

Ulrike Jekutsch

Heiligenkult – Roman – Theaterstück : zur Übertragung des Kults der hl. Kümmernis in die neue polnische Literatur

Rocznik Komparatystyczny 5, 127-151

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ulrike Jekutsch

Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

**Heiligenkult – Roman – Theaterstück.
Zur Übertragung des Kults der hl. Kümmeris
in die neue polnische Literatur**

Übersetzung ist ein vieldeutiger Begriff, der in verschiedenen Kontexten angewendet wird. Er beschränkt sich auch nicht auf die Bereiche der literarischen, intermedialen und kulturellen Übersetzung, sondern erscheint ebenso in anderen Zusammenhängen. So spricht man in der Technik von der Übersetzung der Kraft eines Zahnrads auf die Zähne eines anderen, und im Kontext des Heiligenkults der katholischen Kirche meint der Begriff *translatio* die Überführung der Reliquien oder der Abbildung eines Heiligen an den Ort seiner künftigen Verehrung. Im hier vorgestellten Fall geht es um die Übersetzung eines frühneuzeitlichen, an ein Bild und seine Legende gebundenen religiösen Kults in die Erzählstruktur eines fiktionalen Romans und in ein Theaterstück. Der Kult setzt das Vorhandensein eines Objektes und eines Subjektes der Verehrung sowie die Entwicklung ritueller Formen seiner Ausübung voraus, die kollektiv – zum Beispiel bei Festtagen des Heiligen in der Kirche, in der Prozession usw. – oder individuell in der privaten Andacht ausgeführt werden können.¹ Unter Bild verstehe ich im Folgenden mit Hans Belting „vornehmlich das personale Bildnis, die imago“, die „gewöhnlich eine Person darstellte und

¹ Vgl. dazu Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. 7. Aufl. München: C. H. Beck, 2011, bes. Kap. 5–7 u. 18–19. Belting analysiert dort u. a. die Bedeutung des antiken Toten- und Kaiserkults für die Entwicklung des christlichen Bilderkults und die Bedeutung der Madonnenbilder in der mittelalterlichen Stadt.

auch wie eine Person behandelt“ wurde.² Die üblichen Erscheinungsformen der als Kultbild verehrten Abbildung waren Statue und Ikone bzw. Gemälde – wobei es hier nicht um die ostkirchliche Ikone geht, sondern insbesondere um das Heiligenbild in der katholischen Religionspraxis eines Kults, der an bestimmten Orten zu einer bestimmten Zeit in kirchlichen Festen und Riten realisiert und in mündlichen, bildlichen und schriftlichen Zeugnissen dokumentiert wurde.³ Es geht vielmehr um „eine besondere Art von Bildern [...] und um einen Bildgebrauch“, den man „Verehrung“ nannte, insbesondere um die

personalen Bilder der Prozessionen und Wallfahrten, denen man Weihrauch oder Kerzen opferte. Sie waren uralte oder himmlischen Ursprungs, wirkten Wunder, orakelten und siegten.⁴

Sie wurden durch Kultlegenden legitimiert, die sie als „heilige Bilder“⁵ auswiesen und aus dem Kreis nichtwundertätiger Bilder hervorhoben. Die Funktion dieser „heiligen Bilder“ wird nur in diesem – historischen und religiösen – Kontext verständlich, in dem

sie einen lokalen Kult oder die Autorität einer lokalen Institution [repräsentierten]. Maria war, wenn man ihre Statue in der Auvergne oder ihre Ikone auf dem Athos wie einen Souverän einholte und begleitete, eine Ortsheilige und die Sachwalterin einer Institution, deren Rechte sie wahrnahm und deren Besitz sie verwaltete.

² Ebd., S. 9.

³ „Die Rolle der Bilder [...] wird manifest in den symbolischen Handlungen, welche Anhänger und Gegner schon immer an ihnen vollzogen, seit man überhaupt Bildwerke errichtete. Bilder eignen sich dazu, aufgestellt und verehrt, aber auch dazu, zerstört und mißhandelt zu werden. Sie sind geradezu geschaffen für eine öffentliche Kundgebung von Loyalität oder für deren Verweigerung, die man an ihnen vertretungsweise praktizierte. Die demonstrative Glaubensausübung gehört zu den Anlässen der Disziplinierung, die jede Religion von ihren Anhängern fordert“ (ebd., S. 11). „Bilder waren nie allein Sache der Religion, sondern immer auch Sache der Gesellschaft, welche sich in und mit der Religion darstellte. Die Religion war viel zu zentral, um nur, wie in der Moderne, eine persönliche oder eine Angelegenheit der Kirchen zu sein“ (ebd., S. 13).

⁴ Ebd., S. 13.

⁵ Belting (ebd., S. 14) verwendet den Begriff mit Verweis auf die Abhandlung Edwyn Bevans: *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*. London 1940.

Die Symbole der lokalen Gemeinschaft verloren auch in der Neuzeit wenig von ihrer psychologischen Wirkung.⁶

Beglaubigt und gerechtfertigt wurden diese Bilder durch Kultlegenden, die man in Entstehungslegenden, die ihren übernatürlichen Ursprung belegen, in Visionslegenden, die ihr Erscheinen durch einen Traum oder eine Vision ankündigen, und in Wunderlegenden einteilen kann. Die zuletzt genannten beglaubigten

die überzeitliche Präsenz des Heiligen, der nach dem Tode in seinem Bild Wunder wirkte, also lebt. [...] Solche Bilder besaßen charismatische Eigenschaften, die sich gegen die kirchlichen Institutionen wenden konnten, wenn sie noch nicht in deren Besitz übergegangen waren. Sie beschützten Minoritäten und machten sich zum Anwalt des Volkes, weil sie von hause aus außerhalb der Hierarchie standen. Sie redeten ohne deren Mittlerrolle mit der Stimme des Himmels, gegen die jede Amtsautorität machtlos ist.⁷

Im Folgenden wird es um den im ausgehenden Mittelalter entstandenen und in der Frühen Neuzeit in Europa weitverbreiteten, von der katholischen Kirche aber nie offiziell anerkannten Kult der hl. Wilgefortis oder Kümmernis gehen. Olga Tokarczuk hat mit ihrem Roman *Dom dzienny, dom nocny*⁸ diesen heute fast vergessenen, nur noch in wenigen Gegenden erinnerten Kult um das Bild der hl. Kümmernis⁹ wieder ins kulturelle Gedächtnis eingebracht. Tokarczucks Kümmernis-Darstellung hat den Dramenautor und Regisseur Piotr Tomaszuk angeregt, das Thema aufzugreifen und auf die Bühne des Theaters Wierszalin zu bringen, das das Stück im Jahre 2000 als polnischen Beitrag auf der Weltausstellung in Hannover in der deutschen Übersetzung von Kasia Noemi Pacześniowska-Renner aufführte und es anschließend auch auf der Frankfurter Buchmesse desselben Jahres, bei der Polen Gastland war, in Lesungen und

⁶ Belting, S. 13 f.

⁷ Ebd., S. 16.

⁸ Olga Tokarczuk: *Dom dzienny, dom nocny*. Wałbrzych: Ruta, 1999 (im Folgenden zitiert als DD mit Angabe der Seitennummer).

⁹ Zur Aktualität der Heiligen heute siehe Reinhard Bodner: *Kümmernisforschung. Zum historisierenden und aktualisierenden Interesse an einer ‚erfundenen‘ Heiligen*. In: Augsburger Volkskundliche Nachrichten 10 (2004) 2, S. 40–61, hier S. 49–50.

Gesprächen vorstellte.¹⁰ Bereits der Überblick über die beteiligten Instanzen – Kult um das Bild der hl. Kümmernis bzw. Wilgefortis, Erzählstrang eines polnischen postmodernen Romans und Handlung eines polnischen Theaterstücks in der Tradition mittelalterlicher Mysterienspiele, dazu die Übersetzungen der beiden Texte ins Deutsche – zeigt ein komplexes, auf mehreren Ebenen angelegtes Nebeneinander aus Weitergabe und Rückbezügen, das den einzelnen Text jeweils in einen eigenen kulturellen Kontext und zugleich in gemeinsame Horizonte einschreibt. Im Folgenden soll, ausgehend von einer kurzen Darstellung der Geschichte des Kults der hl. Kümmernis in Europa, ihre Übertragung in Olga Tokarczuks Roman *Dom dzienny, dom nocny* und seine davon angeregte Übersetzung in das Theaterstück Piotr Tomaszuks untersucht und in seiner jeweiligen Konzipierung verglichen werden. Die Übertragung des Dramentextes in die Aufführung wird nicht mehr Gegenstand dieses Beitrags sein.

1. Legende und Kult der hl. Kümmernis bzw. St. Wilgefortis

Wie bereits gesagt, gehört die hl. Kümmernis oder Wilgefortis, so lautet ein anderer Name, nicht zu den kanonisierten Heiligen der katholischen Kirche. Es konnten keine Belege dafür gefunden werden, dass ihrer Legende eine reale, historische Person zugrunde liegen könnte; sie ist daher auch als „erfundene“ Heilige bezeichnet worden.¹¹ Die älteste belegte Aufzeichnung in deutscher Sprache, ein Holzschnitt des Augsburger Malers Hans Burgkmair, stammt aus dem Jahr 1507 und enthält neben der bildlichen Darstellung der hl. Kümmernis am Kreuz auch den Text ihrer Legende.¹² Die Geschichte von der Jungfrau, die die Braut Christi zu werden begehrte und die ihr von ihrem Vater befohlene Eheschließung verweigerte, der Christus zu Hilfe kam, indem

¹⁰ Vgl. das Vorwort Henning Fangaufs in: Piotr Tomaszuk: *Wilgefortis Opfer (Ofiara Wilgefortis). Nach den Motiven einer mittelalterlichen Legende und des Romans „Dom Dzienny, Dom Nocny“ von Olga Tokarczuk*. Übersetzt von Kasia Noemi Pacześniowska-Renner. In: *Dramatik aus Polen. Vier neue Stücke*. Hg. Henning Fangauf. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2001 (= Theaterpädagogische Bibliothek 12), S. 8.

¹¹ Bodner, S. 40–46.

¹² Regine Schweizer-Vüllers: *Die Heilige am Kreuz. Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit*. Bern, Berlin [u. a.]: Peter Lang, 1997, S. 17–20.

er ihr einen Bart wachsen ließ, und die daraufhin von ihrem Vater gekreuzigt wurde, breitete sich rasch in Europa aus. Bereits ein Jahrhundert später lassen sich zahlreiche Varianten nachweisen, die sich in Einzelheiten unterscheiden: Kümmernis kann als Tochter des Königs von Sizilien oder Portugal auftreten, als die eines Ritters und Kreuzfahrers; zum Teil wird die Legende ohne ein vom Bild der Kümmernis vollbrachtes Wunder wiedergegeben, dann wieder mit sehr vielen usw. Insgesamt aber lassen sich zwei grundlegende Muster unterscheiden: 1) die von Burgkmair erzählte Kurzform (Christus als Bräutigam einer schönen Jungfrau, Verwandlung in sein Ebenbild, Tod am Kreuz, Geigenwunder¹³) und 2) eine ausführliche, die die Vorgeschichte der Heiligen, ihr Martyrium und von ihrem Bild bewirkte Wunder erzählt.¹⁴

Die erwähnten deutschsprachigen Legenden der hl. Kümmernis sind jedoch nicht die ersten Zeugnisse ihres Kults, der bereits ein Jahrhundert früher, zu Beginn des 15. Jahrhunderts, im Kölner Raum nachzuweisen ist. Aus dem Beginn desselben Jahrhunderts stammen zudem zahlreiche schriftliche Bild- und Textüberlieferungen in lateinischer, französischer und niederländischer Sprache. Vor allem in Flandern gibt es auch frühere Bilddarstellungen aus dem 14. Jahrhundert, so dass der Ursprung ihres Kults nach den Forschungen der Historiker Gustav Schnürer und Joseph Ritz dort lokalisiert werden kann.¹⁵ Von Flandern aus verbreitete sich der Kult in den süddeutschen Raum hinein und weiter in Mitteleuropa aus. Seine größte Wirkung entfaltete er im späten 16. und im 17. Jahrhundert, zur selben Zeit erreichte er seine große Ausdehnung mit Ausläufern bis nach Nordfrankreich, Spanien, Tirol, Thüringen, Österreich, Böhmen, Mähren, Schlesien, Polen und vereinzelt bis nach Wolhynien.¹⁶ Mit der Aufklärung und der schon früher beginnenden kritischen Aufarbeitung der vielen regionalen Heiligenkulte durch die katholische Kirche wurde die hl. Kümmernis als erfundene erkannt. Ihr Kult verlor an Bedeutung, ihre

¹³ Das Geigenwunder ist auf den meisten Abbildungen der Heiligen verzeichnet: Vor ihrem Bild spielt ein armer Geiger, dem sie einen ihrer goldenen Schuhe zuwirft. Der fehlende Schuh ist neben Bart und Kreuzigung das dritte ikonische Merkmal dieser Heiligen.

¹⁴ Regine Schweizer-Vüllers hat 45 ihr zugeschriebene Wunder gezählt – vgl. Schweizer-Vüllers, S. 35.

¹⁵ Gustav Schnürer, Joseph Ritz: *Sankt Kümmernis und Volto Santo. Studien und Bilder*. Düsseldorf: Schwann, 1934, S. 11–20.

¹⁶ Ebd., S. 249–313.

zunehmend als monströs empfundenen Bilder wurden aus den Kirchen entfernt und zerstört oder verfielen. Nur an wenigen Orten blieben Zeugnisse ihrer Verehrung wie Bildstöcke, Votivgaben usw. bis ins 20. Jahrhundert erhalten.

Wie Regine Schweizer-Vüllers nachgewiesen hat, geht der im Volk entstandene Kult der Kummernis von bildlichen Darstellungen aus, und alle ihm zugeschriebenen Wunder weisen auf das Bild als ihre Ursache, nicht auf die Heilige. Die Blütezeit ihres Kults fällt zusammen mit einer am Ausgang des Mittelalters vor sich gehenden tiefgreifenden Veränderung der Religionspraxis. Denn durch die neu entwickelte Drucktechnik wurden die früher nur öffentlich im Raum der Kirche zugänglichen Bilder für die nun als allgemeine Praxis entstehende private Bildandacht – zunächst der wohlhabenden und dann immer breiterer Kreise – verfügbar.¹⁷ Die individuelle Bildandacht wiederum öffnet Verbindungen zur mystischen Übung, die mit ihr beginnen kann, dabei aber nicht stehenbleibt, sondern zur „Eigenproduktion innerer Bilder“ als nächster Stufe und dann zur letzten Stufe „der Ausschaltung der Sinnenwelt und der bildlosen Gottesschau der Seele“ fortschreitet.¹⁸

Die Darstellungen der hl. Kummernis zeigen meist eine mit Stricken an das Kreuz gebundene, bekleidete, bärtige weibliche Figur, wobei der Bart insbesondere bei den frühen Darstellungen des 15. Jahrhunderts und den späten des 18. Jahrhunderts fehlen kann. Schnürer und Ritz leiteten 1934 die Entstehung des Kummernis-Kultes aus einem Irrtum bzw. Missverständnis des einfachen Volkes in Mitteleuropa ab, das das in Nordeuropa ungewohnte Bild des bekleideten Christus des Volto-Santo-Kruzifix¹⁹ als Abbildung einer Frau deutete und eine Geschichte dazu erfand.²⁰ Ihre bis Ende des 20. Jahrhunderts von der Forschung akzeptierte Erklärung der Entstehung des Kummernis-Kults aus einer Verwechslung der Figur des bekleideten Christus am Kreuz mit einer Frau ist inzwischen von Regine Schweizer-Vüllers revidiert worden, die eine vom Santo-Volto-Kult unabhängige Entstehung in Flandern zu Beginn des 14. Jahrhunderts

¹⁷ Belting, S. 457–509, hier S. 457 f.

¹⁸ Ebd., S. 459.

¹⁹ Der ältere Kult des Volto-Santo, dessen Zentrum die norditalienische Stadt Lucca bildet, gilt der Plastik Jesu Christi am Kreuz, doch nicht als einer fast nackten, aus zahlreichen Wunden blutenden Leidensfigur mit Dornenkrone, sondern als einer voll bekleideten königlichen Gestalt mit erhabenem Antlitz.

²⁰ Schnürer/Ritz, 310–313.

nachgewiesen hat.²¹ Erst später sei der Kummernis-Kult mit dem des Volto-Santo vermischt worden.²² Schweizer-Vüllers hat ihrer Untersuchung der Figur der hl. Kummernis die These zugrunde gelegt, die Bevölkerung habe sehr wohl „zwischen Christus- und Kummernis-Darstellungen unterschieden, aber in den Bildern eine Gestalt [gesehen], die heilend oder helfend erfahren wurde, und zwar in allen Mühen, Leid und Bedrängnis des Herzens, des Körpers und des Geistes“. Sie versteht die Heilige auf dem Hintergrund der Archetypenlehre C. G. Jungs als Bild der *anima christiana* und als weibliche Entsprechung zu Jesus Christus.²³ Die Legende erzählt ihr zufolge einen „seelischen Wandlungsprozess“ zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite stehe das bewusste Bemühen um das *Einswerden* mit Gott, das mit dem Namen Wilgefortis verbunden wurde; auf der anderen Seite stehe der erreichte Zustand des *Einssein* mit Gott, der mit dem niederländischen Namen „Ontcommer“ symbolisiert sei. Die Heilige „als weiblich-männliches Wesen“ sei „Bild für die auf Gott gerichtete menschliche Seele allgemein. Sie drückt eine Haltung aus, die für Männer und für Frauen gilt“.²⁴ Auch wenn man ihrer theologisch-psychologisch gefärbten Interpretation des Wilgefortis/Kummernis-Stoffes nicht unbedingt folgen möchte, ist Schweizer-Vüllers damit, wie wir sehen werden, sehr nah an der ebenfalls jungianisch gefärbten Interpretation der Legende durch Olga Tokarczuk.

Die Heilige ist bereits in den ältesten Quellen mit den zwei Namen Wilgefortis und Ontcommer bezeichnet worden. Beide Namen sind in zahlreichen Varianten belegt, die sich in der Schreibweise und durch die Übersetzung in andere Sprachen bzw. Dialekte unterscheiden. Der Name Wilgefortis ist vor allem in lateinischen Texten verwendet worden und hat sich in zahlreichen Abwandlungen im romanischen und polnischen Sprachraum durchgesetzt. Er wird meist von *virgo fortis*, zum Teil aber auch von den germanischen Namen „Wilgefried“ oder „Wilgerad“ abgeleitet.²⁵ Den Name Ontcommer erklärt eine

²¹ Schweizer-Vüllers, S. 124 f., 267 f.

²² Ebd., S. 108–116; Bodner, S. 51.

²³ Schweizer-Vüllers, S. 123–264.

²⁴ Ebd., S. 270.

²⁵ Ende des 20. Jh. hat die Filmemacherin Kerstin Specht, die Legende der Heiligen verfilmt hat, den Namen „Wilgefortis“ in einer makkaronistischen Deutung ebenfalls als „starker Wille“ (Wille und *fortis*) interpretiert (ebd., S. 64).

jüngere niederländische Legendenfassung folgendermaßen: Vor dem Tode der Wilgefortis sei ihr ein Engel erschienen, der ihr sagte:

Wilgefortis, Braut und Tochter Gottes, verbleib in Gott, denn Gott hat euer Gebet erhört und will euren eigentlichen Namen („properen naem“) verändern, daß du sollst fortan „Ontcommer“ heißen, das bedeutet so viel wie „eine Mutter von allen bedrückten Herzen“, die durch euch [...] von Kummer befreit werden sollen („entcommert selen werden“).²⁶

Im lateinischen Text des Cuperus aus den *Acta Sanctorum* (1737) wird sie „Deliberatrix“ genannt – das ist die wörtliche Übersetzung des niederländischen Namens Ontcommer. Dasselbe meinen Namen wie „Sinte hulpe“ (heilige Hilfe). Im oberdeutschen Sprachraum dagegen heißt sie Sankt Kümmernis, ein doppeldeutiger Name, der, erstens, gelesen werden kann als „die, die Kummer hat“, „die Bekümmerte“ und, zweitens, als „die, die sich kümmert“. Neben diesen beiden Namen sind zahlreiche andere, meist regional verwendete, bekannt.

Mit dem Anbruch der Aufklärung geriet ihr Kult in Vergessenheit. Da die hl. Kümmernis von der katholischen Kirche nie offiziell kanonisiert und ihre im Jahr 1583 oder 1586 erfolgte Aufnahme in das Verzeichnis der Märtyrer des christlichen Glaubens wieder zurückgenommen wurde, stellt die Geschichte ihres Kults eine nur fragmentarisch belegte und kaum ganz zu rekonstruierende Kette dar. Er ist damit nicht nur ein Beispiel für die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Hoch- und Volkskultur, sondern auch für das Erscheinen, Verschwinden und Wiedererscheinen kultureller Figuren. Und er ist ein Beispiel für die Durchlässigkeit und Arbitrarität der Konstruktion der Geschlechter und der Grenzsetzungen zwischen ihnen, für ihre partielle Unvereinbarkeit mit der sexuellen Identität des einzelnen Individuums, für Androgynie und Transsexualität. Ihre vielen Namen sprechen darüber hinaus von der Labilität der Namensgebung, von ihrer Abhängigkeit von Ort, Zeit und Sprache und von ihrer Funktionalisierung für einen bestimmten geographischen Raum. Und hiermit wird die hl. Kümmernis interessant für die an diesen Fragen interessierte Postmoderne und für Olga Tokarczuk.

²⁶ Zit. nach: ebd., S. 62.

2. Die hl. Kümmeris im Roman Olga Tokarczuks

Im Unterschied zur hl. Hedwig, die als *die* schlesische Heilige gilt und deren Kult von der polnischen wie der deutschen katholischen Kirche gleichermaßen gepflegt wurde²⁷, war die Verehrung der hl. Kümmeris auch in Schlesien ein vom Volk getragener Kult, der sich dort aber in einzelnen Orten bis ins 20. Jahrhundert halten konnte.²⁸ Ein Zentrum der dortigen Verehrung war die Region Glatz/Kłodzko²⁹, in der die aus Breslau/Wrocław stammende Olga Tokarczuk seit den 1990er Jahren lebt und in der sich Kümmeriskapellen und -bildstöcke bis heute erhalten haben. Besonders bekannt ist die Wegkapelle der hl. Kümmeris mit der Figur der Heiligen am Kreuz im Kalvarienberg der Wallfahrtskirche Wambierzyce/Albendorf³⁰, zu der Tokarczuk die Ich-Erzählerin ihres 1999 erstmals publizierten Romans *Dom dzienny, dom nocny* führt. Der Roman schildert in einer nichtlinearen Erzählung ohne durchgehende Handlung die Annäherung einer jungen Frau an die Geschichte der Region, in der sie und ihr Mann ein Sommerhaus in einem kleinen (fiktiven) Dorf nahe der tschechischen Grenze gekauft haben.³¹ Man kann den Roman als ein Mosaik

²⁷ Vgl. die Beiträge von Ewald Walter, Winfried Irgang, Rudolf Walters sowie Romuald Kaczmareks/Jacek Witkowskis in: *Heilige und Heiligenverehrung in Schlesien. Verhandlungen des IX. Symposiums in Würzburg vom 28. bis 30. Oktober 1991*. Hg. Joachim Köhler. Sigmaringen: Thorbecke, 1997 (= Schlesische Forschungen 7).

²⁸ Schnürer/Ritz, S. 307 f.

²⁹ Zu Verbreitung und Nachleben des Kults im Schlesien des 20. Jh. und den heute noch erhaltenen Abbildungen der Heiligen siehe Małgorzata Tarnawa: *Święta Kummernia*. In: *Śląski Labirynt Krajoznawczy* 5 (1993), S. 71–81, hier S. 72–75.

³⁰ Joseph Klapper: *Schlesische Volkskunde auf kulturgeschichtlicher Grundlage*. 2. umgearbeit. Aufl. Stuttgart: Brentano-Verlag, 1952, S. 148; Elżbieta Berendt: *Sztuka ludowa jako wyraz etnicznego zróżnicowania regionu*. In: *Śląsk, Schlesien, Sleszko. Przenikanie kultur*. Red. Zygmunt Kłodnicki. Wrocław: Muzeum Narodowe, 2000, S. 69–92, hier S. 87; Gabriela Ociepa: *Śląsk wyobrażony w wybranych utworach Henryka Wańka i Olgi Tokarczuk*. In: *Silesia Philologica. I kongres Germanistyki Wrocławskiej*. Red. Marek Hałub. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, S. 197–205, hier S. 202 f.

³¹ Janina Bach analysiert die verschiedenen Ebenen der Grenzziehungen im Roman, als dessen zentrale Grenze sie diejenige zwischen Traum und Wirklichkeit bezeichnet. Sie spricht davon, dass „alle Figuren [des Romans] die Erfahrung der Grenze in sich tragen“ (Janina Bach: *Deutsch-polnische Geschichte in Olga Tokarczuks Roman „Dom dzienny, dom nocny“*. In: *Eine Provinz in der Literatur. Schlesien zwischen Wirklichkeit und Imagination*. Hgg. Edward Białek, Robert Buczek, Paweł Zimniak. Wrocław, Zielona Góra: Atut, 2005, S. 217–230,

aus Beschreibungen, Beobachtungen, Reflexionen und einzelnen Geschichten charakterisieren³², die eine Auseinandersetzung mit der nichtpolnischen, vor allem der deutschen Vergangenheit der Region aus der Perspektive der jungen, im Sozialismus aufgewachsenen Generation darstellt. Da die deutsche Geschichte Schlesiens im sozialistischen Polen tabuisiert war, führt der Roman die Entdeckung der verschiedenen Schichten der Vorgeschichte vor, zeigt die Region als Palimpsest verschiedener Kulturen, die hier mit- und nacheinander gelebt haben.³³ Das Romanmosaik umfasst, neben eingearbeiteten, bereits früher veröffentlichten Erzählungen der Autorin³⁴, auch ‚fremde‘ bzw. ‚fingiert fremde‘ Texte. Einer dieser ‚fingiert fremden‘ Texte ist die Vita der hl. Kümmeris, die vorgibt, der Abdruck einer von der Ich-Erzählerin in der Wallfahrtskirche Wambierzyce gekauften, billigen kleinen Broschüre zu sein. Zuvor ist die Ich-Erzählerin der bartlosen Figur der hl. Wilgefortis in der ihr gewidmeten Station des Kreuzwegs begegnet und hat sie anhand des fehlenden Schuhs und der Beschriftung mit dem Namen „Wilgefortis“ als dieselbe Heilige erkannt, die sie bereits als Bärtige in einem Bildstock in der Nähe ihres Hauses gesehen hatte. Die Heilige wird damit schon bei ihrer ersten Erwähnung in

hier S. 218). Anke Laufer weist darauf hin, dass die verschiedenartigen Grenzerfahrungen und -überschreitungen strukturbildend für alle Ebenen des Romans und generell auf die (Wieder-)Herstellung von Kontinuität ausgerichtet sind (Anke Laufer: *Zwischen Traum und Wirklichkeit – schlesische Orte und Erinnerung in „Dom dzienny, dom nocny“ von Olga Tokarczuk*. In: *Identität Niederschlesien – Dolny Śląsk*. Hg. Hans-Christian Trepte. Hildesheim: Olms, 2007, S. 143–159, hier S. 146–152).

³² „Die Erzählung [des Romans] ist auf verschiedenen Zeitebenen angesiedelt, [...] die Textoberfläche ist nach dem Prinzip der Assoziation von Schlüsselbegriffen organisiert, der innere Zusammenhang zwischen einzelnen Fragmenten wird durch zyklisch wiederkehrende Leit motive hergestellt“ (Alois Woldan: *Schlesien – ein Ort der Grenzüberschreitung. Zur Prosa von Olga Tokarczuk*. In: *Berührungslinien. Polnische Literatur und Sprache aus der Perspektive des deutsch-polnischen kulturellen Austauschs*. Hgg. Magdalena Marszałek, Alicja Nagórko. Hildesheim: Olms, S. 157–166, hier S. 158). Speziell zur Zeit siehe Magdalena Rabizo-Birek: *Twórcza i niszczytel-czas w powieści Olgi Tokarczuk 'Dom dzienny, dom nocny'*. In: *Światy Olgi Tokarczuk. Studia i szkice*. Red. Magdalena Rabizo-Birek, Magdalena Pocałun-Dydycz, Adam Bienias. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013, S. 142–151.

³³ Anke Laufer (s. Anm. 31) untersucht die Struktur und Geschichtsdarstellung des Romans im Rückgriff auf Jan Assmanns Konzepte des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses und der erinnerungstheoretischen Aspekte der Archetypenlehre C. G. Jungs.

³⁴ So die Erzählungen *Peter Dieter* und *Ergo Sum* aus dem Erzählband *Szafa* (Der Schrank) – siehe Woldan, S. 158.

zweierlei Gestalt, mit und ohne Bart, eingeführt, und wie in der historischen Entwicklung ihres Kults geht die Begegnung mit den Bildzeichen der mit dem schriftlichen Text voraus. Zum Gegenstand des Interesses der Ich-Erzählerin wird die Heilige allerdings erst durch die Freude, mit der ihre Begleiterin Marta auf diese Kreuzwegstation reagiert:

[...] poszłyśmy jeszcze wąskimi drózkami Drogi Krzyżowej. Tam Marta nagle wskazała mi z radością jedną ze stacji.

Na krzyżu wisiła kobieta, dziewczyna, w tak obcisłej sukience, że jej piersi wydały się pod warstwą farby nagie. Warkocz skręcone misternie wokół smutnej twarzy z chropowatego kamienia, jakby kamień, z którego wyrzeźbiono tę twarz, szybciej wietrzył. Spod sukni wystawał bucik, druga stopa była bosa i po tym poznałam, że ta sama figurka wisi w kapliczce przy drodze do Agnieszki. Tamta miała jednak brodę, dlatego myślałam, że to Chrystus w wyjątkowo długiej szacie. Pod spodem było napisane „Sanc. Wilgefortis. Ego dormio et cor meum vigilat“, a Marta powiedziała, że to jest święta Troska. (DD 53)³⁵

Mit der Bezeichnung „Święta Troska“ übersetzt die alte Marta, die im Roman die Rolle eines – wortkargen – Führers in die Geschichte der Region innehat,

³⁵ Deutsche Übersetzung des Zitats: „[...] gingen wir noch einmal durch die schmalen Wege des Kreuzgangs. Da zeigte mir Marta plötzlich voller Freude eine der Stationen./ Am Kreuz hing eine Frau, ein Mädchen, in einem so enganliegenden Kleid, daß ihre Brüste unter der Farbschicht nackt wirkten. Die Zöpfe lagen kunstvoll um das traurige Gesicht aus rauhem Stein, als sei der Stein, aus dem das Gesicht gemeißelt war, schneller verwittert. Unter dem Kleid sah ein Schuh hervor, der andere Fuß war nackt, und daran erkannte ich, daß es sich um die gleiche Figur handelte, die ich in einem Bildstock auf dem Weg zu Agnieszka gesehen hatte. Jene hatte allerdings einen Bart, deshalb hatte ich immer gedacht, es sei Christus in einem besonders langen Gewand. Unter dem Bild stand: ‚Sanc. Wilgefortis. Ego dormio et cor meum vigilat‘, und Marta sagte, das sei die Heilige Kümmernis“ (Olga Tokarczuk: *Taghaus, Nachthaus. Roman*. Aus dem Polnischen von Esther Kinsky. Stuttgart, München: DVA, 2001, s. 60; im Folgenden zitiert als TN mit Angabe der Seitennummer). Die Übersetzerin hält sich im Wesentlichen korrekt an den Ausgangstext und stellt einen gut lesbaren deutschen Text bereit. An einigen wenigen Stellen zeigt ihre Version kleine Abweichungen, die im Segment der Heiligenvita vereinzelt allerdings den Sinngehalt reduzieren bzw. verändern: So kürzt sie das dritte Kapitel der Vita um den Satz „Ciało Wilgi kierowało się tym samym planem co jej marzenia“ (DD 55; in der deutschen Übersetzung fehlt dieser Satz, TN 63) und reduziert damit das Maß der Körperbeherrschung und der Willensstärke Wilgas. Und wenn sie „Droga Krzyżowa“ (Kreuzweg) mit „Kreuzgang“ übersetzt, so ruft sie einen anderen Bereich des religiösen Raumes auf, nämlich nicht den allen zugänglichen, neben Kirche und Kloster liegenden Kreuzweg unter freiem Himmel, sondern den überdachten, um den Innenhof angelegten Gang eines Klosters.

den deutschen Namen Kümmernis bzw. die Funktion der Heiligen in die Gegenwart des Romans – der entsprechende polnische Name der Wilgefortis wäre „Frasobliwa“ gewesen.³⁶ Auch in der im 16. Jahrhundert angesiedelten Geschichte des Paschalis spricht die Äbtissin des Nonnenklosters, das in einer abseits gelegenen, verborgenen Kapelle ein Altarbild der hl. Kümmernis aufbewahrt, von ihr als „Troska“ (DD 84; TN 96).³⁷

Die Ich-Erzählerin beschreibt das Heft als Druck ohne Autorengabe, Ort und Jahr. Dem widerspricht jedoch bereits die Überschrift:

Żywot Kummernis z Schonau, spisany z pomocą Ducha Świętego oraz przełożonej zakonu benedyktynek w Klosterze przez Paschalisa, mnicha. (DD 54)³⁸

Die Vita ist von Vorwort und Nachwort ihres Schreibers, des Mönchs Paschalis, eingerahmt, der sich auch als ihr Verfasser zu erkennen gibt. Er schreibt diese Vita zu Beginn des 16. Jahrhunderts als Zeugnis für die Existenz einer Heiligen, die ca. 200 Jahre vor ihm gelebt habe (DD 85; TN 96). Die Vita der Heiligen, der das Antlitz Jesu Christi verliehen wurde, wird in der Folge gespiegelt von der Geschichte ihres Autors als 1) desjenigen, der mit dem Aufschreiben ihres Lebens die Kanonisierung der Heiligen durch den Papst erreichen will; und 2) ist Paschalis, wie Kümmernis, eine Figur mit nicht eindeutig festgelegter Geschlechtsidentität. Beide changieren zwischen männlicher und weiblicher Gestalt, beide übertreten die Geschlechtergrenzen³⁹: Kümmernis erhält von Gott das bärtige Antlitz seines Sohnes, Paschalis fühlt sich in einem falschen, einem männlichen Körper, und sehnt sich nach einem weiblichen.

³⁶ Ociepa, S. 203.

³⁷ Die deutsche Übersetzerin hat hier – im Unterschied zum zuvor zitierten Fall, wo sie den Namen Kümmernis einsetzt (s. Anm. 35) – den polnischen Namen „Troska“ erhalten.

³⁸ Deutsche Übersetzung: „Das Leben der Kümmernis von Schonau, aufgeschrieben mit der Hilfe des Heiligen Geistes und der Oberin des Benediktinerordens im Kloster von dem Mönch Paschalis“ (TN 61).

³⁹ Die Überschreitung der Geschlechtergrenzen im Roman hat Jack Hutchens eingehend analysiert (Jack Hutchens: *Transgressions: Palimpsest and the Destruction of Gender and National Identity in Tokarczuk's 'Dom dzienny, dom nocny'*. In: *The Effect of Palimpsest. Culture, Literature, History*. Eds. Bożena Shallcross, Ryszard Nycz. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011, S. 195–207).

Olga Tokarczuku bzw. die Paschalis⁴⁰ zugeschriebene Vita der Kümmeris erzählt eine nach Schlesien in die Zeit der Kreuzzüge und das Glatzer Land an der Grenze zu Böhmen und Mähren versetzte Version der Herkunft der Heiligen, die im 14. Jahrhundert im heute zu Tschechien gehörigen schlesischen Braunau/Broumov gelebt haben soll. Die Vita beschränkt sich auf die Zeit von der Geburt bis zum Tod der hl. Kümmeris, statt der von ihrem Bild begangenen Wunder werden solche der Heiligen zu ihren Lebzeiten erzählt.

Die Vita vereinigt in sich drei Darstellungs- bzw. Lesarten der Geschichte der Kümmeris: Erstens ist sie nach demjenigen Muster der Heiligenvita erzählt, das die oder den Heiligen als von Geburt an von Gott ausgezeichneten und für ihn bestimmten Menschen präsentiert. Die auf den Namen Wilgefortis getaufte Tochter eines Kreuzritters wird schon während ihrer Erziehung im Kloster aufgrund ihrer großen körperlichen Schönheit und ungewöhnlichen Weisheit sowie durch wunderbare Zeichen als etwas Besonderes wahrgenommen. Auf der Flucht vor den Heiratsplänen ihres Vaters verbringt sie drei Jahre als Einsiedlerin in einer Einöde, wo die Parallelsierung ihrer Vita mit derjenigen Jesu Christi beginnt: Sie wird vom Teufel versucht und verrichtet Wunder, sie heilt Kranke und erweckt Tote zum Leben. Sie bleibt standhaft gegen alle Versuche ihres Vaters, sie durch Überredung oder Gewalt zur Heirat mit dem von ihm ausersehenen Mann zu bewegen; Christus steht ihr bei, indem er ihr sein Antlitz gibt. Sie gelangt in mystischer Versenkung und bei erneuter Versuchung durch den Teufel zur „Erkenntnis des Geheimnisses Gottes“ (TN 76)⁴¹ und stirbt den Kreuzestod durch ihren Vater.

Zugleich aber wird die Ausrichtung auf die Konventionen der Heiligenvita unterlaufen durch eine zweite, gegenläufige Linie, die die irdische Körperlichkeit der Personen hervorhebt. Wie es zu Beginn der Vita heißt, wird die Heilige „unvollkommen für ihren Vater“ (TN 62)⁴² geboren, nämlich als sechste Tochter, das heißt nicht als der von ihrem Vater erwünschte Sohn. Getauft wird sie auf den Namen „Wilgefortis“ oder „Wilga“. Schon als Kind beherrscht ihr

⁴⁰ Alois Woldan vermutet, dass Olga Tokarczuk von dem Namen des Pascharius von Osterberg, des Stifters von Albendorf, inspiriert wurde (Woldan, S. 161).

⁴¹ Ausgangstext: „poznana tajemnicę Boga“ (DD 67).

⁴² Ausgangstext: „niedoskonała dla swego ojca“ (DD 54).

Wille, wie es die Herkunft ihres Namens vorgibt, ihren Körper, den sie sich zart, schön und leicht wünscht: „Ciało Wilgi kierowało się tym samym planem co jej marzenia“ (DD 55).⁴³ Dem leichten Körper Wilgas werden die großen, schweren, harten, in Rüstung gekleideten und Waffen tragenden Körper ihres Vaters und seines Freundes gegenübergestellt. Die körperliche Verwandlung ihres Gesichtes in das Antlitz Jesu Christi, in eine bärtige Frau, sichert sie gegen die Nachstellungen des irdischen Bräutigams. Der Vater lässt sie daraufhin lebendig einmauern, reißt aber, als er Zeichen beginnender kultischer Verehrung vor ihrer Zelle bemerkt, die noch frische Mauer ein, tötet sie und nagelt ihren Körper an das Dachbalkenkreuz. Als ihr zu Ehren Bildstöcke errichtet werden, zerstört er alle Abbildungen mit Bart. Die auf den Körper gerichtete Lesart der Legende fokussiert die Opposition der Geschlechter und die vergeblichen Versuche des Vaters, seine Tochter der patriarchalen Ordnung zu unterwerfen. Seine Zerstörung ihrer Kultbilder verweist auf die Unterdrückung ihres Kults durch die patriarchale Ordnung.

Und drittens ist ihre Vita als Braut Christi in der Tradition der Mystik gestaltet: Wilgefortis lebt asketisch, ihr Geist beherrscht ihren Körper. Als ihr Vater sie vor der bevorstehenden Ablegung der Nonnengelübde aus dem Kloster holen will, erkennt sie, dass es für sie nur „den Weg nach innen“, den Weg zur mystischen Schau Gottes gibt.⁴⁴ Als Einsiedlerin in der Höhle „[überschritt] sie die Schwelle ihrer selbst und erblickte eine noch viel größere, weitere Welt, deren Anfang und Ende Gott war“ (TN 65 f.)⁴⁵. Damit erreicht sie eine Stufe der mystischen Erkenntnis, die sie sich ihrer Identität und ihres eigenen Willens bewusst werden lässt. Sie sagt sich von ihrem Gehorsam fordernden Vater los:

⁴³ In der deutschen Übersetzung fehlt dieser Satz (vgl. TN 63).

⁴⁴ Vorbild für die hier beschriebenen mystischen Erfahrungen und Schriften der hl. Kümernis könnten die Autobiographie und mystischen Werke der hl. Teresa von Avila sein. Allerdings sind die Bemerkungen Tokarczüks zu Grundsätzen und Techniken der mystischen Gottesschau so allgemein, dass sie kaum einem einzelnen Autor oder Prätext zugeordnet werden können.

⁴⁵ Ausgangstext: „[...] przestąpiła próg siebie samej, ujrzała tam świat jeszcze rozleglejszy, którego końcem i początkiem był Bóg“ (DD 58).

Mein Name ist nicht mehr Wilga, ich bin weder deine Tochter noch die Braut Wolframs. Mein Name ist nun Kümmernis, und ich bin die Braut unseres Herrn geworden. (TN)⁴⁶

Sie wechselt selbst ihren Namen, dieser Namenswechsel folgt auf die mystische Erkenntnis der Größe Gottes. Die zweite Stufe der mystischen Erkenntnis erlangt sie kurz vor ihrem Kreuzestod in der Einsamkeit ihrer Zelle: „In mir ist Gott“ (TN 76).⁴⁷ Indem ihr Vater diese Worte als Begründung seiner Strafe für sie aufnimmt („Da Gott in dir ist, so stirb auch wie Gott“ [TN 77]⁴⁸), setzt er sie mit Christus gleich: Sie wird wie dieser nach dem Willen des Vaters und darüber hinaus von diesem selbst an das Kreuz geschlagen. Diese dritte, mystische Linie ist zugleich eine, die Körperliches und Spirituelles verbindet, die den Weg über die Askese und Kasteiung des Körpers und die konzentrierte Innenschau der Meditation zur Spiritualität abbildet. Der Namenswechsel bezeichnet hier, wie Schweizer-Vüllers – in Bezug auf die Namenswechsel zu Ontcommer – hervorhob, den erreichten Zustand des *Einssein* mit Gott. Der neue – selbstgegebene – Name Kümmernis fungiert als Zeichen dafür.

Der Roman führt vor, dass die von Kümmernis erstrebte und mehrfach eingeleitete Weihe zur Nonne und damit zur offiziellen Anerkennung als „Braut Christi“ nie vollzogen wird. Er bildet auch die Geschichte der nie offiziell erfolgten Kanonisierung der Heiligen in der Struktur der Geschichte des Autors ihrer Vita ab, des fiktiven Mönchs Paschalis. Seine von einer heterodiegetischen Instanz erzählte Geschichte folgt im Roman auf diejenige der Kümmernis, doch im Gegensatz zu dieser wird sie nicht *en bloc* dargeboten, sondern in sechs über den weiteren Verlauf des Romans verteilten Segmenten. Die ersten fünf tragen jeweils die Überschrift „Kto pisał żywot Świątej i skąd wszystko to wiedział“ („Wer das Leben der Heiligen schrieb und woher er das alles wusste“), das sechste Segment ist mit dem Titel „Koniec“ („Das Ende“) versehen. Die fünffache Wiederholung des zuerst genannten Titels hebt die Fokussierung der Erzählung auf den Aspekt der Autorschaft des Mönchs Paschalis als Verfasser ihrer Vita hervor. Paschalis ist in vieler Hinsicht das Gegenteil von Kümmernis: Er ist als

⁴⁶ Ausgangstext: „Nie nazywam się już Wilga, nie jestem twoją córką ani narzeczoną Wolframa. Mam na imię Kümmernis i stałam się oblubienicą naszego Pana“ (DD 62).

⁴⁷ Ausgangstext: „We mnie jest Bóg“ (DD 68).

⁴⁸ Ausgangstext: „Skoro jest w tobie Bóg, to umrzyj jak Bóg“ (DD 68).

Mann geboren, in einer Bauernfamilie als zweiter von sieben Söhnen, er wird der Armut wegen von seiner Familie ins Kloster gegeben. Zugleich aber wird er von Anfang an parallel zu ihr angelegt: Auch er ist von Geburt an „unvollkommen“, doch im Unterschied zu Kummernis wird er nicht von seinem irdischen Vater als unvollkommen betrachtet, sondern fühlt sich selbst unvollkommen, unwohl in seinem ihm fremden männlichen Körper. Der Erzählinstanz des Romans zufolge ist Paschalis vor allem mit seinem Körper beschäftigt, er fühlt sich hingezogen zu Frauen und träumt davon, den Körper einer Frau zu haben.⁴⁹ Im Rückblick auf den gemeinsamen Titel der Paschalis gewidmeten Segmente des Romans („Kto pisał żywot Świętej i skąd wszystko to wiedział“) wird deutlich, dass die Körperlinie in der Vita der Heiligen auf die Obsessionen ihres fiktiven Autors zurückgeführt werden kann. Im Unterschied zu der aktiv ihr Leben gestaltenden Wilgefortis/Kummernis wird Paschalis als ein Mann präsentiert, der von sich aus passiv bleibt, der im Auftrag anderer, aber kaum aus eigenem Antrieb handelt: Im Auftrag der Oberin eines Benediktinerinnenklosters, die in ihren Räumen heimlich eine versteckte Kummerniskapelle mit ihrem Altarbild hütet, schreibt er die Vita der hl. Kummernis auf der Grundlage dessen, was ihm die Oberin von ihr erzählt, und der von der Heiligen hinterlassenen Schriften, die ihm die Oberin zur Verfügung überlässt.⁵⁰ Sein Text entsteht aus der Kompilation der ihm vorliegenden Materialien und seiner Versenkung in das Bild der hl. Kummernis, seiner Identifikation mit diesem weiblich-männlichen Körper. Seine den Körper hervorhebende Darstellung der Heiligen wird im Roman gegenläufig ergänzt durch ihre eigene Stimme, indem das Kapitel „Wizja Kummernis z Hilariów“ (DD 131–133)/„Vision der hl. Kummernis aus den Hilaria“ (TN 149–152) als ein Segment aus ihren – erfundenen – Schriften⁵¹ vorgestellt wird, das die mystische Erfahrung des Fliegens und der Weltenschau

⁴⁹ Genauer zum Transgender-Aspekt der Figur der hl. Kummernis und ihres Vitenschreibers siehe Roman Magrys: *Libido i kompleks Edypa w wybranych utworach Olgi Tokarczuk*. In: *Świąty Olgi Tokarczuk*, S. 66–84.

⁵⁰ Woldan (S. 162) interpretiert Paschalis' Arbeit an der Vita als eine „Therapie gegen seine Schwäche [der Transsexualität], die er im Schreiben als einem Prozeß der Identifizierung mit der Heiligen internalisiert und bewältigt“.

⁵¹ Das Manuskript wird beschrieben als gegenläufig beschriftetes, das auf der einen ersten Seite den Titel *Hilaria* und auf der anderen ersten Seite den Titel *Tristia* trägt. Vgl. DD 99; TN 114.

des hoch in die Lüfte erhobenen Ichs beschreibt: Es erkennt in dieser Vision die Grenze zwischen Leben und Tod, zwischen Zeit und Ewigkeit.⁵² Der der Heiligen selbst zugeschriebene Text akzentuiert damit ihre Spiritualität. Nach der Fertigstellung der Vita und einer Abschrift ihrer Schriften ist es wieder die Oberin, die Paschalis auf den Weg nach Rom und zuerst zum Bischof von Glatz schickt, um diesen um die Befürwortung der Heiligsprechung zu bitten. Der Bischof lehnt dies ab; der Auftrag scheitert. Paschalis Gang nach Rom endet damit bereits in Schlesien, er kehrt zurück in die patriarchale Ordnung der Welt bzw. des Klosters – in welche, bleibt offen.

Die Geschichte des Autors der Vita kann als gepunktete Struktur in sechs, jeweils voneinander durch andere Erzählstränge und -motive getrennten, Einzelsegmenten beschrieben werden. Diese Art des Erzählens übersetzt in Bezug auf die Legende der Kümmeris die Nichtvollendung ihres Kults, den Nichtvollzug der Kanonisierung als Heilige in die Struktur des Romans. Die nicht mehr im Ganzen, sondern mit Unterbrechungen durch andere Erzählstränge wiedergegebene Geschichte des Paschalis spiegelt das lückenhafte Wissen von der Entwicklung und Überlieferung ihres Kults, das damit in der Romanstruktur abgebildet wird. Zugleich wird mit dieser Erzählweise die Geschichte der Wilgefortis individualisiert als eine, die die Askese und mystische Suche einer Frau nach der spirituellen Vereinigung mit Gott beschreibt. Sie verliert damit weitgehend den Bezug zu den Ritualen des Heiligenkults und wird zu der Geschichte einer weiblichen Erlöserfigur, eines *alter ego* Jesu Christi, deren Leben weitgehend parallel (Versuchungen durch den Teufel in der Wüste, Wundertaten, Kreuzigung) zu demjenigen Jesu Christi verläuft. Zugleich wird Kümmeris ausdrücklich als „legendäre schlesische Heilige mit Namen Kümmeris“ („legendarn[a] śląsk[a] święt[a] o imieniu Kümmeris“ [DD 195]) entworfen, sie wird zu einem Teil schlesischer Identität.

Paschalis ist indes nicht die einzige Romanfigur, die die Vita der hl. Kümmeris erforscht; die Heilige erscheint auch als Objekt fiktiver wissenschaftlicher Forschung des 20. Jahrhunderts, die einem ebenfalls fiktivem Mitglied der historischen Grafenfamilie von Goetzen⁵³, die bis zum Zweiten Weltkrieg in dieser Region ansässig war, zugeschrieben wird: Jonas Gustaw Wolfgang

⁵² Vgl. dazu Rabizo-Birek, S. 148–151.

⁵³ Woldan, S. 163.

Tschischwitz von Goetzen, so heißt es, habe an der Universität Heidelberg mit einer Arbeit über die Vita und die Schriften der hl. Kümmernis promoviert und eine Reihe von Arbeiten zur schlesischen Mystik publiziert (DD 194 f.; TN 222 f.). Indem sich im Roman historische Realität und Fiktion mehrfach vermischen – erfundene Heilige vs. realer historischer Kult, reale schlesische Adelsfamilie vs. erfundenes Familienmitglied usw. –, nähert sich seine Erzählweise Linda Hutcheons Konzept der *historiographic metafiction*, einer Variante des postmodernen historischen Romans, an.⁵⁴

Im Kontext des Romans löst die kurze Begegnung mit dem Bildstock der Frau am Kreuz die Neugierde der Ich-Erzählerin auf die mit dem Bild verbundene Geschichte aus. Die Neugier führt zum Kauf und dem (vorgeblichen) Abdruck der Vita als ‚fremdem‘ Text im Roman und weiter mit der Erfindung der unvollendeten Geschichte ihres Autors und seiner gescheiterten Bemühungen um die Kanonisierung der Heiligen. Beide Geschichten werden als Teil schlesischer Geschichte präsentiert, als Teil einer Region, deren Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg ausgetauscht wurde und deren neue Bevölkerung nach Jahrzehnten des politisch und ideologisch verordneten Schweigens und Verdrängens die Geschichte ihrer Region aufzunehmen und aufzuarbeiten beginnt. Diese Problematik entwickeln auch viele andere Geschichten des Romans, zum Beispiel die über die ehemaligen deutschen Gutsbesitzer von Goetzen, über den Besuch „Peter Dieters“ in Schlesien und andere. Die Figuren der Kümmernis und des Mönchs Paschalis schließen damit an einen thematischen Strang des Romans an, der die Auseinandersetzung der heutigen polnischen Bevölkerung Schlesiens mit der deutschen Vergangenheit der Region und die Begegnungen mit den ihre frühere Heimat besuchenden Deutschen vorführt,

⁵⁴ Mit *historiographic metafiction* teilt der Roman u. a. folgende Merkmale: „die dominante Gegenwartsorientiertheit, [...] die Verlagerung des Interesses auf die Metaebene der Rekonstruktion, Erkenntnis und Aneignung von Geschichte“ (Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier: WVT, 1995, S. 288). Allerdings fehlt die von Nünning als zentral für diese Variante bezeichnete Reflexion von Geschichtstheorie (ebd., S. 291). Olga Tokarczuk selbst hat sich in einem Interview folgendermaßen geäußert: „I tell the whole story as if looking on a map, that is, speaking from a point of view above it all, only I tell the story from the kitchen, from the home, [...]. An intimate view. I don't think this is an 'escape from history', just a different perception of history“ (Kim Jastrzemski: *Pop Dreams. A Conversation with Olga Tokarczuk*, zit. nach Bach, S. 220).

der die Entwicklung einer neuen, durch das Wissen um die fremde Vergangenheit markierten regionalen Identität ins Zentrum stellt.⁵⁵ Darüber hinaus aber partizipieren die Vita der Kümmeris und die Biographie ihres Verfassers auch an den beiden anderen großen Themensträngen des Romans, demjenigen der Frage nach der Überschreitung der Geschlechtergrenzen und der Suche nach (trans-)sexueller Identität sowie demjenigen der Suche nach Spiritualität in der (post-)modernen Gesellschaft. Die Vita der erfundenen Heiligen und die Geschichte ihres erfundenen Autors erweisen sich damit als Schnittstelle der drei eng miteinander verflochtenen grundlegenden Themenstränge des Romans, sie bilden sein zeitlich versetztes, weit zurückliegendes Zentrum.

3. Die hl. Wilgefortis im Theaterstück Piotr Tomaszuks

Piotr Tomaszuks Stück *Ofiara Wilgefortis* nennt im Untertitel als seine Prätexte eine nicht näher spezifizierte „mittelalterliche Legende“ und Olga Tokarczuks Roman *Dom dzienny, dom nocny*. Die Übertragung aus den erzählenden Texten Legende und Roman in ein Theaterstück in der Tradition des Mysterienspiels und des *theatrum mundi* bedeutet ihre Übersetzung in Monologe und Dialoge, in die Präsentation einer vergegenwärtigenden, Himmel und Hölle, Christus und den Teufel neben der irdischen Ebene einbeziehenden Handlung.⁵⁶ Das Stück ist in 21 kurze Szenen – im Druck umfassen sie jeweils etwa eine halbe Seite, in einigen Einzelfällen etwas mehr als eine Seite – geteilt, die einzelne Stationen der Vita der hl. Wilgefortis von ihrer Geburt bis zu ihrer Kreuzigung durch ihren Vater vorführen. Wie vor ihm Tokarczuk, verzichtet auch Tomaszuk auf das dem Bild zugeschriebene Geigenwunder und übernimmt die von Tokarczuk der lebenden Heiligen zugeschriebenen Wundertaten und die Parallelisierung mit Jesus Christus. Erzählung, Kommentierung und Leitung der Geschichte werden in den Mund des Magister Ludens verlegt, der zu jeder Station eine teils aus Replik und Gegenreplik zweier Personen, teils aus mehreren Repliken bestehende Szene präsentiert und diese jeweils mit

⁵⁵ Zur Verknüpfung der Vita mit den zeitgenössischen Ebenen und Erzählungen des Romans vgl. Bach, S. 218–229.

⁵⁶ Teresa Michałowska: *Średniowiecze*. Warszawa: PWN, 1995, S. 240.

einem Kommentar abschließt. Das Personenverzeichnis weist drei Gruppen aus, zunächst die Dreiergruppe des Magister Ludens, der Wilgefortis und Jesus Christus, dann sieben als „Figuren“ bezeichnete handelnde Nebenpersonen. Dies sind in der Reihenfolge ihres Auftretens im Stück: Vater, Äbtissin, Der Verlobte, Drei tote Kinder, Prinz, Bischof, Kindlein. Dazu kommt die ebenfalls aus sieben Personen bestehende „Menschheit“/„ludzkość“, deren Namen die sieben Todsünden anzeigen. Zwar sind die Todsünden in ihrer grotesken Namensgebung nur teilweise als solche zu erkennen, doch so nennt sie nicht nur das Personenverzeichnis, sondern auch der Magister Ludens. Im von ihm gesprochenen Prolog kündigt er sie als „ludzkość w obłądnie swoim/ Grzechów siedmiu“⁵⁷/ „die Menschheit/ in ihrem Wahn der sieben Sünden“⁵⁸ an und

⁵⁷ Piotr Tomaszuk: *Ofiara Wilgefortis. Na motywach średniowiecznej legendy i powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny“*. In: Dialog 45 (2000) 5, S. 5–19, hier S. 5 (im Folgenden zitiert als OW mit Angabe der Seitennummer).

⁵⁸ Tomaszuk: *Wilgefortis Opfer*, S. 113 (im Folgenden zitiert als WO mit Angabe der Seitennummer). Die Übersetzung des Stücks ins Deutsche hält sich ebenfalls eng an den Ausgangstext, verstärkt aber 1) die grotesken Züge – als Beispiel dafür wird die Wiedergabe der Namen der Menschheit angeführt (s. Personenverzeichnis der polnischen Fassung: OW 5; der deutschen Fassung: WO 112). Die Menschheit besteht aus sieben Personen bzw. Personengruppen, die im Stück, wie bereits oben erwähnt, mit den sieben Lastern bzw. (Tod-)Sünden identifiziert werden. So verweist der Name „Nażarte z pustym brzuchem“ (Die Vollgefressenen mit leeren Bäuchen) auf die Völlerei (*gula*), „Rogacz Jebuniec“ (Der Gehörnte Wichser) auf die Wollust (*luxuria*), „Złociste sepidło“ (Der Goldige Geizerich) auf den Geiz (*avaritia*), „Garbus Twarzowiec“ (Der bucklige Fatzke) auf die Eitelkeit (*inanitas*). „Szcudłak z batem“ (Der Stelzerich mit Geißel) dagegen ist bereits nicht mehr so eindeutig zu identifizieren, sondern bietet die Deutung als „Hochmut“ (*superbia*) und/oder „Zorn“ (*ira*) an. Im Kontext der sieben Todsünden könnte „Świństwo z główką“ (Die Schweinerei mit Köpfchen) als „Neid“ (*invidia*) und „Cichodajna Śmierciuna“ (Die Pestige Schnalle) als Trägheit (*inertia*) bzw. „Trägheit des Herzens“ (*acedia*) gedeutet werden. Die Übertragungen Kasia Noemi Pacześniowska-Renners, die die polnischen Bezeichnungen meist wörtlich, jeweils einmal aber auch leicht bzw. stark verändert wiedergibt, sind zum großen Teil als ausgesprochen gelungen zu bezeichnen, indem sie wie der Ausgangstext das Verfahren der Neubildung von Wörtern verwenden und so zu äußerst bildhaften Formulierungen gelangen. Zum Teil verstärken sie dabei das groteske Element, wie in der Wiedergabe des „Rogacz Jebuniec“ mit „Der Gehörnte Wichser“, der im Deutschen zusätzlich die Masturbation aufruft. Im zweiten Fall verweist die Wiedergabe des Namens „Cichodajna Śmierciuna“ („Leisegebende Tödin“) als „Die Pestige Schnalle“ nicht mehr auf ein Laster, sondern auf die Pest, und führt so von den religiös konnotierten Todsünden fort. Damit ist dieser Fall auch ein Beispiel für die zweite wahrnehmbare Tendenz der deutschen Übersetzung: Sie reduziert die Darbietung religiöser Frömmigkeit und gläubiger Akzeptanz der Wunder und

wiederholt diese Formel in abgekürzter Form am Ende der ersten Szene. „Die Menschheit“ tritt in diesen Szenen in Analogie zur Rolle des Chors im antiken Drama teils als Binnenerzähler, teils als Kommentator und teils als handelnde Person auf. Sie wird vor allem in ihrem Verhältnis zu Wilgefortis/Kümmernis gezeigt, dabei erscheint sie zunächst als staunende, Wilgefortis um Hilfe bittende Menge, geht dann zu Hohn und unflätiger Beschimpfung über und wechselt zum Schluss zu neuer Verehrung. Der Magister Ludens eröffnet jede Szene mit den Zeilen: „Oto historia/ Wilgefortis Świątej/ Nie pytajcie dlaczego“ („Dies ist die Geschichte/ Von der heiligen Wilgefortis/ Doch fraget nicht wieso“). Ebenso beendet er jede Szene mit einem Kommentar, der das Gezeigte auf die Verblendung der „Menschheit“ bzw. einzelner Menschen (des Vaters, des Bräutigams u. a.) durch das Wirken des Teufels zurückführt (Sz. 1: „A ludzkość w obłądnie swoim/ Prowadził Przeciwny!“ [OW 6], „Und die Menschheit in ihrem Wahn/ führte der Widerstreiter“ [WO 113]; „A jej ojca [...] podzegał Przeciwny“ [OW 7], „hetzte der Widerstreiter ihren Vater auf“ [WO 114]). Eine Ausnahme stellt nur die Schluss-Szene dar, die mit einer Apostrophe an die Zuschauer endet.

Tomaszuk präsentiert seine eigene Version der Geschichte der Wilgefortis. Im Unterschied zum Roman Tokarczuks gibt es mehrere Veränderungen. Die wohl wichtigsten sind: 1) Das Stück endet mit der Kreuzigung der hl. Kümmernis, ihre posthume Verehrung und die Bemühungen um ihre Kanonisierung sind nicht mehr Gegenstand des Textes. 2) Der regionale Bezug zu Schlesien ist vollständig getilgt, ein konkreter Ort wird nicht genannt, die universalmenschliche Bedeutung der Geschichte als Exempel des *theatrum mundi* tritt in den Vordergrund. 3) Das Element des Grotesken wird deutlich verstärkt, einmal, indem das Monströse der Figur der bärtigen Frau hervorgehoben und auf andere Figuren ausgeweitet wird, und dann durch die unmittelbare Gegenüberstellung von gläubiger Akzeptanz und obszönem Hohn in ein und derselben Szene (so in Sz. 16 und 20). Dadurch wird die Fremdheit der Heiligen in der sie umgebenden Gesellschaft sehr viel deutlicher als bei Tokarczuk vorgeführt, wobei

der Heiligen und verstärkt damit den Aspekt der Weltlichkeit. Als weiteres Beispiel sei die Replik der Äbtissin, die Wilgefortis ins Kloster aufnimmt, angeführt: „Dziecko to wychowam w świętości/ Na chwałę tobie i Bogu“ (OW 6), „In meiner Obhut werde ich sie lehren,/ Dich und Gott zu ehren“ (WO 114).

die Reaktion der Menschheit auf die Zeichen des Heiligen im Zentrum steht: Im Umgang mit dem grotesk erscheinenden Heiligen entblößt die Menschheit ihren Wankelmut, ihre Aggressivität und Manipulierbarkeit, wird als Spielzeug des Teufels nach dem Plan des Magister Ludens in Bewegung gesetzt. 4) Verstärkt wird auch die Rolle des Teufels, der am Ende jeder Szene als Verursacher genannt wird. Umgekehrt erhalten auch die Visionen der Wilgefotis, ihre Siege über die Versuchungen des Teufels und die von ihr zu Lebzeiten bewirkten Wunder ein stärkeres Gewicht. 5) Wilgefotis Vater ist hier ein Homosexueller, der in Liebe zu einem jungen Ritter und Kampfgenossen entbrannt ist, beide praktizieren diese Liebe. Der Vater strebt mit einer Verheiratung seines Liebhabers mit seiner Tochter eine Festigung der Männerbeziehung an. Er handelt also nicht, wie bei Olga Tokarczuk, primär als ein Vater, der seine Autorität gegenüber seiner Tochter behauptet und für die Bewahrung der patriarchalen Ordnung einsteht, sondern als Liebhaber, der sein persönliches egoistisches Interesse verfolgt. Damit erscheint er nicht nur als ein weiteres Beispiel für die sündhafte Menschheit, sondern entwertet auch diese Ordnung selbst. 6) Die Kreuzigung seiner Tochter begründet der Vater a) mit der Analogie zum Tode ihres Liebsten, b) mit ihrer Furchtlosigkeit und c) weil sie „den Menschen in Gott“, weil sie „ihn so liebte...“ (WO 127; „w Bogu człowieka“, „tak go kochała...“ [OW 19]). Er kreuzigt sie, wie Gott Jesus hat kreuzigen lassen, und stellt sich als Vater Gott gleich: „Tak ciebie Ojciec krzyżuje,/ Wilgefotis,/ I niech się dzieje wedle słowa Jego!“ (OW 19; So kreuzigt dich der Vater,/ Wilgefotis,/ Sein Wort geschehe!“ [WO 127]). Dieser Satz kann als eine bewusste Parodie bzw. blasphemische Verkehrung der Worte der Passionsgeschichte gelesen werden, die den Täter anstelle des Opfers sprechen lässt. Wilgefotis' Antwort darauf ist nicht mehr an ihren irdischen, sondern an den himmlischen Vater gerichtet: „Zaiste, ukrytym jesteś Bogiem,/ Im więcej cię szukamy, tym mniej znajdujemy“ (OW 19; „Wahrhaftig, ein verborgener Gott bist du/ Je mehr wir Dich suchen, umso weniger finden wir“ [WO 127]). Diese Antwort fokussiert nicht mehr das zielbewusste Streben nach der mystischen Vereinigung mit Gott als Mittel zum Erreichen des Ziels, sondern stellt das Ergebnis der Suche in die von Gott allein ausgehende Gnade. Die Parallelisierung ihres Todes zu demjenigen Jesu Christi wird insgesamt deutlicher herausgestellt als bei Tokarczuk, bei der die Kreuzigung der Raserei des Vaters über ihren Widerstand entspringt. Der

Magister Ludens fasst abschließend in einem Satz zusammen, dass Wilgefortis die Ankündigung ihrer Kreuzigung lächelnd akzeptiert und „sich mit ihrem Liebsten vereint“ habe (WO 127; *Z swoim ukochanym się złączyła* [OW 19]). Er variiert ihren letzten Satz am Kreuz als beschließende, paradoxe Mahnung an den Menschen: „A ty, człowieku,/ Tak Go szukaj, żebyś Go nigdy nie znalazł./ Znajdziesz Go, kiedy Go nie będziesz szukał. Amen!“ (OW 19; Und du, Mensch, suche ihn so, damit du ihn nie findest,/ Denn finden wirst du ihn, wenn du ihn nicht suchst. Amen!“ [WO 127]). Mit dieser Apostrophe an den einzelnen Menschen, die als Mahnung zur Offenheit gegenüber der Begegnung mit Gott aufgefasst werden kann, endet das Stück.

Die Darbietung Tomaszuks überträgt die Erzählerfigur als außerhalb der Handlung stehende, aus einer allwissenden Perspektive sprechende Spielleiterfigur in das Stück; er episiert damit die dramatische Handlung und bietet sie als eine Warnung vor der Macht des Teufels in der Welt dar. Dabei stellt Wilgefortis das Beispiel für den Widerstand gegen Versuchungen und für das Streben nach spiritueller Vereinigung mit Gott dar. Indem ihre Geschichte von einem allwissenden Magister Ludens präsentiert wird, somit aus der Sicht der Nachwelt, wird auch die Rezeption ihrer Geschichte vorgeführt. Dies geschieht in der Binnenhandlung, wenn die Figuren entweder bei Wilgefortis Hilfe suchen und sie entsprechend als Heilige verehren oder sie als Scheusal und Monstrum beschimpfen, verspotten und für ihre Zwecke benutzen wollen. Tomaszuk überträgt die Geschichte der Heiligen in eine Struktur, die die Vita und die Rezeption der Vita im Kult nicht nacheinander wie Tokarczuk, sondern zugleich erzählt. Er übersetzt die Geschichte der Heiligen und ihres Kults in eine in Einzelbildern aufgebrochene Handlung, die das bei Tokarczuk kaum beachtete kollektive, rituelle und visuelle Element des Kults wieder herausstellt. Während im Roman das visuelle Element des Kults in Worte gefasst, erzählt werden muss, kann die Theateraufführung das Bild wieder in seine Rechte einsetzen und das ihr dafür zur Verfügung stehende Potenzial voll ausnutzen. Hier kann auf die Aufführung, die mit überlebensgroßen Puppen (u. a. Christus) und mit Schauspielern in individuellen Masken arbeitet, nicht mehr eingegangen werden, doch sei darauf hingewiesen, dass diese Kombination die Abgesondertheit der sakralen von der irdischen Welt deutlicher vor Augen führt als der Text allein.

4. Zusammenfassung

Tokarczuk und Tomaszuk präsentieren die Geschichte der hl. Kümmernis als Exempel einer Frau ‚starken Willens‘, die ihren Weg der Askese zur spirituellen Vereinigung mit Gott geht, ohne sich der irdischen patriarchalen Macht zu unterwerfen. Die Liebe zu Gott und die angestrebte Vereinigung mit Christus wird von beiden Autoren mit erotischen Untertönen aufgeladen, die einerseits auf das Schrifttum der Frauenmystik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit verweisen und andererseits durch die Metamorphose des Gesichts der Heiligen in das eines Mannes Züge des Monströsen und der Transsexualität erhalten. Sie wird als weibliches Pendant zu ihrem ‚himmlischen Bräutigam‘ Jesus Christus entworfen, als seine ‚Braut‘, die wie er das Martyrium der Kreuzigung auf sich nimmt, um sich mit ihm zu vereinigen. Beide zeigen Kümmernis als eine Frau, die die körperlichen Grenzen ihres Geschlechts und die ihr in der patriarchalen Ordnung gesetzten Einschränkungen überschreitet. Dabei entwirft Olga Tokarczuk Kümmernis als dezidiert schlesische Heilige, die einst von Bedeutung nicht nur für die deutsche, sondern auch für die polnische und tschechische religiöse Volkskultur der Region war. Der Kult der Heiligen erscheint damit als ein verbindendes Element der verschiedenen nationalen Kulturen, die Schlesien im Laufe der Geschichte bewohnt haben und noch bewohnen, als Teil schlesischer Identität. Dagegen zeigt Piotr Tomaszuk das Leben der Heiligen Kümmernis als universal gültiges Exemplum des Festhaltens am eigenen spirituellen Lebensziel im Kontext einer feindlichen, vom Bösen geführten Menschheit, die jede Abweichung von der (schlechten) Norm fremdsetzt und negiert. Die Verfahren des *theatrum mundi* stellen das Monströse und Groteske sowohl der Verwandlung der Heiligen wie die Fremdbestimmtheit des Verhaltens der Menschheit ihr gegenüber heraus. Hier geht es nicht um die Aufarbeitung der Vergangenheit und das Heimischwerden in einer fremden Region, sondern um die Entwicklung und Bewahrung persönlicher Identität. Letztlich übertragen also beide, Roman und Theaterstück, den einstmals öffentlich praktizierten Kult der Heiligen in eine als universal aufgefasste Geschichte der Bewusstwerdung und Behauptung individueller Identität in der modernen Gesellschaft.

Veneration of Saints – Novel – Drama:
Modes of Translating St. Wilgefortis into Literary Genres

Summary

By her novel *Dom dzienny, dom nocny* (1999), Olga Tokarczuk (re)introduced the nearly forgotten figure of Saint Wilgefortis/Saint Kummernis into modern cultural memory. The cult of Saint Wilgefortis had spread widely over Europe in the late Middle ages and Early modern times but the Saint had never been officially recognized by the Catholic Church and, consequently, her cult had been nearly totally erased in the times of the Enlightenment. The cult can serve as an example for the permeability of the borders between official and unofficial culture, for the emergence, disappearance and re-emergence of culturally significant figures. Saint Wilgefortis can serve as an example for the arbitrariness of gender constructions and the borders between them, for their partial or total incompatibility with the sexual identity of a single person. In addition to that, the saint's many names indicate the instability of naming, its dependence on place, time and language. The instabilities of the saint's figure and name let her become a fascinating object for the postmodern novelist Olga Tokarczuk and the dramatist Piotr Tomaszuk.

The paper analyzes and compares the transfer of the history and rites of Saint Wilgefortis' cult into a novel and from the novel into a drama.

Ulrike Jekutsch

Keywords: comparative literature, translation studies, veneration of Saint Wilgefortis, cultural memory, constructions of gender, Olga Tokarczuk, Piotr Tomaszuk