängig von Zeit und Raum – Parys' Figuren intergenerationell und wird zu einem Bindeglied der Berliner Patchwork-Gesellschaft. Auch wenn Parys' Romane die Form einer Analyse des deutsch-deutschen Komplexes annehmen, wie Zduniak-Wiktorowicz (2013: 128) meint, sind sie in jedem Fall zugleich ein Versuch, mit den nationszentrierten Makroerzählungen in einen Dialog zu kommen und über ihre dichotomisierten nationalen Narrative hinaus einen Vorschlag anzubieten.

Die literarischen Welten in Parys' Romanen heben die *dritten Räume* im Sinne von Homi Bhabha (2000) hervor, die eine Hybridisierung ermöglichen und somit Polarisierungen von identitätsbestimmenden Zuordnungen (Ost – West, deutsch – polnisch, Ossi – Wessi) mitsamt der ihnen zugeschriebenen tradierten Handlungsmatrix aufbrechen. Bhabha charakterisiert den dritten Raum als „Raum andauernden Überquerens“ (Bhabha 2012, 61), der auf das Aushalten und Aushandeln von Ambivalenzen abzielt, auf Verständigung, wo kein Verstehen als Ausgangsbasis anzunehmen ist. Mit ihrem *schrägen Blick* (Borzyszkowska-Szewczyk 2023: 176–177) vom Zwischenraum, nimmt die Autorin die Kultur des Herkunftslandes und des Aufnahmelandes sowie deren wechselseitige Beziehungen wahr.

Parys' Protagonisten bewahren in diesem pluralistisch geschaffenen Erzählraum die mitgebrachte Wahrnehmungsmatrix und die unterschiedlichen Geschichten aus der Zeit vor der Zwangsmigration der Deutschen aus dem Osten 1945, der *Solidarność*-Migration der 1980er Jahre oder der Wende auf, auch wenn diese im Laufe der Handlung hinterfragt werden.

Die entworfene Welt ist mit den individuellen Traumata und weißen Flecken im kollektiven Gedächtnis spannungs- und geheimnisgeladen. Diese entpuppen sich als die Motivation für das Verbrechen, das die Handlung in „Der Magier“ auslöst. Dass die Vergangenheit mit ihren Folgen nach wie vor nicht ausreichend aufgearbeitet wird, ist eine der grundlegenden Aussagen des Romans. Manche Leichen im Keller werden gerade im Zuge der Handlung entdeckt: etwa in jener Erzähldimension des „Magier“, welche die Stasi-Verfolgung von *Solidarność*-Mitgliedern zu Anfang der 1980er am Beispiel von Dagaras Vater entlarvt, der damals an der türkisch-bulgarischen Grenze verschwand. Der Schurke des Romans – Schlangenberger – hat sein Verschwinden als Stasi-Offizier nicht nur mitverantwortet, sondern er versucht auch, 30 Jahre später die Mordtat zu vertuschen und ihre Untersuchung durch weitere Verbrechen zu verhindern.

In „Tunnel“ wird der Plot um den Bau eines unterirdischen Fluchtwegs im noch geteilten Berlin und dessen Folgen nach der Wende aufgebaut. So werden Familien- und Freundschaftsbande sowie Menschenschicksale gebrochen. Der polnische Dichter und Publizist Leszek

Szaruga, dessen Interpretation auf dem Umschlag der ersten polnischen Ausgabe des Romans abgedruckt wurde, geht einen Schritt weiter, wenn er im titelgebenden „Tunnel“ nicht nur eine Bezeichnung für einen Bau unter dem geteilten Berlin sehen will, „sondern auch eine Metapher, die den Übergang zwischen dem kommunistischen System und der Demokratie beschreibt. Der Prozess der Wandlung, der scheinbar nur das ehemalige Ostdeutschland betrifft, greift weiter, in den Westen hinein“ (Dückers 2015).

In „Der Magier“ liegt der thematische Schwerpunkt auf dem gesellschaftlichen Obenbleiben der DDR-Verbrecher und auf der Fortsetzung von Karrieren der Stasi-Funktionäre im vereinten Deutschland nach 1990. Dies verkörpert die erwähnte Figur Christian Schlangenberger, dessen Persönlichkeit und Lebensgeschichte schon die Namensbedeutung signalisiert und dessen Anpassungsfähigkeit die Titel-Metapher „Magier“ versinnbildlicht. In „Książę“ geht es um das gegenwärtige landesweite Erwachen des Faschismus in Deutschland, u. a. um den Ausbau von paramilitärischen Strukturen, die ihren Anfang zwar im Dritten Reich haben, sich jedoch auch aus der Enttäuschung über die Wiedervereinigung speisen (wie am Beispiel von Kowalskis Schwiegervater gezeigt wird). Nichtsdestoweniger wird auch die Rolle von Mitläufern und *Bystandern* in jedem politischen System thematisiert, die sich von der Ideologie und ihren packenden Parolen mitreißen lassen oder sich ihr nicht widersetzen, ohne die Folgen in Betracht zu ziehen, wie der Kollege der beiden Profiermittler, der Pathologe Krenz.

Der Blick wird dementsprechend auf den Prozess der Bewältigung des Vergangenen oder eher auf die nicht bewältigte Vergangenheit gerichtet, insbesondere im Bereich der internen deutsch-deutschen Verhältnisse: die Entnazifizierung in den Nachkriegsjahren sowohl in der DDR als auch in der BRD, die Abrechnung mit dem DDR-Erbe im vereinten Deutschland und eine „Art Kolonisierung deluxe“, wie der Schriftsteller Ingo Schulze den Verlauf der Wiedervereinigung bezeichnet (Schulze / Heuer 2019). Die Vergangenheit prägt die Gegenwart weiterhin, und somit auch die Zukunft.

Jede Generation von Parys' Protagonisten setzt sich in den drei Krimis auf eine neue Weise mit der Vergangenheit auseinander beziehungsweise wird – je nach dem soziopolitischen Kontext – vor die Notwendigkeit gestellt, sich damit auseinanderzusetzen. Und die Generationsunterschiede in dieser Hinsicht werden in den Romanen problematisiert, wie es in der folgenden Textpassage in „Magier“ zum Ausdruck kommt:

Jahrgang 1920 und begeisterter Bismarck-Anhänger, hatte der Großvater sich gerne auf Großes berufen, und am liebsten auf Großes, das deutsch war – aber dieses vereinigte Berlin und dieses moderne vereinigte Deutschland entsprachen ganz und gar nicht seinen Vorstellungen von deutscher Größe. [...] Seltsam eigentlich, dass jemand, der den ersten Kanzler des deutschen Kaiserreiches so sehr verehrte, die Wiedervereinigung Deutschlands nicht hatte guthießen wollen. Kowalski hatte das nicht verstanden. (Parys 2018: 275–276)

Fazit

Parys' Krimis – „Der Tunnel“, „Der Magier“ und „Książę“ – sind polyphone Romane über die gegenwärtige deutsche Gesellschaft und ihre Abrechnungen mit der Vergangenheit, insbesondere in inter- und transkultureller Verflechtung. Parys konstruiert Protagonisten mit mehrdimensionalen Selbstzuschreibungen, die über dichotome stereotypisierte

Wahrnehmungsschemata im deutsch-deutschen und im deutsch-polnischen Kontext hinauszusehen wissen. Ihre Texte stellen damit die tradierten gegenseitigen Bilder in Frage und dekonstruieren sie zugleich. Pierre Nora zufolge gehören gerade die Revindikation und der Protest gegen das von der Macht dominierte Geschichtsbild zu den Aufgaben des Gedächtnisses (Bojarska / Solarska 2014: 397), dessen wichtiges Medium neben anderen die Literatur ist.

Magdalena Parys ist selbst in beiden Kontexten präsent und beansprucht, ernst genommen, nicht bloß als ein Randphänomen (auch als Autorin) betrachtet zu werden. Was sie auszeichnet, ist ein anderer Blickwinkel auf die Kultur des Herkunftslandes und des Aufnahmelandes sowie auf ihre gegenseitigen Verhältnisse. Es ist ein frischer, differenzierter und zugleich ein schräger Blick auf das Komplex in seiner Verflechtung. Parys erklärt das gegenwärtige Deutschland und das Phänomen Berlin dem Leser innerhalb und außerhalb Deutschlands. Und sie setzt sich mit ihren Texten nicht nur auf dem polnischen Literaturmarkt erfolgreich durch. Kein Zufall, dass 2019 zur Reihe „Wendeländer“ im Deutschlandfunk ein Feature zu ihrem Identitätsprojekt und Schaffen mit dem Titel „Deutschpolnischeuropäisch. Die Identitäten der Magdalena Parys“ gehörte (Żerwe 2019).

Die Schriftstellerin prägt selbst den Prozess der transkulturellen Öffnung der national strukturierten Gesellschaften mit. So gab es bis zum Dezember 2017 zwischen der polnischen und der deutschen *Wikipedia* in Bezug auf Magdalena Parys eine wesentliche Diskrepanz. Die deutsche *Wikipedia* präsentierte sie als deutsch-polnische Schriftstellerin, die polnische als polnische Schriftstellerin, die in Berlin lebt. Während der Diskussion zu ihrem Schaffen im Laufe der Tagung *Polnische Migranten in der Kultur der deutschsprachigen Länder* an der Universität in Wrocław wurde die polnische Zuschreibung zugunsten der Formulierung „polsko-niemiecka pisarka“ – deutsch-polnische Schriftstellerin – geändert.

Wir leben bekannterweise in der Epoche der Selbstthematization. Diverse Lebensläufe und Selbsterzählungen werden in Parys' Narrativ über das heutige Berlin eingeflochten, dabei die Postulate vom *dialogischen Erinnern* Aleida Assmanns (2013: 182–203) und von Paul Ricoeurs *Austausch von Erinnerungen* (1996: 131) als Fundament des neuen Ethos Europas verwirklicht. Das heißt, die Selbsterzählungen werden zunehmend nicht als kulturelle Monologe geführt, sondern in Dialog und Verflechtung mit den Anderen realisiert. Demzufolge wird die Summe von einzelnen Blicken von unten in Parys' Texten zu einem schrägen Blick, der über nationale Makroerzählungen hinaus die soziohistorischen Prozesse wahrnimmt und dementsprechend differenziert. Die Autorin versucht mit ihren Romanen den Weg für Narrative des Gegen-Gedächtnisses in der deutschen Identitätsdebatte zu ebnet.

Im 2012 in „Die Zeit“ veröffentlichten Interview mit Zygmunt Bauman unter dem Titel *Europa als Sprachgewirr* sind die Worte gefallen, der europäische Roman reagiere am schnellsten auf den Zeitgeist (Bauman / Hudzik 2011). Heute könnte man sagen, der Kriminalroman ist eine der Gattungen (nebst der literarischen Reportage und autobiographischen Texten), die das Komplex sowie das Fragmentarische der flüchtigen Moderne mit ihrem Zerfall von Gewissheiten treffend zu erfassen versuchen. Ohnehin erheben die Krimis von Parys den Anspruch, zumindest zu Beobachtern der deutsch-deutschen Eintracht bzw. Zwietracht mit ihren Auswüchsen zu werden. Sie zeigen dem Leser im In- und Ausland die Komplex sowie die interne Differenzierung der deutschen Gesellschaft nach 1989/90. Im Erzählkostüm des Thrillers wird das Verbrechen, das nicht nur auf Mord beschränkt wird, vor allem als ein

Ausdruck sozialer Missstände geklärt (Leubner 2007: 769) und von einer politisch beziehungsweise ideologisch motivierten Tätergruppe statt von einem Individuum verantwortet.

Auf eine besondere Art und Weise – inklusiv – sind die Romane an den polnischen Leser gerichtet, da Parys' Berlin von einer Palette von Figuren mit polnischem Migrationshintergrund bewohnt wird und deutsch-polnische kulturelle Verflechtung eine beträchtliche Rolle im Erzählgewebe spielt. An diesem Beispiel werden u. a. polarisierte nationszentrierte Narrative – das deutsche und das polnische – dekonstruiert beziehungsweise ergänzt. Dem polnischen Leser leuchtet die Berlinerinnen – wie auch in ihrem essayistischen Schreiben – u. a. die deutsche Wirklichkeit und die Binnendifferenzierung der deutschen Gesellschaft, sozusagen ihre *conditio humana* aus, und somit *entzaubert* sie das Dämonische am Deutschlandbild der Polen, das nach wie vor von den rechtsorientierten Medien genährt wird. Und nicht zuletzt ergänzt sie das Bild der deutsch-polnischen Beziehungen um die Perspektive der in Deutschland lebenden Polen und ihrer Geschichten (Borzyszkowska-Szewczyk 2023: 167).

Alle drei Romane von Magdalena Parys erreichen einen breiten Leserkreis, so wie der Regionalkrimi auf dem deutschen Literaturmarkt. Was wäre die Literatur ohne Leser? Die Leser haben ihre Entscheidung getroffen, denn Parys' Krimis sind auf den polnischen Bestsellerlisten zu finden. Als eine kulturwissenschaftlich orientierte Auslandsgermanistin schätze ich von meinem Blickwinkel aus per se die Literaturproduktion, die deutsch-polnische Verflechtungen in verschiedenen Kontexten thematisiert und gelesen wird. Das Potential der Spannungsliteratur sollte daher nicht unterbewertet und dementsprechend auch nicht nur unter dem Stigma des Trivialen traditionell behandelt werden (vgl. Nusser, 2009: V), weil gerade diese Texte schon lange nicht nur Unterhaltung bieten, sondern gattungsspezifisch eine bildungsbürgerliche Komponente vorweisen (Bonter 2015: 92) und dementsprechend versuchen, die Wirklichkeit in ihrer Komplexität zu erklären.

Literatur

- Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München: C. H. Beck.
- Assmann, Aleida (2013): *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*, München: C. H. Beck.
- Assmann, Jan (2000): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck (3. Aufl.).
- Babka, Anna / Posselt, Gerard (Hg.) (2012): *Homi Bhabha. Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung* (2012). Wien u. Berlin: Turia & Kant.
- Bauman, Zygmunt (2012): *O edukacji. Rozmowy z Ricardo Mazzeo*. Ins Polnische übers. v. Patrycja Poniatowska. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej. (Orig.: *On Education. Conversations with Riccardo Mazzeo*; 2012).
- Bauman, Zygmunt / Hudzik, Agnieszka (2011): „Europa ist ein Sprachgewirr“. In: *Zeit Online* von 23.09.2011; <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-09/zygmunt-bauman-interview/komplettansicht>. Zugriff am 15.11.2012.

- Benjamin, Walter (1972): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, deutsche Fassung 1939. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 471–508, <https://web.archive.org/web/20101122072611/http://walterbenjamin.ominiverdi.org/wp-content/kunstwerkbenjamin.pdf>. Zugriff am 3.4.2021.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg.
- Bonter, Urszula (2015): „Stadt – Land – Mord. Einige Bemerkungen zu den aktuellen deutschen Reginalkrimis.“ In: Parra-Membrives, Eva / Brylla, Wolfgang (Hg.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 91–101.
- Borzyszkowska-Szewczyk, Miłoslawa (2016): Parys-Berlin, czyli oswojona niemiecka obcość w powieściach „Tunel“ i „Magik“ Magdaleny Parys. In: Wolting, Stephan / Wolting, Monika (Hg.): *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po 1989 roku*. Kraków: Universitas, 297–311.
- Borzyszkowska-Szewczyk, Miłoslawa (2017): Powieść kryminalna jako przestrzeń polsko-niemieckich obrachunków z przeszłością? Magdalena Parys *Magik*. In: *Przegląd Zachodni* 1/2017, 149–164.
- Borzyszkowska-Szewczyk, Miłoslawa (2023): Die Autorin als Akteurin. Deutsch-polnische Verflechtungen in Magdalena Parys' Publizistik, In: dies. / Szymańska, Eliza (Hg.): *Nachbeben einer Zäsur in der interkulturellen Literatur und Kulturpraxis. Formationserlebnisse einer Umbruchsgeneration*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 165–182.
- Chiellino, Carmine (2007): Einleitung: Eine Literatur des Konsenses und der Autonomie. Für eine Topographie der Stimmen. In: ders. (Hg.) *Interkulturelle Literatur in Deutschland, Ein Handbuch. Sonderausgabe*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 51–61.
- Dückers, Tanja (2015): Dunkle Fluchtwege. Das Buch „Tunnel“ von Magdalena Paris. Die deutsch-polnische Autorin Magdalena Parys erzählt von der geteilten Stadt Berlin nach 1945. In: *Jungle World* von 5.2.2015, <https://jungle.world/artikel/2015/06/dunkle-fluchtwege>. Zugriff am 1.10.2020.
- Foucault, Michel (2000): Nietzsche, genealogia, historia. In: ders.: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Übers. ins Polnische v. Damian Leszczyński, Rotar Lesiński. Warszawa, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN, 113–135.
- Helbig-Mischewski, Brigitta / Zduniak-Wiktorowicz, Małgorzata (2016): Proza polskiego pochodzenia w Niemczech i konteksty. In: dies. (Hg.): *Migrantenliteratur im Wandel. Junge Prosa mit (nicht nur) polnischen Wurzeln in Deutschland und Europa / Literatura migracyjna w procesie. Młoda proza (nie tylko) polskiego pochodzenia w Niemczech i Europie*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 21–28.
- Kalczyńska, Maria (2002): *Emigracyjni twórcy polskiej książki i prasy zamieszkali w Niemczech po 1989 roku (próba opisu socjobibliologicznego)*. In: Klimaszewski, Bolesław (Hg.): *Emigracja z Polski po 1989 roku*. Kraków: Grell, 386–413.
- Kimmich, Dorothee / Schahadat, Schamma (2012): „Einleitung“. In: *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript, 7–21.
- Kniesche, Thomas (2015): *Einführung in den Kriminalroman*, Darmstadt: WBG.
- Leubner, Martin (2007): „Thriller“. In: Dieter Burdorf et al (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Springer, 3. Aufl., 769.
- Loew Peter Oliver (2014): *Wir Unsichtbaren. Geschichte der Polen in Deutschland*. München: C. H. Beck.

- Makarska, Renata (2015): „Nackt wie ein heiliger Türke.“ Textuelle Mehrsprachigkeit in der polnischen Literatur in/aus Deutschland. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 6, 2015, H. 2, hg. von Dieter Heimböckel et al, 119–133.
- Mendel, Maria (2015) (Hg.): *Miasto jako wspólny pokój. Gdańskie modi co-vivendi*, red. Maria Mendel. Gdańsk: Gdańskie Towarzystwo Naukowe / Instytut Kultury Miejskiej.
- Nesbø, Jo (2013): Kryminal jak religia. Rozmawia Maciej Nowicki. In: *Newsweek* 2013, Nr. 51–52.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Springer, 4. Aufl.
- Nusser, Peter (2009): *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, 4. Aufl.
- Parra-Membrives, Eva / Brylla, Wolfgang (Hg.) (2015): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- Parys, Magdalena (2014 a): *Magik*. Warszawa: Świat Książki.
- Parys, Magdalena (2014 b): *Tunel*. Warszawa: Świat Książki.
- Parys, Magdalena (2014 c): *Tunnel*. Münster / Berlin: Prospero.
- Parys, Magdalena (2018): *Der Magier*. Übers. v. Lothar Quinkenstein. Greifswald: freiraum-verlag.
- Parys, Magdalena (2020): *Książę*. Warszawa: Agora.
- Parys, Magdalena (2023): *Rika. Żeliwne ptaki*. Warszawa: Świat Książki.
- Parys, Magdalena / Kowalska, Olga: Wywiad z Magdaleną Parys. In: *Wielki Buk* von 3.8.2017, <https://wielkibuk.com/2017/08/03/wywiad-z-magdalena-parys/>. Zugriff am 6.8.2021.
- Schulze, Ingo / Heuer, Christine (2019): „Eine Art Kolonisierung deluxe.“ Ingo Schulze zur Wiedervereinigung. In: Deutschlandfunkkultur von 7.10.2019, https://www.deutschlandfunk.de/ingo-schulze-zur-wiedervereinigung-eine-art-kolonisierung.694.de.html?dram:article_id=460421. Zugriff am 1.10.2020.
- Smechowski, Emilia (2017): *Wir Strebermigranten*. Berlin: Hanser.
- Sobolewska, Justyna (2014): Cudzoziemki. In: *Polityka* 13 (2951).
- Sobolewska, Justyna (2015): *Parys-Berlin. Polska pisarka opowiada Niemcom historię*. In: „Polityka“ von 24.2.2015, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1609861,1,polska-pisarka-opowiada-niemcom-historie.read>. Zugriff am 6.8.2021.
- Weigel, Sigrid (2005): Familienbande, Phantome und die Vergangenheitspolitik des Generationsdiskurses. Abwehr von und Sehnsucht nach Herkunft. In: *Generation. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*. Hrsg. von Ulrike Jureit / Michael Wildt. Hamburg: Hamburger Edition, 108–126.
- Zduniak-Wiktorowicz, Małgorzata (2013): „Obrachunek“ z II wojną światową w prozie polskich pisarzy w Niemczech. In: Teodorowicz-Hellman, Ewa / Gesche, Janina / Brandt, Marion (Hg.): *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981*. Stockholm: Stockholms universitet, 120–130.
- Żerwe, Małgorzata (2019): *Deutschpolnischeuropäisch. Die Identitäten der Magdalena Parys*. In: Deutschlandfunk Kultur von 8.11.2019, <https://www.hoerspielundfeature.de/wendelaender-3-5-die-identitaeten-der-magdalena-parys-100.html>. Zugriff am 1.4.2023.

Gdańsk 2023, Nr. 48

Ksenia Kuzminykh

(Georg-August-Universität Göttingen)

Die kulturelle und historische Dimension der Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel des Kriminalthrillers „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann

<https://doi.org/10.26881/sgg.2023.48.05>

Im Beitrag wird die Analyse der historischen und kulturellen Dimension des jugendliterarischen Werks *Zartbittertod* (2020) von Elisabeth Herrmann vorgenommen. Sie erfolgt vor dem Hintergrund der Theorien des dokufiktionalen Erzählens und der historiographischen Metafiktion. Darüber hinaus werden die spannungstragenden Strategien des Kriminalthrillers untersucht. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Analyse der kulturellen Konstituenten des Thrillers. Sie erfolgt vor dem Hintergrund der Alteritätsmodelle. Als Methode dient das *close-reading*-Verfahren.

Schlüsselwörter: Jugendthriller, historiographische Metafiktion, dokufiktionale Narration, Alteritätsmodelle

The cultural and historical dimension of children's and youth literature on the example of the crime thriller *Zartbittertod* by Elisabeth Herrmann – This article offers a literary analysis of the historical dimension of Elisabeth Herrmann's crime thriller for young adults *Zartbittertod* [Dark Chocolate Death] (2020). The study opens with a critical overview of theories of docufictional narration and historiographical metafiction. From there, it proceeds to illustrate the possibility of the aesthetic hybridization of factual and fictional elements for the construction of a contingent narrative world. Finally, the article analyses narrative strategies of suspense and discusses cultural constituents and alterity models. The study uses the close reading method.

Keywords: crime thriller for young adults, historiographical metafiction, docufictional narration, models of otherness

1. Einleitung

Elisabeth Herrmann konfrontiert in ihrem Kriminalthriller für Jugendliche „Zartbittertod“ ihre Rezipientinnen und Rezipienten mit historischen Kontroversen zwischen Deutschland und Namibia sowie mit dem sozialen und politischen Wandel seit der Kolonialzeit. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf die historische und politische Dimension und verleiht dem realen Kontext durch die literarische Bearbeitung eine pointierte Ausprägung. Man wird zu einer vertieften und kritischen Auseinandersetzung mit der weltweiten Globalisierungsphase des 19. Jahrhunderts aufgefordert. Ferner prägen kulturelle Implikationen die Narration. Diese werden vor dem Hintergrund der Modelle der Fremdheit in ihrer trichotomischen Struktur untersucht. Darüber hinaus wird die Genese unterschiedlicher Spannungsarten fokussiert. Als Methode dient das *close-reading*-Verfahren.

Die Handlung sei in Kürze skizziert: Die zentrale, achtzehnjährige Figur Mia beschließt, sich an einer renommierten Journalistenschule in Hamburg zu bewerben. Bei der Vorbereitung ihres Bewerbungsportfolios wird sie auf eine vergilbte Fotografie aufmerksam. Darauf sind ihr dunkelhäutiger Urgroßvater Jakob, sein Ausbilder Gottlob Herder sowie ein lebensgroßes Nashorn aus Schokolade abgebildet (Herrmann 2020: 11). Das ungewöhnliche Trio inspiriert Mia zu investigativer Arbeit, deren Ergebnis ihre Aufnahme in die Journalistenschule sichern soll. Ihre Recherche führt sie nach Lüneburg, wo sie die Familie Herder, deren Schokoladenimperium und auch ihre namibische Verwandte Emily kennenlernt. Unmittelbar nach ihrer Ankunft wird Mia mit dem Mord an dem Familienoberhaupt Wilhelm Herder und etwas später mit dem Mord an dem Kunsthistoriker Gerald Kühn, der die Vergangenheit der Familie Herder zu rekonstruieren versuchte, konfrontiert. Dieser Doppelmord strukturiert die Narration. Er wird von der rachsüchtigen, habgierigen Täterin begangen, die sich ungerecht behandelt fühlt und das Herder'sche Schokoladenmonopol für sich beanspruchen will.

2. Theoretische Ausgangsüberlegungen

2.1 Dokufiktion versus Mockumentary

Bei dem dokufiktionalen Erzählen handelt es sich um einen „Darstellungsmodus“ (von Tschiltschke 2012: 379–381), für den die Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte kennzeichnend ist. Dabei „wehrt“ sich die Dokufiktionalität gegen die apodiktische Zuschreibung eines „pauschalen ‚Panfiktionalismus‘“ (Klein / Martínez 2009: 1) und tritt mit dem gemischten Geltungsanspruch an, sowohl „tatsächlich Geschehenes ‚authentisch‘ darzustellen“ (Fludernik / Falkenhayner 2015: 11, Hervorhebung im Original) als auch „spannend und affizierend zu unterhalten. Die Funktion von Authentizitätsgaranten übernehmen auf Ebene der *histoire* als real geltende zeitgeschichtliche oder zeitgenössische Ereignisse, Konstellationen und Personen. Auf der Ebene des *discours* werden Darstellungsweisen, die sowohl den traditionellen Praktiken des Dokumentierens als auch des Fingierens entsprechen, „amalgamiert“ (Bidmon 2019: 429).

Zu den dokumentarischen Verfahren zählen Peri- und Epitexte sowie die auffällige Implementierung des reproduzierten Materials in die fiktionalen Erzählumgebungen (Hillenbach 2012: 55–58). Zu den fiktionalisierenden Strategien gehören vielfältige Formen stilistischer und struktureller Ästhetisierung wie bspw. die Fragmentierung des realen Stoffes durch Verfahren des episodenhaften und/oder pointierten Erzählens und die konjekturale, eine subjektive Spur hinterlassende Narration (Niehaus 2021: 55). Zu diesen Strategien zählen des Weiteren das Durchbrechen der Chronologie, die Inszenierung von Polyphonie, das kompositorische Arrangement sowie die Implementation von metafiktionalem Einschüben.

Eine elementare Disposition des dokufiktionalen Erzählens bildet das Einhalten des „*discourse of sobriety*“ (Kluge 1983: 163), dem ästhetische und ethische Maximen inhärent sind. Die ästhetische Perspektive impliziert das Gebot einer exakten Markierung der Differenz zwischen Faktizität und Fiktionalität. Der ethische Blick richtet sich auf die maximale

Unverfälschtheit des Materials (Bidmon 2019: 492) als einer ‚Garantie‘ für die Richtigkeit der Angaben. Agnes Bidmon spricht in dieser Hinsicht von dem „semidokumentarischen Pakt“ (2019: 430), dem ein „Verlässlichkeitspakt“ (Lejeune 1994: 23), jedoch nicht ein „Faktualitätspakt“ (Martinez 2009: 185) inhärent ist. Zu bedenken ist aber, dass sich der Grad der Manipulationsanfälligkeit von den die Faktizität suggerierenden „Evidenzproduzenten“ durch die (mehrfache) mediale Reproduktion erhöht (Bidmon/Lubkoll 2022: 9), was wiederum Rückschlüsse auf deren Ursprung verkompliziert (Werle 2006: 117). Daher wird von diversen graduellen Abstufungen der Authentizität ausgegangen (Weixler 2012, 1–32), wobei die Authentizität nicht eine Deckungsgleichheit von Darstellung und Dargestelltem, sondern die „Wahrhaftigkeit der Darstellung“ meint (Dam 2016: 52).

Die Mockumentary betont dagegen den Konstruktcharakter der Literatur sowie die Unerreichbarkeit der Realität und spielt deshalb bewusst mit dem historischen Material (Bidmon 2019: 68) in der Hoffnung, als eine „pseudodokumentarische Narration“ erkannt zu werden (Juhász 2006: 7). Dieses ‚Spiel‘ kann sowohl implizit als auch explizit auf der Ebene der *histoire* und des *discours* verwirklicht werden. Die Pseudodokumentation basiert auf einem „Fiktionalitätsvertrag“ (Eco 1999: 103) und unterbreitet den Rezipierenden Miterlebens-Angebote (so bspw. historische Populärromane oder Zeitreisen) (Fulda / Jaeger 2019: 5).

2.2 Spannungstragende Strukturen

Textorientierte Spannung ist ein intersubjektives, mehrdimensionales Phänomen, das diverse spannungserzeugende- und tragende Strukturen impliziert: „*Tension*“, ein elementares ästhetisches Merkmal der Literatur, ist statisch. Sie zeichnet sich durch ein hohes Konflikt- und Interaktionspotenzial der Figuren aus (Bonheim 2001: 1–10). „*Suspense*“ (Brewer 1996: 107) bzw. „Konflikt- und Bedrohungsspannung“ (Wenzel 2001: 22) ist dagegen dynamisch. Ihr Signum ist die Parallelität von Diskurs- und Ereignisstruktur und die daraus resultierende hohe Transparenz der Narration. Entscheidend für ihre Konstruktion ist eine frühestmögliche Präsentation eines auslösenden Ereignisses, das zu einem ungewünschten Resultat für die favorisierte und empathietragende Figur führt. Die Evokation von Empathie für die Figuren fungiert als das differenzierende Kriterium zu den anderen spannungstragenden und spannungserzeugenden Konstruktionen (Kuzminykh 2022: 297–317). Die schlechten Aussichten auf einen wünschenswerten Ausgang einer existentiell gefährlichen Situation für den favorisierten Empathieträger und die Antizipation der ihm drohenden Gefahr wirken dementsprechend besonders spannungsfördernd. Dieser *suspense*-Kern lässt beim Rezipienten offene Entscheidungsfragen im Hinblick auf den Fortgang der Narration und die Konsequenzen des Schlüsselereignisses entstehen. Sie können sich dabei entweder auf kürzere Handlungssequenzen (*micro suspense*) und/oder auf den Ausgang der Gesamthandlung (*macro suspense*) richten. Eine weitere Komponente von *suspense* ist das Wechselspiel zwischen Erfolg und Misserfolg. In diesem Prozess wirkt der „*thrill*“ (Rabkin 1973) als eine punktuelle, körperlich erfahrbare Spannungsart besonders intensiv. Unmittelbar vor der finalen Auflösung fungiert diese Art der Spannung als retardierendes Element.

Neben den bereits skizzierten spannungstragenden Strukturen sind „*curiosity*“ (Breuer 1996: 108) bzw. das „Rätselspannungsschema/die rekursive Neugierstruktur“ (Wenzel 2001: 29) und „*surprise*“ (Wenzel 2001: 27) zu nennen. Die Überraschungsstruktur entsteht durch die inkongruente Informationsvergabe. Das auslösende Ereignis wird dem Rezipienten vorenthalten, ohne dass ihm dieses Defizit bewusst gemacht wird. Diese Struktur schließt Antizipation aus. Wenn die Informationslücke in einer plötzlichen Konfrontation oder in der auflösenden Analepse geschlossen wird, kommt es zu einer effektvollen Pointe. Ein neuer Deutungshorizont eröffnet sich. Das Überraschungsschema ist mit seinem pointierten Effekt vom Charakter der sukzessiv aufbauenden, zukunftsorientierten *suspense* grundverschieden und kann lediglich eine ungezielte Spannung auslösen. Das ist jedoch nur in den Fällen möglich, in denen der Leser eine entsprechende antizipatorische Haltung des Überraschtwerdens einnimmt. In dem Rätselspannungsschema wird zwar auch ein signifikantes auslösendes Ereignis weggelassen, der lesenden Person wird jedoch explizit signalisiert, dass ihr eine entscheidende Information fehlt. *Curiosity* bildet ein Fundament für die *mystery-story* (Weber 1975: 18).

Die analytische und rekursive Konstruktion *mystery* provoziert kognitive Operationen und setzt weder Empathie für die Figuren noch eine imminente Bedrohung dieser Figuren voraus. Die differenzierten Ergänzungsfragen dieser Erzählkonstruktion zielen auf die Lösung eines vor Beginn der Narration vorgefallenen Ereignisses ab, soweit dieses sich aufgrund des Textes rekonstruieren lässt. *Mystery* bleibt jedoch stets im Hinblick auf das Informationsbedürfnis des Lesers defizitär. Sie kann in *suspense* übergehen, minimalistisch und punktuell auftreten oder den gesamten Text überspannen. Des Weiteren findet sich oft eine symbiotische Kombination dieser beiden spannungsgenerierenden und spannungstragenden Strukturen in Form der Konstruktion „*mystery-suspense*“ (Carroll 1996: 57).

2.3 Alteritätsmodelle

Fremdheit kann sowohl auf der Ebene des *discours* als ein formaler als auch auf der Ebene der *histoire* als ein thematischer Aspekt konzipiert werden. Bernhard Waldenfels differenziert in seinem phänomenologischen Fremdeheitsbegriff als Varianten der Alterität die „alltägliche und normale, strukturelle und radikale Fremdheit“ (1997: 35–37). Andrea Leskovec implementiert diese Begriffe in ihr ternäres Modell (2011: 53). Beide Wissenschaftler fassen das Fremde als eine fundamentale Gegebenheit der menschlichen Existenz auf. Die Elemente der alltäglichen Fremdheit bleiben im Vertrauenshorizont und lassen sich leicht durch zusätzliche Informationen beheben. Diese Art der Alterität evoziert somit weder eine imminente Gefahr noch eine Faszination (Leskovec 2023: 88). Die strukturelle Fremdheit dagegen entsteht bei der Kollision von Zeichensystemen, Sinnordnungen und Realitätskonstrukten, deren Funktionsweise von vertrauten Wirklichkeitsschemata divergiert und Missverständnisse hervorruft, die auf Stereotype über die ‚Fremdwelt‘ (Waldenfels 1997: 36) rekurren oder mit enttäuschen Antizipationen kongruieren (Leskovec 2023: 88). Die strukturelle Fremdheit evoziert Unsicherheit im Umgang miteinander (Holdenried 2022: 35).

Diese Insekurität kann jedoch durch eine reflektierende Annäherung an das Fremde überwunden werden. Sie impliziert nicht ausschließlich kulturell bedingte Fremdheit und verlangt nach einer vertieften Auseinandersetzung mit etablierten Systemen sowie nach deren Modifikation (Leskovec 2011: 54). Diese Art der Alterität manifestiert sich auch in der Poetizität der Sprache, u. a. in der Differenzqualität literarästhetischer Zeichen als eine intendierte „Abweichung“ (Lachmann 1970: 226–249) von der Alltagssprache durch die Verfremdung von Kollokationen sowie durch die Implementation in die Textfaktur von fremdsprachlichen und archaischen Lexemen. Mit diesen ästhetischen Verfahren werden die assimilierten Sinn Grenzen transzendiert. Die unzugängliche und unüberwindbare „radikale“ Fremdheit (Waldenfels 1997: 35) transzendiert die Grenzen jeglicher Ordnungen und entkräftet gewohnte Interpretationsmuster. Diese Art der Fremdheit manifestiert sich in ambivalenten Hyper- bzw. Grenzphänomenen, wie z. B. „Eros, Tod, Schlaf, Rausch“ (Waldenfels 1997: 37), die keine Auflösung, sondern nur eine Annäherung zulassen, oder in „Umbruchphänomenen wie eine[r] Revolution“ (Leskovec 2011: 53). Das radikale Fremde kann lediglich als „Überschuß, als Exzeß, der einen bestimmten Sinnhorizont überschreitet“ gefasst werden (Waldenfels 1997: 37). Dabei ist nicht eine „Verweigerung von Verstehen“ (Hofmann 2006: 25) zu präsupponieren, sondern die Anerkennung einer Grenzerfahrung im Sinne einer bedeutungsvollen Einsicht in eine konkrete Grenzlinie eigener Erfahrungsmöglichkeiten.

3. Analyse

3.1 Spannungsaufbau

Die Makrostruktur des Thrillers enthält die spannungstragenden und spannungserzeugenden Strukturen *curiosity*, *suspense*, *surprise*, *thrill* und *tension*. *Tension* als eine kontrastierende Spannung wird zwischen dem jungen Will Herder und Mia sowie zwischen den Figuren Mia und Emily konstruiert. Diese Spannungsart resultiert in der ersten Dyade aus der Verliebtheit der beiden Figuren und ihren verzweifelten Versuchen, diese zu maskieren. Für die Konflikte in dem zuletzt genannten Paar ist die historische Entwicklung, die individuell pointiert wird, verantwortlich zu machen. Die familiäre Relation zwischen Emilia Katharina Arnholt (Mia) und Emily Catherine Arnholt Shipanga (Emily) ist internymisch markiert und für die Handlung konstituierend. Von Beginn der Narration an wird Empathie für die Figur Mias evoziert. Dies prädisponiert die Genese von Bedrohungsspannung (*suspense*). *Suspense* wird in den einzelnen Episoden auf der lokalen Ebene konstruiert und betrifft primär die Empathieträgerin Mia. Auch die intensive körperlich erlebbare Spannungsart, der *thrill*, ist eng mit ihrer Figur verbunden (Herrmann 2020: 427). Mit dem Doppelmord erfolgt eine Transformation der affekttragenden Textstruktur *curiosity* in die analytische rekursive Erzählkonstruktion *mystery*. Mia durchläuft bei der Lösung des Rätsels Phasen der Konfrontation, der Reflexion, der Analyse, des Widerspiels und der Auflösung (Weber 1975: 19–20). *Surprise* entsteht durch die inkongruente Informationsvergabe und wird durch die Täterin ausgelöst (Herrmann 2020: 436). Der Kern des Rätsels wird in dem analeptisch konstruierten selbstoffenbaren Geständnis der Täterin unmittelbar vor seiner endgültigen Auflösung refokussiert.

3.2 Historische Dimension

Die Autorin expliziert ihre Orientierung „an den historischen Begebenheiten“ (Herrmann 2020: 5, 474). Sie nähert sich dem Thema an, indem sie auf real existierende Personen, Motive und Orte der kolonialpolitischen Agitation (Herrmann 2020: 5, 318) sowie auf das komplizierte „Verflechtungsgebilde“ Bismarck’scher Außenpolitik (Engelberg 1990: 352) rekurriert (Herrmann 2020: 5, 138, 155, 226, 337, 410, 337). Diese zielte im europäischen Raum auf ein, die Position des deutschen Kaiserreichs entlastendes, relativ stabiles Mächtesystem. Seine katalysatorische Funktion nahm jedoch allmählich ab, da Deutschland in steigendem Maße kolonialpolitische Fragen in den Fokus nahm und als Resultat begann, Kolonien zu erwerben (Ullrich 2014: 92–100). So kam es 1897 durch den Übergang zur Schutzzollpolitik zu einem partiellen innen- und außenpolitischen Paradigmenwechsel. Aus primär privater Agitation, als deren Initiatoren u. a. Adolf Eduard Lüderitz, Heinrich Vogelsang, Fürst Hermann zu Hohenlohe-Langenburg, der Gründer des Deutschen Kolonial-Vereins sowie Carl Peters, der Initiator der Gesellschaft für die deutsche Kolonisation und Vorsitzender der Deutsch-Afrikanischen Gesellschaft zu nennen sind, war zuvor eine einflussreiche „koloniale Bewegung“ (Ullrich 2014: 93) entstanden, die eine erhebliche Pression auf die Entscheidungsträger der deutschen Politik auszuüben wusste (Ullrich 2014: 93). Carl Peters stellte eigenständig Territorien in Ostafrika, einschließlich Sansibar, unter die Oberhoheit dieser Gesellschaft. Mit dem Erhalt des ersten kaiserlichen Schutzbriefes für seine territorialen Erwerbungen annektierte er größere Flächen in Ostafrika (Osterhammel / Jansen 2012: 47). Diese aus ‚sozialökonomischer‘ Perspektive legitimierten Schritte wurden schließlich durch machtpolitische Erwägungen ergänzt. Obwohl Bismarck sich anfangs bemühte, das Engagement von staatlicher Seite zu restringieren, war die Eigendynamik der kolonialen Ambitionen nicht zu bremsen. Trotzdem legte der Reichskanzler bald nach dem Zustandekommen der Kongo-Akte anno 1885 sein Hauptaugenmerk wieder auf Europa. Doch die Triebkräfte der kolonialen Expansion mündeten etwas später in die wilhelminische ‚Weltpolitik‘ ein. 1904 bis 1908 und 1914 bis 1915 kam es zu den gewaltsamen Auseinandersetzungen und Kriegen in der Kolonie Deutsch-Südwestafrika (Ullrich 2014: 93).

Diese historisch-politischen Ereignisse flicht Elisabeth Herrmann in ihren Kriminalthriller ein (Herrmann 2020: 5, 116–119, 135–138) und akzentuiert deren Folgen für die Familie Arnholt, aus denen resultativ die interkulturellen Konflikte in der Gegenwart erwachsen.

Die historiografische Ebene impliziert eine Periode von mehr als 100 Jahren. Die Chronologie der Haupthandlung wird durch die autodiegetisch gestalteten, typografisch hervorgehobenen Tagebuchnotizen von Gottlob Herder durchbrochen (Herrmann 2020: 5, 83–84, 155–157, 337, 470). Dadurch wird eine metadiegetische Ebene, die durch die konjekturale Narration (Niehaus 2021: 55) auffällt, konstruiert. Die Tagebucheinträge enthalten zusätzlich Zitate aus dem Werk „Peter Moors Fahrt nach Südwest. Ein komponierter Feldzugsbericht“ von Gustav Frenssen (1906) (Herrmann 2020: 156, 157). Um den Eindruck des faktualen Erzählens nicht zu evozieren und das manipulative Potential besonders aufgrund der Emotionalität der Figurenaussagen gering zu halten, erfolgt die Markierung dieser, die dokumentarische Dignität suggerierenden, Aussagen in der Briefform mittels Fußnoten (Herrmann

2020: 156, 157). Damit wird eine ästhetische Hybridisierung faktualer und fiktionaler Inhalte für die Konstruktion einer kontingenten narrativen Welt verwirklicht.

3.3 Alterität

In dem Kriminalthriller „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann wird an der Figur Mia demonstriert, wie sie ihr xenologisches Interesse durch kulturelle Empathie (Bennett/Bennett, 2004: 147–165) erweitert. Der Konflikt zwischen Mia und Emily, der als ein *Critical Incident* (Heringer 2017, 219–249) zu evaluieren ist, initiiert in beiden Figuren eine Selbst- und Fremdreflexion durch die Infragestellung der eigenen verinnerlichten Kultureme und Behavioreme.

Die Leserinnen und Leser werden mit der Fremdheit in ihrer trichotomischen Ausprägung konfrontiert: So evoziert der Titel „Zartbittertod“ die strukturelle Fremdheit. Der zusammengesetzte Okkasionalismus wird jedoch bereits im Klappentext des Kriminalthrillers aufgelöst. Strukturelle Fremdheit zeigt sich auch in der Namensgebung: Alle Figuren der namibischen Delegation, die mit der Herder'schen Schokoladenfabrik zu kooperieren beabsichtigen, tragen europäische Vornamen – ein Faktum, das in Mia Verwunderung auslöst (Herrmann 2020: 127). Die Namenswahl verweist auf die historische und kulturelle Dimension, die im Text als „alte Sitte“ (Herrmann 2020: 92) bezeichnet wird. Diese allusioniert darüber hinaus die seit 1914 eingeführte Schulpflicht und somit das Erlernen der ‚mitgebrachten‘ Sprache. Die Tatsache, dass der Leiter der namibischen Delegation Rudolf Mwedihanga hervorragend und akzentfrei Deutsch spricht und Sütterlin problemlos liest (Herrmann 2020: 119, 127, 128, 138, 317), augmentiert die authentische Konstruktion seiner Figur. Die Fremdsprache wird zur Amtssprache und erhält dadurch ein höheres Prestige. Die Kommentare der metadiegetischen Ebene exponieren den Imageverlust der Sprache *Otjiberero* (Viehe 1902) (Herrmann 2020: 5, 83–84, 155–157, 337, 470). Solche negativ konnotierten Begriffe, die auf ‚Primitivität‘ und ‚Animalität‘ sowie auf die der afrikanischen Bevölkerung präsupponierte ‚Kulturunfähigkeit‘, ‚Inkompetenz‘ und ‚Minderwertigkeit‘ hindeuten, wie **Pfandsklave*, **Bambuse*, **Bastard*, **Häuptling*, **Stamm*, **Buschmänner*, **Hottentotten*, **Neger*, **Mohr*, **Möhrenbäckerei*, **Schwarzafrika*, **Naturvolk*, **Naturreligion*, **Bananenrepublik* und **Mischling* (Herrmann 2020: 5, 9, 116, 120, 132), potenzieren das Gefühl der strukturellen Fremdheit. Die Abweichungen vom Usus sind aber auch kompositorisch motiviert und mystifizieren die lesende Person. So werden die Realia aus dem fremden sprachlichen und kulturellen Raum, wie bspw. „der Gürtel *kidani*“ (Herrmann 2020: 136, 351) und „die Wurfscheibe *kirri*“ (Herrmann 2020: 169, 294) nicht übersetzt. Die strukturelle Alterität besteht sowohl inratextuell als auch extratextuell. Es wird jedoch eine Disbalance konstruiert. Die Figuren sehen die mit diesen Lexemen bezeichneten Gegenstände, während die Rezipierenden recherchieren müssen, um sich die fremden Objekte vorstellen zu können.

Die Sprachverwendung der Figuren variiert in Abhängigkeit von den Kommunikationspartnern. So verwenden Emily und Margret ihre Herkunftssprache in privaten Konversationen (Herrmann 2020: 90, 92). Emily greift aber auch dann auf diese Sprache zurück, wenn andere Figuren aus der gemeinsamen Kommunikationssituation absichtlich exkludiert werden

sollen. Diese gezielt eingesetzte, situationsangepasste multilinguale Flexibilität signalisiert die Missachtung der Identität der Ausgegrenzten (Herrmann 2020: 104–108) und spiegelt die historische Situation der Kolonialzeit mit den Tendenzen des Linguizismus sowie des unhinterfragbaren Monolingualismus wider.

Die Spuren der alltäglichen Fremdheit finden sich in der Episode mit dem Abendkleid, das eine junge namibische Frau, Margareth, Mia selbstlos anbietet (Herrmann 2020: 106, 107, 128, 129, 159). Diese freundliche Geste führt zu einem familiär verankerten Konflikt zwischen Emily und Mia (Herrmann 2020: 125–128). Emily argumentiert *ad personam* und artikuliert vehement das an ihre deutsche Verwandte gerichtete Verbot, das traditionelle Kleid zu tragen. Diese Untersagung lässt sich jedoch leicht begründen: Der traditionelle Kleidungsstil hat für Emily eine besondere Signifikanz. Er ist ein Inbegriff der Resistenz, denn er überstand die gravierenden Modifikationen der Eurozentrierung: Die an das afrikanische Klima angepasste Kleidungsmanier erwies sich als nonkonform und wurde dementsprechend verändert. Dank der Ergänzung der schlichten Oberteile durch wallende Faltenröcke, enganliegende Mieder, leuchtende Farben sowie durch eine bunte, an Rinderhörner erinnernde Kopfbedeckung erlebte der Kleidungsstil eine Renaissance (Herrmann 2020: 106, 128, 159). Vor diesem historischen Hintergrund scheint für Emily das Tragen der Volkstracht durch eine Europäerin als inakzeptabel. Sie sieht jedoch ein, dass ihre Feindseligkeit sowie ihre übergeneralisierte Schuldzuweisung auch denjenigen gegenüber, die zu den zurückliegenden Ereignissen des vergangenen Jahrhunderts keine Beziehung haben (Herrmann 2020: 107, 116–119, 135–138), destruktiv sind. Sie überwindet ihre rigorose Ablehnung, die lediglich die stigmatisierende, in den Tagebuchnotizen explizierte Haltung spiegeln würde. Die in die Metadiegeese eingeflochtene monströse Inhumanität ist als ein Element der extraordinären Fremdheit zu deuten (Leskovec 2011: 53). Sie erschüttert die junge Generation zutiefst und fundiert ihre Bemühungen um die Restitution der Gerechtigkeit (Herrmann 2020: 116).

4. Fazit

Der Kriminalthriller „Zartbittertod“ von Elisabeth Herrmann hybridisiert die narrativen Strategien der Spannung und des traditionellen Dokumentierens mit mannigfachen ästhetischen fiktionalisierenden und referenziellen Techniken. Die faktischen Elemente bilden das Fundament sowohl für die innerfamilialen Konflikte als auch für den individuell geprägten Aspekt der Rache der Täterin. Dieser wiederum prädisponiert, kombiniert mit der Geld- und Habgier, die Genese der Bedrohungsspannung (*suspense*), des *thrill*, der Rätselspannung (*curiosity*) sowie die Überraschungskonstruktion (*surprise*). Die spannungstragende Struktur *tension* als leitmotivisch konzipiertes Arrangement arrondiert das Set der eingesetzten narrativen spannungsgenerierenden Techniken in „Zartbittertod“.

Die interkulturelle Dimension des Textes wird mittels einer dreigliedrigen Implementation entfaltet: Zum einen finden sich Signa der leicht überwindbaren alltäglichen Fremdheit. Zum anderen werden Elemente der strukturellen Fremdheit integriert, die die Wahrnehmung desautomatisieren und eine Reflexion evozieren, und schließlich wird die textuelle Faktur mit Konstituenten der schockierenden radikalen Fremdheit angereichert. Durch die ästhetische

Komposition von Faktualitäts- und Fiktionalitätssignalen erreicht der Text eine starke Affizierung des Rezipienten. Zugleich inszeniert Herrmann (2020: 473–475) ihren Text vor dem Hintergrund einer Recherche zu dem historischen Geschehen und der daraus resultierenden Referenzialität als eine wichtige Konstituente des öffentlichen Erinnerungsdiskurses. Darüber hinaus schließt sie sich an die Tendenz des Ecocriticism an, indem sie die Aufmerksamkeit auf einen verantwortungsvollen Umgang mit ökologischen Ressourcen lenkt.

Literatur

- Bennett, Janet Marie / Bennett, Milton (2004): Developing intercultural sensitivity. An integrative approach to global and domestic diversity. In: Dan Landis (Hg.): *Handbook of Intercultural Training* (3. Aufl.) Thousand Oaks: Sage, 147–165.
- Bidmon, Agnes (2019): Geschichte(n) zwischen Fakt und Fiktion. In: Gabriele von Glasenapp (Hg.): *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 63–88.
- Bidmon, Agnes / Lubkoll, Christine (2022): Dokufiktionalität in Literatur und Medien – Einleitung. In: Agnes Bidmon (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin: de Gruyter, 1–26.
- Bonheim, Helmut (2001): Spannung, Suspense, Tension – A Survey of Parameters and a Thesis. In: Raimund Borgmeier (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1–10.
- Brewer, William (1996): The nature of narrative suspense and the problem of rereading. In: Peter Vorderer (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 107–127.
- Carroll, Noel (1996): The paradox of suspense. In: Peter Vorderer (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, theoretical analyses and empirical explorations*. Mahwah NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 71–91.
- Dam, Beatrix van (2016): *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin: de Gruyter.
- Eco, Umberto (1999): *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München: Carl Hanser.
- Fludernik, Monika / Falkenhayner, Nicole (2015): Einleitung. In: Monika Fludernik (Hg.): *Faktales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg: Ergon, 7–22.
- Fulda, Daniel / Jaeger, Stephan (2019): Einleitung: Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur. In: Daniel Fulda (Hg.): *Romanhaftes Erzählen von Geschichte*. Berlin: de Gruyter, 1–58.
- Herrmann, Elisabeth (2020): *Zartbittertod*. München: cbt.
- Heringer, Hans-Jürgen (2017): *Interkulturelle Kommunikation*. Tübingen: Franke.
- Hillenbach, Anne-Kathrin (2012): *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript.
- Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn: UTB.
- Holdenried, Michaela (2022): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

- Juhasz, Alexandra (2006): Introduction: Phony Definitions of the Fake Documentary. In: Alexandra Juhasz (Hg.): *F Is for Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1–18.
- Klein, Christian / Martínez, Matthias (2009): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler.
- Kluge, Alexander (1983): *Bestandsaufnahme: Utopie Film*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Kuzminykh, Ksenia (2022): Spannungskonstruktionen in der Abenteuerliteratur für Kinder- und Jugendliche. In: Daria Khrushcheva (Hg.): *Figurationen des Ostens*. Berlin: Frank & Timme, 297–317.
- Lachmann, Renate (1970): Die Verfremdung und das neue Sehen bei Viktor Šklovskij. *Poetica* 3, 226–229.
- Lejeune, Philipp (1994): *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Leskovec, Andrea (2023): Radikale Fremdheit in literarischen Texten. In: Yvonne Dudzik (Hg.): *Im Zeichen des Unverfügbaren. Literarische Selbst- und Fremdbilder im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld: Transcript, 87–108.
- Leskovec, Andrea (2011): *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lubkoll, Christine / Illi, Manuel (2018): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung. In: Christine Lubkoll (Hg.): *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*. Stuttgart: Metzler, 1–10.
- Martínez, Matthias (2009): Erzählen im Journalismus. In: Klein, Christian (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 179–197.
- Niehaus, Michael (2021): *Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Osterhammel, Jürgen / Jansen, Jan C. (2012): *Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen*. München: Beck.
- Tschiltschke, Christian von (2012): Biographische Dokufiktion in der spanischen Literatur der Gegenwart. Las esquinas del aire von Juan Manuel de Prada und Soldados de Salamina von Javier Cercas. In: Peter Braun (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld: Scriptor, S. 377–400.
- Rabkin, Erik (1973): *Narrative Suspense*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Ullrich, Volker (2014): *Die nervöse Großmacht 1871–1918. Aufstieg und Untergang des deutschen Kaiserreichs*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Viehe, Gustav (1902): *Grammatik des Otjiberero, nebst Wörterbuch*. Berlin: Reimer.
- Waldenfels, Bernhard (1997): *Topografie des Fremden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Weber, Dietrich (1975): *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck.
- Weixler, Antonius (2012): Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt. In: Antonius Weixler (Hg.): *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*. Berlin: de Gruyter, 1–32.
- Wenzel, Peter (2001): Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen. In: Raimund Borgmeier (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 22–36.
- Werle, Dirk (2006): Fiktion und Dokument. Überlegungen zu einer gar nicht so prekären Relation mit vier Beispielen aus der Gegenwartsliteratur. Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. *Non Fiktion* 2, 112–122.

Gdańsk 2023, Nr. 48

Christina Althen

(Frankfurt am Main)

Döblins Verlobung mit Felicitas Chmatalik 1903

<https://doi.org/10.26881/sgg.2023.48.06>

Standesamtliche Unterlagen belegen eine bislang unbekannte Verlobung Alfred Döblins mit Felicitas Chmatalik aus Berlin, die im Herbst 1903 ein Kind erwartete. Als Beruf gab Döblin Schriftsteller an, was er in dieser Zeit sonst nicht tat. Die Verbindung mit der Sängerfamilie Chmatalik-Mertini fällt zeitlich zusammen mit ersten Notizen Döblins zur Musikästhetik, besonders zum Stellenwert des Gesangs. Der Fund ermöglicht Aufklärungen zum biographischen Kontext der Novelle *Die Ermordung einer Butterblume* und anderer Erzählungen aus Döblins Freiburger Zeit. Als das Kind starb, wurde die Verlobung gelöst, was wohl auch mit Rücksicht auf Döblins Mutter geschah.

Schlüsselwörter: Alfred Döblin, Biographie, Verlobung 1903, Musikästhetik, *Die Ermordung einer Butterblume*

Döblin's engagement to Felicitas Chmatalik in 1903 – Civil registry records document a hitherto unknown engagement of Alfred Döblin to Felicitas Chmatalik from Berlin, who was expecting a child in the autumn of 1903. Döblin gave writer as his profession, which he did not do elsewhere at that time. The connection with the Chmatalik-Mertini family of singers coincides with Döblin's first notes on musical aesthetics, especially the importance of singing. The find makes it possible to shed light on the biographical context of the novella *The Murder of a Buttercup* and other stories from Döblin's Freiburg period. When the child died, the engagement was broken off, probably out of consideration for Döblin's mother.

Keywords: Alfred Döblin, biography, engagement 1903, music aesthetics, *The Murder of a Buttercup*

1. Fund einer Standesamts-Akte in Berlin

Der zehnjährige Alfred Döblin musste seine Geburtsstadt Stettin 1888 mit Mutter und Geschwistern verlassen, weil der Vater mit einer jüngeren Frau das Weite gesucht hatte. In Berlin ansässige Brüder der Mutter, erfolgreiche Kaufleute, unterstützten die Familie, besonders den begabten Alfred, der als einziger studierte. Nach dem Physikum wechselte der Student der Medizin im April 1904 von Berlin nach Freiburg im Breisgau, wo seine als Meisterwerk des Expressionismus bekannte Novelle „Die Ermordung einer Butterblume“ entstand und situiert ist. Die Erzählung persifliert die literarische Metapher vom Mädchen als Blume, und sie handelt von einer „geheimnisvolle[n] Schuld“ (Döblin 2004: 73). 1955 vertraute der Autor seinem Freund, dem Germanisten Robert Minder an, der biographische Hintergrund zu der Erzählung sei „das Verhältnis, in das er zu einem Mädchen gekommen war. In der letzten Studienzeit bekam sie ein Kind: es starb rasch“ (Minder

1969: 108). Mehr war bislang nicht bekannt; über Ort, Zeit und die Identität jener Freundin konnte nur spekuliert werden; dieser einschneidende Lebensabschnitt des jungen Döblin blieb eine biographische Leerstelle.

2018 fand der Historiker Christoph Lorke bei Recherchen für eine Studie zu binationalen Ehen im Kaiserreich standesamtliche Unterlagen über eine Verlobung Alfred Döblins mit Felicitas Chmatalik 1903 in Berlin, wie er Gabriele Sander mitteilte. Die Verfasserin ist dieser Mitteilung nachgegangen und dokumentiert im Folgenden, was nunmehr über Döblins erste Verlobung in Erfahrung zu bringen war, wie die biographische Lücke gefüllt und zugleich die Entstehungsgeschichte der „Butterblume“ erhellt werden kann.

Als Ottilie Chmatalik, die Mutter seiner Verlobten Felicitas, am 2. Oktober 1903 ein Gesuch einreichte, um Dispens vom Aushang des Eheaufgebots ihrer Tochter mit Döblin zu erreichen, war dieser 25 Jahre alt. Leider liegt Chmataliks ursprüngliches Gesuch der Akte nicht bei. Aus der Tatsache, dass die Mutter den Antrag stellte, ist zu schließen, dass die Tochter minderjährig war, also noch nicht 21 Jahre alt. Die Tochter Felicitas besaß die österreichische Staatsangehörigkeit (siehe Dokumentation Blatt 83); es lagen „keine Ehehindernisse“ vor, wie die Behörde feststellt. Die Döblin betreffende Akte umfasst sieben Blätter, zum Teil auch auf der Rückseite beschrieben; der Schriftverkehr erstreckt sich über den Zeitraum vom 6. Oktober bis 20. November 1903.

Die „Acta betr. Befreiung vom Aufgebot Standesamts-Sachen Generalia 1900 bis 1918“ im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Berlin enthalten Schriftverkehr zwischen dem Oberpräsidenten der Provinz Brandenburg und dem preußischen Minister des Innern, zuständig für die Aufsicht über die Standesämter.¹ Bei den Vorgängen geht es um Ausnahmen von der Vorschrift, laut der Eheschließungen „nur nach vorherigem, durch zweiwöchentlichen Aushang zu bewirkendem Aufgebot“ erfolgen konnten.² Es stand dem Innenminister zu, nach Prüfung des Einzelfalls Befreiung vom Aufgebot zu gewähren. Gründe für Anträge auf Befreiung vom Aufgebot waren z. B. Auslandsaufenthalte; meist handelte es sich um den Personenstand.³ Die Begründung des Gesuchs Döblin/Chmatalik ist in dieser Akte einmalig, nämlich finanzieller Art:

Döblin fürchtet die Entziehung der ihm bisher gewährten Unterstützung, sobald seine Verwandten durch Aushang des Aufgebots die beabsichtigte Eheschließung erfahren würden. Um die gewährte Unterstützung nicht zu verlieren und um das zu erwartende Kind nicht unehelich geboren zu sehen, bittet er um den Dispens vom Aufgebot. (v. Bethmann Hollweg, 15.11.1903, s. u. Bl. 87)

¹ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, HA I., Rep. 77 Ministerium des Innern, Titel 4047 Nr. 32, Bd. 1; vgl. die Dokumentation im Anhang. Die folgenden Zitate im Text, sofern nicht anders ausgewiesen, entstammen dieser Dokumentation.

² BGB (1896) § 1316: „Der Eheschließung soll ein Aufgebot vorhergehen. Das Aufgebot verliert seine Kraft, wenn die Ehe nicht binnen sechs Monaten nach der Vollziehung des Aufgebots geschlossen wird [...]. Von dem Aufgebote kann Befreiung bewilligt werden.“

³ So stellte ein Lehrer wegen seiner unehelichen Geburt den Antrag auf Befreiung vom Aufgebot; ebenso ein Pfarrer, der eine geschiedene Frau heiraten wollte. Ein Conditore im ostasiatischen Expeditionskorps wollte in Tsingtau heiraten.

Für Gesuche um Befreiung vom Aufgebot war der Oberpräsident der Provinz Brandenburg zuständig, der zugleich Oberpräsident von Berlin war.⁴ Im fraglichen Zeitraum bekleidete der spätere Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg dieses Amt (1899 bis 1905). Zunächst geht es um Fragen der Zuständigkeit; der Versuch, den Vorgang aufgrund der Herkunft der Chmataliks an österreichische Behörden zu verweisen, scheitert an der Vorlage aller erforderlichen Dokumente der lange in Berlin Ansässigen und an „erneuten Eingaben der Gesanglehrerin Ottilie Chmatalik“ an den Oberpräsidenten in Potsdam, wie dieser am 27. Oktober 1903 nach Berlin berichtet.

Oberpräsident Bethmann Hollweg scheint vom Innenministerium eine Direktive zu erwarten, er bittet um Auskunft, ob er den Antragstellern die Befreiung vom Aufgebot in Aussicht stellen könne. Der Ball wird von Berlin nach Potsdam zurückgespielt: Der Oberpräsident möge „sich gefälligst zunächst“ selbst „gutachterlich über das Befreiungsgesuch des Schriftstellers Döblin und der Felicitas Chmatalik“ äußern (Bl. 85). Darauf erfolgt eine von Bethmann Hollweg signierte dreiseitige Stellungnahme vom 15. November 1903 mit Anmerkungen von weiteren Händen, und schließlich der Bescheid des Innenministeriums vom 20. November 1903, das Gesuch um Befreiung vom Aufgebot sei abzulehnen. Innenminister Hans v. Hammerstein (1901–1905) war nicht persönlich befasst; gezeichnet ist der Bescheid „v. Bischoffshausen“. Dieser, Ranghöchster nach dem Minister, war zur fraglichen Zeit Unterstaatssekretär im Ministerium des Innern.⁵ Eine Rolle bei der Entscheidung spielte offenbar auch der Vortragende Rat v. Knebel Doeberitz; sein Kürzel findet sich auf mehreren Vermerken.

2. Eine Musikerfamilie mit dem Künstlernamen Mertini

Wer war Felicitas Chmatalik? Sollte man aus dem Antrag an den Oberpräsidenten in Potsdam schließen, dass sie in Brandenburg wohnte? Dort war keine Spur zu finden. Auch in der alten Berliner Einwohnermeldekartei fand sich kein Eintrag; diese ist jedoch kriegsbedingt lückenhaft. Döblins Verlobte war anscheinend nicht immatrikuliert an der Friedrich-Wilhelms-Universität. Ihr Name kommt in den amtlichen Berliner Adressbüchern nicht vor, wohl weil Felicitas Chmatalik im fraglichen Zeitraum bei ihrer Mutter lebte. Es war damals nicht ungewöhnlich, dass Einträge im Adressbuch nur für Wohnungsmieter vorgenommen wurden. Auch bei Alfred Döblins Mutter findet sich der erste Adresseintrag erst 1891, obwohl die Familie bereits 1888 nach Berlin gezogen war: „Döblin, S., geb. Freudenheim, Kfmsfr., O Straße A (a. d. Gr. Frankfurterstr.) Liebert'sches Haus“. Darüber hinaus gibt es in den Jahren 1895 bis 1903 keine Einträge zu Sophie Döblin, was wohl darauf zurückzuführen ist,

⁴ www.verfassungen.de/preussen/gesetze/landesverwaltungsgesetz1883.htm [28.7.2022]. – Der Dienst- und Wohnsitz des Oberpräsidenten lag in Potsdam gegenüber dem Schloss; das noch existierende Palais wurde 1752 von Knobelsdorff erbaut; die Adresse war Priesterstraße 13, jetzt Henning von Treskow-Straße.

⁵ Adress-Kalender für die Königl. Haupt- und Residenzstädte Berlin und Potsdam sowie für Charlottenburg 1903. S. 332; [/digital.zlb.de/viewer/readingmode/16048041_1903/376/](http://digital.zlb.de/viewer/readingmode/16048041_1903/376/) [31.7.2022].

dass die Wohnung zunächst von ihrem Bruder Rudolph Freudenheim und später von ihrem Sohn Ludwig gemietet wurde.

Das Gesuch um Befreiung vom Aufgebot wurde nicht von Döblin und seiner Verlobten gestellt, sondern von deren Mutter Ottilie Chmatalik, wie aus dem Bescheid des Innenministeriums hervorgeht (Bl. 89). Über Felicitas besagt der Vermerk, dass sie „ohne jeglichen Erwerb“ sei und die Mutter nur über die Einnahmen ihres Gesangsunterrichts verfüge. Diese Tätigkeit lässt auf einen Wohnsitz in Berlin schließen, aber in den Adressbüchern fand sich in der fraglichen Zeit nirgendwo der Name. Man hätte dazu wissen müssen, dass Ottilie Chmatalik um 1903 ausschließlich unter dem Künstlernamen „Mertini“ firmierte.

Eine Spur ergab sich endlich durch einen Eintrag im Berliner Adressbuch von 1924: „Mertini, Ottilie, geb. Chmatalik, Zimmervermiet., NW 6, Schiffbauerdamm 33 Erdg. U. I.“⁶ Diesen Eintrag zurückverfolgend, fanden sich schließlich folgende aufschlussreiche Varianten: „Pensionat“ (1923, 1922), „Mertini, Ottilie, geb. Chmatalik, Gesangschule u. Pensionat“ (1921, 1920), „Gesangstrin.“, (1919, 1918).; „Mertini, Tilaresa, geb. Chmatalik, dipl. Gesangsmeisterin, Schiffbauerdamm 33“ (1913, 1911, 1910). In den Jahren vor 1905 taucht der Name Chmatalik nicht auf; 1903/02/01 heißt es „Mertini, Tilaresa, Professorin d. Gesangskunst, W Unt. d. Linden 20 II. 10–12“, so auch schon 1895. Der früheste Berliner Adresseintrag findet sich 1890: „Mertini, T., Ges. Lehrerin, Konzert- u. Opersängerin, W, Potsdamerstr. 27“. Am 31. Januar 1889 annoncierte die Mutter im „Berliner Tageblatt“: „Tilaresa Mertini, vielgereiste Concert- u. Opersängerin, ertheilt gründlichen Gesangunterricht. Methode Marchesi. Engagem. gesichert. Stimmprüfung frei. Einzelunterricht., Course à 12 Mark monatl. Potsdamerstr. 27b, nächst d. Brücke.“

Darüber hinaus findet sich der Name Ottilie Chmatalik auf einem digitalisierten Verzeichnis der Studierenden am renommierten Konservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien. Daraus geht hervor, dass sie in Znaim in Mähren geboren wurde, als 16jährige in das Konservatorium eintrat und dort in den Jahren 1872/73, 1873/74 sowie 1874/75 studierte. 1875 wurde sie wegen „Nichteignung zum weiteren Studium“ entlassen.⁷ Demzufolge wäre sie 1856 geboren.

Aus dem Ende der Anzeigen in Wien und dem Beginn der Anzeigen in Berlin kann man schließen, dass Ottilie Chmatalik mit ihrer Tochter Felicitas Ende 1888 nach Berlin gezogen ist. Vom Vater ist nichts bekannt; auch die Geburt von Felicitas war bislang nicht nachzuweisen. Obwohl seit 1906 im Berliner Adressbuch regelmäßig der Zusatz „geb. Chmatalik“ erscheint, war Ottilie anscheinend keine verheiratete Mertini; sie konzertierte in Wien und Berlin als „Fräulein Mertini“. In Berlin beruft sich schon 1883 eine Gesangschule auf „Frl. Mertini[s ...] altit[alienische] Methode“. („Berliner Tageblatt“, 13.9.1883) Annoncen und Adressbüchern zufolge logierte sie von 1895 bis 1910 Unter den Linden; laut „Berliner Tageblatt“ vom 5. und 9. Oktober 1902: „Gesangschule Tilaresa Mertini, Unter den Linden 20.

⁶ Für diesen Hinweis danke ich Marlies Sell, Sammlung Brandenburgica, Stadt- und Landesbibliothek Potsdam.

⁷ Jahresberichte des Konservatoriums 1858/59–1900/01, erfasst in https://www.sophie-drinker-institut.de/files/Sammel-Ordner/Listen%20der%20Sch%C3%BClerInnen/Wien%20Vorspann_A%20bis%20D.pdf, S. 118.

Gediegenster Unterricht. Vorzügliche Stimmbildung. Methode Marchesi. Öffentliche Aufführungen, Engagement gesichert. Aufnahme jederzeit. Stimmprüfung frei. Course 20,00 monatlich.“ Auch als Döblin 1903 mit Felicitas Chmatalik liiert war, wohnte sie Unter den Linden 20 „vorn 2 [Treppen]“. („Berliner Tageblatt“, 15.10.1902)⁸ Das Haus lag auf der südlichen Seite unweit der Staatsoper; in der ersten Etage befand sich das Hôtel Metropole. Später war Ottilie Chmatalik am Schiffbauerdamm 33 wohnhaft, wo sie neben dem Gesangsunterricht ihren Lebensunterhalt zunehmend mit einer Pension bestritt. Vermutlich starb sie Mitte der 1920er Jahre; die Einträge enden 1924. Zu Felicitas fanden sich keine Anhaltspunkte.



Unter den Linden 20, II. Stock: Gesangschule Tilaresa Mertini. Foto: Georg Bartels, 1901

Felicitas' Mutter hatte jahrelang in ihrer österreichischen Heimat konzertiert und unterrichtet. Am 24.12.1885 erscheint im „Neuen Wiener Tagblatt“ die Anzeige: „Ottilie Mertini, Opersäng. erth. gründl. Gesangsunterricht, vorz. Stimmbildung, Kurs à 6 fl. Monatl. 4. Bez., Mayerhofgasse 16 1. St., Th. 9. 8329“.⁹ Dieselbe Zeitung berichtet am 8. Januar 1886 über die Neugründung der Wiener Konzertgesellschaft durch fünf Herren und vier Damen, eine

⁸ Unter den Linden 20 befand sich zwischen „Nr. 7 Se. Maj. Kaiser von Rußland [heute russische Botschaft] und Nr. 36 u. 38: Se. Maj. Kaiser u. König Wilhelm II“ (Adressbuch). 1937 wurde die Zählweise der Hausnummern verändert.

⁹ Bis 1938 lag die Standesführung bei den konfessionellen Behörden; der Geburtseintrag von Felicitas Chmatalik war bislang nicht aufzufinden.

davon die Koloratursängerin Otilie Mertini; Ziel der Gesellschaft sei es, „neben dem Konzertgesang auch die Aufführung von Opernfragmenten ec. zu kultiviren. Namhafte Instrumentalkräfte wurden außerdem für das Unternehmen gewonnen, und es wird auch die heitere Muse die gebührende Pflege finden.“ Aus Anzeigen und einer Musikkritik Hugo Wolfs vom 9. Mai 1886 für das „Wiener Salonblatt“ geht hervor, dass Otilie Mertini auch gemeinsam mit ihrer Schwester unter dem Künstlernamen Tilaresa auftrat. Die Schwestern Tilaresa gastierten außerdem 1887 in Hamburg und trugen sich im Hotel ein als „Fräulein O. Tilaresa, Sängerin, v. Wien; Fräulein S. Tilaresa, Sängerin, v. Wien“; in einer Annonce steht die Variante „Tili Mertini“. („Hamburger Nachrichten“, 5.6.1887, auch „Neues Wiener Tagblatt“, 31.1.1886) Jedenfalls ist die Identität der später in Berlin ansässigen Sängerin Otilie Chmatalik mit O[tilie] Tilaresa Mertini aufgrund der Adresseinträge klar.

Hugo Wolf, dessen Stern dem Studenten Döblin später „funkeln“ sollte (Döblin 1993: 129), schrieb zu einem Tilaresa-Konzert am 4. Mai 1886 im Konzertsaal Bösendorfer in Wien:

Es scheint, als ob die Schwestern Tilaresa das letzte Wort in der zu Ende gehenden Konzertsaison behalten sollten. [...] Obzwar im Äußern den siamesischen Zwillingen ganz unähnlich, standen doch die Leistungen der beiden Damen in so innigem Rapport zueinander, daß es unmöglich gemacht wurde, zu entscheiden, welcher von beiden der Vorzug gebühre. [...] Und was sangen diese reizenden Singvögel? Lauter hübsche Sachen: Duett aus den Lustigen Weibern, Mendelssohns Abschied der Zugvögel und Duett aus Boccaccio von Suppé. Man hat sich gewundert, Suppé, dem Operettenkomponisten, im Konzertsaal zu begegnen; als ob die ‚ernste‘, für den Konzertsaal im eigentlichsten Sinne des Wortes berechnete Musik unserer ‚modernen‘ Klassiker nur den geringsten Vorzug vor den heiteren Weisen Suppés voraus hätte! Die Einen sind langweilig, der Andere ist unterhaltend. Ist es eine Schande, unterhaltende Musik zu schreiben? („Wiener Salonblatt“, 9.5.1886, Hugo Wolf 1911: 277–278).

Sein Lob des Tilaresa-Konzerts kontrastierte Wolf mit der Verdammung langweiliger Konzerte, was an eine Stelle aus Döblins „Gespräche mit Kalypso. Über die Musik“ erinnert, wo es heißt: „der Übel größtes ist die Langeweile“. (Döblin 1989: 52) Döblin hatte wie der von ihm schon als Schüler bewunderte Hugo Wolf eine Vorliebe für ‚leichte‘ Musik, und auch sein Bruder Hugo Döblin verfasste Lieder und ein Operettenlibretto.¹⁰ So war es im Sinne späterer Kritiken Alfred Döblins, wenn der Liedkomponist Wolf mit der Warnung fortfuhr, es hefteten sich

an die lahmen Zehen der hinfälligen Schutzgöttin ernster Konzertmusik Duckmäuserei, Prüderie und Langeweile – drei unheimliche Gesellen, die stets drohend an den Pforten der Konzertsäle lagern und dem kundigen Musiker in ihrer furchtbaren Sprache das ‚Lasciate ogni speranza voi ch’entrate!‘ vernehmlich genug entgegenkreischen. Es war daher ein glücklicher Gedanke der Konzertistinnen, Suppé eine Stelle in ihrem Programme einzuräumen. („Wiener Salonblatt“, 9.5.1886)

Die Schwestern konzertierten im Sommer 1886 in böhmischen Bädern; das Programm in Teplitz-Schönau zeigte eine abwechslungsreiche Mischung: sie sangen neben den von Hugo Wolf genannten Titeln (Nicolai, Mendelssohn, Suppé) einen humoristisch-satirischen

¹⁰ Hugo Döblin publizierte u. a. „Eva-Lieder“ (o. O. o. J., um 1905) und eine „dreiaktige Operette [...] mit Musik von Walter Bromme“ unter dem Titel *Das ist die Liebe*. Vgl. Berliner Volkszeitung, 1.8.1917.

Gesang „Frau Direktor, Frau Inspektor“ und vier Kärntner Duette von Thomas Koschat – eine Konzertkritik beschreibt die Schwestern als „anmuthige Wiener Typen“, „von denen Eine einen angenehmen Sopran und die Andere eine sonore Altstimme besitzt“. („Teplitz-Schönauer Anzeiger“, 31.7. und 4.8.1886) Am 23. Oktober 1886 berichtete die „Klagenfurter Freie Stimme“: „Koschat’sche Lieder werden von den Schwestern Tilaresa oft zum Vortrag gebracht. Die Kärntnerlieder waren es namentlich, die von den Schwestern mit Meisterschaft vorgetragen, einen tiefen Eindruck hinterließen.“

Mit den Liedern Koschats hatten die Sängerinnen auch bei Konzertreisen in Norddeutschland Erfolge (die k. u. k. Nordbahn ermöglichte damals eine schnellere Verbindung als heute); 1887 gastierten sie mehrfach in Braunschweig, wie das „Musikalische Wochenblatt“ berichtete. Otilie Mertini trat darüber hinaus 1883 in Halle und 1884 in Hamburg solistisch und mit einem Kärntner Damen-Quartett auf. „Concertsängerin Fräulein Otilie Mertini trug mit sympathischer Sopranstimme recht ausdrucksvoll zwei Lieder vor: ‚L’Estasie‘ von Ardiki und ‚Der Kukul‘ von Müller, wofür ihr reicher, wohlverdienter Beifall zu Theil wurde.“ („Halle-sches Tageblatt“, 24.11.1883) Die früheste Erwähnung war im „Bade- und Reise-Journal“ vom 12. August 1877 zu finden – es handelte sich um einen Auftritt in der Kurklinik Pyrawarth nordöstlich von Wien: „Unter den Mitwirkenden zeichnete sich Fräulein Otilie Mertini (Schülerin der Frau Professorin Pessiak) [...] besonders aus, Fräulein Otilie Mertini durch ihre schöne Stimme und ihre prachtvolle Coloratur, als auch durch ihre großartige Auffassung“ 1878, im Geburtsjahr Döblins, sang Fräulein Mertini als Gast beim neugegründeten Schubertbund in Wien. („Die Presse“, 20.11.1878)

Regelmäßig veranstaltete Mertini Konzerte mit ihren Schülern und Ensembles an den ersten Adressen Berlins, im Hôtel de Rome oder in der Singakademie Unter den Linden: „Das Programm umschließt 31 Nummern. Arien und Lieder von älteren und neueren Komponisten sowie Chöre und Ensemblegesänge kommen zum Vortrag.“ („Berliner Tageblatt“, 8.3.1899) Konzertkritiken unterstreichen das künstlerische Niveau ihrer Auftritte: „Augenscheinlich hat Frl. Mertini, trotz des italienischen Namens eine gute Wienerin, eine ausgedehnte Thätigkeit und bildet hauptsächlich für die Bühne“. („Berliner Börsenzeitung“, 19.1.1892) Am 15. April 1904 fand in der Ressource in der Oranienburgerstraße 18 das XV. „Concert mit Operauf-führung der Gesangschule Tilaresa Mertini“ statt. („Berliner Tageblatt“, 10.4.1904)

Während Otilie Mertinis Eingaben an den Oberpräsidenten – wie erwähnt – nicht erhalten sind, gibt es einen handschriftlichen Brief vom 16. Februar 1894 an den Musikwissenschaftler und Kritiker Wilhelm Tappert.¹¹ Darin weist die Sängerin auf ihre freiberufliche Situation hin und beklagt, dass die Angst vor negativer Kritik die Gesangsqualität ihrer Schüler beeinträchtigt:

Durch ein paar Zeilen von Ihrer Hand kann meine mühsamst errungene Existenz gefährdet werden, und ich weiß, daß ich unschuldig bin, daß unsere Methode (Marchesi) eine vorzügliche ist [...]. Wenn Sie aber durch ein paar freundliche, wohlwollende Worte unser Concert erwähnen wollten, da hätte eine wahnsinnige Freude Ihre Sie hochschätzende und dankbare Tilaresa Mertini, diplomierte, geprüfte Gesangmeisterin (aus Wien).

¹¹ Staatsbibliothek Berlin, Nachlass Wilhelm Tappert (1830–1907).

Trotz der Konkurrenz von damals 225 Gesanglehrern konnte Ottilie Chmatalik ihre Gesangsschule offenbar jahrzehntelang in Berlin halten.

3. Der Schriftsteller Alfred Döblin in der Zeit um 1903

Döblin begann sein Medizinstudium 1900 und schrieb daneben seine ersten Romane, was seine Mutter nicht wissen sollte; Kunst war für sie Zeitverschwendung. Seinen Erstling „Jagende Rosse“ schickte er 1900 an den Kritiker und Sprachphilosophen Fritz Mauthner – aus Angst vor Ablehnung durch die Mutter „unter einem schamhaften Pseudonym“. (Döblin 1986: 46) Noch 1951 erinnert er sich, wie gehemmt, ja gelähmt er damals war:

Da entschloß ich mich eines Tages an Fritz Maut[h]ner zu schreiben, ich las regelm[ä]ßig seine Theaterkritiken im „Berliner Tageblatt“. Und dann gab es eine kuriose Korrespondenz und das Ganze nahm einen charakteristischen Verlauf. Er wohnte bei Berlin und erklärte sich gern bereit, das Manuskript zu lesen oder von mir vorlesen zu lassen und mit mir darüber zu sprechen. Ich – schrieb ab. Ich ging nicht hin. (Döblin 1986: 358)

Vor dem Hintergrund seiner Verlobung mit Felicitas Chmatalik gewinnen insbesondere seine Musikästhetik und die innovativen frühen Novellen eine schärfere Kontur. „Döblins häufig bekundete ‚besondere Affinität zur Musik‘ ist gewiss primär biographisch begründet“ (Sander 2001: 273), wie der Autor es im „Ersten Rückblick“ auch anschaulich beschrieben hat. Der Vater Max Döblin

verfügt über ein ganzes Arsenal von Begabungen. Er spielt Violine, Klavier, ohne Unterricht gehabt zu haben. Wir selbst hatten bei ihm ja die ersten Musikstunden. [...] Der Mann komponierte. Ein Stück von ihm setzte sogar der Musiklehrer unserer Schule, des Friedrich-Wilhelmstädtischen Realgymnasiums, für Orgel. Er saß über Büchern auf Kompositionslehre. Er sang, und nicht schlecht. Er schrieb Gelegenheitsgedichte, war ein fixer Zeichner. Er war geschickt im Entwerfen von Kostümen. Eigentlich ein unheimlich talentierter Knabe; lauter künstlerische Dinge. Die Begabungsfülle war, glaub ich, von mütterlicher Seite auf ihn gekommen. Seine Mutter war eine geborene Jessel; der Komponist des „Zinnsoldat“ und anderer Operetten: Léon Jessel, ist sein Vetter. (Döblin 1986: 120–121).

Eben jener Vetter Léon Jessel in Stettin sollte seinen Walzer „Zukunftsträume“ an Johann Strauß schicken, woraufhin dieser ihn ermutigte, Komponist zu werden. (Dümling 2017) Im Unterschied zu seinem Cousin hatte Alfred Döblin nicht so viel Glück mit der Ermutigung durch ein Vorbild; am 24. Oktober 1903, also parallel zum Gesuch um Befreiung vom Aufgebot, schickte Döblin wiederum an Mauthner seinen zweiten Roman „Der schwarze Vorhang“, diesmal unter eigenem Namen mit dem Zusatz „cand. med. et phil.“, jedoch nicht unter seiner Anschrift Markusstraße 6, sondern der Charité-Adresse Unterbaumstraße 7, wo er in der Anatomie arbeitete. (Döblin 1970: 21) Er blieb also noch ‚in Deckung‘ vor der Mutter, obwohl er das Manuskript selbstbewusst in grünes Leinen binden ließ. Eine Antwort Mauthners ist nicht überliefert.

Auffällig an dem Behörden-Gesuch ist, dass Döblin sich nicht wie sonst in diesen Jahren als „cand. med.“, sondern als Schriftsteller bezeichnet. Außerdem ist von seinen Einkünften als Schriftsteller die Rede. Diese lagen mit „monatlich höchstens 50 Mark“ (s. u. Bl. 87) zwar

unter dem Existenzminimum, aber bei einem durchschnittlichen damaligen Monatslohn von 70 Mark handelte es sich doch um ein Einkommen. In seinem ersten, 1896 entstandenen Prosastück „Modern. Ein Bild aus der Gegenwart“ hatte Döblin auf den Streik der Arbeiterinnen in der Papierindustrie für einen Wochenlohn von 13,50 Mark hingewiesen (Döblin 1981: 17). Aus Döblins Studienzeit haben wir bislang nur Kenntnis von wenigen, wohl kaum dotierten Beiträgen Döblins zur „Berliner Hochschulzeitung“. (Althen 2014: 378–385)

Jedenfalls dürfte die antragstellende Mutter Chmatalik als Künstlerin Verständnis für ihn als Schriftsteller gehabt haben. Als Sängerin und Inhaberin einer Gesangsschule wird sie ihre Tochter Felicitas musikalisch gefördert haben, auch in ihren Ensembles. Auch Döblin sang bekanntlich bei Choraufführungen mit und privat am Klavier, von Brahms über Volkslieder bis Jazz.

Die Verbindung mit der Sängerfamilie Chmatalik fällt zeitlich zusammen mit dem Beginn von Döblins Überlegungen zur Musik- und Kunsttheorie. Erste Aufzeichnungen, betitelt „Über die Liebe“, sind in einem Notizbuch von 1903 überliefert, die zeigen, dass es Döblin von Anfang an neben der künstlerischen Ausdrucksform auch um die Frage nach der Verbindung von Kunst und Natur, Geist und Körper ging. So lautet eine der von Johannes Balve transkribierten Notizen: „Alles ist Physiologie“. (Balve 1990: 251) Besonders akzentuiert der junge Döblin die Ausdrucksfähigkeit der Musik: „Die auffällige Grobheit und Ungeschlachtenheit eines Wortbildes gegenüber seiner Tonunterlage; man höre einmal die unbeschreibliche ‚Nuancenfülle‘, die eine Erregung [...] in einen Ton legt“. (Balve 1990: 252) Zu „Liebe und Schönheit“ notiert Döblin: „Liebe ein Wunsch Verlangen Wille“, und dann kommt das (von Hugo Wolf bekannte) Stichwort „Unruhe, nicht Langeweile“. (Balve 1990: 253) In der Druckfassung seiner Musikästhetik geht er vor allem im 10. Kapitel dem Phänomen des Gesangs nach: „Wie den Maler das Gesicht, so fesselt den Musiker die Stimme, denn sie bietet so feine und viele Zusammenhangswerte“. (Döblin 1989: 70) Für die Besonderheit des Gesangs, die Pflege des musikalischen Erbes und die Ausbildung jeder neuen Generation, die Döblin in „Gespräche mit Kalypso“ erörtert, hatte er in der Gesangsschule Mertini mit anspruchsvollen Schülerkonzerten während seiner Studienzeit gutes Anschauungsmaterial. Er denkt über „Stimmorgan und Stimmungsorgan“ nach und über die wechselseitige Unabdingbarkeit von Komponisten, Sängern und Publikum, wobei er die Begriffe Musikschöpfer/Herrichter, Vorführer und Hörer verwendet. (Döblin 1989: 91, 93)

„Vom Musiker“ erschien ihm als ein zentrales Kapitel der „Gespräche mit Kalypso“; 1920 gab er einen Auszug daraus für den 1. Jahrgang der Musikzeitschrift „Melos“ in Druck.¹² Das spricht gegen die Annahme, dass Döblins musikästhetisches Frühwerk als Suche und „Entwicklungsschritt“ zu verstehen sei. (Kleinschmidt in Döblin 1989: 742)

4. Spuren des Kindes

Die Forschung nahm an, dass Döblin in Freiburg ein Kind gezeugt habe. (Huguet 1986: 120, 124, Kleinschmidt 2003: 135, Schoeller 2011: 73) Bezugspunkte waren Robert Minders Notizen, die dieser nach der ‚Lebensbeichte‘ Döblins im Frühjahr 1955 niederschrieb und

¹² <https://archive.org/details/Melos01.jg.1920/mode/2up> [24.4.2023]; vgl. Balve 1990: 189.

14 Jahre später erstmals veröffentlichte (Minder 1969, 1971), sowie „Eindrücke von Lebens-text“ (Kleinschmidt 2003: 133) in den Novellen der Freiburger Zeit. Genau besehen ist in den Gesprächszitaten Döblins bei Minder jedoch nicht von Freiburg die Rede, sondern von dem „Verhältnis, in das er zu einem Mädchen gekommen war.“ Wie er selber dieses Verhältnis kommentierte, bekam sie in „der letzten Studentenzzeit [...] ein Kind: es starb rasch, ich hatte Glück.“ (Minder 1971: 108) Minder gibt für diese erste Vaterschaft das Datum „(1904/05)“ an. (ebd.: 107) Aufgrund dieser Äußerungen war es naheliegend zu folgern, es habe sich um „die Freiburger Zeit“ gehandelt. Aber das von Minder genannte Datum ist vage, und es ist nicht als Zitat Döblins ausgewiesen. Es gibt also gerade keinen Beleg für Wilfried F. Schoellers Behauptung, Döblin habe Minder berichtet, „dass er in Freiburg ein folgenreiches Verhältnis zu einem jungen Mädchen eingegangen sei“. (Schoeller 2011: 73) Louis Huguet (1986: 124) mutmaßte nach Durchsicht der Freiburger Geburtsregister, es habe sich um Meinrad Huber gehandelt, den das Dienstmädchen Johanna Huber am 24. März 1905 gebar. Denn dieses Datum korrelierte seiner Meinung nach mit „§ 2403 Absatz 5“, also mit jenem Paragraphen, den Michael Fischer in „Die Ermordung einer Butterblume“ auf den Boden des Blumentopfes schrieb und den Huguet als Schlüssel zur Novelle verstand (Huguet 1986: 124; allerdings lautete der Paragraph im Manuskript § 2043; Döblin 2004: 168).

Die nun bekanntgewordene Standesamts-Akte löst einige Rätsel. Das Verhältnis, von dem Döblin Minder berichtete, war die Liaison mit Felicitas Chmatalik in Berlin, und das zu erwartende Kind hatte er durch Heirat legitimieren wollen. Wann genau Döblin „Vater eines unehelichen, bald verstorbenen Kindes“ (Minder 1971: 107) wurde, kann auch jetzt noch nicht gesagt werden, nur dass es 1903/04 gewesen ist, also ein Jahr früher als von Minder angenommen. Weder in den Geburts- noch Sterberegistern der Berliner Standesämter dieser Jahre findet sich der Name Chmatalik. Die Register sind unvollständig, außerdem ist es möglich, dass das Kind als Totgeburt nicht registriert wurde.

Die Geschichte des verstorbenen Kindes zeigt, wie leicht Fehlschlüsse entstehen. Gewiss hinterließ die Erfahrung der ersten Verlobung und glücklosen Vaterschaft Spuren in den Erzählungen der Freiburger Zeit, deren Protagonisten Menschen in seelischer Not sind. Die Annahme, es habe sich bei dem schwangeren Mädchen um eine Freiburgerin gehandelt, führt bei Huguet zur Identifizierung der literarischen Figur in „Die Ermordung einer Butterblume“ mit dem Autor: „Fischer-Döblin“ (1986: 142). Auch hinsichtlich der Erzählung „Die Memoiren des Blasierten“ wurde ein biographischer ‚Kurzschluss‘ gezogen: „la négligence avec laquelle Döblin aurait presque ruiné la vie d'une fille probablement assez vulgaire“. (Duytschaever zit. bei Huguet 1986: 120). Es lag nahe, in der Äußerung „in der letzten Studentenzzeit“ einen Hinweis auf Freiburg zu sehen. Genauso plausibel ist aber, dass es sich um die letzten Berliner Monate handelte. Der „kryptoforme Freiburger Erinnerungs- und Angstkontext“, dessen lokale „Einschreibungsspur“ Erich Kleinschmidt (2003: 133) analysiert, konnte sich auch auf Erlebnisse in Berlin beziehen. In Kenntnis der Verlobung 1903 erweisen sich jedoch beide Annahmen als irrig: Weder handelte es sich um ein Aufwasmädchen, sondern um die Tochter einer Künstlerin, noch war Döblin nachlässig oder gar skrupellos – er hat sich mit seiner schwangeren Freundin verlobt und wollte sie heiraten. Dazu passt, dass der Protagonist Michael Fischer in „Die Ermordung einer Butterblume“ betont:

Es konnte ihm niemand etwas nachsagen; er hatte nicht mit dem geheimsten Gedanken den Tod dieser Blume gewünscht, nicht die Fingerspitze eines Gedankens dazu geboten. (Döblin 2004: 76)

Vor dem Hintergrund der Verlobung erhellt sich zugleich der autobiographische Kontext der „Butterblumensippenschaft“, unter der „die alte, die Schwiegermutter“ hervorgehoben wird (Döblin 2004: 76). Überraschend ist schließlich noch die Koinzidenz, dass es bei Freiburg seit alters her das Waldheiligtum St. Ottilien gibt, das in „Die Ermordung einer Butterblume“ viermal genannt wird und Ziel der Ausflüge des Protagonisten ist, und dass gleichzeitig Döblins Ex-Schwiegermutter in spe Tilaresa Mertini mit bürgerlichem Namen Ottilie hieß. „Nun ging er oft mit trotziger Miene in den Wald nach St. Ottilien spazieren“. (Döblin 2004: 75). Ist dies ein versteckter Hinweis auf seine Besuche bei Ottilie Chmatalik? Ist der Studienortwechsel zum Sommersemester 1904 Döblins Weg gewesen, eine große räumliche Distanz zu seiner Verlobten zu gewinnen, nachdem die Hochzeit nicht stattgefunden hatte?

Auch in der Erzählung „Linie Dresden-Bukarest“, die die 1905 erschienenen Memoiren des Hochstaplers Manolescu persifliert, finden sich Spuren von Döblins Lebenskontext aus dieser Zeit. Der Hochstapler und Eisenbahnräuber Fortunesku betrügt und verführt zwei Frauen, Cesarine Barinianu und ihre 18jährige Tochter Matilda, die verlobt ist. Ihr Zug fährt über Znaim in Mähren, den Geburtsort von Ottilie Chmatalik. (Döblin 2006: 13)

5. Zur Lösung der Verlobung

Minders Gesprächsnotiz „ich hatte Glück“ bezieht sich vermutlich nicht auf den Tod des Kindes, sondern darauf, dass Alfred Döblin sein Studium mit der Unterstützung seines Onkels Rudolph Freudenheim und des Bruders Ludwig zu Ende führen konnte. Er hatte 1902 das Physikum bestanden und danach weitere Stationen auf dem Weg zum Staatsexamen absolviert. Im November 1902 heiratete sein ältester Bruder Ludwig, der jahrelang als Ersatzvater sein Bestes gab und von seinem Einkommen nicht nur das Studium seines Bruders mitfinanzierte, sondern auch die Mutter und die Schwester Meta unterhielt, die „lange, lange nicht verheiratet“ war, bis es schließlich 1901 soweit war: „Mein ältester Bruder zog unter Riesenopfern eine große Summe als Mitgift aus seinem Geschäft“. (Döblin 1986: 129) Sophie Döblin zog in dieser Zeit mit den Söhnen Alfred und Kurt von der Wallnertheaterstraße 82 I in die Markusstraße 5/6. Wie sehr ihr der Status als alleinstehende Mutter zu schaffen machte, zeigt eine Personenstands Fältschung: im Berliner Adressbuch 1903 und 1908 ließ sie ihren Namen mit dem Kürzel „Ww.“ für Witwe versehen; tatsächlich starb ihr Ehemann Max Döblin erst 1921, – ein Jahr nach ihr.

In die Serie der Eheschließungen der Geschwister hätte somit auch die Heirat Alfred Döblins gepasst. Warum hießen trotzdem Onkel und Bruder „beide die beabsichtigte Heirat nicht gut“, wie es in der Akte heißt? Sicherlich spielte das Finanzielle eine Rolle, denn dann wäre nicht nur ein Student, sondern auch eine Familie zu finanzieren gewesen. Alfred Döblin liebte seinen Bruder Ludwig sehr: „Erst wurde ich ernährt durch meinen ältesten Bruder, dessen Name darum in Gottes Mund sei“. (Döblin 1986: 92) Ludwig und der Onkel gingen davon aus, dass Alfred – wie sie – eine Jüdin mit Mitgift heiraten würde. Neben diesem

Erwartungsdruck spielte auch die Rücksicht auf die Mutter eine Rolle, denn aus Döblins (weiter unten zitierten) Äußerungen gegenüber Bodo Kunke wissen wir, dass sie starke Vorbehalte gegen eine Heirat ihrer Kinder mit nichtjüdischen Ehepartnern geltend machte. Döblins Feststellung von 1924 über seine Kindheit: „Zu hause hatte ich Vater und Mutter, von denen ich wußte, und erfuhr, daß sie sich für Juden hielten und daß ich also Jude sei; kaum aber habe ich mehr bemerkt“ (Döblin 1986: 61) oder von 1951: „meine Mutter hielt die hohen Feiertage, aber darüber hinaus kam nichts Religiöses in unsere Familie“ (Döblin 1986: 335) ist in mehrfacher Hinsicht zu relativieren. Einer von Döblins stärksten Eindrücken, auch nach der Konversion 1941,¹³ bleibt die Mutter als fromme Jüdin, wie er sie in der „Schicksalsreise“ schildert.

Da hielt sie eines ihrer Bücher in der Hand und las eine Weile darin, Hebräisch mit halblauter Stimme. Manchmal war es nur ein Gemurmel. Wenn ich an Jüdisches denke, steht dieses Bild meiner Mutter vor mir [...] So war mein Gemüt an sie gebunden, die still für sich in der Stube saß, das Buch in der Hand, und betete. (Döblin 1993: 127).

Alle Kinder Sophie Döblins heirateten Juden, bis auf Hugo, der als erster im Januar 1901 Martha Pauli, die Tochter seines Schauspielers, heiratete. Ihre Kinder Herbert (1902) und Egon (1903) waren die ersten Enkel Sophie Döblins, und sie waren Kinder einer nichtjüdischen Schwiegertochter. Mit seiner engen emotionalen Bindung an die Mutter muss Alfred Döblin die Situation im Herbst 1903 als Dilemma empfunden haben: Er stand mit der Verlobung zu seiner Verantwortung für das werdende Kind und die nichtjüdische Freundin, wusste aber gleichzeitig, dass er damit die Gefühle seiner in der jüdisch-religiösen Tradition verwurzelten Mutter verletzen würde und darüber hinaus die Unterstützung der Verwandten für sein Studium gefährdete. 1911 kehrte eine analoge Situation mit der protestantisch getauften Freundin Frieda Kunke wieder. Zwar war Döblin zu dieser Zeit finanziell unabhängig, aber der religiös-familiäre Erwartungsdruck wog – wie Döblins unehelicher Sohn Bodo Kunke aus Gesprächen mit seinem Vater berichtete – unverändert schwer:

Mein Vater hat mir gesagt, daß er meine Mutter vor allen Dingen deshalb nicht geheiratet habe, weil er seine Mutter nicht kränken wollte. Seine Mutter war streng religiös und er hing sehr an dieser Frau [...]. Es kam noch hinzu, daß sein Bruder [...] ein christliches Mädchen geheiratet hatte. Darüber habe sich die Mutter sehr aufgeregt und hätte sogar ein Schiffchen aufgestellt. Auf meine Frage, was dies bedeute, sagte mir mein Vater folgendes: Abfahrende Schiffe sind bei den Juden das Symbol des Abschieds. Wenn ein Jude ein christliches Mädchen heiratet, verstößt er gegen ein jüdisches Gebot; er entfernt sich innerlich von der jüdischen Gemeinde. Man stellt die Nachbildung eines Schiffes auf und betet für die den Juden verloren gegangene Seele. Das muß meinen Vater sehr beeindruckt haben, so daß er nicht wagte, ein christliches Mädchen zu heiraten. (Bodo Kunke an Huguet, 4.10.1961, Deutsches Literaturarchiv)

Diese Schilderung zeigt die Bedrängnis, in der sich Alfred Döblin schon 1903 und dann wieder 1911 befand. Erschwerend kam bei beiden Freundinnen die fehlende Mitgift hinzu.

¹³ Zum Thema Döblin und das Judentum vgl. u. a. die Beiträge in: Alfred Döblin – Judentum und Katholizismus, hg. von Karol Sauerland sowie die Döblin-Online-Personalbibliographie des Deutschen Literaturarchivs.

Während er 1903 noch eine Verlobung einging, kam es bei Frieda Kunke nicht mehr dazu. Als diese im Januar 1911 schwanger wurde, verweigerte die damals in Jena studierende, von der Familie favorisierte spätere Ehefrau Erna Reiss die Freigabe, um die er sie „kniefällig und vergebens“ bat; am 12. Februar 1911 wurde die Verlobung mit dem „reichen Fräulein Reiss“ geschlossen (Minder 1971: 110).

Die Gedanken an Felicitas Chmatalik und Frieda Kunke sowie das Schicksal der Kinder aus diesen Beziehungen gehörten zu jenen Seelenlasten, die Alfred Döblin – seinem eigenen Geständnis zufolge – zeitlebens mit sich schleppte. So heißt es im „Ersten Rückblick“:

Ich schleppe viele solcher Säcke auf meinem Rücken [...]. Wenn ich den einen Sack öffne, kommen viele Männer heraus, bekannte und unbekannt, lebende und tote. Wenn ich einen andern öffne, kommen die kleinen Mädchen raus. (Döblin 1986: 174)

1896 plädierte er als Achtzehnjähriger noch für die ‚freie‘ Liebe, aber die Lebenswirklichkeit holte ihn ein. Er hatte eine Veranlagung zu einer gewissen Hilflosigkeit in elementaren Situationen, die sich auch 1903 in dem Antrag auf Befreiung vom Aufgebot zeigte. Während die Behörden das Argument eines Lehrers anerkannten, seine durch das Aufgebot publik werdende uneheliche Abkunft schade seiner Reputation, sahen sie in dem Antrag Döblin/Chmatalik wohl zu Recht wenig Sinn und lehnten ihn ab. Seine Unbedarftheit in praktischen Lebensfragen zeigt sich auch darin, dass Döblin der Schwiegermutter in spe Otilie Chmatalik das Handeln überließ. Möglicherweise tat er dies auch aus seinem Wissen heraus, dass Otilie den Zwiespalt kannte, der Alfred Döblin zeitlebens beschäftigen sollte, nämlich jenen Zwiespalt zwischen mühsamer bürgerlicher Existenzsicherung und freiwillig-unfreiwilliger künstlerischer Berufung.

Dokumentation: Vorgang Befreiung vom Aufgebot zur Eheschließung Döblin-Chmatalik vom November 1903

Quelle: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz. I. HA Rep. 77 Ministerium des Innern, Tit. 4047 Nr. 32 Bd. 1: Befreiung vom Aufgebot, Bd. 1, 1900–1918.

Ministerium des Innern. Geheime Registratur I. A.

Acta betr. Befreiung vom Aufgebot.

cfr. Justiz=S. 299–303

Vom 6. October 1900 bis 31. Dezember 1918

Standesamts=Sachen.

Generalia Vol. 1 No. {32} 5632

[Blatt 82]

Der Minister des Innern Berlin, den 6. Oktober 1903

I.No.Ia1844

Eilig!

Urschriftlich an den Herrn Oberpräsidenten in Potsdam zur gefälligen schleunigen Äußerung.

Im Auftrage v. B[ischoffshausen]

Pm. 3.X.03.

Gesuch der Ottilie Chmatalik zu Berlin v. 2.10.03 um Dispens vom Aushang des Eheaufgebots ihrer Tochter

[Blatt 83]

Präs. den 13.10.03. Ia1971m.1907

Dezernent: Herr GORR. v. Knebel Doeberitz

Bericht des H. Ober-Präsidenten – O. P. 20795 –

d. d. Potsdam den 10ten Oktober 1903.

Betreffend: Vorlegung eines Berichts des Standesbeamten zu Berlin vom 8. Oktober d. Js. wegen Befreiung der österr. Staatsang. Felicitas Chmatalik ebenf. zu Berlin von der Vorschrift des Art. 43 §. 1 des Ausführ.-Gesetzes zum B. G. B. zur weiteren Entscheidung Erledigt

Durch Erlaß des H. Justizminist. vom 16. Oktober 03 – III.5688 – an den H. Oberpräsidenten zu Potsdam

– Vorläufige Ablehnung u. Verweisung an die zuständige Behörde des Heimatstaats der Chmatalik

Nach Abgang

Dem H. Minister des Innern zur gef. Kenntnisnahme

Berlin, den 21ten Oktober 1903.

Kenntnis genommen.

I. A.

Gez. v. Kitzing

Berlin, den 23ten Oktober 1903

Geheime Kanzlei des Königlichen Ministeriums des Innern. A. Z. No. 1830. Akten-Rubrum Standesamts-S. 32

Abges. mit 1 Anl. an Just. Min. [zur]

[Blatt 84]

Der Oberpräsident der Provinz Brandenburg

O. P. 21926

Potsdam, den 27. Oktober 1903.

Ia 2035

Urschriftlich nebst Anlagen an den Herrn Minister des Innern in Berlin

Unter Bezugnahme auf den Erlaß vom 6. d. Mts. – Ia 1844 – sowie die erneuten Eingaben der Gesanglehrerin Ottilie Chmatalik-Blatt 9 bis 12 des beiliegenden Heftes – mit der Bitte, mich tunlichst bescheiden zu wollen, ob unter der Voraussetzung, daß die noch fehlenden Urkunden beschafft werden – (Blatt 7/8 der Vorgänge) –, die Erteilung der Befreiung vom Aufgebot in Aussicht gestellt werden kann.

Die Geburtsurkunden der beiden Verlobten sind der Antragstellerin zwecks Beantragung der noch erforderlichen Zeugnisse pp einstweilen wieder ausgehändigt worden.

v Bethmann Hollweg

[Blatt 85]

Der Minister des Innern / Berlin, den 2. November 1903

Ia 2035

Sofort!

An den Herrn Oberpräsidenten in Potsdam

Ref. Herr G. O. R. R. v. Knebel Doebe[ritz]

Auf den Bericht vom 27. d. Mts. O. P. 21926.

Die eingereichten Verhandlungen lasse ich Ew. z.z. mit dem Ersuchen beifolgend ergebnis wiederzugehen, sich gefälligst zunächst Ihrerseits gutachterlich über das Befreiungsgesuch des Schriftstellers Döblin und der Felicitas Chmatalik bei näherer Erörterung ihrer persönlichen Verhältnisse zu äußern.

Im Auftr. v. Bischoffshausen

[Blatt 87]

Der Oberpräsident der Provinz Brandenburg

O. P. 23160

Potsdam, den 15. November 1903

Betrifft Befreiung vom Aufgebot zur Eheschließung des Schriftstellers Döblin und der Felicitas Chmatalik.

Erlaß vom 2. November d. Js.

I a 2035.

An den Herrn Minister des Innern in Berlin

Die Ermittlungen über die persönlichen Verhältnisse der Verlobten haben ergeben, dass der Schriftsteller Alfred Döblin kein eigenes Vermögen besitzt und vom Ertrage seiner schriftstellerischen Tätigkeit – monatlich höchstens 50 Mark – ohne Unterstützung zweier vermöglicher Verwandten, eines Bruders und Onkels, welche beide die beabsichtigte Heirat nicht gutheißen, nicht leben kann. Döblin fürchtet die Entziehung der ihm bisher gewährten Unterstützung, sobald seine Verwandten durch Aushang des Aufgebots die beabsichtigte Eheschließung erfahren würden. Um die gewährte Unterstützung nicht zu verlieren und um das zu erwartende Kind nicht unehelich geboren zu sehen, bittet er um den Dispens vom Aufgebot.

Die Verlobte lebt ohne jeglichen Erwerb bei ihrer Mutter, welche selbst kein Vermögen besitzt, nur auf die Einnahmen ihres Gesangsunterrichts angewiesen ist.

Gegen die Gewährung des Befreiungsgesuches dürften an sich Bedenken nicht bestehen, da keine Eehindernisse vorliegen. Andererseits kann es grundsätzlich kaum als erwünscht bezeichnet werden, dass die Aufsichtsbehörde angesichts des mangelnden Einverständnisses der beteiligten Verwandten gg. die beabsichtigte Eheschließung durch Geheimhaltung fördert.

[Blatt 88] Eurer Exzellenz stelle ich die Entscheidung gehorsamst anheim

v. Bethmann Hollweg

[Blatt 89]

Der Minister des Innern

I a 2168.

Berlin, den 20. November 1903

Sofort!

An den Herrn Oberpräsidenten
in Potsdam

Auf den Bericht vom 15. d. Mts. O. P. 23160. 1 Heft zurück.

Unter den vorgetragenen Umständen ersuche ich Ew. z.z. ergebenst, die Gesanglehrerin Ottilie Chmatalik auf ihr Gesuch um Befreiung des Schriftstellers Döblich und ihrer Tochter Felicitas vom Eheaufgebot ablehnend zu bescheiden.

Im Auftr. gez. v. Bischoffshausen

ges. KD 23/11

Literatur

- Althen, Christina (2014): Alfred Döblich in der Berliner Freien Studentenschaft. Mit unbekanntem Briefen und Artikeln Döblichs. In: Stefan Keppler-Tasaki (Hg.): *Internationales Alfred-Döblich-Kolloquium Berlin 2011. Massen und Medien bei Alfred Döblich*. Bern u. a.: Peter Lang, 349–385.
- Balve, Johannes (1990): Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblich. Vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik. Wiesbaden: Springer.
- Döblich, Alfred (1970): *Briefe*. Hg. von Heinz Graber. Olten: Walter.
- Döblich, Alfred (2004): *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*. Hg. von Christina Althen. München: dtv.
- Döblich, Alfred (2006): *Die Lobensteiner reisen nach Böhmen. Zwölf Novellen und Geschichten*. Hg. von Christina Althen. München: dtv.
- Döblich, Alfred (1981): *Modern. Ein Bild aus der Gegenwart*. In: *Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang und andere frühe Erzählwerke*. Hg. von Anthony W. Riley. Olten: Walter, 1–25.
- Döblich, Alfred (1989): *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter.
- Döblich, Alfred (1986): *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter.
- Döblich, Alfred (1993): *Schicksalsreise*. Hg. von Anthony W. Riley. Solothurn und Düsseldorf: Walter.
- Huguet, Louis (1986): A. Döblich étudiant à Fribourg-en-Brigau (1904–1905). Un épisode de sa vie sentimentale ou: Comment lire la nouvelle ‚l’assassinat d’une renonculée‘. In: *Recherches Germaniques* 16, 119–146.
- Kleinschmidt, Erich (2003): Semiotik der Aussparung. „Vergessendes“ Erzählen bei Alfred Döblich. In: Hartmut Eggert und Gabriele Prauß (Hg.): *Internationales Alfred-Döblich-Kolloquium Berlin 2001*. Bern u. a.: Peter Lang, 123–139.
- Minder, Robert (1969): „Die Segelfahrt“ von Alfred Döblich. Struktur und Erlebnis. Mit unbekanntem biographischem Material. In: Helmut Kreuzer (Hg.): *Gestaltungsgeschichte und*

- Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien.; Fritz Martini zum 60. Geburtstag.* Stuttgart: Metzler, 461–486.
- Minder, Robert (1971): Alfred Döblin: Die Segelfahrt oder Struktur und Erlebnis. In: Ders.: *Wozu Literatur? Reden und Essays.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 77–118.
- Sander, Gabriele (2001): *Alfred Döblin.* Stuttgart: Reclam.
- Sauerland, Karol (Hg.) (2010): *Alfred Döblin – Judentum und Katholizismus.* Berlin: Duncker & Humblot.
- Schoeller, Wilfried F. (2011): *Döblin. Eine Biographie.* München: Hanser.
- Hugo Wolfs Musikalische Kritiken (1911): Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins hg. von Richard Batka und Heinrich Werner. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Internetquellen

- Adress-Kalender für die Königl. Haupt- und Residenzstädte Berlin und Potsdam sowie für Charlottenburg auf das Jahr 1903. /digital.zlb.de/viewer/readingmode/16048041_1903/376/ [31.7.2022].
- Döblin, Alfred: Vom Musiker (Ein Dialog mit Kalypso). In: Scherchen, Hermann (Hg.): *Melos. Halbmonatsschrift für Musik* Nr. 2, 16. Februar 1920, <https://archive.org/details/Melos01.jg.1920/mode/2up> [24.4.2023].
- Dümling, Albrecht: Léon Jessel, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit.* Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hg.), Hamburg: Universität Hamburg, 2006, aktualisiert am 29. März 2017. https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001323 [3.12.2022].
- Jahresbericht des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde Wien 1858/59–1900/01, https://www.sophie-drinker-institut.de/files/Sammel-Ordner/Listen%20der%20Sch%C3%BClerInnen/Wien%20Vorspann_A%20bis%20D.pdf.

Autorenverzeichnis

STEFAN ABEL, PD Dr., seit 2012 Dozent und wissenschaftlicher Mitarbeiter am „Parzival“-Projekt an der Universität Bern. Forschungsschwerpunkte sind geistliche Literatur des Mittelalters, Minnesang und Artusepik in europäischen Kontexten sowie kulturwissenschaftliche Zugänge zu den Literaturen des Mittelalters.

Universität Bern
Länggassstrasse 49
CH-3012 Bern
stefan.abel@unibe.ch
ORCID-ID: 0000-0003-1520-3815

CHRISTINA ALTHEN, Dr. phil., Publizistin. Promotion an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Studie über Alfred Döblins *November 1918*. Mitherausgeberin der Döblin-Werkausgabe im Walter-Verlag und bei dtv, Herausgeberin der Döblin-Ausgabe im Fischer Taschenbuch-Verlag. Engagiert sich seit vielen Jahren im Vorstand der Internationalen Alfred Döblin-Gesellschaft.

Gustav-Freytag-Str. 31
D-60320 Frankfurt am Main
christina@althen-brand.de

MIŁOŚŁAWA BORZYSZKOWSKA-SZEWCZYK, Dr. habil., Professorin am Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur und Kultur im Institut für Deutsche Philologie der Universität Gdańsk, Leiterin der Arbeitsstelle zur Erforschung von Narrativen in Grensräumen, im Wintersemester 2018/19 Gastprofessorin an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz (Kulturanthropologie), seit 2017 Vorsitzende der Günter Grass Gesellschaft in Gdańsk. Sie studierte Germanistik in Krakau, Leipzig und Danzig, war u. a. Stipendiatin am Promotionskolleg Ost-West der Ruhr-Universität Bochum. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Identität, Erinnerungskultur und Landschaft in kulturellen Grensräumen. Letzte Veröffentlichungen (Auswahl): *Walking with Günter Grass. A Literary Mapping of the City*, Gdańsk 2022, hrsg. mit Marta Turska; *Gedächtnisopografien in Grensräumen. Das Pommernland, Danzig und das Rheinland als trilaterale Kulturregionen*, Osnabrück 2022, hrsg. mit Gertrude Cepl-Kaufmann, Jasmin Grande, Eliza Szymańska; *Adel im Grenzraum: Transkulturelle Verflechtungen im Preußenland vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin u. a. 2021, hrsg. mit Sabine Jagodzinski und Miloš Řezník; *Zmiennymi kluczami. Literatura a doświadczenie. W setną rocznicę urodzin Paula Celana*,

Gdańsk 2021 (Hg.); *Jüdische Gedächtnisographien im Grenzraum. Autobiographik nach 1945 von Autoren jüdischer Herkunft aus dem Pommernland (Pommerellen und Hinterpommern)*, Gdańsk 2019.

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 51
PL 80-308 Gdańsk
ORCID-ID: 0000-0002-9312-9553

ANNA KOWALEWSKA-MRÓZ, Dr. phil., Absolventin der polnischen und deutschen Philologie an der Universität Danzig, dank einem DAAD-Stipendium studierte sie zwei Semester Germanistik und Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität in Halle-Wittenberg. Im Jahr 2021 verteidigte sie ihre Dissertation mit dem Titel *Danziger Malerei, Grafik und Skulptur in der Prosa von Günter Grass und Stefan Chwin. Eine vergleichende Studie*. Autorin mehrerer Aufsätze über das Werk von Günter Grass und von Einträgen in der *Danziger Günter-Grass-Enzyklopädie* (2017). Forschungsinteressen: Beschreibung der bildenden Kunst in der Literatur, deutsche und polnische Literatur in Gdańsk. Mitarbeiterin des Herder-Zentrums an der Universität Danzig.

Uniwersytet Gdański
Centrum Herdera
ul. Ogarna 26
PL 80-826 Gdańsk
anna.kowalewska-mroz@ug.edu.pl

KSENIA KUZMINYKH, Dr. phil., Studium der Germanistik und Anglistik; Promotion an der Georg-August-Universität Göttingen in der Didaktik der deutschen Sprache und Literatur, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavische Philologie der Georg-August-Universität Göttingen. Forschungsinteressen: Weltliteratur, kinderliterarische Komparistik, Theorien der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft. Veröffentlichungen (Auswahl): „Fremdbegegnungen und Alteritätserfahrungen in psychologischen Adoleszenzromanen“, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* (31), 161–182 (2022); „Ästhetische Hybridisierung von Fiktionalität und Faktualität als Erzählstrategie in historical narratives am Beispiel des jugendliterarischen Werks *Dunkelnacht* von Kirsten Boie (2021)“, in: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi – Studien zur deutschen Sprache und Literatur* (48/2), 1–25 (2022); „Spannungskonstruktionen in der Abenteuerliteratur für Kinder- und Jugendliche“, in: Daria Khrushcheva, Mark Schwindt, Oleksandr Zabirko (Hg.): *Figurationen des Ostens. Zwischen Literatur, Philosophie und Politik*, Berlin, 297–317 (2022); „Darstellung der inneren Welten von erkrankten Figuren in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur“, in: *Anafora* (VIII/2), 267–290 (2021); *Sprache und Literatur als Bildungskomponenten. Diskurs, Historie und Empirie*, mit Ina Karg, Frankfurt a. M. 2014.

Georg-August-Universität
Seminar für Slavische Philologie
Humboldtallee 19
D-37073 Göttingen
E-Mail: ksenia.kuzminykh@uni-goettingen.de
ORCID-ID: 0000-0003-0744-4010

JANUSZ MOSAKOWSKI, Dr. phil., Literaturwissenschaftler am Institut für Polnische Philologie (Lehrstuhl für Geschichte der Polnischen Literatur) der Universität Gdańsk. Leiter des Forschungslabors „Literackie Trójmiasto” (Literarische Dreistadt) und Übersetzer. Forschungsschwerpunkte: deutsche und polnische Lokalbellesistik (Danzig und Pommern) vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Danziger historischer Roman, die Bibel in der Literatur. Buchpublikationen: *Dzieje Gdańska w niemieckiej powieści historycznej XIX wieku*. Pruszcz 2009; *O Gdańsku literackim 1945–2015. Archeologie miejsca, palimpsesty historii*, hrsg. mit B. Dąbrowski, R. Młynarczyk, A. Nowaczewski, Gdańsk 2018; *Sopot w literaturze. Literatura w Sopocie*, hrsg. mit A. Nowaczewski, S. Pavlenko, R. Młynarczyk, Gdańsk 2019 (darin den Beitrag „Elise Püttner – (nie)znana literatka i publicystka z Zoppot“, 139–16). Aufsätze (Auswahl): „Tryptyk Hansa Memlinga w niemieckiej i polskiej beletryście ostatnich dwóch stuleci“, in: *Sąd Ostateczny Hansa Memlinga. Losy – prawo – symbole*, hrsg. v. J. Kamień [u. a.], Gdańsk 2019, 191–214; „Johannes Hevelke contra Jan Heweliusz – literacki portret astronoma z polityką w tle“, in: *Literatura a polityka. Literatur und Politik*, hrsg. v. T. Szybisty, J. Godlewicz-Adamiec, Warszawa 2020, 357–370; „Deutsche, Polen und Kaschuben in einer Stadt. Literarische Konstruktionen der Vergangenheit Danzigs im frühen Werk von Franciszek Fenikowski“, in: *Gedächtnisopografien in Grenzräumen: Das Pommernland, Danzig und das Rheinland als trilaterale Kulturregionen*, hrsg. v. M. Borzyszkowska-Szewczyk [u. a.], Osnabrück 2022, 337–352.

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej
ul. Wita Stwosza 55
PL 80-952 Gdańsk
janusz.mosakowski@ug.edu.pl
ORCID-ID: 0000-0003-3804-6349